Zeitschrift: Revue historique vaudoise
Herausgeber: Société vaudoise d'histoire et d'archéologie
Band: 115 (2007)

Artikel: Sauvegarde du patriomoine audiovisuel de la télévision suisse romande
Autor: Pradervand, Olivier
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-514243

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 17.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Olivier Pradervand

SAUVEGARDE DU PATRIMOINE AUDIOVISUEL DE LA TÉLÉVISION SUISSE ROMANDE *Le Projet Archives*

Le service Documentation et Archives de la Télévision suisse romande (TSR) est engagé depuis début 2005 dans une vaste opération de sauvegarde de ses collections film et vidéo, appelée Projet Archives. Les archives de la TSR constituent en effet un trésor menacé et mal connu. Ce projet a pour but de sauvegarder et de rendre accessible plusieurs décennies de production propre qui, en grande majorité, n'est conservée que par la TSR elle-même. Un site internet permet de mesurer l'avancée des travaux, et de consulter des extraits et des émissions complètes provenant notamment de collections phares du patrimoine de la TSR comme *Carrefour, Horizons, Continents sans Visa* ou *Madame TV*[1].

Le Projet Archives est né dans un contexte caractérisé par un certain nombre de prises de conscience. La célébration du cinquantenaire de la TSR en 2004 a créé les conditions favorables à la reconnaissance des archives de la chaîne comme patrimoine culturel romand de grande valeur. C'est également à cette occasion que l'attention du public a été attirée sur le phénomène du syndrome du vinaigre[2], qui constitue une grave menace pour les supports film. D'une ampleur inédite en Suisse dans ce domaine, le Projet Archives s'inscrit au demeurant dans la continuité d'autres opérations de sauvegarde plus modestes menées par la TSR. Au cours des années 1990, des lots importants d'émissions tournées en vidéo dans des formats obsolètes ont été transférés sur de nouveaux supports vidéo. Les formats vidéo professionnels connus depuis le milieu des années 1960, tels par exemple le Maz 2 pouces puis l'U-Matic, étaient en effet menacés non seulement par la rapide dégradation des bandes magnétiques, mais également par la difficulté voire l'impossibilité de maintenir un

1 www.archives.tsr.ch

2 Le syndrome du vinaigre, appelé ainsi en raison de l'odeur caractéristique qui se dégage des supports atteints, est une dégradation chimique spontanée et contagieuse des supports film à base d'acétates de cellulose. La gravité de l'état d'un support est déterminée par une mesure de son acidité. L'amélioration des conditions de stockage permet uniquement d'en ralentir l'apparition et la progression.

parc de machines capables de les lire. Un certain nombre d'émissions tournées sur film 16mm et dont les supports se dégradaient ont également été recopiées sur des supports vidéo. Le syndrome du vinaigre étant irréversible, le seul moyen de le combattre consiste à recopier les contenus sur un nouveau support.

Les activités de sauvegarde se sont développées au cours de la dernière décennie, suite notamment à la création à la fin de l'année 1995 de Memoriav, Association pour la sauvegarde de la mémoire audiovisuelle suisse, dont la SRG SSR idée suisse est un des membres fondateurs[3]. A l'occasion d'une opération de sauvegarde de l'émission *Continents sans visa*[4], de nombreux problèmes sont apparus dans le domaine des bandes son, ce qui a amené à une réévaluation de la gravité des dommages causés par le syndrome du vinaigre[5]. Il fut décidé d'entreprendre une évaluation complète de la collection. Un rapport[6] fut réalisé sur la base de mesures systématiques et de la méthodologie scientifique recommandée par l'*Image Permanence Institute* de Rochester (Etats-Unis)[7]. Ce rapport conclut à l'urgence d'entreprendre un plan de sauvegarde. La collection est en effet atteinte par le syndrome du vinaigre, à des degrés divers, dans une proportion estimée à 50%. Les bandes son présentent les dégradations les plus avancées et la période la plus atteinte correspond aux années 1959 à 1965, avec des supports présentant le plus haut degré d'acidité mesurable. La situation est jugée d'autant plus grave que les supports sont stockés sans boîtes dans des tiroirs non fermés, ce qui présente un risque de contagion des supports peu ou pas du tout atteints.

3 www.memoriav.ch. Les autres membres fondateurs sont la Bibliothèque nationale suisse, les Archives fédérales, la Phonothèque nationale suisse, la Cinémathèque suisse, l'Office fédéral de la communication, et, depuis 1998, l'Institut suisse pour la conservation de la photographie.

4 Emission phare de reportages réalisés en film 16mm, diffusée de 1959 à 1964, *Continents sans visa* est considérée comme un ancêtre de *Temps Présent*.

5 Une bande son atteinte par le syndrome du vinaigre perd sa souplesse, se torsade et présente un rétrécissement (on parle de retrait) qui a pour conséquence de modifier l'écart entre les perforations. Passé un certain stade de dégradation, la bande devient si cassante qu'il n'est plus possible de la lire sans la détruire.

6 Didier Bufflier, *Couleur vinaigre, Syndrome du vinaigre, Rapport des tests effectués sur les archives TSR, support 16mm (image et son) et vidéo*, mai 2003.

7 Ces recommandations sont formulées dans le manuel de James M. Reilly, *IPI Storage Guide for Acetate Film. Instructions for Using the Wheel, Graphs, and Table. Basic Strategy for Film Preservation*, Rochester Institute of Technology, Rochester, 1993. Téléchargeable : www.imagepermanenceinstitute.org/shtml_sub/acetguid.pdf

1 L'équipe de *Continents sans visa* dans les années 1960. A la table de montage 16 mm, Eliane Guignet-Heimo, Alexandre Burger, Jean Dumur, François Bardet, Jean-Claude Diserens, Yvan Butler. Au fond debout : André Gazut. Au mur, deux affiches de films du Groupe 5 : *L'Inconnu de Shandigor* de Jean-Louis Roy (1967) et *La lune avec les dents* de Michel Soutter (1966). © Copyright TSR 2007 – Archives TSR / Walter Reimann

La collection

Le film est le plus ancien des supports utilisés en production par la TSR, dès ses débuts en 1954. Les supports vidéo sont employés parallèlement depuis la fin des années 1960, et supplantent le film au début des années 1980 pour la production courante. Certaines productions sont néanmoins tournées en pellicule jusqu'en 1993. La collection films de la TSR est estimée à 64'000 bobines, pour un total d'environ 10'000 heures de programme, dont 8'000 n'avaient jamais été recopiées au moment du rapport sur le syndrome du vinaigre, en 2003.

Le fonds se compose en majorité de films 16mm avec son sur bande magnétique séparée (« sepmag »), mais on trouve des films avec son optique ou magnétique sur la bande image (« comopt » et « commag ») dans les premières années. La pellicule image est le plus souvent de type inversible, ce qui signifie qu'on ne produit pas un négatif duquel tirer des copies positives, mais que c'est bien la pellicule caméra elle-même qui, une fois développée, devient un positif que l'on monte et que l'on

utilise pour la diffusion. Le 35mm et le négatif représentent une faible proportion de la collection, réservés qu'ils étaient à certaines productions comme les fictions ou l'animation. Ces supports sont en grande partie déposés à la Cinémathèque suisse, au centre d'archivage de Penthaz, qui dispose de meilleures conditions de stockage.

Les buts du projet

Le Projet Archives a été élaboré sur la base d'un rapport commandé auprès de l'Institut national de l'audiovisuel (INA, Paris), qui possède une solide expérience dans la sauvegarde d'archives télévisuelles, et d'un cahier des charges correspondant aux exigences de la TSR. Trois objectifs principaux sont retenus : la sauvegarde des contenus menacés par la dégradation des supports originaux; une simplification des procédures d'accès aux documents ; l'intégration de données documentaires complètes dans une base de données centrale.

Le rapport de l'INA préconise un plan de numérisation des collections pour un budget de vingt-cinq millions de francs sur une période de huit ans[8]. En résumé, il s'agit de transférer les émissions sur des serveurs informatiques offrant un accès aux contenus sous la forme de deux versions : l'une de faible résolution, destinée à la consultation, et l'autre de haute qualité, adaptée à la production et à la diffusion.

Le Projet Archives est lui-même intégré dans un projet plus vaste encore, qui inclut l'adoption généralisée d'instruments de production numériques et le prochain remplacement des actuelles bases de données image par un nouvel outil documentaire nettement plus complet. Actuellement, les émissions sur supports film sont cataloguées dans une base distincte de celle utilisée couramment pour les supports vidéo. La base de données film présente non seulement de nombreuses lacunes mais surtout un manque d'homogénéité dans le traitement documentaire des émissions : on parle de *strates documentaires* pour exprimer ces disparités. Nombre d'émissions n'y sont décrites que de manière lapidaire, voire ne le sont pas du tout, or de telles lacunes sont considérées, à juste titre, comme faisant obstacle à une réutilisation des documents. Une homogénéisation des données, notamment par l'introduction de champs contrôlés permettant l'usage d'un thésaurus des noms propres, et une

8 L'ensemble comprend environ 8'000 heures de films jamais recopiées, 8'000 heures de Maz 1 pouce et 75'000 heures de vidéo Beta.

mise à jour de l'analyse des documents dans une base centrale constituent donc des objectifs majeurs.

Structure institutionnelle et financement

Le financement du Projet Archives a été confié à une institution créée dans ce but, la Fondation pour la sauvegarde du patrimoine audiovisuel de la TSR (FONSAT). Ce type de structure semblait le plus approprié aux tâches de visibilité et de recherche de fonds. Le conseil de fondation compte neuf membres, représentant la SRG SSR idée suisse, la SSR idée suisse romande (RTSR), la TSR, Memoriav et enfin le Réseau D+A, entité qui regroupe les responsables des Services de documentation et archives des trois chaînes nationales.

Les fonds dont dispose la Fondation proviennent essentiellement de la SRG SSR idée suisse, de la TSR, de Memoriav et de la Loterie romande, et d'autres soutiens sont activement recherchés. Le financement n'est pas assuré pour l'ensemble du projet, mais il est attribué périodiquement, d'année en année. Cela tient notamment au fonctionnement d'institutions telles que la Loterie romande, qui ne s'engagent en principe pas pour des périodes excédant douze mois, mais peuvent, le cas échéant, renouveler leur soutien plusieurs fois de suite. Nous verrons plus loin quelles conséquences peut avoir ce type de financement sur la politique générale du projet, notamment en termes d'accès et de droits, et sur des aspects très concrets de gestion du travail de sauvegarde.

La sauvegarde selon le Projet Archives

Considéré dans son ensemble, le Projet Archives soulève un certain nombre de problèmes propres à la sauvegarde du patrimoine audiovisuel. Nous limiterons notre attention au fonds film, dont le traitement est nettement plus complexe que celui de la vidéo, et qui appelle d'intéressantes comparaisons avec le domaine de la conservation du patrimoine cinématographique.

Disposant par définition de ressources limitées, tout projet de ce type est confronté à deux questions fondamentales. La première est celle de la sélection éventuelle des documents à sauvegarder, la seconde est la répartition des moyens financiers et des forces de travail selon trois aspects fondamentaux de la sauvegarde, qui peuvent entrer en contradiction. Schématiquement, ces aspects sont la restauration des

supports, la conservation à long terme[9], et la mise en valeur ou plus généralement l'accès aux collections. Une comparaison avec le domaine du film cinématographique s'impose jusqu'à un certain point du fait de la similitude du matériel conservé. Le Projet Archives se heurte dans une certaine mesure aux mêmes problèmes qu'une cinémathèque, mais dans un contexte très différent, compte tenu des enjeux juridiques et commerciaux particuliers que connaît une chaîne de télévision.

Sélection naturelle et sélection raisonnée

Parmi les objectifs du Projet Archives figure la lutte contre un phénomène que l'on peut qualifier de « sélection naturelle », observable dans toute collection orientée prioritairement vers la réutilisation. Un certain nombre de documents ont inévitablement été perdus ou détruits. Parmi ceux qui ont été conservés, il s'avère que seule une petite proportion est régulièrement demandée pour consultation et réutilisation. L'intérêt que peuvent susciter des documents d'archives majeurs s'entretient en quelque sorte tout seul dans la mesure où, à force d'être demandés et réutilisés, ils sont présents à la mémoire des utilisateurs internes et du public. Davantage sollicités, ces documents sont également les mieux documentés dans les bases de données, et réciproquement, les émissions dont le contenu est bien décrit ont davantage de chances d'être demandées.

Il a été convenu qu'en principe toutes les émissions seraient traitées indistinctement, car introduire une sélection sur la base de critères de valeur ou d'intérêt reviendrait à perpétuer cette tendance à la sélection naturelle. De fait, l'intérêt potentiel d'un même document peut fluctuer fortement selon l'époque. C'est tout particulièrement vrai dans le domaine de l'actualité politique nationale ou régionale, où abondent les exemples de sujets apparemment secondaires en leur temps qui sont éclairés sous un jour nouveau en raison de tel rebondissement ou de telle évolution.

Ce principe de non-sélection est cependant l'objet d'un certain nombre d'exceptions. Ici il convient de distinguer deux aspects : d'une part la conservation des films, d'autre part le transfert vidéo. La conservation des originaux n'est évidemment pas remise en cause, bien que la question des conditions de cette conservation ne soit pas entièrement résolue à l'heure qu'il est. En revanche, il n'en est pas de même pour ce qui est des recopies. Si par exemple toute sélection est exclue pour les pre-

9 Ces deux premiers aspects sont si intimement liés qu'on parle parfois de restauration *curative* et de restauration *préventive*.

mières années de production, dont il ne reste que peu de traces, certaines émissions pourraient faire l'objet d'un échantillonnage. Sont concernées les émissions dites « pléthoriques », produites comme leur nom l'indique en très grand nombre, et dont l'intérêt réside davantage dans le type d'émission que dans le contenu lui-même tel qu'il diffère d'une édition à l'autre. Il s'agit notamment de jeux télévisés, d'émissions philatéliques ou d'émissions animalières, dont on n'a conservé que des séries de plans de type *stockshots*[10].

Par ailleurs, les émissions sont traitées selon un ordonnancement stratégique par ordre de priorité, assimilable à une sélection dans le temps. Le financement du projet n'étant pas assuré pour toute sa durée, la priorité est accordée par précaution aux émissions dites phares, de production plus élaborée ou présentant un intérêt du point de vue du patrimoine suisse. Par contre, le transfert des émissions dont on soupçonne fortement qu'elles sont composées d'images achetées, dont la TSR ne possèderait plus les droits de diffusion, n'est pas considéré comme prioritaire. Cette stratégie découle directement du modèle de financement annuel, selon le principe qu'il est préférable d'intégrer dès le départ une sélection raisonnée, plutôt que de se voir dans l'obligation de le faire en cours de route.

Restauration, conservation, accès : spécificités du film de télévision

La politique de sélection étant définie, la question de la hiérarchie des priorités entre les différents aspects de la sauvegarde reste entière. Nous avons évoqué le fait que ces exigences peuvent parfois se contredire. Dans le domaine des cinémathèques, la mise en valeur des collections a pu par exemple représenter un intérêt en contradiction avec la conservation. La nécessité politique d'une visibilité du travail de sauvegarde a cependant imposé le dépassement de cette vision antagoniste. La vidéo a en outre contribué à soulager en partie le problème de l'accès, notamment pour les chercheurs, rendant possible une consultation peu coûteuse et qui ne mette pas en péril les films conservés. Quant à la restauration, c'est en raison de ses coûts élevés que cette activité doit être intégrée à une stratégie générale de répartition des moyens humains et finan-

10 Les *stockshots* sont des images thématiques sans commentaire, achetées pour illustrer un sujet, ou, dans le domaine du cinéma, pour éviter de tourner des plans coûteux lorsque des images représentatives peuvent faire l'affaire.

ciers à disposition. Toutes ces questions, bien connues dans le domaine du patrimoine cinématographique, sont donc liées. Dans le cas qui nous intéresse, les spécificités du film de télévision influent fortement sur tous les aspects de la sauvegarde.

Parmi ces aspects, la restauration est probablement le plus discuté. L'application de concepts et de théories développées dans le domaine de l'Histoire de l'art au domaine du film se révèle problématique[11]. Le principe fondamental de la restauration consiste à s'efforcer de restituer un document ou une œuvre sous une forme aussi proche que possible de celle de sa première publication, tout en respectant la vérité historique, c'est-à-dire en tenant compte des caractéristiques des matériaux d'origine et du temps écoulé depuis la création. De là découle une question fondamentale, d'ordre déontologique, qui consiste à déterminer le degré d'intervention acceptable face à une altération donnée. Effacer totalement les traces laissées par le passage du temps sur une œuvre revient en effet à produire un faux. Néanmoins, il convient de neutraliser les altérations ou les corps étrangers qui gênent la perception de l'œuvre dans son intégrité ou menacent la conservation de l'objet. Cette problématique prend un tour bien spécifique dans le domaine du cinéma. La définition d'un état original, en particulier, soulève de nombreuses difficultés du fait de la nature multiple du film et des conditions particulières de perception par le spectateur[12].

Une brève description des opérations précédant la mise à disposition des émissions s'impose, car elle permettra de mettre en évidence les modalités particulières que prennent ces problèmes dans le cadre d'une archive télévisuelle.

Les supports font l'objet d'une prise en charge différenciée, adaptée à leur état. Un certain nombre d'observations sont recueillies et les interventions sur les supports sont dûment documentées. Tous sont nettoyés, inspectés et visionnés sur une table de

11 La théorie - et la pratique - de la restauration moderne ont connu des avancées importantes en Italie au XXe siècle, à l'instigation de Cesare Brandi, fondateur de l'Istituto centrale per il restauro en 1939. De nombreux textes consacrés à la restauration des films font référence à son ouvrage le plus important, paru en 1963 en italien, traduit en français sous le titre suivant: Cesare Brandi, *Théorie de la restauration*, Ecole nationale du patrimoine, Monum, Paris, 2001.

12 Nous avons abordé ce débat complexe dans notre mémoire de licence, Olivier Pradervand, *La restauration des films. Question de théorie, de déontologie et de transmission de la culture cinématographique*, Université de Lausanne, Faculté des lettres, Histoire et esthétique du cinéma, septembre 2004. On trouvera des pistes bibliographiques dans les ouvrages de référence suivants: Gian Luca Farinelli, Nicola Mazzanti (dir.), *Il Cinema Ritrovato. Teoria e metodologia del restauro cinematografico*, Bologne, Grafis, 1990; Paolo Cherchi Usai, *Silent Cinema, an Introduction*, BFI Publishing, Londres, 2000; Dan Niessen, Lisbeth Richter Larsen, Thomas C. Christensen, Jesper Stub Johnsen (éd.), *Preserve Then Show*, Danish Film Institute, Copenhague, 2002.

montage. Cette opération permet à la fois de traiter les différents dégâts mécaniques que l'on peut observer sur un film et de corriger les erreurs d'identification ou les incohérences de catalogage qui peuvent subsister, en recourant par exemple à des sources papier comme les scripts ou la grille des programmes.

Le plus souvent, au sein de la collection, le son se présente sous la forme de bandes magnétiques séparées, qui sont, comme nous l'avons mentionné, particulièrement sujettes au syndrome du vinaigre. Une procédure de restauration chimique, développée spécifiquement, est appliquée en cas de besoin. La synchronisation du son avec l'image est contrôlée. Ce point constitue une excellente illustration d'un problème déontologique fondamental bien connu dans le domaine de la restauration des films, qui a son origine dans la notion problématique d'original. En l'occurrence, un décalage de synchronisation du son peut provenir d'une imprécision du montage, auquel cas la vérité historique commanderait qu'on la conserve. Dans le domaine qui nous intéresse, il est certes peu probable qu'un tel décalage procède d'une volonté artistique, mais il n'en reste pas moins une trace des méthodes de travail utilisées à l'époque. A l'opposé, ce « défaut » peut également provenir d'une altération postérieure à la production, le cas le plus courant étant un remontage ou le pure et simple prélèvement d'un passage pour rediffusion.

Il n'est pas toujours possible d'établir avec certitude l'état original d'une émission. Cette problématique fait écho, dans le domaine du cinéma, à l'épineuse question des *versions*, qui sont autant de formes sous lesquelles un film a pu être distribué au cours de son histoire ou selon les territoires. Par comparaison, les remontages d'émissions télévisuelles suscitent des problèmes nettement moins complexes, mais présentent en revanche un caractère irréversible du fait que l'on prenait rarement le temps d'établir une copie du montage premier.

Le problème de l'état original d'une émission ne s'arrête cependant pas au montage. Examinons l'étape suivante, celle du transfert, qui est opérée au moyen d'un télécinéma semblable à ceux utilisés à l'époque pour la diffusion [13]. Un télécinéma permet un certain nombre de réglages du contraste et de la colorimétrie. Dans les cas où l'on observe une dominante de couleur prononcée, il s'agit de déterminer si cette caractéristique était présente à l'origine ou si elle est due à une altération de l'émulsion photographique. Nous savons par ailleurs que certaines corrections de contraste ou de synchronisation du son étaient couramment effectuées au moment

13 Dispositif produisant un signal vidéo à partir d'un film. Les films sont copiés sur des cassettes Beta MPEG IMX. Ce sont ces cassettes qui sont à leur tour numérisées pour le stockage sur serveurs.

même de la diffusion. L'étape du télécinéma et la transmission d'une émission télévisée viennent donc brouiller la définition de l'objet de la sauvegarde, par comparaison avec un film de cinéma prévu pour être projeté.

Une émission sur film en pellicule inversible montée, bien que pouvant prétendre à un enviable statut d'original d'un point de vue photographique, ne peut jamais être considérée comme entretenant un rapport d'identité avec l'émission telle qu'elle a été vue par les spectateurs, d'une part d'un point de vue technique et esthétique, tel que nous venons de le voir[14], et d'autre part du point de vue du contenu lui-même. Prenons l'exemple des émissions d'actualité. Il n'en subsiste généralement que les sujets réalisés au préalable en 16mm, à l'exclusion des images du « plateau », filmées en direct au studio, en vidéo, dont il ne reste de traces que dans la mesure où une « bande antenne » a été enregistrée et surtout conservée, ce qui n'est pas la règle avant la fin des années 1960[15]. Il faut donc bien admettre que nous n'avons accès dans de tels cas qu'à un reflet partiel des émissions diffusées. Font exception à cette règle les émissions « kinescopées », soit quelques centaines de titres seulement parmi lesquels figurent un certain nombre d'œuvres de fiction mises en scène en studio, appartenant au genre de la « dramatique »[16].

Pour résumer, et compte tenu des difficultés que nous venons d'évoquer, les protocoles de travail en vigueur stipulent que le but de la restauration est l'établissement d'une version dite « brute » d'un document, c'est-à-dire correspondant à l'état dans lequel le film nous est parvenu. Les caractéristiques liées au type de supports utilisés ne sont pas considérées comme des défauts[17]. Les interventions irréversibles sont par principe évitées au maximum, sachant que la grande majorité des documents n'existe qu'à un seul exemplaire. Des interventions de montage plus lourdes, que l'on estimerait souhaitables dans le cadre d'une rediffusion, peuvent être avantageusement réalisés en production vidéo, sans conséquences pour les

14 De même, la projection cinématographique peut elle-même être considérée à la limite comme une interprétation (au sens musical) unique et non reproductible d'une copie.

15 Une « bande antenne » (on parle également de « mouchard ») est l'enregistrement-témoin d'une émission telle qu'elle est diffusée. De très nombreuses bandes antenne réalisées sur de coûteux supports Maz 2 pouces ont été effacées dans le but de récupérer les bandes.

16 A l'inverse du télécinéma, le kinescope enregistre un signal vidéo sur film. Les émissions « kinescopées » sont donc en principe conservées telles qu'elles ont été diffusées, mais elles ne représentent qu'une très faible proportion de la collection.

17 Collures visibles entre les plans, son monophonique, etc.

originaux films ni pour la version vidéo de référence établie par le Projet Archives [18]. L'intérêt des interventions menées sur les supports films est qu'elles se situent à la limite entre restauration et conservation, ce qui donne tout son sens à l'expression « sauvegarde » [19].

Conservation

Dans le domaine des cinémathèques, conservation et restauration, bien que complémentaires, se trouvent en quelque sorte en position de concurrence du point de vue du budget, ces deux secteurs étant extrêmement coûteux. La problématique de la conservation présente des enjeux particuliers dans le cadre du Projet Archives. Les cassettes sur lesquelles les émissions sont recopiées dans un premier temps ont elles-mêmes une durée de vie limitée, et ne résolvent donc pas la question de la conservation. Une norme stricte de maintenance des serveurs sur lesquels les contenus sont numérisés a été définie, stipulant que les sauvegardes doivent être faites à double, sur des serveurs se trouvant dans des locaux différents. Des migrations informatiques périodiques doivent garantir la permanence et l'accès aux fichiers. La responsabilité des fonds une fois numérisés se déplace ainsi du domaine des archives au sens classique vers la zone de compétence du Service informatique de la TSR.

Actuellement, la question de la conservation des originaux film reste ouverte. Les conditions de stockage ne sont pas satisfaisantes, mais la TSR ne dispose ni des locaux ni des budgets nécessaires pour garantir des conditions optimales à long terme. Le Projet Archives, qui a une durée d'exercice limitée à quelques années, n'a pas pour vocation de résoudre ce problème.

18 Il arrive par exemple qu'une séquence image soit manquante, tandis que la séquence son correspondante est toujours présente. Dans un tel cas, on remplace le passage manquant par de l'amorce noire, afin que le support film original conserve une trace de cette lacune, et que la synchronisation son-image de la suite du document soit restituée. En revanche, un réutilisateur peut prendre la décision de couper cette séquence manquante en montage vidéo.

19 Presque toutes les interventions restauratrices présentent en effet deux facettes, l'une consistant à rendre possible l'accès au contenu, l'autre étant de nature préventive.

L'accès, but ou condition de la sauvegarde ?

Nous avons vu qu'un accès facilité aux images d'archives figurait parmi les objectifs principaux du Projet Archives. Cet aspect est effectivement privilégié par le processus choisi, qui aboutit pour les utilisateurs internes à une grande simplicité de consultation de toutes les émissions sauvegardées. Cette politique trouve essentiellement deux explications. La première tient au contexte particulier de la collection, pour ne pas dire à la culture d'entreprise propre à une chaîne de télévision. Historiquement, le service Documentation et Archives dépend du secteur Programme, et les fonds ont toujours été considérés comme un précieux réservoir d'images qui n'ont de valeur que dans la mesure où il est possible de les réutiliser. La seconde relève davantage d'un choix archivistique orienté selon l'idée que la circulation et la mise en valeur d'un patrimoine sont en soi une condition de sa transmission et de sa pérennité, et participent donc pleinement de la sauvegarde. Le Projet Archives ouvre véritablement des voies nouvelles en la matière en permettant l'accès du public aux archives de la chaîne en dehors d'une rediffusion à l'antenne. Cette pratique soulève des questions relatives aux droits de diffusion.

Mise en valeur et droits de diffusion

La question du caractère libre ou payant de l'accès aux émissions sur le site internet du Projet Archives est l'objet d'un débat. L'enjeu est de nature juridique et politique : la TSR tire en effet une bonne partie de ses ressources de la redevance de réception et se trouve régie par un mandat de service public.

Les cinémathèques ne détiennent généralement pas les droits de diffusion du matériel dont elles sont dépositaires. Le statut des copies conservées et les possibilités de mise en valeur doivent donc être l'objet de négociations avec les ayants-droits. Il en va autrement des émissions de la TSR, la chaîne détenant dans une large mesure les droits de ses collections. Cette règle connaît certaines exceptions. On dénombre d'abord les achats et surtout les coproductions, qui font l'objet de contrats spécifiques [20]. Il n'est pas toujours possible de déterminer rapidement si une émission contient ou non un passage acheté ou coproduit. Les productions TSR

20 Ces contrats peuvent susciter des difficultés juridiques, notamment dans le cas de faillite ou de rachat de sociétés de production.

elles-mêmes peuvent faire l'objet de droits de diffusion complexes. Cette situation est due à l'évolution du statut des journalistes et des réalisateurs. Ces derniers ont été soumis à divers types de contrat au cours de l'histoire de la chaîne, certains leur conférant un statut d'indépendant travaillant au cachet, d'autres celui de salarié. Pendant une période comprise du début des années 1960 au courant des années 1970, par exemple, certaines émissions étaient réalisées sur mandat particulier, moyennant une rétribution fixe pour la première diffusion et une prime de 20% pour toute rediffusion ultérieure. Ces contrats n'étant pas limités dans le temps, la TSR se voit théoriquement dans l'obligation d'effectuer des recherches pour déterminer sous quel régime une émission a été produite, puis pour retrouver les réalisateurs concernés. La situation est particulièrement complexe dans le domaine des œuvres de fiction, la rémunération du travail de scénario se révélant des plus problématiques. Un certain nombre de litiges ont eu lieu à cet égard. L'interprétation des contrats anciens est en outre compliquée par l'apparition de modalités de diffusion nouvelles [21].

Soucieuse de valoriser le résultat des travaux de sauvegarde, la FONSAT verrait d'un bon œil que l'accès aux images d'archives soit payant, sur le modèle d'autres sites n'offrant gratuitement que de courts extraits d'émissions, que l'on peut voir intégralement moyennant un paiement modeste [22]. Par rapport à la diffusion classique, l'accès en ligne relève en effet d'une mise en valeur, autrement dit d'une *plus-value*. La gestion d'un site internet de ce type suppose un important travail d'édition. Le choix des émissions proposées est assimilable à une programmation [23]. Il s'accompagne d'une part de la rédaction de commentaires, d'historiques et de mises en contexte, et d'autre part d'une indexation, sans laquelle toute recherche est impossible. En dernier recours, c'est cette plus-value qui pourrait être monnayable, la notion de patrimoine n'impliquant pas nécessairement un accès libre et illimité. Les sommes ainsi obtenues seraient directement réinvesties dans la sauvegarde.

Un certain nombre d'arguments plaident cependant en faveur de la gratuité. Outre le statut de service public de la TSR, il y a notamment les conditions posées

21 Ces informations nous ont été aimablement fournies par M. Jean-Jacques Lagrange, octobre 2006.

22 C'est notamment le cas du site www.ina.fr. En revanche la chaîne francophone Radio-Canada offre un accès gratuit à des émissions radiophoniques et télévisuelles à l'adresse http://archives.radio-canada.ca.

23 Il est à relever que le site est alimenté par les découvertes de tous les collaborateurs du projet. Plusieurs sensibilités sont ainsi représentées.

par l'une des institutions finançant la Fondation, Memoriav, qui a pour principe statutaire d'exiger que les documents audiovisuels sauvegardés grâce à son soutien soient mis à disposition librement. Cette particularité découle elle-même du mandat public de cette association et d'une volonté de visibilité politique de son travail[24]. L'accès public doit être compris comme une contrepartie aux fonds investis. Comme nous l'avons vu, le Projet Archives est attentif à la visibilité de ses activités, car celle-ci joue un rôle très important dans la recherche des fonds nécessaires à la poursuite de la sauvegarde. A cet égard, il ne fait aucun doute que la gratuité du site internet compte pour beaucoup. Cette question reste donc ouverte pour le moment.

Des sources historiques de premier ordre

Le Projet Archives est le produit d'une longue évolution au sein de la TSR vers une conscience plus aigüe de la valeur patrimoniale des archives. Si une vision que l'on jugerait aujourd'hui trop utilitariste a été dépassée, les opérations de sauvegarde actuelles visent néanmoins prioritairement à encourager la mise en valeur de l'ensemble de la collection. Le Projet Archives est intégré dans les nouvelles méthodes de travail suscitées par la digitalisation des outils de production télévisuelle. On ne se contente plus de transférer les émissions au fur et à mesure des demandes de mise à disposition. Grâce à l'approche globale qui a été choisie, l'ensemble de la production propre subira, à terme, une réévaluation au travers du visionnage interne et de l'interaction avec le public par le biais du site internet.

Du fait de la nature singulière des collections qu'il s'agit de transmettre, la sauvegarde des archives de la TSR entraîne à s'interroger sur la notion de patrimoine. Parler de mémoire collective et de bien culturel commun paraît ici particulièrement justifié. Du point de vue du contenu, la somme des émissions offre des sources de premier ordre sur tous les aspects de la vie en Suisse romande. On peut y trouver des indications extrêmement précieuses quant à la façon dont les événements nationaux ou internationaux et les faits de société étaient perçus des contemporains. La sauvegarde de ce patrimoine est une tâche qui dépasse largement l'entreprise TSR et appelle l'implication d'interlocuteurs institutionnels au niveau de tous les cantons romands.

24 La collection *Carrefour*, émission d'actualité régionale sauvegardée grâce à Memoriav, est par exemple sur le point d'être mise à disposition intégralement en libre accès.

La transmission d'un patrimoine culturel est affaire de relectures et de réévaluations successives. Il est à souhaiter que le Projet Archives ouvre davantage le vaste champ d'investigations que constituent les fonds de la TSR aux chercheurs et aux historiens [25].

25 Outre les documents cités en note, l'auteur s'est appuyé sur des entretiens réalisés en octobre 2006 avec Françoise Clément, responsable du Service Documentation et Archives, Patricia Herold, cheffe du Projet Archives, Jean-Jacques Lagrange, réalisateur, et Didier Bufflier, vérificateur-restaurateur films.