

## ÉTUDE

# *L'évaluation des archives audiovisuelles visant à documenter la culture populaire, la mémoire collective et l'identité nationale*<sup>\*1</sup>

**Sam Kula**

*La* dernière fois qu'on m'a accordé le privilège de présenter une conférence à un congrès du Conseil international des archives (CIA), c'était à Londres en 1980. J'étais alors le fondateur et premier président du Groupe de travail du CIA sur les archives audiovisuelles. Je devais faire un exposé complet sur la nécessité d'acquérir et de conserver des documents audiovisuels. Le CIA, je crois, inscrivait ce sujet à son programme pour la première fois<sup>2</sup>. On m'avait d'abord alloué une heure, mais dans le programme final, on avait réduit le temps à une demi-heure. À mon arrivée au congrès, on m'informa qu'en fait, dans le programme officiel, il n'y avait plus de plage pour ma conférence, mais que je pouvais faire une intervention sur place. Si ma mémoire est fidèle, on m'allouait cinq minutes!

En 1980, la valeur des documents audiovisuels était bien acquise et de nombreux centres d'archives nationaux et régionaux assumaient la garde de films et de documents vidéo et audio, du moins ceux qui provenaient des ministères et des agences gouvernementales. Les Archives publiques du Canada (tel était leur nom au début de ma carrière comme archiviste en 1954; elles se nomment maintenant Bibliothèque et Archives Canada) étaient du nombre. Les documents audiovisuels complétaient de plus d'une façon les archives textuelles du gouvernement et constituaient des témoins essentiels des manières de communiquer des ministères et des agences avec le public.

\* Cet article est une traduction française d'un texte anglais intitulé *Appraisal of Audiovisual Records in the Documentation of Popular Culture, Collective Memory and National Identity* préparé par Sam Kula dans le cadre du 15<sup>e</sup> Congrès du Conseil international des archives tenu à Vienne en 2004.

Ils étaient devenus dans une démocratie moderne des outils essentiels d'information du public sur les politiques et les programmes. Au moment où je rédigeais cette conférence, le Canada était en élection. Les écrans de télé regorgeaient de publicités électorales, et les candidats venaient de clore un débat télévisé. Toutes ces pièces constituent des témoignages indispensables du système démocratique. À une époque où davantage de gens tirent leurs nouvelles de la télé plus que de tout autre média, il n'est plus possible d'étudier le processus électoral ou la compréhension qu'a le public des enjeux et ses réactions sans disposer de ces documents. Pas plus qu'il n'est possible de comprendre la réaction du monde à la guerre en Iraq sans certains des sons et des images qui ont meublé les écrans de télé tous les soirs depuis le début de l'invasion. L'historien canadien Paul Rutherford qualifie la couverture de la guerre de « torrent de mensonges, de demi-vérités, d'infodivertissement et de marketing » qu'il appelle des « armes de persuasion massive » (Rutherford 2004). Peut-être a-t-il raison, mais tout cela fait partie des archives publiques.

J'ai quitté le Canada en 1957 pour aller étudier et travailler comme archiviste de l'audiovisuel en Angleterre et aux États-Unis. Je suis revenu aux Archives nationales en 1973 pour mettre sur pied un département qui serait chargé de créer une collection audiovisuelle nationale au Canada. Le concept d'une collection nationale incluait désormais des archives pour documenter la culture populaire et la mémoire collective, fondements de l'identité nationale. Durant mon absence de 16 ans, le pays avait changé et les Archives ne limitaient plus leur rôle à la documentation des actions du gouvernement et des cultures des deux nations « fondatrices », la française et l'anglaise. On avait adopté le concept d'archives « totales » comprenant les documents de toutes sources et de tous médias qui répondaient aux critères « d'importance historique nationale » – la formule clé de notre mandat de constitution de collection. Cela visait aussi bien des documents des peuples autochtones, y compris des réclamations de terres datant de 20 000 ans, que ceux des communautés ethniques qui ne s'étaient établies au Canada qu'au 20<sup>e</sup> siècle. Le concept de mémoire collective cédait le pas à la notion de « collection de souvenirs », souvent contradictoires, en particulier lorsque la victimisation d'une communauté ethnique entrait en jeu. L'internement des Japonais-Canadiens durant la Seconde Guerre mondiale en fournit un exemple tiré de l'histoire relativement récente du Canada. Les films d'amateurs consacrés à la vie dans les camps d'internement, rendus publics dans les années 1990, renforcèrent l'impact des études et des entrevues télévisées et conduisirent finalement le gouvernement à s'excuser et à verser une compensation. L'identité nationale apparut dépendre moins d'une histoire partagée présente dans des documents d'archives que d'images partagées d'un passé récent, et les archivistes s'avèrent plus des formulateurs de la mémoire que des gardiens des témoignages.

Les archivistes se sont montrés au cours de l'histoire réticents à accepter la responsabilité d'images en mouvement à cause des problèmes techniques liés à l'entreposage à long terme des images. De plus, la valeur des images en mouvement se perdait dans la nuit de l'exploitation commerciale du film par une industrie plus intéressée à engranger rapidement des profits qu'à mettre en valeur la capacité documentaire d'images qui sont en mouvement. Documentant la vie comme elle se déroulait devant les lentilles de la caméra, les disciples des frères Lumière ont pu, pour un temps, être confondus avec les disciples de Méliès, ce magicien fasciné par la capacité de manipuler l'image,

le temps et l'espace, mais ils furent éventuellement relégués à un rôle marginal dans l'industrie du divertissement. On put alors assez aisément, rejeter ce produit qu'on passait dans les music-halls et les salles de jeux ouvertes sur la rue et le considérer comme n'ayant aucune valeur. La popularité quasi universelle des films – qu'on pense à l'icône internationale que fut Chaplin par delà toutes les barrières de langue et de culture – a joué de plus d'une manière contre leur acceptation comme documents méritant d'être conservés en tant qu'archives. Le fait qu'ils soient rapidement devenus le « produit » d'une industrie internationale immense constitua un facteur additionnel.

Étant donné l'histoire de la relation entre archives et documents audiovisuels, il est remarquable que dès 1898, soit seulement deux ans après les premières expositions publiques de cinématographie à Paris, Londres, Berlin et New York, Boleslaw Matuszewski, un cinéaste polonais à l'emploi de Nicolas II de Russie, publie à Paris un manifeste appelant à la création d'un réseau mondial d'archives pour acquérir et conserver cette nouvelle merveille de la technologie, cette « nouvelle source de l'histoire » (Matuszewski 1898). Pour Matuszewski, la cinématographie, pour remplir sa mission historique, devait tout d'abord évoluer et passer de « sujets purement récréatifs ou fantastiques à des actions et des événements d'intérêt documentaire, d'une tranche de vie représentant un intérêt humain à une tranche de vie comme coupe synchronique d'une nation et d'un peuple<sup>3</sup>. »

Notons que Matuszewski proposait, dans son manifeste prophétique, un réseau d'archives plutôt qu'un gigantesque dépôt de la production mondiale. Il était conscient qu'une grande partie des photographies représentent des « cérémonies arrangées à l'avance et posées devant la caméra », ce que beaucoup plus tard Daniel Boorstein allait qualifier de pseudo-événements. Matuszewski reconnaissait que « la caméra ne nous rendrait peut-être pas l'histoire complète [...] mais elle possède une qualité d'authenticité, d'exactitude et de précision unique en son genre. Elle est un témoin oculaire honnête et infaillible » ou, comme Jean-Luc Godard le décrirait quelque 60 ans plus tard, peut-être ironiquement, « la vérité en 24 images/seconde ». Il est pour cette raison, selon Matuszewski, « nécessaire d'accorder à cette source ... la même autorité, la même existence officielle et les mêmes possibilités qu'aux autres archives reconnues. » Matuszewski était peut-être un prophète, mais il n'était pas naïf ; il n'a pas seulement perçu les limites de la cinématographie, il était également conscient des limites des gouvernements à répondre aux nouvelles occasions historiques. « Je ne me fais aucune illusion, concluait-il, sur la rapidité qu'on mettra à mettre en œuvre mon projet. »

Il faudra presque trente ans avant que les premières archives de films de cinéma ne soient créées. L'arrivée des films parlants en fut le déclencheur. Et comme ils parlaient ! Dès 1930, le film muet, que les critiques artistiques et culturels reconnaissaient internationalement comme une forme d'art de plein droit, n'avait plus aucune valeur commerciale et le risque était grand de le perdre par négligence ou par destruction délibérée. On fit fondre littéralement des tonnes de pellicule silencieuse pour en extraire l'argent, ou on les fit simplement enfouir dans le sol comme déchet industriel. Pour reprendre les propos d'une Raymonde Borde si justement scandalisée, cet épisode a représenté « la destruction impitoyable d'un héritage de l'humanité qu'on peut seulement comparer à l'incendie de la bibliothèque d'Alexandrie » (Borde 1984, 78). De cette réaction résulta dans les années 1930 le développement de grandes collections à Stockholm, Paris, Londres,

New York et Berlin, mais presque toutes émanaient d'organisations privées sans but lucratif. En 1938, elles établirent quelques règles élémentaires régissant les prêts et les échanges internationaux de films et créèrent la Fédération Internationale des Archives du Film (FIAF). Mais ce furent les longs métrages, les comédies et les drames qui constituèrent le « 7<sup>e</sup> art » et les nouvelles archives qu'on voulait sauvegarder. Le film factuel trouva sa place dans les collections, mais n'en constitua jamais l'objectif primordial.

Dans les années qui ont suivi la Seconde Guerre mondiale, le mouvement des archives audiovisuelles se répandit partout en Europe, en Amérique du Nord et en Amérique du Sud, l'expansion se fit plus lentement en Asie, dans le Pacifique et en Afrique. La liste des acronymes des associations dans ce domaine foisonnent : FIAF, FIAT, IASA, SEAPAAVA, AMIA ; elles entretiennent toutes des relations les unes avec les autres, de même que l'IFLA et le CIA, par l'entremise du Coordinating Council of Audiovisual Archives Associations de l'UNESCO. Le site Internet du Coordinating Council – [www.CAAA.org](http://www.CAAA.org) – propose des liens avec toutes les organisations membres.

L'UNESCO a formellement reconnu en 1980 l'importance culturelle des images en mouvement par l'adoption de la *Recommandation pour la sauvegarde et la conservation des images en mouvement* (UNESCO 1981). Celle-ci constitue un point de départ utile dans la discussion sur les politiques et les pratiques d'évaluation. La prémisses de base de la *Recommandation* établit que toutes les images en mouvement sont « l'expression de l'identité culturelle des peuples – et forment une partie intégrante de l'héritage culturel d'une nation de même qu'elles constituent des témoignages importants et parfois uniques, offrant une dimension nouvelle de l'histoire, du mode de vie et de la culture d'un peuple. » Par conséquent, poursuit-elle, « La sauvegarde et la conservation de toutes les images en mouvement de production nationale devraient être l'objectif le plus élevé. » Pour ce faire, chaque nation doit établir des « archives dotées d'un statut officiel » ou un réseau d'archives ayant une reconnaissance officielle, pour sauvegarder et préserver « en partie ou en totalité » la production nationale. Les mesures légales et administratives nécessaires à la réalisation de cet objectif peuvent comprendre « des arrangements volontaires avec les titulaires de droits pour le dépôt des images en mouvement, l'obtention des images en mouvement par achat ou donation ou l'institution de systèmes de dépôt légal au moyen d'une législation appropriée ou de mesures administratives. » L'histoire des relations entre les archives et les détenteurs de droits sur les images en mouvement (et sur les sons enregistrés) au cours du dernier siècle a inclus les trois modes d'acquisition, parfois pour une seule et même organisation. La *Recommandation* demeure prudente sur la question du dépôt obligatoire à cause de l'opposition véhémente de l'industrie (ayant présidé le comité de rédaction de l'*Ébauche d'une recommandation* de l'UNESCO, j'en garde des cicatrices qui le prouvent), et encore plus prudente en matière de sélection. Même si sauvegarder toutes les images de la production nationale demeure un objectif à poursuivre, du moins jusqu'à ce que la technologie ne le rende réalisable, les archives devraient « établir des principes pour déterminer quelles images conserver ou déposer pour la postérité ». On devrait accorder une grande priorité aux documents dont « la valeur éducative, culturelle, artistique, scientifique et historique » fait partie de l'héritage culturel de la nation. La sélection, lorsqu'elle est nécessaire, devrait se fonder « sur un consensus aussi large que possible de la part des milieux informés », devrait tenir particulièrement compte « des critères

d'évaluation définis par les archivistes » ; on ne devrait y avoir recours qu'après « qu'un laps de temps suffisant pour permettre le recul nécessaire se soit écoulé. »

Ceux d'entre nous qui se sont battus pour l'établissement de critères d'évaluation définis par la profession archivistique ne peuvent que sourire devant l'hypothèse qu'on pourrait trouver une quelconque aide dans la littérature archivistique. J'ai pour la première fois essayé de développer une série de critères d'évaluation des images en mouvement il y a 20 ans, quand j'ai accepté de relever le défi de rédiger la première étude RAMP sur l'évaluation archivistique des images en mouvement, publiée par l'UNESCO en 1983 (UNESCO 1983). Dans la littérature de l'époque, je n'avais trouvé quasiment rien qui fut pertinent. Et lorsque j'y suis retourné pour faire une évaluation exhaustive de la valeur archivistique et monétaire des documents ciné et vidéo (publiée l'an dernier chez Scarecrow Press) (Kula 2003), il n'y avait guère plus d'information. J'aurais pu, pour les documents gouvernementaux et même pour les documents audiovisuels, puiser dans un ensemble de politiques et de pratiques établies, mais la théorie de l'évaluation y demeurait aussi insaisissable qu'auparavant et, en ce qui concerne les documents audiovisuels, largement non pertinente.

Le concept d'évaluation a toujours été un élément controversé de la théorie et de la pratique archivistiques, et au cours des dernières années, il est devenu un des principaux sujets de la littérature. À en juger par la littérature, ce concept est en voie de se transformer de moyen en fin, essentiellement d'acquisition, de fin en soi qui définit ce que font les archivistes<sup>4</sup>. Si l'on se fie aux réflexions de certains des archivistes qui ont écrit sur la théorie de l'évaluation, il existe une confusion quant à ce que font les archivistes ! « Y a-t-il un seul autre domaine dont le mandat soit si large, le processus de sélection si aléatoire, si fragmenté, si mal coordonné, et si dépendant des circonstances<sup>5</sup>? », écrit l'un d'eux. Un autre écrit : il n'existe « pas d'indications répondant à des normes professionnelles pour prendre des décisions d'évaluation ou pour documenter le processus de prise de décision. » (Hedstrom 1989) Selon un troisième, « il est relativement facile de choisir des documents qui ont une valeur permanente ou d'écarter ceux qui n'ont aucune valeur... Le plus grand nombre se situent entre les deux. » (Cross 1975, 240) Felix Hull a bien résumé le paradoxe fondamental de la sélection : l'évaluation est « un dilemme schizophrénique dont nous aimons croire que nous n'aurions pas à l'affronter dans un monde idéal. » (Hull 1980, 289) Bien sûr, dans un monde idéal, on sauvegarderait tout. Si on devait en croire les technocrates, nous serions au seuil d'une ère dans laquelle il sera possible de conserver tous les documents, qu'ils soient imprimés ou audiovisuels, sous un format numérique dans des archives virtuelles d'une capacité si énorme qu'elle approchera l'infini. Les considérations pratiques de traitement physique, d'espace d'entreposage ou d'accessibilité n'imposeront plus l'obligation d'évaluer. La question qui se posera alors sera : doit-on tout préserver? Porterons-nous la responsabilité de submerger le chercheur dans une mer de documents dénués de pertinence?

Comme nous vivons de toute évidence dans un monde moins qu'idéal, l'évaluation demeure nécessaire et, pour les archivistes, elle se définit de manière générale comme « la démarche de déterminer la valeur des documents et donc d'en disposer sur la base de leur utilisation administrative, légale et fiscale courante, de leur valeur de témoignage et d'information ou de recherche, de leur classement, et de leur lien à d'autres documents. » (Evans, Harrison et Thompson 1974, 417) Le mot clé dans cette

définition est bien sûr « valeur ». Le mot est piégé. Le problème est que les archivistes ne font pas qu'identifier la valeur, ils la créent également en l'attribuant à un document, et ils l'ajoutent alors à une collection nationale. Ou comme l'a observé Terry Cook, « les valeurs ne se trouvent pas dans les documents, mais plutôt dans les théories de la valeur de l'importance sociale que les archivistes accordent aux documents. » (Cook 1992, 41) Hélas! il nous est impossible de nous situer hors de notre temps. Notre perspective s'enracine dans notre éducation et notre culture. Si notre perception de la valeur fait défaut, nous courons le risque de déformer la mémoire collective des collectivités que nous servons.

Les pères fondateurs de la théorie archivistique moderne prétendaient que l'archiviste a la tâche de conserver tous les documents confiés aux archives, que l'archiviste devrait agir comme un médiateur impartial entre les créateurs de documents et les utilisateurs des documents. Étant donné le volume de documents produits, on a cessé de défendre une telle position depuis le milieu du 20<sup>e</sup> siècle. La nécessité de choisir conduisit à formuler des principes d'évaluation tels ceux présentés par Theodore Schellenberg dans son manuel *Modern Archives : Principles and Techniques*, publié en 1956 et qui eut une grande influence. Schellenberg croyait que l'importance de l'évaluation était telle qu'on devrait la considérer comme implicitement comprise dans la définition même des archives, qu'il définit comme « des documents jugés dignes d'une conservation permanente à des fins de référence et de recherche » (Schellenberg 1956, 16). L'archiviste, et non l'agence qui les crée, juge de la valeur des documents. Schellenberg a tenu une place importante dans ma pensée parce qu'il était le responsable du cours sur l'évaluation aux Archives nationales, à Washington, lorsque j'y obtins mon certificat en administration archivistique en 1956. Le cours ne durait que six semaines, ce qui témoigne ou bien du fait que nous étions assez intelligents pour absorber les bases de l'administration archivistique en si peu de temps, ou bien du triste état de l'éducation archivistique professionnelle en Amérique du Nord en 1956!

Schellenberg divisait tous les documents en deux catégories générales : les documents-témoignages, lorsque les documents fournissent de l'information sur l'organisation et la fonction de l'entité administrative qui les produit, et les documents d'information qui présentent de l'information sur les gens, les lieux, les conditions et les événements de la société dans laquelle fonctionnent les entités administratives. Pour évaluer la valeur du deuxième groupe de documents, Schellenberg était disposé à faire confiance aux divers jugements portés par les archivistes professionnels, acceptant qu'il puisse exister un consensus sur les principes généraux de l'évaluation des documents ayant valeur de témoignage tandis qu'il n'y avait pas ou guère de consensus pour le groupe plus large et moins clairement défini des documents ayant valeur d'information, lesquels incluent presque tous les documents audiovisuels.

Certes les documents audiovisuels peuvent être des témoignages lorsqu'ils sont produits par des agences dans la conduite de leurs affaires, ou quand ils sont produits dans le cadre d'une enquête judiciaire ou officielle. Il existe de nombreux exemples pour illustrer la valeur de témoignage de tels documents : les documents audiovisuels du procès d'Adolf Eichman en Israël, qui devint une enquête sur la responsabilité de l'Holocauste ; les volumineux documents vidéo de l'enquête sur le pipeline de la Vallée du Mackenzie, qui dura trois ans, et qui a documenté l'histoire orale et les langues des

Autochtones du nord et de l'ouest du Canada en prenant en considération les arguments économiques et environnementaux opposés sur la construction d'un pipeline pétrolier et gazier; les documents audio et vidéo sur les témoignages devant le Tribunal pénal international des Nations Unies pour le Rwanda sur le génocide de 1994 – quelque 10 000 heures de ruban vidéo et 20 000 heures de ruban audio sont déjà déposées dans les archives! Il existe aussi des archives audiovisuelles, considérables, documentant les témoignages devant la Commission sur la vérité et la réconciliation de l'Afrique du Sud ou comme en Ouganda, ces rapports documentent la langue et l'histoire personnelle de gens majoritairement non alphabétisés.

Notons avec intérêt l'apparition de longs métrages se basant sur ces témoignages. *Forgiveness* (2004), du directeur Ian Gabriel, traite d'un officier de police sud-africain à la recherche de la famille d'une de ses victimes; *Hotel Rwanda* (2004), de Terry George, se fonde sur l'histoire d'un Hutu qui a sauvé la vie de nombreux Tutsis durant le génocide. La réaction à ces films et les films eux-mêmes font partie de plus d'une façon du processus de guérison et devraient trouver place dans les archives officielles. *S21 : The Killing Machine of the Khmer Rouge* (2004) en est un autre exemple. Dans ce film portant sur le génocide perpétré par Pol Pot, le cinéaste cambodgien Rithy Panh rassemble des victimes qui ont survécu au génocide et des responsables qui l'ont commis.

Bien que les principes sous-jacents de la sélection archivistique telles l'authenticité, la fiabilité et la conservation permanente remontent aux archivistes de la Rome ancienne, nous pouvons pour notre propos commencer avec H.O. Meissner, dont les maximes sur l'évaluation ont été publiées en 1901. La première de ces maximes me semble particulièrement vraie : « Il faut respecter le grand âge ». Ce précepte établit la relation évidente entre la rareté et la valeur, il établit également que le volume des témoignages du passé tend à diminuer à mesure que l'archiviste remonte loin dans le temps. Pour les documents audiovisuels, dont l'histoire n'a guère plus d'un siècle, ce précepte s'applique tout autant. On pense que plus de la moitié des films produits avant 1930 n'existent plus; par conséquent on doit considérer tout film produit avant 1930, documentaire ou fiction, amateur ou professionnel, digne de protection et de conservation. Il en va de même pour toutes les productions télévisuelles d'avant 1960, car le taux de perte pour les dix premières années de la télévision – télévision « en direct » pour la plus grande partie, sans copie film ou ruban – est aussi élevé que pour le film du cinéma muet, c'est-à-dire environ 50 %. Dans le domaine des productions audiovisuelles théâtrales, le taux de perte des films 35 mm sur support de nitrocellulose – le standard dans l'industrie jusqu'au tournant des années 1950 – se situe à 25 %. Les effets de la décomposition du nitrate (la base est par nature instable à moins que les conditions d'entreposage ne soient idéales) et la destruction délibérée des copies nitrate à la suite d'incendies accidentels, en particulier durant la Seconde Guerre mondiale, ont conjugué leur action pour menacer la survie de milliers de dossiers malgré l'existence de copies multiples et d'une distribution internationale.

Meissner invita également à la modération dans le développement des politiques d'évaluation; il proposa de consulter de nombreux intéressés et recommanda d'accorder la considération qui s'impose à la source des documents à évaluer. Les pièces ne sont pas créées à partir de rien et on doit donc les évaluer dans le cadre d'une analyse de

la structure de l'organisation ou de l'unité administrative qui les a produites et de la nature de ses activités : le « pourquoi » et le « quoi » des documents.

Il est important d'appliquer « l'analyse fonctionnelle » à l'évaluation des documents audiovisuels. Les conditions gouvernant la production d'une pièce audiovisuelle peuvent avoir plus de pertinence que son contenu pour évaluer sa valeur. Bien qu'on puisse certes admirer l'habileté et la créativité que Leni Riefenstahl a apportées à *Triumph of the Will* (1934) ou à *Olympiad* (1936) sans rien connaître du contexte de production de ces œuvres, une évaluation complète de leur valeur doit inclure les circonstances dans lesquelles on les a produites et le rôle qu'elles ont joué dans la propagande du Parti national-socialiste. Pour prendre un autre exemple tiré de la portion la plus faible du spectre artistique, on pourrait difficilement apprécier la valeur de *I was a communist for the FBI*, produit par Warner Bros en 1951, si l'on n'a pas une certaine connaissance de l'enquête du Congrès états-unien sur l'infiltration communiste de Hollywood en 1947, et du besoin de Warner Bros de faire la preuve de son américanisme après avoir réalisé une mission prosoviétique en 1943 à Moscou. Il serait tout aussi difficile d'apprécier l'importance politique et sociologique de films tels que *Big John McLain* (1952), dans lequel John Wayne poursuit des communistes à Hawaï, ou *Red Dawn* (1984), un film remarquable de John Milius dans lequel les troupes soviétiques, cubaines et nicaraguayennes envahissent une petite ville du Midwest des USA, ou tout autre film anticommuniste sur les années 1950 produit aux États-Unis entre 1947 et 1990, sans comprendre la paranoïa engendrée par ce qu'on croyait être la menace de l'infiltration communiste pendant la Guerre froide. Si on sondait plus avant la psyché états-unienne, même des films d'horreur comme *The Beast from 20 000 Fathoms* (1953) peuvent s'interpréter comme des manifestations de cette peur d'une menace de l'intérieur.

Qu'elles soient produites par des entreprises privées ou par des agences gouvernementales, les productions audiovisuelles reflètent les perspectives, les préjugés et les objectifs des producteurs à un moment donné du développement de la société. Même si le but lucratif semble être le seul objectif à la source d'une production, cela n'en reflète pas moins la perception qu'a le producteur de la culture populaire du jour. Mettons de côté la question de savoir si l'obsession actuelle pour le sexe et la violence est la cause ou le résultat de la demande du marché pour ce genre de production. Même si on peut regarder les longs métrages et les émissions de télé de notre temps comme des indications du déclin de notre civilisation, et cela serait compréhensible en une époque où les pires excès de la télé réalité sont immensément populaires, l'archiviste gardera le devoir de préserver au moins des exemples représentatifs de la production nationale, pour la mémoire. On peut supposer que les archivistes de Rome ont continué à faire leur devoir même si les Barbares étaient aux portes!

Une valeur des images en mouvement, impossible à ignorer, est la capacité de la caméra à saisir la vie telle que vécue dans un monde en perpétuel changement. Les disciples des frères Lumière ont parcouru le monde dans les premières années qui ont suivi l'invention de la cinématographie en se contentant de filmer les places et les gens qui se présentaient à leur caméra. Quand les scènes simples de la vie quotidienne n'attirèrent ou ne retinrent plus l'auditoire, les caméras se mirent à la recherche d'endroits et de vies plus exotiques, qui semblaient éloignés et étranges pour les auditoires de New York, de Paris ou de Londres. Par hasard ou intentionnellement, les caméras

commencèrent à saisir des façons de vivre en voie de changement très rapide. Dans une vision prophétique, le Congrès ethnographique de Paris adopta, dès 1900, la résolution selon laquelle « tous les musées d'anthropologie devraient ajouter des archives appropriées de films à leurs collections. La simple possession d'un tour de potier, de certaines armes ou d'un métier primitif ne suffit pas à la compréhension exhaustive de leur usage fonctionnel; on ne peut le transmettre à la postérité qu'au moyen de la précision des documents cinématographiques. » (Speed 1968)

Il existe à présent des millions d'heures d'enregistrements audiovisuels documentant les cultures du monde à divers degrés de vraisemblance. Nous savons maintenant avec tristesse que le « témoin direct honnête et infaillible » n'est pas toujours honnête ni infaillible. De fait, la dissimulation est née avec le cinéma. Francis Doublier fabriquait à Paris un film sur l'affaire Dreyfus, et James Williamson simulait à Londres une attaque contre une mission chinoise durant la révolte des Boxers avant la fin du 19<sup>e</sup> siècle. L'éruption du mont Vésuve fut filmée sur un dessus de table à New York. Même Louis Lumière fit jouer sa famille comme passagers dans *L'arrivée du train*, le premier film qui fut projeté en 1895. (La prochaine fois que vous le visionnerez, remarquez que personne ne regarde la caméra sauf un des enfants dont il est évident qu'il refusait de suivre les directives.) En dépit des réserves sur leur fiabilité – l'impact des images télévisuelles sur l'opinion publique est bien établi même si tout manifestant joue pour la caméra – les actualités filmées demeurent une ressource riche pour l'histoire du 20<sup>e</sup> siècle, tout comme les archives des productions télévisuelles d'actualités le seront pour le présent siècle. On peut constater la reconnaissance grandissante de la valeur de cette ressource à la décision des Archives nationales des États-Unis de préserver la totalité de la *Universal Newsreel Collection* (1926-1945) (maintenant en cours de publication en format DVD) et à la décision, l'année dernière, du gouvernement de l'Australie de proposer toute la *CineSound Movietone Australian Newsreel Collection* (1929-1975) au Programme Mémoire du monde.

Un des grands défis de notre temps consiste à sauvegarder les émissions de nouvelles radio et télé des régimes dictatoriaux, qui peuvent avoir constitué des incitations au génocide. Les virulentes distorsions des faits dans leurs campagnes de haine, sous forme orale et visuelle, sont des preuves de crimes contre l'humanité. Par exemple, une partie importante des archives de la Cour pénale internationale pour le Rwanda rassemble les émissions radio qui incitaient à la haine contre les Tutsis et appelaient à s'en prendre à eux avec violence. (Selon une des histoires à faire frémir qu'on m'a racontées, après la restauration du gouvernement démocratique en Grèce en 1974, les autorités ont ordonné la destruction de toutes les émissions télé d'actualités diffusées sous le régime militaire sous le prétexte qu'elles étaient toutes mensongères et constituaient de la propagande.)

Il existe un corpus croissant d'études menées par des organisations comme l'Association internationale pour les médias et l'histoire (IAMHIST) qui sondent les relations, parfois ténues, entre les ressources filmées sur les faits et les faits historiques tels qu'établis par d'autres sources. Elles exposent les préjugés et les erreurs qu'on retrouve souvent dans de tels documents, mais elles documentent également le rôle que jouent ces documents pour modeler l'opinion publique et influencer les politiques des gouvernements. Exploitées avec créativité, ces ressources audiovisuelles peuvent faire l'objet

de récits historiques à l'emporte-pièce à présenter à la télévision et à ses auditoires, qui se comptent par millions. La production britannique *World at War* (1975), 26 heures sur la Seconde Guerre mondiale, et la production états-unienne *Victory at Sea* (1952), 13 heures sur les batailles navales de la Seconde Guerre mondiale, en représentent deux des séries les plus réussies. C'est de cette façon que des millions de personnes, en un âge sous-alphabétisé, se souviendront de ces événements; la présente génération se souviendra probablement de l'invasion de la Normandie davantage comme l'a présentée le film *Saving Private Ryan* de Steven Spielberg (1998) que ce que l'école pourra lui avoir appris. (La série télévisée de 10 heures de Spielberg sur la campagne de Normandie, *Band of Brothers* (2001), est encore plus mémorable.) Des événements télévisuels épiques comme *Eyes on the Prize* de Ken Burn (1987-1990), – 14 heures sur le mouvement états-unien des droits civils et sur la lutte des Noirs américains pour l'égalité – ou l'émission *Canada : A People's History* de la Canadian Broadcasting Corporation – 17 heures sur l'histoire du pays – non seulement sont des outils éducatifs puissants, mais ils atteignent des millions de personnes pour qui la télévision constitue le seul accès à l'histoire. *Canada : A People's History* fut consciemment mise en marché dans le contexte de recherche d'une identité nationale commune et présentée en anglais et en français comme la vision d'un passé partagé que les deux groupes linguistiques pouvaient accepter. Qu'elle ait atteint ou non cet objectif peut faire l'objet d'un débat, mais près de 10 % de tous les Canadiens ont regardé cette version de leur histoire et la série est largement utilisée comme ressource éducative.

Même lorsqu'on choisit le format dramatique, la tentative d'interpréter l'histoire d'une nation peut devenir un facteur significatif dans la définition de l'identité nationale. *Heimat* d'Edgar Reitz (1984), 16 heures, et *The Second Heimat* (1994), 25 heures, forment un portrait de l'Allemagne du 20<sup>e</sup> siècle qui a influencé des millions de téléspectateurs de nombreux pays.

Ce moment peut être aussi approprié que tout autre pour évaluer les enjeux de l'importance sociétale générale des documents audiovisuels qui se reflètent dans les paradigmes changeants de la science archivistique en notre époque post-moderne. Comme toujours, je suis reconnaissant envers mon collègue Terry Cook pour ses conseils dans la manière de traiter des changements de paradigmes. Alors que les archivistes évoluent « cessant de se voir eux-mêmes comme les gardiens passifs d'un héritage reçu et célébrant désormais leur rôle dans le modelage actif de la mémoire collective (ou sociale) » (Cook 2001), ils doivent apprendre à traiter autant avec le contexte qu'avec le texte, autant avec l'idéologie qui gouverne la structure des documents qu'avec leur contenu. Je ne suis pas si sûr que les archivistes se réjouissent de cette transition dans leur travail, mais ils s'efforcent d'y faire face. C'est un défi, et ce peut être aussi une source de frustration. Rien n'est objectif. Tout est modelé, présenté, re-présenté, symbolisé, signifié, construit par l'orateur, l'écrivain, le directeur, le directeur de la photo, en fonction d'un dessein conscient. Le fait est que l'approche post-moderniste qui consiste à ne rien prendre au pied de la lettre, ou à toujours creuser sous la surface, est idéale pour décoder le « message » des documents audiovisuels en mettant au jour la « politique de la mémoire » inscrite dans les mots et les images. Même la manipulation délibérée des images – en notre ère du numérique, tout est possible, y compris « l'histoire virtuelle », dans laquelle la pellicule initiale sur laquelle on a filmé des personnages historiques est retouchée pour y faire apparaître des faits historiques qui n'avaient jamais été filmés

(la tentative d'assassinat de Hitler en 1944 est le joyau d'un tel projet) – fait partie du message.

Comme tous les archivistes, ceux de l'audiovisuel se préoccupent de la provenance. Mais comme gardiens postmodernes de tous les types de documents, nous croyons que le bureau ou le lieu de production est moins significatif que le processus et le discours à l'origine de sa création. C'est particulièrement vrai des œuvres audiovisuelles produites à l'extérieur de « l'industrie », des œuvres qui sont des actions d'opposition à l'idéologie dominante, des armes de guerre de type guérilla contre l'autorité de l'État. Aux États-Unis, la polémique de Michael Moore contre l'administration Bush, *Fahrenheit 9/11* (2004), devient rapidement un facteur dans la campagne électorale en cours, tout comme son *Bowling for Columbine* (2002) fut un élément du débat sur le contrôle des armes à feu dans ce pays. Ces considérations sont encore plus importantes lorsqu'on considère des œuvres qui agissent comme des combattants dans une guerre pour se gagner les cœurs et les esprits en plein conflit ethnique. On voit s'exprimer deux visions diamétralement opposées des opérations militaires menées par Israël à Jenin en 2002 dans les deux films *Jenin, Jenin : A One-Sided Movie* (2004) de Muhammad Bakri, un Palestinien qui allègue que plus de 500 Palestiniennes et Palestiniens ont été massacrés et que le village fut détruit, et *Jenin : Massacring the Truth* (2004), dans lequel un cinéaste canadien, Martin Himel, remet en question les allégations de Bakri et présente les conclusions d'une enquête effectuée par les Nations Unies qui a conclu qu'il n'y avait pas eu de massacre. On trouve encore d'autres perspectives dans les films *Checkpoint : The Battle for Israel's Soul* (2003) d'Eric Scott et dans *Wall* (2004) de Simone Bitton, qui portent tous deux sur les barrages de sécurité et leurs effets sur les deux côtés de la frontière; et les deux, à des degrés divers, ont offensé les autorités des deux côtés de la frontière. Ces documentaires et d'autres encore seront d'une importance aussi vitale pour comprendre le conflit que tout autre segment des archives publiques.

L'évaluation postmoderne des archives focalise sur les fonctions et les activités sociales du créateur et sur l'interaction des citoyens avec lui. Par nécessité, telle a toujours été l'approche des archivistes de l'audiovisuel. Il n'y a jamais eu de focalisation « de haut en bas » sur l'évaluation des archives parce que le cadre institutionnel ou bien n'existait pas, ou bien refusait toute collaboration. Ce qui présente de l'intérêt, c'est la focalisation postmoderne sur les voix marginalisées de la société ou même réduites au silence de la société, ce qui constitue un prolongement plus radical de la stratégie de documentation des années 1980. Des longs métrages exceptionnels peuvent capter davantage l'attention du public sur la « sous-classe » de la société que le travail d'une douzaine de commissions gouvernementales. Des nombreux cas de ce genre, considérons-en quatre : *Shoeshine*<sup>6</sup> (1947) de Vittorio de Sica, sur les enfants vivant en marge de la société après la libération de Rome; *Los Olvidados* (1950) de Luis Bunuel, sur la désespérance de la jeunesse des bidonvilles de Mexico; *Salaam Bombay!* (1988) de Mina Nair, sur la lutte pour la survie dans les bidonvilles de Bombay; et *City of God*<sup>7</sup> (2002), drame controversé de Fernando Meirelles basé sur une histoire vraie et racontant la lutte pour sortir de la vie des bidonvilles de Rio De Janeiro. Tous ces films ont eu recours à des comédiens non professionnels et furent tournés dans la rue.

Il a toujours existé des productions audiovisuelles « non industrielles » réalisées par des amateurs et par des professionnels d'autres domaines utilisant dans leur travail

des images en mouvement comme outils d'analyse. Le coût de l'équipement et de la production a commencé à diminuer à l'époque de la vidéo; et à l'âge du numérique, les moyens de production quasi professionnelle sont encore plus abordables. La bonne nouvelle est que cela a permis à des secteurs de la société, jusque-là sous-représentés dans les archives audiovisuelles, de documenter leurs points de vue et leurs activités; la mauvaise nouvelle est qu'ajouté aux millions d'heures de « films maison » produits chaque année, le volume de ces documents ne fait qu'accroître le défi de l'évaluation. L'Association of Moving Images Archivists s'efforce de faire consacrer le 18 août comme Journée du film maison, une journée lors de laquelle les personnes possédant des films et des vidéos maison peuvent apprendre comment les protéger, et les archivistes, évaluer leur valeur de documentation sur la collectivité.

Dans les premières années du 20<sup>e</sup> siècle, de nombreux cinéastes états-uniens et européens ont eu l'intention d'exploiter les éléments exotiques des rencontres avec les peuples autochtones pour leur seule valeur de divertissement. Les films d'Osa et Martin Johnson, comme *Captured by Cannibals* (1919) ou *Head Hunters of the South Seas* (1922), sont représentatifs de cette période. Ils documentent le regard sérieusement déformé et souvent préjugé porté sur d'autres cultures et présenté aux auditoires états-uniens et européens. Même le très renommé et très influent film « ethnographique » de l'époque silencieuse, *Nanook of the North* (1922) de Robert Flaherty, une étude de la vie des Inuits sur les côtes de la Baie d'Hudson dans le Grand Nord canadien avant tout contact avec l'Europe, Flaherty a eu recours à la distribution artistique, choisissant avec soin la famille qui représenterait la communauté, et lui fit « jouer » certaines scènes (comme aller au lit durant le jour pour pouvoir filmer l'intérieur de l'igloo, et recréer une chasse au phoque avec des armes du passé) pour sa caméra. La différence, bien sûr, réside dans la motivation de Flaherty, c'est-à-dire dans son désir sincère de saisir le mode de vie d'un peuple avec lequel il avait vécu et qu'il était venu à admirer.

Transportons-nous en l'an 2003 : le Festival des films de Cannes décerne la Caméra d'or pour le meilleur premier film à *Atanarjuat (Le coureur rapide)*, dirigé par le cinéaste inuit Zacharias Kunuk. *Le coureur rapide* raconte une légende inuit sur un script basé sur huit versions différentes de la légende remémorée par les anciens à partir de la tradition orale. Tourné en betacam numérique, le film illustre les grands pas accomplis par les Inuits qui utilisent les nouvelles technologies pour raconter leurs propres récits et enregistrer leur propre vie. Le Service du Nord de Radio-Canada offre une occasion quotidienne aux Autochtones du Nunavut, des Territoires du Nord-Ouest, du Yukon et du Grand Nord du Québec de présenter leurs histoires dans leur propre langue et d'utiliser le médium favorable à la quête du développement de leurs communautés. En peu de temps, c'est devenu une archive très importante de l'histoire, des légendes et des langues locales.

Le film documentaire et le film de fiction sur des thèmes historiques constituent désormais un puissant moyen de bâtir l'identité nationale, surtout en temps de guerre ou en phase d'édification de la nation après une guerre civile ou après avoir obtenu l'indépendance du pouvoir colonial. Forcés par les circonstances qui imposaient des moyens de production limités après 1917, les cinéastes russes ont quand même produit, avec des moyens innovateurs, des actualités filmées (Kino-Pravda) et des documentaires pour assurer un soutien aux changements révolutionnaires prenant place en Union soviétique. Les techniques alors développées par des directeurs tels que Dziga Vertov,

*The Man with a Movie Camera* (1929) et *Three Songs of Lenin* (1934) ont poussé une nouvelle génération de cinéastes, Eisenstein en particulier, à produire des épopées historiques (*Le cuirassier Potemkine* (1925), *Octobre* (1928), *Ivan le Terrible* (1944)) qui ont fortement contribué à établir la perspective soviétique sur l'histoire russe. Sous Staline, se fondant sur la déclaration de Lénine à l'effet que « pour nous, [les Russes] le cinéma est le plus important de tous les arts », le cinéma devint un instrument direct de la politique de l'État.

En Allemagne, lorsqu'ils s'emparèrent du pouvoir en 1933, les nationaux-socialistes ont rapidement procédé à la nationalisation de l'industrie du film et l'ont utilisée de façon très efficace pour bâtir l'appui au parti et la mettre au service des plans expansionnistes et des objectifs de guerre d'Hitler. La puissance du cinéma sur la propagande gouvernementale avait été clairement démontrée durant la Première Guerre mondiale alors que le gouvernement britannique s'emparait de la production des actualités filmées afin de contrôler le flot des images sur la guerre montrées au public et rééditait les actualités filmées pour en faire des présentations très efficaces de même durée que les longs métrages – le classique du genre demeure *The Battle of the Somme* (1916) – qui ont eu un impact majeur sur l'idée qu'on se fit de la guerre. Les leçons de la Grande guerre, « la guerre qui mettrait fin à toutes les guerres », n'échappèrent pas aux gouvernements lors de la guerre suivante. Le Bureau d'information sur la guerre des États-Unis commanda la série très célébrée, *Why We Fight*, produite par Frank Capra avec la contribution de nombreux directeurs d'Hollywood. Et l'Office national du film du Canada produisit les très populaires séries *Canada Carried On* et *The World in Action* visant à informer et à gagner l'appui à l'effort de guerre. Après la guerre, les gouvernements de presque tous les pays possédant ou non une industrie du film ont appuyé la production de films destinés à éduquer, informer, persuader le citoyen ou à promouvoir le développement civique et communautaire, et à bâtir l'orgueil national.

On trouve une autre valeur des images en mouvement dans leur capacité de renforcer l'impact du témoignage oral sur les événements historiques. Deux exemples : *The Sorrow and the Pity* (1971) de Marcel Ophul, qui documente les expériences de citoyens français ordinaires ou de leaders sous l'occupation allemande et lança un débat sur l'étendue de la collaboration française avec les nazis (la couverture filmée du procès de Klaus Barbie en 1987 réanima ce débat) ; *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann fournit presque neuf heures et demie de témoignages directs sur l'holocauste. Dans les deux cas, le témoignage a une plus grande crédibilité parce qu'on peut voir le visage des personnes interviewées, de même que leur environnement physique, qu'on rehausse de cartes géographiques et de séquences historiques qui replacent le témoignage dans son contexte.

La « portée historique » prend son importance, entre autres, pour l'évaluation des longs métrages à cause bien sûr de la description en direct des événements historiques. *The Alamo* dans la version de John Wayne de 1960 et dans la version plus équilibrée encore que toujours états-unienne de 2004 ; *The Charge of the Light Brigade*, dans la version américaine héroïque de 1936 ou dans la version britannique révisionniste de 1968 ; et *Gallipoli* (1981), qui présente la version australienne de souvenirs durables de la Première Guerre mondiale, peuvent servir d'exemples de films qui ont influencé la perception publique des événements.

La biographie d'un personnage historique est une autre façon de présenter l'histoire. L'étude grandiose et d'une technologie innovatrice d'Abel Gance – *Napoleon* (1927) – est un classique du genre, mais les exemples existent par milliers, des douzaines pour le seul Napoléon, allant du plutôt factuel au purement fantaisiste. L'exactitude historique de l'évocation n'est pas en jeu. Ce qui importe, c'est la portée de la production sur la perception qu'en tire le public du personnage et de son rôle dans la vie de la nation.

En 1947, Sigfried Kracauer fut l'un des premiers à étudier l'impact sociologique et psychologique que sont censés avoir le cinéma et, désormais, la télévision sur l'auditoire. Il a établi un rapport entre d'un côté les longs métrages produits en Allemagne et de l'autre, le concept de volonté nationale et la montée du nazisme (Kracauer 1947). Le ministre allemand de la Propagande, Goebbels, avait découvert que la propagande pure était moins efficace que le drame pour modeler les attitudes et renforcer les préjugés, le drame agissant par la force de l'émotion plutôt que par la raison (Richards 1973). Des films comme *The Old King and Young King* (1935) et *Bismarck* (1940) ont promu le culte du leader et la loyauté inconditionnelle au leader. Les films *The Rothschilds* (1940) et *Jew Suss* (1940) étaient violemment antisémites et conçus pour justifier « la solution finale » de la question juive.

Bien que le travail de Kracauer ait été critiqué pour avoir exagéré l'impact du cinéma à l'encontre d'autres forces économiques, politiques et sociales agissant à l'intérieur comme à l'extérieur du pays, il existe un nombre grandissant d'études qui font un lien entre les longs métrages et les courants et contre-courants de la société. Dans la foulée de la crise des missiles à Cuba en 1962, trois films parus en 1964 (*Seven days in May* de John Frankenheimer, *Fail Safe* de Sidney Lumet et surtout *Dr. Strangelove : Or How I learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, de Stanley Kubrick) tentaient de traiter de la menace d'annihilation avec la guerre nucléaire. Il semble indiscutable que la couverture négative permanente des dernières phases de la guerre du Viêt Nam par les actualités filmées, en particulier les actualités filmées de l'offensive du Têt de 1968, a fourni des images dramatiques qui n'étaient pas représentatives de la situation en général et qui, largement diffusées par la télévision, ont eu un profond impact sur l'opinion publique états-unienne et ont joué un rôle très significatif dans l'érosion de l'appui public à l'effort de guerre. Des documentaires tels que le très controversé *In the Year of the Pig* (1968) d'Emile de Antonio ont modifié ces images et contribué à faire le procès de la politique du gouvernement.

Au Canada, l'industrie du long métrage ayant été marginalisée par la compétition avec les productions de Hollywood, c'est le film de non-fiction qui a le plus contribué à l'édification de la nation. L'Office national du film avait le mandat « d'interpréter le Canada pour les Canadiens et les autres nations. » Il a produit quelque 9 000 films au cours des soixante dernières années. Opérant en anglais et en français, il fut un élément important dans le processus de développement du sens d'une identité nationale sur un vaste territoire ayant une population diversifiée. Les productions de l'Office traitent de tous les aspects de la vie du pays dans toutes ses régions. Elles illustrent l'impact du développement industriel et des ressources, et les préoccupations écologiques associées à ce développement. Elles montrent les défis posés par l'urbanisation rapide et les problèmes des personnes marginalisées de nos grandes villes. *Challenge for Change*, une série de l'Office national du film commencée en 1967, a utilisé le processus de

production du film documentaire comme moyen pour stimuler le dialogue en vue de résoudre les problèmes des collectivités.

Il y a fort peu de sports, métiers, artisanats, festivals culturels, danseurs, chanteurs, musiciens, artistes, cérémonies autochtones et célébrations nationales, régionales et locales n'ayant pas fait l'objet d'un documentaire de l'Office national du film. Et il y a très peu de problèmes sociaux qui n'ont pas été le sujet d'une enquête filmée. Par exemple, durant 22 ans, entre 1974 et 1996, le Studio B de l'Office a concentré son attention exclusivement sur les questions concernant les femmes et fourni l'occasion aux cinéastes féminins d'explorer de nombreux aspects des changements survenus dans les rôles des femmes dans la société canadienne.

Cette collection, riche et variée, exemplifie la capacité des images en mouvement de documenter la culture populaire à la fois telle que vécue dans les milieux dominants et telle que nourrie par les minorités ethniques et raciales. En même temps que la production de l'Office national du film, elle documente également les grands spectacles des autres grands arts, le ballet, l'opéra, les orchestres symphoniques, les groupes rock ou les artistes de cirque. Mentionnons deux exemples seulement entre des douzaines : l'enregistrement audiovisuel des spectacles de danse constituent un complément à la notation de la danse qui a une immense importance pour sa transmission d'une génération à l'autre; plus de gens ont vu les pièces de Shakespeare, de Molière ou de Tchekhov au cinéma, interprétées par nos meilleurs artistes, qu'au théâtre, et les films rendront ces spectacles disponibles à jamais.

Les événements et les célébrations que relatent un grand nombre de ces documentaires ont aidé à former la conscience nationale. Des images partagées constituent un matériau vital dans ce processus. L'événement visuel singulier dont le plus grand nombre de Canadiens peuvent se souvenir est le but gagnant de Paul Henderson dans la partie de la série de 1972 entre le Canada et l'Union soviétique. Une nation unifiée par une joute de hockey! Trente ans plus tard, le but de Henderson est encore choisi par le public comme l'un des dix moments les plus déterminants de l'histoire canadienne, avec l'Acte confédératif de 1867, le rapatriement de la Constitution en 1982, et les images du premier homme à marcher sur la Lune. La quête de « l'identité canadienne » est une obsession nationale qui a consumé des milles de forêts pour faire imprimer la documentation sur le sujet et nécessité des milliers d'heures de tournage par les producteurs de films et d'émissions de télévision. Les productions audiovisuelles ont contribué à cette quête directement et indirectement au cours des soixante dernières années, comme ce fut le cas dans de nombreux pays. Avant de conclure que la fixation du Canada sur une partie de hockey d'il y a trente ans constitue une bizarrerie, je me dois de souligner qu'un nouveau long métrage allemand de Sonke Wortmann, *The Miracle of Bern* (2004), présente la chronique de l'impact de la victoire de l'équipe de soccer de l'Allemagne de l'Ouest sur la Hongrie lors de la Coupe du monde de 1954, événement auquel beaucoup accordent le crédit d'avoir marqué la réintégration du pays dans la communauté des nations. Et sur ce sujet du rôle du sport dans la construction d'une nation, quelqu'un peut-il nier l'impact, sur la psyché de la nation, de la victoire de la Grèce sur le Portugal lors de la Coupe du monde de cette année, venant s'ajouter à cela le fait d'avoir accueilli les Jeux olympiques, qu'on enregistre actuellement sur des milliers d'heures de ruban vidéo?

On peut justifier avec une relative facilité l'acquisition de longs métrages qui traitent d'événements historiques et qui ont provoqué une réaction critique forte et volumineuse de la part d'universitaires de diverses disciplines. Aucune étude sur le racisme aux États-Unis ne peut ignorer *Birth of a Nation* (1915), l'épopée monumentale et controversée de D.W. Griffith sur la guerre civile des États-Unis, la reconstruction et la montée du Ku Klux Klan (la simple annonce de la projection du film soulève encore une violente opposition, comme à Los Angeles ce mois-ci). Et il y a d'autres exemples de films qui ont influencé la perception d'enjeux sociaux clés dans tout pays possédant une industrie du film développée. Mais il existe relativement peu de longs métrages qui possèdent le caractère artistique et l'universalité pouvant marquer profondément la compréhension publique d'événements historiques. *Schindler's List* (1993) sur l'holocauste en est un exemple évident. Cela soulève la question de savoir ce qu'on doit faire des milliers de films qui déforment manifestement l'histoire, se complaisent dans le sang de la guerre et présentent des actes de bravoure totalement invraisemblables de la part de leurs « vedettes ». Et que faire des centaines de westerns qui présentent les rituels surannés d'un mythologique Ouest américain? Et des « frontières » élevées au rang de mythes se retrouvent dans les films de nombreux pays ou de diverses périodes historiques dans lesquels la règle de la loi est ou bien dysfonctionnelle, ou bien inexistante.

Certains affirment que les films de programme, les films « B » d'Hollywood et d'ailleurs, ont même plus de valeur que les longs métrages parce qu'ils reflètent inconsciemment les mœurs et la morale de la société. Presque de la même manière les commerciaux qui interrompent les émissions de télé seraient plus révélateurs et probablement plus précieux que les programmes qu'ils entrecoupent! Les cinémathèques puristes prétendent qu'aucune évaluation n'est possible et affirment qu'il faudrait un réseau mondial d'archives pour préserver toute œuvre, tout comme un réseau mondial de bibliothèques protège tous les livres.

Parce que les pionniers des archives de films étaient d'abord attirés par le film en tant qu'art, et parce qu'il est notoire que les jugements esthétiques sont inconsistants et prêtent à controverse, la position officielle de la Fédération internationale des archives de films, en autant qu'elle admet avoir une position, veut que tous les films soient sauvés. Henri Langlois, le légendaire fondateur de la Cinémathèque française, a déjà proclamé « qu'aucun archiviste n'a le droit de jouer à Dieu! » Le problème est qu'en décidant de retenir ce film-ci plutôt que ce film-là, sachant que le film non choisi ne sera probablement pas sauvegardé, le résultat est le même. Même Langlois, sur la fin de sa carrière, déplorait certains de ses choix antérieurs. Les archivistes de l'audiovisuel ont atteint, jusqu'à l'ère du numérique, des limites pratiques sévères quant à la quantité de matériel qu'ils pouvaient accepter. Les lieux d'entreposage à environnement contrôlé demeurent toujours dispendieux, les coûts de traitement restent élevés, et les coûts en aval de transfert sur des formats plus stables sont considérables. Le coût d'entreposage d'une bobine de film nitrate équivaut à dix fois le coût de préservation d'un pied cube de documents papier. Et si l'archiviste collectionne plus de films qu'il ne peut en entreposer de façon sécuritaire, les résultats peuvent devenir catastrophiques pour l'héritage audiovisuel national, sinon mondial, comme l'ont démontré les pertes de la Cinémathèque française sous la direction de Langlois.

Il est facile de critiquer la politique d'acquisition de Langlois, mais il est beaucoup plus difficile d'élaborer une politique viable. Lorsque j'ai commencé à bâtir

une collection audiovisuelle nationale pour le Canada en 1973, nous avons convenu que tout ce qui était produit au Canada avait de la valeur et devait entrer dans la collection et être conservé. C'était bien sûr la position que l'UNESCO allait plus tard adopter par la Recommandation de 1980. C'était possible parce que seulement une petite portion de la production historique du Canada avait survécu et que les installations d'entreposage disponibles pouvaient accueillir le volume de la production récente. Nous étions ainsi capables d'éviter le « dilemme schizophrénique » de la sélection et de la nécessité de prédire ce que les générations futures de Canadiens aimeraient retrouver dans la collection nationale. Meissner avait mis en garde d'éviter de fonder les décisions sur la valeur potentielle, « la prophétie étant suspecte ». Il est peut-être inévitable que les décisions d'acquisition que prennent les archivistes reviennent les hanter. Considérons la décision des conservateurs du Musée d'art moderne de New York au début des années 1930. Alors qu'on leur offrait tous les films de Buster Keaton, ils décidèrent que deux films suffiraient pour documenter son génie comique. Qu'il soit dit pour leur défense qu'ils travaillaient dans le contexte d'un musée des beaux-arts qui venait à peine de reconnaître le long métrage comme œuvre d'art, et dans lequel les critères d'acquisition tournaient autour de la qualité esthétique et du caractère représentatif de l'œuvre considérée. Une politique d'acquisition qui se fonde sur la sélection d'œuvres ayant une « importance culturelle » prêterait toujours flanc à la remise en question, car il est quasi impossible de fournir une définition avec laquelle plus de deux historiens de la culture se déclareront d'accord à tout moment donné.

Quand les Archives nationales du Canada en vinrent à considérer la production mondiale, elles adoptèrent comme politique de sélectionner uniquement les œuvres qui étaient des chefs-d'œuvre reconnus ayant été vus par un large public au Canada et ayant eu de l'influence sur les cinéastes canadiens. Nous étions de l'opinion qu'on devait considérer les œuvres canadiennes dans le contexte de la production mondiale comme un élément de l'héritage culturel de tous les Canadiens, tout comme on le faisait au Musée des Beaux-Arts pour l'art canadien. Dans l'hypothèse où il existe un réseau mondial d'archives des images en mouvement, il n'est nul besoin de conserver la production nationale des autres pays. Malheureusement, les pertes récentes d'archives dues aux guerres civiles et aux insurrections font la preuve que le patrimoine mondial d'images en mouvement serait en plus grande sécurité si on préservait plus d'une copie protégée dans plus d'un pays. On pense généralement que les archives d'images en mouvement de l'Iraq font partie des victimes de la guerre qui y sévit. Même un désastre naturel dans des archives peut dévaster l'héritage audiovisuel d'une nation. Les incendies survenus à Mexico et à Buenos Aires, entre autres, ont entraîné des pertes importantes de la production nationale. Et même si ces œuvres étaient conservées ailleurs, seraient-elles accessibles? J'ai travaillé pour Ernest Lindgren aux archives du British Film Institute dans la dernière partie des années 1950 et il avait l'habitude de me rappeler que « l'English Channel » fut fermé deux fois au cours de sa vie!

Dans l'évaluation des émissions de télévision, les Archives nationales comptaient sur le fait que les diffuseurs protégeraient leurs propres archives, mais parce que ces ressources sont d'un accès difficile – les archives des diffuseurs demeurent en général fermées au public sauf pour les chercheurs – les Archives ont pris l'habitude d'acquérir une copie des émissions importantes et ont depuis quelques années enregistré hors antenne des émissions choisies. La sélection se faisait sur la base des nouvelles et des affaires

courantes, des programmes présentant un intérêt social et politique, et de la couverture d'événements en direct quand le diffuseur n'enregistrait pas tout le programme. La Fédération internationale des archives de la télévision (FIAT) a recommandé de retenir pour une période de cinq ans tout ce qui est diffusé pour donner le temps de développer une perspective dans la sélection de programmes à conserver en permanence. D'autres sont de l'opinion de rendre obligatoire la conservation pour une période de 20 ans ou d'une génération. La FIAT a aussi recommandé d'enregistrer la diffusion d'une journée entière de tous les canaux une fois par année afin de documenter la présentation.

On aura compris à ce stade-ci que cet article ne présentera pas une politique d'évaluation pour quelque institution d'archives que ce soit. La situation varie tellement d'un pays à l'autre quant à ce que les diverses archives et institutions, officielles et officieuses, collectionnent, quant à la taille et à l'importance de la production nationale, et quant à la capacité des archives nationales d'assumer des responsabilités additionnelles, que les généralisations ne sont d'aucune utilité. Je peux seulement proposer quelques principes généraux, tirés de mon livre *Appraising Moving Images* (Évaluer les images en mouvement)<sup>8</sup>, à prendre en considération dans l'élaboration d'une politique.

Un premier principe veut qu'on ne puisse évaluer ce qu'on ne connaît pas. Vous devez connaître l'œuvre et son contexte, et ses rapports aux autres œuvres, aux producteurs ou aux parrains de l'œuvre, ainsi qu'aux conditions économiques et sociales et à la particularité idéologique dans lesquelles l'œuvre a été produite. Alors seulement saura-t-on si l'œuvre représente de la valeur pour les archives, ou si même elle se situe dans le champ de votre mandat de collection. Cela implique que les archives disposent d'un personnel ayant une formation formelle ou ayant acquis une connaissance de l'industrie des images en mouvement.

Aucun facteur particulier pris isolément n'est déterminant pour décider d'une acquisition. Il faut respecter l'âge ancien, mais s'il s'agit d'une copie de moindre qualité d'une œuvre bien protégée en un autre endroit, l'âge ancien peut ne pas suffir. Le rapport à d'autres œuvres ou à d'autres documents de la collection peut suffir, mais si le document considéré n'ajoute rien à notre connaissance ou à notre compréhension, il peut ne pas être un facteur significatif. L'œuvre peut être unique, mais le sujet peut en être si banal ou d'une exécution si pauvre qu'elle ne possède aucune valeur observable, sauf peut-être pour la personne qui l'a créée. C'est en général la combinaison de divers facteurs qui fait pencher la balance dans le sens de la rétention ou du rejet.

Entre les œuvres qu'on évalue posséder une certaine qualité et celles qui n'ont aucune valeur apparente (aux yeux du moins de l'évaluateur objectif; toutes les images en mouvement auront quelque valeur aux yeux d'une personne ou l'autre), l'archiviste doit en évaluer une vaste quantité en utilisant son savoir, son expérience et un esprit ouvert prêt à en apprendre plus sur la vie des peuples et des mondes extérieurs aux siens. Qu'elles soient de fiction ou non, les images en mouvement ont une réalité de surface et une réalité contextuelle, une relation entre le producteur de l'image et l'œuvre, et une relation entre l'auditoire et l'œuvre, qui peuvent avoir plus d'importance que les images elles-mêmes.

Les archivistes réfèrent parfois à « l'image de la société » qui résulte de l'interaction des citoyens et du gouvernement que révèlent les documents de transactions. L'archiviste a la responsabilité de saisir et de transmettre cette image aux générations futures. Les

archivistes d'images en mouvement travaillent avec des images plus concrètes, mais ils peuvent tout aussi facilement déformer la réalité en faisant de mauvais choix, comme peuvent le faire leurs collègues travaillant sur le textuel. Si les archivistes adoptent une attitude passive face à l'acquisition, « ce qui doit arriver, arrivera », l'image de la société qu'ils préserveront sera inévitablement biaisée par les images officielles du gros gouvernement et des grosses entreprises. Manqueront ce que Patricia Zimmerman appelle les « micro-histoires », les histoires racontées par ceux qui utilisent les images en mouvement en marge de la société et en dehors du courant industriel dominant.

Il manquera également les mythologies, les comportements rituels, les légendes commémorant l'héritage d'un peuple, qui constituent les matériaux d'édification de l'identité collective. Sur tous ces derniers pèse la menace des effets d'homogénéisation de la mondialisation des médias. Les documents audiovisuels sont un des principaux moyens pour préserver les identités et les communiquer à travers le temps.

Les archivistes débattront encore de la théorie et de la pratique de l'évaluation au cours des nombreuses années futures dans l'espoir d'élever l'évaluation au-dessus de cette zone grise qui existe entre la science et l'art. On l'a décrite comme un métier, mais elle est plus que cela ; elle est liée aux idées clés de la philosophie des archives et au rôle historique des archivistes comme gardiens de la mémoire. Dans un âge d'abondance, étant donné le volume des archives sinon des budgets consacrés aux archives, et en cette époque de la conversion numérique et de l'intégration des médias qui est la nôtre, la théorie et la pratique de l'évaluation se poursuivront pour poser de grands défis aux archivistes.

**Sam Kula**            Archiviste consultant  
**Fabien Lebœuf**    Traducteur

## NOTES

1. L'essentiel du présent article sur l'évaluation se retrouve dans la récente publication *Appraising Moving Images : Assessing the Archival and Monetary Value of Film and Video Records*, Lanham, Maryland, Scarecrow Press, 2003.
2. Wilhelm Kohte avait soumis au congrès de Moscou en 1972, un rapport intitulé *Archives of Motion Pictures, Photographic Records and Sound Recordings*.
3. NduT : Cette citation d'un texte français a été traduite de la version anglaise qu'en donne l'auteur. Il en va de même pour les citations ultérieures du même genre.
4. Il existe deux articles utiles : COOK, Terry, *Mind Over Matter : Towards a New Theory of Archival Appraisal*. Dans *The Archival Imagination : Essays in Honour of Hugh A. Taylor*, Barbara L. Craig éd., Ottawa, Association of Canadian Archivists, 1992, p. 60-69 ; et Luciana Duranti, « The Concept of Appraisal and Archival Theory » dans *American Archivist* 57, printemps 1940, p. 328-343.
5. Gerald Ham, « The Archival Edge » dans *A Modern Archives Reader : Basic Readings on Archival Theory and Practice*, Maygene F. Daniels et Timothy Walch édés., Washington, D.C., National Archives and Records Administration, 1984. L'article d'Ham a d'abord paru en 1975.
6. *Sciuscia* (NdT).
7. *Cidade de Deus* (NdT)
8. Cf. la note 1 (NdT).

## **BIBLIOGRAPHIE**

---

- BORDE, Raymond. 1984. *Les cinémathèques*. Paris.
- COOK, Terry. 2001. Archival science and postmodernism : new formulations for old concepts. *Archival Science* 1 : 3-24.
- COOK, Terry. 1992. Mind Over Matter. *The Archival Imagination : Essays in Honour of Hugh A. Taylor*, Barbara L. Craig éd., Ottawa, Association of Canadian Archivists.
- CROSS, Margaret. 1975. *Norton on Archives : The Writings of Margaret Cross Norton on Archival and Records Management*. Thorton W. Mitchell éd., Carbondale, Southern Illinois University Press.
- EVANS, Frank B., Donald HARRISON et Edwin A. THOMPSON comps. Printemps 1974. A Basic Glossary for Archivists, Manuscript Curators and Records Managers. *American Archivist* 37.
- HEDSTROM, Margaret. Automne 1989. New Appraisal Techniques : The Effect of Theory on Practice. *Provenance* 7 : 1-21.
- HULL, Félix. 1980. The Appraisal of Documents-Problems and Pitfalls. *Journal of the Society of Archivists* 6.
- KRACAUER, Siegfried. 1947. *From Caligari to Hitler : A Psychological History of the German Film*. Princeton, Princeton University Press.
- KULA, Sam. 2003. *Appraising Moving Images : Assessing the Archival and Monetary Value of Film and Video Records*. Lanham, Maryland, Scarecrow Press.
- MATUSZEWSKI, Boleslaw. 1898. *Une nouvelle source de l'histoire : création d'un dépôt de cinématographie historique*. Paris.
- RICHARDS, Jeffrey. 1973. *Visions of Yesterday*. Londres, Routledge & Kegan Paul : 288-357.
- RUTHERFORD, Paul. 2004. *Weapons of Mass Persuasion : Marketing the War Against Iraq*. Toronto, University of Toronto.
- SHELLENBERG, Theodore R. 1956. *Modern Archives : Principles and Techniques*, Chicago, University of Chicago.
- SPEED, Francis. 1968. The Function of the Film as Historical Record. *African Notes* 6.
- UNESCO. 1981. *Recommandation pour la sauvegarde et la conservation des images en mouvement*. Conférence générale du 27 octobre 1980 (Belgrade), Paris.
- UNESCO. 1983. *The Archival Appraisal of Moving Images : A RAMP Study with Guidelines*. Paris.