

Les gardiennes du temple :

La profession de documentaliste audiovisuel en France, de 1952 à 2017



Cinémathèque d'actualités Cognac-Jay, 04/03/1977, photographe : Ruzska Laszlo © INA

Thèse présentée et soutenue à Paris, le 06/01/2023, par
Anna Tible

Sous la direction de Claire Blandin

Composition du Jury :

Claire Blandin - Directrice

Professeure des Universités, Université Sorbonne Paris Nord (LabSIC)

Marjolaine Boutet

Professeure des Universités, Université Sorbonne Paris Nord (Pleiade)

Isabelle Garcin-Marrou

Professeure des Universités, Sciences Po Lyon - Université Lyon 2 (ELICO)

Kira Kitsopanidou

Professeure des Universités, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3 (IRCAV)

Denis Ruellan

Professeur des Universités, CELSA - Sorbonne Université (GRIPIC)

Titre : Les gardiennes du temple : la profession de documentaliste audiovisuel en France, de 1952 à 2017.

Mots-clefs : audiovisuel, documentaliste, femmes, genre, archives, INA, création, numérique

Résumé : La profession de documentaliste audiovisuel est née avec la télévision publique en France. Créée et occupée majoritairement par des femmes, elle a construit son identité professionnelle au cœur de rapports sociaux de genre. Les documentalistes ont en effet construit leurs outils et leurs pratiques d'indexation, d'archivage, de commercialisation et de valorisation des archives, dans une division du travail verticale, au service des journalistes et réalisateur·ice·, qui furent longtemps une majorité d'hommes.

Ce travail de recherche interroge la construction d'une profession marquée par de fortes assignations de genre, au cœur d'un environnement audiovisuel bouleversé, à la fois par le passage du monopole à l'industrialisation, mais aussi par la profonde évolution des outils et techniques de création audiovisuelle. Il s'appuie sur quarante entretiens semi-directifs auprès de professionnel·le·s de la documentation audiovisuelle, ainsi que sur l'analyse des sources institutionnelles et la littérature grise de la RTF, de l'ORTF et de l'INA, et des archives syndicales de la CGT et de la CFDT-INA.

Title : The women guardians of the temple : Audiovisual librarian in France, from 1952 to 2017.

Key words : audiovisual, librarian, women, gender, archive, INA, creation, digital

Abstract : The job of audiovisual archivist was born while the French public television was created and it has been since the beginning mainly a women s job which constructed his gender and professional identity.

Archivist have historically organized all their tasks from sells to filing or archiving in a vertical way in order to provide directors and journalists, mainly being for a long time, men.

This study tries to understand how a very gender constructed job has been impacted by changes. Indeed, this market has been going from a national monopoly to a free market and has also beendeeply transformed with new tools and technics of audiovisual creation.

This research works uses forty interviews of audiovisual workers, in a semi directive way and is also based on archives, studies and grey literature from RTF, ORTF, and also union archives from CGT and CFDT-INA.

REMERCIEMENTS

Cette thèse n'aurait pas été possible sans l'accompagnement de nombreuses personnes, qui m'ont accompagnée dans ce projet, et que je remercie très sincèrement.

Claire Blandin, ma directrice de recherche, qui m'a soutenue professionnellement et humainement pendant ces cinq années, n'a cessé de m'encourager et de me donner confiance dans mon travail. Je mesure la chance que j'ai eue d'avoir été si bien encadrée.

Les professionnel·le·s de l'INA : les documentalistes rencontré·e·s, qui m'ont extrêmement bien accueillie, et toujours donné envie de poursuivre, ainsi que Catherine Gonnard, Sylvain Henry, Sophie Labonne, Agnès Magnien et Géraldine Poels. Ils m'ont toutes et tous donné les moyens de mener ce projet à bien.

Ma mère, pour le goût de l'écriture, de la recherche...et la pugnacité. Mon père, pour l'amour des images, de Monsieur Hulot et de tant d'autres. Merci à eux de m'avoir toujours poussée à m'émanciper en tant que femme. Mon frère, compagnon de choc, soutien « impassible » mais permanent. Ma sœur, pour la caution pieds sur Terre et sur mer, Lise et Jean-Marie. Ma cousine pour les nombreux échanges sur la thèse et le reste.

Mes cher·e·s ami·e·s. Les *spice girls*, Leila, Morgane, Pauline, Viviana, et bien sûr Cécile, pour tout le chemin parcouru ensemble. Matthieu, pour les concerts, les conseils plus ou moins médicaux, les pizza, et les fous-rires. Une pensée particulière pour ma team vélo, Anne-Sophie et Sarah, et pour Thomas et ses conseils affûtés et pince-sans-rire.

Les ami·e·s de Nantes, Paris et Rennes, en particulier Amélie, Anaïs, Charlotte, Elsa, Germain, Jean, Loulou, Marion, Pauline B, Sara, Marie et Philippe, pour leur présence de près ou de loin. Les petits cailloux qui m'ont aidée à trouver mon chemin. Samuel, pour son soutien, malgré les remous.

Mes relecteur·ice·s, et les collègues rencontré·e·s à différents moments du travail, en particulier, Agnès, Catherine, Dominique, Domitille, Elen, Inaki, Jérémy, Hugues, Laure, Paul, Quentin, Salomé.

Et surtout Elio et Félix, qui m'ont toujours remis les idées au clair, fait avancer sur l'histoire du football autant que sur les expérimentations culinaires...et me font croire à un nouvel horizon pour les relations femmes-hommes.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION GÉNÉRALE	11
PARTIE I - Des femmes à l'origine d'un métier peu visible, dans la télévision publique naissante (1952 - 1975)	35
Chapitre 1 - Cinémathécaire, un métier qui se construit « sur le tas »	38
I. Un métier inédit	40
A. Une première mission : Sauver les programmes radiophoniques et télévisés	40
B. Des tâches inédites : Indexer, classer, réutiliser les programmes	45
II. Un métier créé par des femmes	51
A. La figure légendaire et fondatrice de Violette Franck	51
B. Un métier créé en appui aux créateurs	61
III. Un métier créé dans l'indifférence des responsables	68
A. Un métier qui se crée à travers l'expérimentation	68
B. Vers la lente institutionnalisation d'une cinémathèque de télévision	75
Chapitre 2 - L'identité féminine du métier	85
I. Un métier occupé par des femmes	85
A. La surreprésentation de femmes dans le métier	86
B. Un métier « de femme » aux compétences naturalisées et peu reconnues	90
II. Les cinémathécaires, des femmes au coeur d'une division genrée du travail audiovisuel	99
A. Un rythme de travail assujéti aux commandes des journalistes	100
B. Des conditions matérielles de travail souvent difficiles	105
III. Un métier de coulisse	114
A. Un métier sans formation qui s'apprend sur le tas	114
B. Faire sa place dans les archives médiatiques et dans l'histoire des médias	121
Chapitre 3 - La recherche d'une meilleure visibilité, dans un monde audiovisuel très mobilisé	128
I. Les cinémathécaires, un groupe socio-professionnel homogène	129
A. Des femmes de la classe moyenne supérieure, souvent originaires de Paris et de la première couronne francilienne	129

B. Les femmes dans un environnement audiovisuel marqué par l'engagement syndical et politique	136
II. La solidarité entre professions féminines.	145
A. Être une professionnelle de la télévision	146
B. Une revendication intellectuelle du métier, qui passe aussi par les luttes collectives	150
III. Les années 1970 : Le lent chemin vers la professionnalisation	156
A. Cinémathécaires, documentalistes radio, statutaires, occasionnelles : le corps professionnel dispersé	156
B. Vers l'INA : Un métier aux compétences mieux définies en 1974 ?	160
CONCLUSION DE LA PARTIE I	167
Partie II - Les années 1975-1995 à l'INA : Lutttes de définition, recherche de visibilité	169
Chapitre 4 : La création de l'INA, vers une institutionnalisation de la profession ?	170
I. Cadre institutionnel, moyens financiers, nouveaux outils de travail	172
A. Un lieu spécifiquement dédié aux archives audiovisuelles	172
B. La création de normes et de méthodes de travail concertées	179
II. La profession face à l'indifférence des responsables de l'audiovisuel	188
A. Une autonomie très forte des professionnel·le·s dans l'organisation de leur métier face au manque de moyens	189
B. Trouver sa place dans la division genrée du travail qui perdure	197
III. La difficile conciliation entre vie professionnelle et vie personnelle	207
A. À la Vidéothèque d'Actualités et au Télématin, les horaires compliqués à combiner avec une vie familiale	207
B. À la Vidéothèque de Production, la mise en place du travail à domicile : le risque d'une invisibilisation des compétences professionnelles	214
Chapitre 5 - Lutttes pour la définition et la reconnaissance de la profession	223
I. Le recrutement sur concours, vers la légitimation des compétences professionnelles ?	224
A. La nouvelle étape du concours d'entrée à l'INA : un rite identitaire	224
B. Le corps professionnel toujours plus homogène et diplômé	234
II. Les années 1975-1985 : Les documentalistes mobilisées pour la reconnaissance de leur profession	242
A. L' « esprit de corps » renforcé chez les documentalistes de télévision	242
B. La mobilisation de novembre 1981, une étape-clef dans la construction identitaire féminine et féministe	249

III.L'évolution de carrière vécue comme limitée	258
A. La vocation professionnelle en question	258
B. Manque de reconnaissance et « Plafond de verre »	265
Chapitre 6 - Travailler au sein d'un EPIC : Le cas spécifique des documentalistes de l'INA	276
I. Les documentalistes, au coeur d'une tension entre mission de service public et buts lucratifs de l'INA	278
A. Être documentaliste à l'INA : une situation privilégiée pour la stabilité de l'emploi au sein du paysage audiovisuel	279
B. La tension entre service public et buts lucratifs renforcée par la distinction des services du Dépôt Légal (à but patrimonial) et des Archives professionnelles (à but lucratif)	286
II.Le dépôt légal : la nouvelle mission patrimoniale des documentalistes	297
A. Documentaliste, métier des bibliothèques, des archives ou de l'audiovisuel ?	297
B. La nouvelle relation avec les chercheur·e·s : Une division du travail qui demeure verticale	306
III.L'identité professionnelle de plus en plus éclatée	313
A. Les indépendant·e·s, un pan de la profession en-dehors de l'INA	313
B. La cohabitation d'identités professionnelles au sein de l'INA	324
CONCLUSION DE LA PARTIE II	339
Partie III : 1995 - 2017 : Nouveaux questionnements identitaires face à l'arrivée du numérique	340
Chapitre 7 - Numérique et évolution profonde des tâches des documentalistes	342
I. Les craintes des professionnel.le.s face à l'informatisation des outils de travail	344
A. Un manque de formation face à l'émergence d'outils inédits ?	344
B. La peur d'être remplacé.e.s par les « machines »	357
II.L'accessibilité élargie des archives : de nouvelles tâches, un nouveau rôle de médiation à jouer pour les documentalistes	364
A. Les documentalistes, en première ligne dans la structuration documentaire des contenus	365
B. Le patrimoine numérisé : encadrement juridique et gestion de base de données	376
III.La mise en ligne des archives : La flexibilité croissante du travail des documentalistes	382
A. La précarisation pour les débutant·e·s dans le métier à l'INA	382
B. De plus en plus de documentalistes indépendant·e·s dans l'audiovisuel public	388

Chapitre 8 - Numérique, nouvelles méthodes de travail, nouvelles relations entre professionnel·le·s	395
I. La continuité de la transmission intergénérationnelle et de l'identité féminine	396
A. Numérique et nouvelles conditions de travail	396
B. Un engagement qui se transmet de génération en génération, face à un « plafond de verre » qui perdure	408
II. L'arrivée des hommes depuis la fin des années 1990 : quelle évolution dans l'identité professionnelle des documentalistes ?	419
A. Informatique, dépôt légal, numérique : Meilleure visibilité des archives, multiplication des documentalistes hommes	419
B. La question de l'évolution de carrière plus mal vécue chez les hommes	426
III. Numérique et évolution des relations interprofessionnelles	433
A. La création des plateformes : anticiper de nouveaux usages et de nouveaux usager·e·s pour les archives	434
Chapitre 9 - Numérique et reconfiguration de la place des documentalistes dans les industries audiovisuelles	448
I. Les professionnel·le·s, en quête de légitimité dans les créations	449
A. Une formation inédite à l'INA : vers la reconnaissance des compétences ?	449
B. La volonté croissante d'affirmer un groupe professionnel légitime - Le rôle de l'association PIAF et des réseaux sociaux	458
II. Une visibilité encore limitée dans les créations audiovisuelles	467
A. Un travail en coulisse des créateur·ice·s à base d'archives	467
B. Avoir son nom au générique, une revendication qui perdure	478
III. Renouveler sa place dans le contexte des archives en ligne	484
A. Les tâches d'éditorialisation : une nouvelle visibilité du travail ?	484
B. Documentaliste ou journaliste : une frontière de plus en plus floue sur les plateformes de contenus de l'INA	490
CONCLUSION DE LA PARTIE III	496
CONCLUSION GÉNÉRALE	498
BIBLIOGRAPHIE	512
CORPUS	527
ANNEXES	533

Non mémorisée, la femme reste blanche comme l'oubli ; son histoire n'a jamais été écrite qu'avec de l'encre incolore¹.

Les gardiennes du temple :
La profession de documentaliste audiovisuel en
France, de 1952 à 2017

¹ Arlette Farge, *L'Histoire sans qualité*, Paris, Galilée, 1979, p. 17.

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Les gens de l'extérieur, tu leur dis documentaliste audiovisuel, ils voient pas ce que c'est...Leurs préjugés, c'est qu'ils pensent qu'on passe notre journée à indexer des trucs...après, on est un métier tellement au croisement de professions que c'est inconfortable. En l'occurrence aujourd'hui, on fait des posts pour Facebook, mais on n'a pas la reconnaissance des *Community managers* par exemple. [...] Pour mes ami·e·s, je suis encore souvent « la dame du CDI² ».

En juin 2022, Madeleine³, jeune documentaliste à l'Institut National de l'Audiovisuel (INA), s'interroge sur l'inexistence sociale de son métier aux yeux de son entourage proche. En effet, peu de personnes semblent capables aujourd'hui de définir les tâches et les contours du métier de documentaliste audiovisuel. Partagé par nombre de ses collègues, ce ressenti d'un manque de reconnaissance professionnelle auprès des « gens de l'extérieur » est un marqueur du récit identitaire des professionnel·le·s de la documentation.

Un article du magazine *Society*⁴, consacré à la valorisation des archives de l'INA à l'ère du numérique, paru le 20 janvier 2022, a d'ailleurs créé d'importantes tensions entre les représentants syndicaux des documentalistes et la direction de l'Institut. En effet, le texte évoquait un « job », qui reposait sur le rangement de « vieilleries dans des boîtes », et réalisé par des documentalistes « un peu seuls dans leur coin ». La phrase a mis le feu aux poudres et, le 21 janvier 2022, la délégation INA du syndicat FO répondait à cette citation avec un tract explicitement intitulé « Direction de l'INA : Le Mépris⁵ », déclenchant différents échanges conflictuels entre la direction de l'Institut et les représentant·e·s syndicaux des documentalistes.

Présent·e·s en amont de la chaîne de création audiovisuelle, à travers la recherche d'illustrations, ainsi qu'en aval, avec l'indexation et le classement des programmes

² Entretien avec Madeleine, le 15 juin 2022.

³ Tous les prénoms des personnes enquêtées ont été modifiés.

⁴ Robin Richardot, « INArrêtable », *Society*, n°172, 20 janvier 2022.

⁵ Voir annexe n°1 : Tract de Force Ouvrière - INA. « Direction de l'INA : Le mépris », Bry-sur-Marne, 21 janvier 2022.

radiophoniques et télévisuels, les documentalistes constituent aujourd'hui un maillon crucial dans la création de nouveaux formats audiovisuels, qui ont désormais quasiment tous recours aux archives, de manière plus ou moins visible. Les professionnel·le·s de la documentation audiovisuelle sont, en 2022, en mesure d'indexer l'ensemble des formats audiovisuels, de la radio-télévision aux contenus du web, et réalisent leurs recherches documentaires pour des programmes aussi variés que les journaux d'actualités, les documentaires, les fictions, les bêtisiers ou les *talk-shows*. Au sein de l'Institut National de l'Audiovisuel, c'est le corps professionnel quantitativement le plus important, puisque le métier est exercé par plus de deux cents personnes à temps plein, sur une population de mille professionnel·le·s environ.

Construite et majoritairement occupée par des femmes dès les années 1950, la profession de documentaliste audiovisuel demeure pourtant méconnue, à l'extérieur du monde audiovisuel, mais aussi en son cœur. La réaction à l'article de *Society* n'est pas anecdotique et révèle les tensions profondes qui agitent, encore aujourd'hui, un groupe professionnel dont les compétences peinent à gagner un regard, et une reconnaissance, pas seulement auprès du grand public, mais aussi dans l'écosystème audiovisuel, et même au sein de l'Institut National de l'Audiovisuel (INA). Écrire l'histoire de la profession de documentaliste audiovisuel en France, c'est raconter une activité qui a transformé la valeur artistique, patrimoniale et marchande des contenus audiovisuels, mais qui s'est souvent sentie à l'écart du récit collectif de l'audiovisuel public.

1. Contexte historique et économique : Les documentalistes au cœur d'un monde audiovisuel bouleversé, de la bulle monopolistique au marché de la nostalgie

Le chemin des documentalistes a évolué au cœur d'un paysage audiovisuel profondément bouleversé dans la période que j'ai choisie de délimiter pour ce travail de recherche, de 1952 à 2017.

Dès les années 1920, le pouvoir politique français est conscient de la place que peut gagner le média radio dans l'information auprès d'un public de masse. Il favorise le développement des stations de radio sur le territoire hexagonal : « Émerge très vite un double secteur, public et privé, sous contrôle du ministère des PTT, ce qui place la France dans une situation unique au monde »⁶.

À partir des années 1930, l'Etat « élargit sa place et sa part dans le domaine », et le 23 mars 1945, il instaure le monopole public, sous l'autorité du ministère de l'Information. Après des débuts expérimentaux dans la deuxième moitié des années 1930, sous la tutelle du ministère des PTT⁷, la télévision devient un objet médiatique à part entière sous l'impulsion, de nouveau, de l'Etat : un décret confirme le monopole public sur l'ensemble de l'audiovisuel français avec la création de la Radiodiffusion-Télévision française (RTF), le 9 février 1949⁸.

Les premières professionnelles de la documentation audiovisuelle construisent les bases de leur métier dans ce contexte de médias, radiophonique et télévisuel, profondément liés au pouvoir politique. Certaines femmes se regroupent et initient le rangement de contenus radiophoniques dès les années 1930 et 1940 pour les conserver à l'abri. Mais c'est 1952 qui apparaît comme une date emblématique pour la naissance du métier de documentaliste

⁶ Fabrice d'Almeida, Christian Delporte, *Histoire des médias en France, de la Grande guerre à nos jours*, Paris, Flammarion, 2003, p. 80.

⁷ Le ministère des Postes Télégraphes et Téléphones (PTT), créé en 1879, montre la volonté précoce de monopole d'Etat sur les moyens de communication en France.

⁸ Pour Évelyne Cohen [dans « La télévision dans les démocraties. Années 30-années 1980 », *AMNIS*, n°4, 2004], cette mise en place du monopole sur la radio-télévision s'inscrit dans un contexte historique particulier, qui influence aussi les premiers contenus télévisés : « Dans ces années d'invention de la télévision, la définition des missions imparties, le contenu des programmes sont fortement marqués par le contexte politique : la référence à la période de la deuxième guerre mondiale, les problèmes de la reconstruction, le contexte de guerre froide, la reconstruction des médias. » L'article est disponible à ce lien : <https://journals.openedition.org/amnis/767> [consulté le 29 octobre 2022].

audiovisuel, dans les rares récits sur la profession⁹. En effet, c'est à cette date que la mémoire orale, reprise par certain·ne·s historien·ne·s des médias, fait remonter la naissance de la première cinémathèque de télévision. Des fonds radiophoniques avaient commencé à être compilés et stockés dès les années 1940, et certaines pellicules de programmes télévisés ont été mises de côté dès 1949. Toutefois, 1952 constitue le début d'une organisation et d'une centralisation - relative - des ressources audiovisuelles, et télévisuelles en particulier, en tant que documents à conserver. Dans un petit écran naissant et en pleine ébullition, les documentalistes - qu'on appelle alors les *cinémathécaires* - sont les premières professionnelles à prendre la mesure de l'intérêt artistique, journalistique, patrimonial mais aussi marchand des archives de la radio et de la télévision. Ce sont elles qui décident, loin de toute volonté institutionnelle, de protéger, classer, et (re)diffuser les premiers programmes de la RTF. À l'ORTF, à partir de 1964, les documentalistes poursuivent leur activité d'indexation, de recherche documentaire et de classement, dans un cadre qui prend très lentement forme. En rejoignant l'Institut National de l'Audiovisuel, Établissement Public à But Commercial et Industriel, créé en 1975 suite à l'éclatement de l'ORTF, la profession s'ancre encore dans les valeurs de service public, et reste dans un contexte institutionnel très lié au pouvoir politique. La création de l'Institut, en charge de la conservation des archives audiovisuelles en particulier, est essentielle dans l'histoire du métier de documentaliste audiovisuel. C'est dans ce cadre que les professionnel·le·s de la documentation vont travailler, de manière collective, à l'émergence de nouveaux outils et d'une modernisation profonde des pratiques et usages autour des archives radiophoniques et télévisuelles.

À partir des années 1980, l'affirmation de l'industrie audiovisuelle française est favorisée par la fin du monopole public sur la radio et la télévision. De fait, à partir de cette décennie, le nombre de documentalistes intermittent·e·s augmente à l'extérieur de l'INA, en particulier dans les sociétés privées de production qui développent des programmes pour la télévision publique. Toutefois, dans cet environnement de plus en plus multipolaire, ma thèse va se concentrer sur la pratique du métier de documentaliste pour l'audiovisuel public, en analysant les conditions de travail des salarié·e·s de l'INA et des intermittent·e·s qui travaillent pour les programmes de l'audiovisuel public. En effet, l'industrialisation de l'audiovisuel, avec l'avènement du numérique et la marchandisation croissante des

⁹ Cette date est en particulier retenue par Jean-Noël Jeanneney et Monique Sauvage dans leur ouvrage Jean-Noël Jeanneney, Monique Sauvage, *Télévision, nouvelle mémoire, les magazines de grands reportages 1959-1968*, Paris, Seuil, 1982, puis par Jean-Michel Rodes et Claire Mascolo dans le seul ouvrage à ma connaissance qui traite de la profession de documentaliste audiovisuel, intitulé *Le documentaliste*, Paris, INA Éditions, 1992.

programmes audiovisuels, y compris de la part de l'INA, n'efface pas le lien fort qu'entretient la profession de documentaliste avec les valeurs de service public. Ainsi, la prise en charge du dépôt légal de l'audiovisuel par l'INA, à partir de la loi du 20 juin 1992, place une partie des professionnel·le·s de l'Institut en position de protecteur·ice·s de la mémoire audiovisuelle nationale.

À partir des années 2000, la numérisation progressive des contenus et leur mise en ligne sur différents supports renforce encore la valeur marchande des contenus radiophoniques et télévisuels, en particulier avec le développement de formats transmédias, qui circulent des plateformes de contenus aux réseaux sociaux, en passant par les sites de presse en ligne. Le monde des archives audiovisuelles apparaît de plus en plus déchiré entre conservation du patrimoine audiovisuel, au service de l'intérêt national, et volonté de s'inscrire dans ce que Katharina Niemeyer et Chloé Douaud définissent comme la « marchandisation du passé¹⁰ ». Les documentalistes se retrouvent tiraillé·e·s entre attachement au service public et concurrence sur le nouveau marché audiovisuel. Dans la nouvelle industrie médiatique bouleversée par l'arrivée d'Internet et l'avènement du numérique, la profession de documentaliste semble trouver sa place, en particulier au cœur de l'Institut National de l'Audiovisuel, où les professionnel·le·s anticipent les usages culturels, sociaux et marchands des archives permis par le transmédia et s'adaptent à la nouvelle « économie politique des biens symboliques¹¹ », propres aux industries culturelles.

Au cœur d'une industrie audiovisuelle « à l'interface de l'économie industrielle et de l'économie publique¹² », mon récit socio-historique dessine la place que s'y sont construite les documentalistes. Il s'achève en 2017, date du début de mon travail de recherche.

Le chemin des documentalistes suit l'histoire des politiques économiques françaises, du modèle keynésien de l'après-guerre, au développement du néo-libéralisme, à partir du milieu des années 1980, et plus encore de la décennie 1990¹³. La profession se dessine, dès les

¹⁰ Katharina Niemeyer, Chloé Douaud, « La marchandisation du passé. Le cas d'Apple et de la préfabrication des souvenirs », in *Effeuillements*, 2018, n°7, pp. 78- 81.

¹¹ Voir Philippe Bouquillion, Bernard Miège, Pierre Mœglin, *L'industrialisation des biens symboliques : les industries créatives en regard des industries culturelles*, PUG, Grenoble, 2013.

¹² Nathalie Sonnac, Jean Gabszewicz, « Introduction », in *L'industrie des médias à l'ère numérique*, Paris, La Découverte, collection « Repères », 2013, pp. 3-6

¹³ Voir Florence Descamps, Laure Quennouëlle-Corre, « Le tournant de mars 1983 a-t-il été libéral ? », in *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2018/2, n°132, pp. 5-15.

débuts de la télévision, dans un monde marqué par ses liens forts - et parfois conflictuels - avec le pouvoir politique, et de plus en plus tenté par la logique marchande.

2. Une histoire de femmes : les documentalistes, gardiennes du temple

Certes, l'irruption d'une présence et d'une parole féminines en des lieux qui leur étaient jusque-là interdits, ou peu familiers, est une innovation du dernier demi-siècle qui change l'horizon sonore. Il subsiste pourtant bien des zones muettes et, en ce qui concerne le passé, un océan de silence, lié au partage inégal des traces, de la mémoire et, plus encore, de l'Histoire, ce récit qui, si longtemps, a « oublié » les femmes, comme si, vouées à l'obscurité de la reproduction, inénarrable, elles étaient hors du temps, du moins hors événement¹⁴.

Dans la radio et la télévision de l'après-guerre, les femmes pénètrent de manière inédite dans les industries culturelles et créatives en pleine expansion. Il est un fait avéré, c'est que les premières documentalistes de la RTF sont toutes des femmes. En endossant le métier, elles intègrent ainsi un monde médiatique, à travers l'audiovisuel, duquel elles avaient longtemps été mises à l'écart. Mais, entre 1952 à 2017, leur place se gagne sur la pointe des pieds et demeure bien loin des lumières des plateaux de télévision.

À partir de 1952, ces femmes documentalistes prennent donc en charge le patrimoine audiovisuel. Sanctuarisés dans des espaces d'abord confinés, les contenus radiophoniques et télévisuels gagnent peu à peu le statut de trésor à préserver. À la tête des archives qu'elles ont regroupées, les professionnel·le·s de la documentation se dessinent, au fur et à mesure des décennies, un rôle de gardien·ne·s du temple de l'histoire de l'audiovisuel. Comme les vestales, enfermées pour entretenir le feu sacré de la cité romaine, les cinémathécaires sont les premières protectrices des programmes audiovisuels de la RTF, confrontés à de nombreux obstacles - matériels et humains - pour leur survie. Pour conserver leur trésor, les documentalistes des générations successives mettent en œuvre des pratiques et des méthodologies innovantes, adaptant leur activité aux innovations techniques les plus récentes, comme l'informatisation des bases de données dès les années 1970, ou la mise en ligne des ressources auprès du grand public, à partir de la création du site ina.fr, en 2006.

¹⁴ Michelle Perrot, *Les femmes ou les silences de l'histoire*, Flammarion, Champs - Histoire, 2020, p. 17.

Cantonnées à l'entrée et à la sortie de la chaîne de création audiovisuelle, les femmes de la documentation audiovisuelle gardent, parfois contre vents et marées, les portes du bastion masculin de la radio-télévision publique. Au fur et à mesure de l'histoire, des hommes gagnent les rangs de la documentation audiovisuelle. Toutefois, la mixité demeure lente, ne remettant pas en question l'empreinte féminine de la profession dans les représentations collectives.

Dès lors, l'histoire des documentalistes de l'audiovisuel public est avant tout le récit d'une identité qui s'est construite à travers des générations successives de femmes. Ces professionnelles travaillent sur une variété de programmes immenses. Jusqu'aux années 1990, elles sont distinguées selon leur travail pour les programmes de la Phonothèque, des « Actualités », ou de la « Production »¹⁵. À partir de 1995, on les différencie selon la mission à laquelle elles répondent, patrimoniale au Dépôt Légal, ou commerciale et grand public aux Archives professionnelles. Elles ont créé des outils innovants, en particulier des thesaurus et des outils de structuration des fonds, inédits en Europe, qui ont permis un passage facilité à l'accessibilité aux collections audiovisuelles lors de la numérisation des fonds, lors du Plan de Sauvegarde et de Numérisation (PSN) mené par l'INA, à partir de 1999. Pour *Society*, l'image de l'INA est aujourd'hui devenue « cool », alors que ce dernier avait « longtemps traîné une image de vieille bibliothèque de l'audiovisuel ». Principal recruteur des documentalistes de l'audiovisuel public, l'INA est en effet aujourd'hui considéré comme un média qui s'est pleinement intégré dans les industries culturelles, et dans l'industrie audiovisuelle en particulier.

Les documentalistes, en charge de ce trésor patrimonial de plus en plus valorisé par les industries culturelles, créatives et médiatiques, semblent pourtant relégué·e·s à ses portes, sans réellement profiter des bénéfices, financiers et symboliques, de la reconnaissance progressive des objets radiophoniques et télévisuels dans la mémoire collective.

¹⁵ Dès la RTF, la cinémathèque des « Actualités », qui s'occupe de conserver et de fournir des illustrations à tous les programmes d'informations (Journaux Télévisés, magazines, documentaires) est distinguée dans les personnels et lieux de travail de la cinémathèque de « Production », dédiée à tous les programmes autres que les « Actualités », majoritairement le divertissement et la fiction. Cette distinction dure jusqu'à 2001, date de fusion des vidéothèques (c'est désormais le nom qu'on donne aux services en raison de l'évolution des supports) en « Archives professionnelles ».

3. Enjeu principal de la recherche : Des femmes qui archivent mais que l'histoire n'archive pas.

La mémoire ne s'arrête jamais. Elle apparie les morts aux vivants, les êtres réels aux imaginaires, le rêve à l'histoire¹⁶.

Les documentalistes audiovisuel sont au fondement de la construction de la mémoire audiovisuelle collective. Ce sont elles - et eux - qui créent les « images-souvenirs¹⁷ ». Pour Michelle Perrot, « Au théâtre de la mémoire, les femmes sont ombre légère¹⁸ ». À partir de la création du Dépôt Légal de l'audiovisuel, en 1992, des recherches, menées entre autres par Jérôme Bourdon, Marie-France Chambat-Houillon, Évelyne Cohen, Cécile Méadel, ou Pascale Goetschel, se sont penchées sur les outils et usages des archives audiovisuelles, en particulier à destination des chercheur·e·s. Pourtant, la page est restée blanche concernant le rôle des documentalistes dans ce travail de médiation. L'explication est peut-être liée au manque de sources historiques sur la profession. En effet, si les documentalistes archivent les programmes audiovisuels, elles ne s'archivent pas elles-mêmes : dessiner le fil de leur(s) histoire(s) apparaît d'abord comme la traversée d'un labyrinthe. L'histoire de la profession de documentaliste audiovisuel est d'abord un récit d'expérimentations, souvent individuelles, ensuite discutées et partagées collectivement. Mises bout à bout, elles mènent peu à peu à la création d'un métier, de méthodologies, de pratiques et d'outils inédits pour conserver, indexer et valoriser les contenus radiophoniques et télévisuels.

Cependant, le manque de traces laissées derrière elles par les documentalistes m'a d'abord amenée à un long défrichage des ressources existantes - souvent abîmées ou partielles - sur les premières décennies du métier, avant l'INA. Ce « bricolage »

¹⁶ Annie Ernaux, *Les années*, Paris, Gallimard, 2008.

¹⁷ Katharina Niemeyer, « Le journal télévisé entre histoire, mémoire et historiographie », *A contrario*, 2010/1, n°13, pp. 95-112.

¹⁸ Michelle Perrot, *Les femmes ou les silences de l'histoire*, *op.cit.*, p. 47.

méthodologique, pour reprendre les termes de Sarah Lécossais et Nelly Quemener¹⁹, a été permis par l'existence de fonds constitués à l'Inathèque sur d'autres thématiques, comme celui du syndicat CFDT-INA, ou encore ceux sur les professions de l'audiovisuel et les évolutions de l'archivage à l'INA, dans lesquels les traces sur les documentalistes pouvaient apparaître au détour d'un tract ou d'un article de presse. À travers ces archives écrites et leur mémoire orale, j'ai pu recoller les morceaux d'une partie de leur histoire. Une partie en restera cependant méconnue, face à l'éparpillement et à la disparition des traces de tout un pan de leurs origines. À l'image du « silence médiatique²⁰ » analysé par Claire Blandin, à propos des grèves de femmes à la fin des années 1970, les archives audiovisuelles ne montrent d'ailleurs que de manière exceptionnelle le visage des professionnelles de l'audiovisuel, et des documentalistes en particulier.

Par ailleurs, je me suis confrontée à un état de l'art très partiel concernant l'histoire des femmes professionnelles dans le monde audiovisuel. Michelle Perrot déplore que « le « métier d'historien » est un métier d'hommes qui écrivent l'histoire au masculin²¹. » Il apparaît flagrant que les femmes sont encore trop souvent, en 2022, des fantômes, qui traversent de nombreuses analyses en Sciences Humaines et Sociales sur les médias, sans les imprimer. À partir de la deuxième moitié des années 1990, des chercheur·e·s de plus en plus nombreux·ses se sont pourtant penché·e·s sur l'analyse des professions de l'audiovisuel, alors bouleversées par l'irruption du libéralisme dans l'organisation et la structuration économique du monde radio-télévisé français. L'historien Jérôme Bourdon s'est ainsi intéressé aux réalisateurs de télévision dès 1993²², dans un dossier de la revue *Sociologie du travail* auquel participaient aussi, entre autres, le sociologue Rémy Rieffel, sur les journalistes de

¹⁹ Sarah Lécossais, Nelly Quemener, *En quête d'archives. Bricolages méthodologiques en terrains médiatiques*, Paris, INA Éditions, 2018. Elles reprennent elles-mêmes le terme de « bricolage » utilisé notamment par Claude Lévi Strauss dans *La pensée sauvage*, Paris, Pocket, 1990 (1962). Pour le penseur, le bricolage permet d'exploiter les ressources à disposition des chercheur·e·s, en les piochant et les « braconnant » dans différents lieux de ressources. L'objectif est de construire sa recherche avec les « moyens du bord », avec des outils et matériaux hétéroclites qu'il faudra replacer dans un ensemble, un corpus créé « à la main » en fonction des sources disponibles, mais aussi du contexte, des enjeux et des hypothèses de recherche.

²⁰ Claire Blandin, « La femme invisible. Le silence médiatique autour de la grève Calor de 1979 menée par Georgette Vacher », in *Le Temps des médias*, 2020/1, n°34, pp 60-72.

²¹ Michelle Perrot, *Les femmes ou les silences de l'histoire, op.cit.*, p. 237.

²² Jérôme Bourdon, « Les réalisateurs de télévision : le déclin d'un groupe professionnel », *Sociologie du travail*, 1993, n°35-4 - Dossier « Les professionnels de la télévision », pp. 431-445.

télévision²³, et les sociologues Dominique Pasquier et Sabine Chavon-Demersay²⁴, sur la population moins « visible » des scénaristes. Toutefois, ces recherches se concentraient en premier lieu sur les métiers de la création. Pour Kira Kitsopanidou et Sébastien Layerle, l'histoire des métiers de l'audiovisuel s'écrit encore en pointillés, comme en témoigne la « quasi-invisibilisation de nombreux métiers techniques, à commencer par les « petites mains » des plateaux et des laboratoires, pourtant essentiels à la fabrique et à la diffusion des films »²⁵. En effet, pour les deux chercheur·e·s de l'IRCAV, « lorsque la sociologie du travail a commencé à s'intéresser aux professions de la télévision dans les années 1990, l'attention des chercheurs s'est portée prioritairement vers les métiers plus artistiques ou se situant au sommet de la « fabrique télévisuelle », au détriment des métiers de la technique, reproduisant « des hiérarchies établies dès les débuts de la télévision entre des métiers technico-artistiques et de production, souvent issus du cinéma (opérateurs, scriptes, monteurs), et des métiers proprement techniques (ingénieurs, techniciens d'exploitation). » Certes, la sociologue Gwénaëlle Rot a récemment abordé les métiers de coulisse des scriptes et des décorateurs de cinéma, mais ces travaux demeurent rares, d'autant plus pour la radio et la télévision, qui sont souvent encore considérés comme des objets d'étude moins nobles que le cinéma. Comme de nombreuses professions en dehors des plateaux, les documentalistes de la radio et de télévision n'ont donc pas encore trouvé leur place dans les travaux sur l'histoire de l'audiovisuel. À la lisière entre différentes tâches, la profession peine à entrer dans les cadres théoriques des recherches sur la radio et la télévision, qui marquent une frontière entre les métiers de la création, ceux de la technique, voire ceux de l'administration. Mais leur absence dans les recherches en Sciences Humaines et Sociales est d'autant plus marquante que leur ombre demeure en arrière-plan du tableau historique de la radio et de la télévision, alors même que les archives constituées de leur propre initiative y occupent une place croissante.

²³ Rémy Rieffel, « Pour une approche sociologique des professionnels de télévision », *Sociologie du travail*, 1993, n° 35-4 - Dossier « Les professionnels de la télévision », pp. 373-387.

²⁴ Dominique Pasquier, Sabine Chalvon-Demersay, « Les mines de sel : auteurs et scénaristes de télévision », *Sociologie du travail*, 1993, n° 35-4 - Dossier « Les professionnels de la télévision », pp. 409-430.

²⁵ Kira Kitsopanidou, Sébastien Layerle, « Introduction : Une lente intégration des métiers et des techniques dans l'historiographie du cinéma », in Hélène Fleckinger, Kira Kitsopanidou, Sébastien Layerle, *Métiers et techniques du cinéma et de l'audiovisuel : sources, terrains, méthodes*, Paris, Peter Lang Éditions, Collection « ICCA », 2020, p.14.

Les femmes de la documentation audiovisuelle ont un rôle fondamental dans la construction du patrimoine et des images partagées dans les mémoires collectives. Ainsi, « La question des archives, et des voix qu'elles font entendre, constitue un enjeu fondamental pour les luttes et les théories féministes²⁶ ». Pourtant, intégrant pleinement les assignations de genre qui poussent les femmes à travailler dans l'ombre, les documentalistes de l'Inathèque ont, en 2020, réalisé un « guide des sources » sur les professionnelles de l'audiovisuel qui met en lumière les archives existant sur les métiers de l'ombre, de costumière à scripte : ce guide n'évoque jamais les documentalistes.

Pour Pierre Bourdieu, « le capital symbolique n'existe que dans et par l'estime, la reconnaissance, la croyance, le crédit, la confiance des autres, et il ne peut se perpétuer qu'aussi longtemps qu'il parvient à obtenir la croyance en son existence²⁷. » Or, les documentalistes ne marquent pas leur image sur les pellicules qu'elles archivent.

4. Hypothèse : Des « petites mains » dans une division du travail aux frontières genrées

Une des premières hypothèses de ma recherche était que la profession de documentaliste audiovisuel s'est construite dans l'ombre de l'audiovisuel, et demeure aujourd'hui méconnue, car c'est un métier occupé par une très grande majorité de femmes, dans un univers professionnel d'hommes.

Une des premières images qui m'a marquée lors de mes observations du travail des documentalistes à l'Institut National de l'Audiovisuel (INA) est la frontière qui se dessine entre femmes et hommes, dans les espaces du restaurant collectif de l'Institut. De manière générale, les femmes mangent surtout avec des femmes, et les hommes surtout avec des hommes. En réalité, il s'agit, comme dans de nombreuses entreprises, d'un regroupement au moment des repas qui s'opère par profession. Mais la forte proportion d'hommes chez les professionnel·le·s, en particulier technicien·ne·s, de l'INA est d'autant plus visible que les îlots de femmes s'y distinguent. Hormis quelques administratives, ces femmes sont en premier lieu les documentalistes de l'Institut. Ce tableau de la cantine de l'INA reflète la

²⁶ Julie Abbou, Magali Guaresi, Mona Gérardin-Laverge, « Introduction. Archives, genre, sexualités, discours » in *GLAD! Revue sur le langage, le genre, les sexualités*, n°11, 2021.

²⁷ Pierre Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, Paris, Éd. du Seuil, 1997, p. 200.

division qui s'opère dans le monde du travail audiovisuel, entre les métiers - de la technique et de la création en particulier - occupés par les hommes, et ceux davantage occupés par des femmes, et nettement moins nombreux.

À la fois présent·e·s en amont et en aval de la chaîne de création, les documentalistes interagissent avec un très grand nombre d'acteur·ice·s de la radio et de la télévision, les initiateur·ice·s des programmes, comme leurs exécutant·e·s. Or, dans ce « système de professions », au sens d'Andrew Abbott, les documentalistes ne bénéficient pas de la même visibilité pour leur travail que d'autres professions. La place de chacun·e au générique suffit à se faire une idée de sa place dans la hiérarchie de la reconnaissance professionnelle accordée aux différents métiers. Or, les documentalistes y sont toujours à la traîne, voire très souvent oublié·e·s. Dès lors, peut-on considérer que les professionnel·le·s de la documentation audiovisuelle évoluent au sein d'une « écologie professionnelle²⁸ » qui s'organiserait selon une division genrée du travail ? Cette répartition des tâches, et de la reconnaissance qui en découle, interroge d'autant plus que le petit écran n'est pas un cadre de travail traditionnel. Pour David Hesmondhalgh et Sarah Baker, c'est l'industrie médiatique par excellence car elle fait circuler des biens culturels, symboliques, voire intellectuels, elle articule la créativité et la connaissance et enfin, elle constitue un acteur fondamental de changement économique, social, et culturel²⁹. Elle repose sur la créativité, mais ne donne à voir que l'œuvre culturelle qui résultera du processus de production. Toutefois, au cœur de ce travail artistique qu'Howard S. Becker analyse comme une œuvre collective, animé par des interactions entre professionnel·le·s, la création semble encore souvent gardée jalousement aux mains des hommes. En 1971, Linda Nochlin s'interrogeait : « Pourquoi n'y-a-t-il pas eu de grands artistes femmes ?³⁰ ». Dans le monde radio-télévisé, les figures qui se démarquent sous les projecteurs des archives audiovisuelles sont d'abord masculines, parmi les réalisateurs, de Claude Santelli à Stelio Lorenzi, et les journalistes de la RTF, de Pierre Sabbagh à Pierre Tchernia, en particulier. Dans cet univers masculin, les femmes professionnelles peinent à se faire une place, sinon dans le rôle stéréotypé de speakerines. Elles doivent lutter contre des rapports sociaux de genre insidieux, qui les poussent souvent à accepter implicitement des

²⁸ Andrew Abbott, « Écologies liées : à propos du système des professions », dans Pierre-Michel Menger (dir.), *Les professions et leurs sociologies, Modèles théoriques, catégorisations, évolutions*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2016, pp. 29-50.

²⁹ Voir David Hesmondhalgh, *The cultural industries*, SAGE Publications Ltd, New-York, 2018 (2007).

³⁰ Voir Linda Nochlin, « Why Are There No Great Women Artists? », in Vivian Gornick; Barbara Moran dir., *Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness*. New York: Basic Books, 1971.

situations professionnelles, et un manque de reconnaissance, comme un moindre mal, et une relative satisfaction symbolique : elles ont intégré le monde de l'audiovisuel. Pour Denis Ruellan, qui s'attache à la situation des femmes reportères de guerre au cœur d'une profession occupée majoritairement par des hommes, « des différences classiques se maintiennent, insidieusement dans la vie professionnelle (les multiples assignations genrées) et violemment dans la vie personnelle (en raison d'une difficile conjugaison avec le choix du métier). La dynamique du genre, en tant que processus de différenciation et de hiérarchisation des identités, toujours structurante, vient pénaliser considérablement les femmes car elle les conduit souvent à un renoncement (au métier ou aux enfants), voire à un isolement quand leur trajectoire ne leur a pas permis de construire un couple et/ou une famille³¹ ».

Pour Michelle Perrot, « la question du pouvoir » fonde « le rapport des sexes³² » et c'est dans ce rapport de force que se construit la profession de documentariste audiovisuel. Analyser son histoire constitue un enjeu de genre : les professionnel·le·s sont essentiellement des femmes, qui évoluent dans un contexte de domination qui leur est défavorable. C'est pourquoi j'ai également fait l'hypothèse, au début de ma recherche, que les documentaristes étaient perçu·e·s, en particulier par les autres professions de l'audiovisuel, comme des « petites mains », si on reprend l'expression choisie par Brigitte Rollet³³. En effet, il me semblait que les documentaristes étaient souvent perçus dans l'audiovisuel comme des assistant·e·s, entièrement au service des créateur·ice·s. Brigitte Rollet dépeint un cinéma français « ultra masculinisé » jusqu'à mai 1968, qu'elle considère comme l'amorce d' « un processus de féminisation du cinéma »³⁴. Le travail sur les créations audiovisuelles de la RTF et de l'ORTF reprend la division des tâches entre genres analysée par la chercheuse à propos du cinéma. À la télévision, la création et la maîtrise de la technique sont aux mains des hommes, tandis que « les femmes sont cantonnées aux travaux de “petites mains”, costumes, maquillage ou script³⁵ ». « Petites mains » du travail audiovisuel, les documentaristes me semblaient cependant, à première vue, participer activement au travail créateur à l'origine des

³¹ Denis Ruellan, « Reportères de guerre », *Travail, genre et sociétés*, 2016/2, n° 36, pp. 61-78.

³² Michelle Perrot, *Les femmes ou les silences de l'histoire*, op. cit., p. 309.

³³ Brigitte Rollet, « Femmes cinéastes en France : l'après-mai 68 », in *Clio, Femmes, genre, histoire, Dossier* « Femmes travesties : un 'mauvais' genre ? », novembre 1999/2, pp. 16-17.

³⁴ *Ibid*, pp. 16-17.

³⁵ *Ibid*, pp. 16-17.

programmes audiovisuels, documentaires et de fiction. Leur tâche la plus visible de recherche documentaire, aussi bien prise en charge par les professionnel·le·s de l'INA que par les intermittent·e·s, constitue en effet un rouage non négligeable dans la création d'une œuvre audiovisuelle. Les professionnel·le·s de la documentation jouent alors un rôle certain dans ce que Katharina Niemeyer définit comme des « images-souvenirs³⁶ ». Pour la chercheuse en Sciences de l'Information et de la Communication, en particulier, « le journal télévisé raconte sa propre histoire en faisant ressurgir de son système historiographique des *images-habitudes* (le plateau, le générique, etc.) qui sont en évolution ; mais aussi en recyclant les images d'une actualité du passé sous forme d'*images-souvenir*. En revanche, beaucoup d'images restent dans l'obscurité des archives. » Le métier de documentaliste comporte donc une part non négligeable de création. Une partie du travail des documentalistes est en effet consacrée à la recherche d'images et de sons archivés pour réaliser de nouveaux programmes, d' « actualités » mais aussi de fiction³⁷. Marjolaine Boutet, Laurence Cros, Marie-Jeanne Rossignoldessine, dans la lignée des *cultural studies*, dessinent le rôle des contenus audiovisuels, y compris fictionnels, dans l'écriture de l'histoire :

La fiction historique populaire, aujourd'hui si foisonnante dans nos sociétés, contribue à façonner la conscience historique mais aussi à alimenter les débats historiographiques, comme à transférer les acquis du savoir historique vers des supports plus accessibles. Il nous semble que la fiction historique, loin d'être une menace pour l'histoire scientifique et de la priver de son pouvoir et de sa capacité à dire la vérité, lui permet de retrouver sa dimension profondément humaine et sociale³⁸.

En sélectionnant des illustrations, les professionnel·le·s de la documentation audiovisuelle construisent des symboles audiovisuels de l'histoire et de la mémoire collective des auditeur·ice·s et téléspectateur·ice·s. En outre, pour Isabelle Garcin-Marrou, les discours médiatiques façonnent un récit des acteur·ice·s et des événements de l'histoire. Or, les documentalistes sont les premier·e·s producteur·ice·s de ce récit médiatique. D'une part, la

³⁶ Katharina Niemeyer, « Le journal télévisé entre histoire, mémoire et historiographie », in *A contrario*, 2010/1, n°13, pp. 95-112.

³⁷ Dès la fin des années 1950, les premières documentalistes, appelées cinémathécaires, se distinguent en deux services différents de la RTF, auprès du service des *Actualités*, dédié aux documentaires et magazines d'actualités, d'une part, et du service des *Productions*, dédié aux fictions, d'autre part.

³⁸ Marjolaine Boutet, Laurence Cros, Marie-Jeanne Rossignol, « Fiction historique anglo-américaine : culture populaire au service de l'Histoire ou derniers feux d'une hégémonie culturelle ? », *Le Temps des médias*, 2021/2, n°37, pp. 6-20.

création de données sur les contenus favorise leur classement structuré et la mise en lumière de certaines ressources, au détriment d'autres, permettant parfois de retrouver une aiguille dans une botte de foin : ainsi, en 2019, un·e documentaliste de l'INA a retrouvé les plus anciennes images connues du jazzman Miles Davis en train de jouer sur un plateau de télévision, datant de 1957³⁹. D'autre part, le travail de sélection des illustrations est essentiel pour la construction narrative et la mise en scène esthétique des différents programmes. Le contrat qui lie l'INA à la nouvelle chaîne télévisée d'information en continu France Info depuis 2016 met en lumière l'articulation des discours des documentalistes et des journalistes dans de nouveaux formats appelés « modules », très courts programmes à base d'archives en lien avec l'actualité ou un événement passé. Comme en témoigne l'article de *Society*, en janvier 2022, les archives audiovisuelles ont acquis une valeur marchande réelle et une reconnaissance symbolique auprès du grand public : « Aujourd'hui, l'INA, c'est un budget de 120 millions d'euros, environ 1000 salariés, et un objectif affiché : s'imposer comme un média à part entière⁴⁰ ».

Pourtant, les documentalistes, qui ont fait de l'INA ce média hors-norme de production d'archives, demeurent en-dehors du récit de l'histoire de l'audiovisuel. Les professionnel·le·s participent activement au système de production de discours médiatique, mais elles subissent aussi de plein fouet « les effets de genre⁴¹ » de ces discours dans l'organisation même de leur travail, dont les contours demeurent méconnus, voire inconnus ou niés. Or, l'écologie du monde audiovisuel est marquée par des situations de concurrence : comment les documentalistes délimitent-elles alors leur place dans le travail créateur du « monde social »⁴²

³⁹ L'archive et la mise en contexte sont disponibles sur le site [ina.fr](https://www.ina.fr/ina-eclairer-actu/1957-un-inedit-de-miles-davis) : <https://www.ina.fr/ina-eclairer-actu/1957-un-inedit-de-miles-davis> [consulté le 15 octobre 2022].

⁴⁰ Robin Richardot, « INArrêtable », *op. cit.*, 20 janvier 2022

⁴¹ Isabelle Garcin-Marrou, « Chapitre 10. Le genre au prisme des médiatisations et des médias », in Benoît Lafon dir., *Médias et médiatisation*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, « Communication en + », 2019, pp. 273-290.

⁴² Voir Anselm Strauss, *La Trame de la négociation. Sociologie qualitative et interactionnisme*, Paris, L'Harmattan, 1992.

audiovisuel ? Ces inégalités traditionnelles entre professions ont-elles pu être bousculées par la mixité croissante⁴³ des métiers des médias et de l’audiovisuel depuis les années 1990 ?

5. Problématique de la recherche : Une identité construite dans l’ombre, résultat des rapports sociaux de genre qui articulent le monde audiovisuel ?

Lors du tout premier entretien mené pour cette recherche, Nicole, documentaliste à la retraite de l’INA, où elle a travaillé pendant quatre décennies, concluait ainsi notre échange : « Pour être documentaliste, il ne faut pas avoir d’ego⁴⁴ ». Tout au long de mon travail, la question de la reconnaissance s’est imposée comme le fil conducteur des récits des professionnel·le·s de la documentation audiovisuel. Reconnaissance professionnelle, d’une part, mais aussi reconnaissance sociale, comme en témoigne le stéréotype récurrent de la « dame du CDI », cette femme dont les tâches ne seraient pas considérées comme une activité proprement professionnelle, mais plus comme un prolongement de sa condition féminine, de mère, protectrice, assignée au rangement d’une pièce à l’écart du monde.

Dès la fin des années 1970, les documentalistes s’emparent des outils novateurs au sein de l’INA, en particulier des bases de données inédites en Europe et demeurent présent·e·s tout au long de l’arrivée de nouveaux formats, nouveaux·elles acteur·ice·s, nouveaux publics. On les observe bouleverser en continu leurs pratiques de travail pour adapter la documentation audiovisuelle aux mutations de la radio et de la télévision, de 1952 à 2017. Mais malgré leur inscription dans l’innovation technologique, et leur présence à différents stades de la chaîne de création, les documentalistes n’impriment pas leur marque, ni dans les génériques des programmes audiovisuels, ni aux yeux du monde audiovisuel, ni vis-à-vis du grand public. La question de l’identité, vécue par les professionnel·le·s et perçue par les autres, apparaît alors vraiment cruciale. Or, pour Axel Honneth, un des éléments-clefs de la construction identitaire est la reconnaissance par autrui, l’intégration du pair dans un cadre normatif, qui permettra ensuite une relation. L’enjeu de la reconnaissance professionnelle est essentiel dans l’histoire des documentalistes, qui semblent passer comme des ombres dans le récit de l’audiovisuel

⁴³ Voir Béatrice Damian-Gaillard, Eugénie Saitta, « Le processus de féminisation du journalisme politique et les réorganisations professionnelles dans les quotidiens nationaux français », in *Communication*, vol. 28/2, 2011 : « En 2008, 43,9 % des journalistes titulaires de la carte de presse sont des femmes, contre 43 % en 2006¹, 39 % en 1999, 20 % en 1974 et 15,3 % en 1965 (Institut français de presse, 2001). »

⁴⁴ Entretien avec Nicole, le 6 décembre 2017.

public français. Souvent inconnu·e·s, parfois mal connu·e·s, les professionnel·le·s se vivent le plus souvent comme trop peu *reconnu·e·s*.

Cette thèse propose d'interroger l'évolution d'une profession majoritairement occupée par des femmes au sein de l'industrie audiovisuelle bouleversée par les mutations politiques, économiques, sociales et culturelles, du monopole public de 1949 au contexte libéralisé, multipolaire et multi-supports de 2017. Dans quelle mesure, en effet, les rapports sociaux de genre ont-ils influencé la construction identitaire de ces femmes, gardiennes du temple audiovisuel ?

6. Méthodologie : Faire face au manque d'archives et d'écrits scientifiques

L'enjeu du genre, outil d'analyse de la profession

Dans son article fondateur en 1988⁴⁵, l'historienne américaine Joan W. Scott définit le genre comme une « catégorie utile d'analyse historique ».

Le genre n'est donc pas un état (être du genre « féminin » ou « masculin ») ou un avoir, une assignation identitaire dont la nature serait déterminée, mais un processus historique, culturel et social complexe de constructions et d'assignations, dont les effets sont la plupart du temps perçus et pensés comme naturels, et par conséquent non questionnés⁴⁶.

Cet enjeu est bien sûr au cœur de ma recherche qui décrit une profession majoritairement occupée par des femmes et repose en grande partie sur les récits de ces femmes. Souvent engagé·e·s syndicalement et politiquement à gauche, plutôt réceptif·ve·s aux discours féministes, voire féministes elles-mêmes, les documentalistes ont pourtant construit leur activité dans une forte verticalité avec les métiers davantage occupés par les hommes. Isabelle Garcin-Marrou rappelle que « les identités individuelles, les subjectivités, étaient construites, socialisées, articulées par des normes prescrivant des comportements et

⁴⁵ Joan W. Scott, *Gender and the Politics of History*, New York: Columbia University Press, 1988. Voir aussi Joan W. Scott, « Genre : Une catégorie utile d'analyse historique », traduit en Français par Éléni Varikas, in *Les cahiers du GRIF*, Année 1988, 37-38 pp. 125-153.

⁴⁶ Hélène Marquié, « Études de genre et histoire culturelle de la danse : retour sur un dialogue récent en France », in *Diogène*, 2017/2, n°258-259-260, pp. 60-70.

des relations hiérarchisant les positions des hommes et des femmes⁴⁷ ». Professionnel·le·s actif·ve·s, initiateur·ice·s spontané·e·s de nombreuses évolutions de l'archive audiovisuel, les documentalistes - femmes comme hommes - ont rarement franchi, au cours des entretiens, les frontières des normes qui leur sont assignées en fonction de leur genre en racontant leur histoire professionnelle. Rosalind Gill analyse les « *unspeakable inequalities relating to gender, class and race/ethnicity*⁴⁸ », à savoir les inégalités *indicibles*, et sous-jacentes, particulièrement fortes car elles sont implicites entre les professionnel·le·s des industries créatives et culturelles, en fonction de leur genre, de leur classe sociale et de leur origine ethnique.

Face à cette division du travail et ces inégalités genrées, mais souvent imperceptibles au premier regard, dans la reconnaissance symbolique, autant que financière, du travail fourni par de nombreuses femmes de l'audiovisuel, cette recherche veut mettre en lumière le récit méconnu des documentalistes. Elle articule leurs discours avec les différentes archives, audiovisuelles, iconographiques, syndicales, et institutionnelles, retrouvées au cours de ce travail.

La mémoire orale, au cœur de la recherche

Durant ces cinq années de recherche, j'ai fait face à une dispersion, pour ne pas dire, une absence des femmes de la RTF et de l'ORTF dans les archives. L'histoire orale s'est alors avérée précieuse pour recoller les pièces du puzzle de la profession. Dans le cadre d'une « histoire du temps présent⁴⁹ » qui écrit le récit d'actrices et acteurs vivant·e·s, le récit des témoins, croisé avec les sources écrites, audiovisuelles et institutionnelles est crucial. De plus, comme l'analyse Florence Descamps dans ses ouvrages sur l'histoire orale, le recueil des paroles individuelles permet ici de faire entendre les invisibles sur le papier.

⁴⁷ Isabelle Garcin-Marrou, « Chapitre 10. Le genre au prisme des médiatisations et des médias », in Benoît Lafon dir., *Médias et médiatisation*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, « Communication en + », 2019, pages 273 à 290

⁴⁸ Rosalind Gill, « Unspeakable inequalities: Postfeminism, entrepreneurial subjectivity and the repudiation of sexism among cultural workers », in *Social Politics* 2014, 21(4), pp. 509-528.

⁴⁹ Cette nouvelle historiographie a notamment été formalisée avec la création de l'Institut pour l'Histoire du Temps Présent (IHTP), fondé en 1978 et inauguré en 1980 par François Bédarida. Cet Institut s'inscrit dans le contexte des traumatismes des conflits mondiaux du XXe siècle, et dans la volonté d'écrire une histoire européenne et internationale, en donnant une légitimité pleine et entière dans le champ scientifique à l'histoire des acteur·ice·s qui vivent encore dans « le temps présent ».

Ma recherche doctorale s'appuie sur une enquête de terrain réalisée entre septembre 2017 et mai 2022. J'ai d'abord observé le travail des documentalistes dans différents services de l'Institut National de l'Audiovisuel (INA), pendant plusieurs semaines, en octobre 2017. Puis, j'ai mené une série de quarante entretiens biographiques semi-directifs. J'ai eu une grande facilité à rencontrer des professionnel·le·s de l'INA, et en « free-lance ». Mes sollicitations ont été très bien reçues, puisque je n'ai essuyé que deux refus et que les personnes enquêtées, à l'exception d'une d'entre elles, ont toujours été très promptes à décrire leur métier, posant certaines limites parfois dans le récit sur l'entreprise, quand elles y étaient encore employé·e·s. Certain·e·s professionnel·le·s de l'INA, informé·e·s de mon travail, m'ont eux-mêmes sollicitée pour raconter leur parcours, avec une vraie volonté de mise en visibilité de la profession⁵⁰. J'ai choisi de rencontrer des personnes des différentes générations, de 24 à 92 ans, ayant travaillé pour la télévision et la radio publiques, femmes essentiellement bien sûr, mais aussi hommes. Il a été beaucoup plus difficile de rencontrer la génération des « pionnières » de la documentation, souvent très âgées ou décédées. Ce travail retrace les récits de vie de femmes et d'hommes travaillant ou ayant travaillé dans la documentation audiovisuelle pour la radio et la télévision publiques. Les documentalistes de l'INA étant beaucoup plus nombreux·se·s, et le rôle de l'Institut étant fondamental dans le développement de la profession, mon enquête s'est d'abord concentrée sur les professionnel·le·s de l'Institut puisque j'en ai rencontré 33. J'ai également interrogé deux documentalistes travaillant à la Radio-télévision publique italienne, la RAI. Enfin, j'ai pu entendre le récit de trois documentalistes travaillant en intermittence, et du président de l'Association des Professionnels de l'Image et des Archives de la Francophonie (PIAF).

Étant donné la proportion relativement faible de documentalistes dans l'audiovisuel public, les personnes interrogées sont facilement identifiables. J'ai donc fait le choix d'anonymiser les personnes enquêtées, en modifiant leurs identités, mais en gardant des prénoms conformes à leur génération. Je n'ai nommément cité que les personnes interrogées reconnaissables par leur statut, comme les cadres intermédiaires de l'INA, ancien·ne·s documentalistes, et Jean-Yves de Lépinay, président de l'association des Professionnels des Images et des Archives de la Francophonie (PIAF).

⁵⁰ Voir à ce sujet Pierre Bourdieu, « L'illusion biographique », in *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, Année 1986, n°62-63, pp. 69-72, sur la nécessité de replacer les propos des enquêté·e·s dans leur contexte.

Des ressources audiovisuelles pour l'histoire des conditions de travail

L'Inathèque est riche à la fois de programmes audiovisuels archivés - et numérisés, et de documentation complémentaire sur les contenus et contextes de diffusion. En revanche, il existe encore des lacunes à combler dans l'histoire des professionnel·le·s de l'audiovisuel, et en particulier des femmes de radio et de télévision⁵¹.

La couverture médiatique de la cinémathèque de télévision de la RTF, puis de l'ORTF, est très limitée. Deux reportages illustrent les conditions de travail dans ce lieu, le premier réalisé pour l'émission *Au-delà de l'écran*, en 1963⁵² ; le second, pour l'émission *Micros et caméras*, en 1970⁵³. Ces programmes ont en effet le souci de représenter le travail des professionnel·le·s du petit écran aux téléspectateurs, comme le raconte Myriam Tsikounas :

Les impératifs économiques et technologiques sont aussi expliqués dans certaines archives télévisuelles. Ainsi, dans *Au-delà de l'écran*, Pierre Louis présente-t-il successivement au public les studios des Buttes-Chaumont, le local où sont entreposés les costumes, la sonothèque de l'ORTF, l'atelier de fabrication des génériques... De même, les reporters de *Micros et Caméras* vont interroger des experts sur le travail de montage, les techniques du playback, le tournage et la retransmission télévisée en direct⁵⁴.

Ces émissions sont des ressources inestimables pour raconter l'histoire des professions et appréhender leurs conditions de travail concrètes dans la toute jeune télévision, ainsi que pour approcher les relations qui peuvent être entretenues entre les femmes du petit écran et les *créateurs*. La Photothèque de l'INA m'a permis de compléter ce panorama grâce à trois reportages photographiques réalisés dans les services de documentation audiovisuelle, en 1963 à la RTF, en 1965 à l'ORTF, et en 1977 aux débuts de l'INA.

⁵¹ Voir l'article de Myriam Tsikounas, « Comment travailler sur les archives de la télévision en France ? », *Sociétés et Représentations*, n° 35, printemps 2013, p. 131-155.

⁵² « La cinémathèque de la RTF », *Au-delà de l'écran*, diffusée pour la première fois le 3 mars 1963, réalisée par Dominique Rety, et animée par Pierre Louis. Elle est disponible sur le site [ina.fr](https://www.ina.fr/ina-eclairage-actu/video/i00019519/avant-la-videotheque-de-l-ina-la-cinematheque-de-la-rtf) : <https://www.ina.fr/ina-eclairage-actu/video/i00019519/avant-la-videotheque-de-l-ina-la-cinematheque-de-la-rtf>

⁵³ « Mystère, mystère : la cinémathèque des Actualités », *Micros et caméras*, diffusée pour la première fois le 14 février 1970, sur la 1ère chaîne ORTF, réalisée par Jacques Locquin, et animée par Annick Boissenin . Elle est disponible sur [ina.fr](https://www.ina.fr/ina-eclairage-actu/video/cpf86625983/mystere-mystere-les-freres-jacques-la-cinematheque-des-actualites) : <https://www.ina.fr/ina-eclairage-actu/video/cpf86625983/mystere-mystere-les-freres-jacques-la-cinematheque-des-actualites>

⁵⁴ *Ibid*, p. 145.

La littérature grise sur l'évolution des missions et des outils de travail

Face à la dispersion et à la qualité aléatoire des sources écrites sur le métier, ce sont les archives institutionnelles de l'INA, et la littérature grise qui y est regroupée sur l'histoire de l'Institut, qui ont été essentielles pour mener à bien ma recherche. Les sources, retrouvées au sein de fonds écrits pléthoriques, sont multiples : tracts, courriers, rapports, comptes-rendus, et même épreuves de concours, m'ont permis d'étudier et de mesurer les évolutions des méthodologies de travail, mais aussi les nombreuses revendications des professionnel·le·s et leurs initiatives dans l'évolution de leurs conditions, leurs outils et pratiques de travail, ainsi que leurs relations avec les autres métiers de l'audiovisuel. Cependant, ces archives souffrent souvent de lacunes - absence de mention d'auteur·e ou de date précise, par exemple -, que je préciserai tout au long de mon écrit.

Nommer les professionnel·le·s de la documentation, un enjeu fort de cette recherche sur l'identité professionnelle

À la lisière des métiers de la création et de la technique, le métier de documentaliste peine à gagner un nom : être reconnu·e, pour Axel Honneth, c'est notamment « voir reconnaître leurs capacités par l'autrui généralisé⁵⁵ ». Dès lors, le simple fait de nommer les professionnel·le·s est au cœur de l'enjeu de leur reconnaissance, au sens hégélien du terme, pour permettre leur intégration dans un ensemble professionnel, pour ne pas dire industriel. Or, la présence des documentalistes dans l'écosystème de la radio-télévision publique est d'autant plus difficile à déceler que l'appellation de leur métier évolue continuellement au cours de la période 1952-2017, et se fond régulièrement dans le décor de la création, parfois assimilée à d'autres professions. Tour à tour « cinémathécaires » - pour la télévision, « phonothécaires » - pour la radio, « analystes de documentation », "documentalistes audiovisuel » et aujourd'hui « documentalistes multimédia » à l'INA et « chercheurs » en intermittence, les professionnel·le·s de la documentation radiophonique et télévisuelle peinent à rendre visibles et clairs les contours de leurs tâches auprès de leurs collègues de

⁵⁵ Axel Honneth, « La théorie de la reconnaissance : une esquisse », in *Revue du MAUSS*, La Découverte, 2004/1, n° 23, p. 134.

l'audiovisuel, comme auprès du grand public, et ne parviennent pas à gagner une appellation définitive pour leur activité.

Au fur et à mesure de la chronologie de la thèse, je suis cette évolution de leur dénomination, de « cinémathécaire » à « documentaliste multimédia ». Toutefois, je garde la dénomination générique de *documentaliste*, voire de *documentaliste audiovisuel*, qui est la plus couramment utilisée dans le milieu de la radio et de la télévision, pour dénommer le métier sur l'ensemble de la période.

Afin d'inscrire les documentalistes dans leurs interactions professionnelles avec d'autres groupes de métiers, j'ai choisi d'utiliser régulièrement le terme de *créateur·ice·s* pour regrouper les professions dont l'auctorialité est reconnue sur les œuvres audiovisuelles, réalisateur·ice·s, producteur·ice·s, et journalistes, et avec lesquelles les professionnel·le·s de la documentation travaillent très régulièrement.

Écriture inclusive

Dans les deux premières parties de la thèse, de 1952 à 1995, j'accorde la profession de documentaliste au féminin. Ce sont en effet des femmes qui créent et posent les pierres du métier au fil des années. À partir du chapitre 6, qui évoque la naissance du dépôt légal, puis dans la troisième et dernière partie de la thèse, en revanche, je m'appuie sur l'écriture inclusive, à l'image d'un métier qui, peu à peu, accueille des hommes.

Par ailleurs, à partir de la mise en œuvre du dépôt légal de l'audiovisuel, par la loi du 20 juin 1992⁵⁶, je différencierai ce qui relève du législatif, le « dépôt légal », du service créé à l'INA pour prendre en charge cette mission, en majuscules, le « Dépôt Légal ».

⁵⁶ Voir à partir du chapitre 6 de la thèse.

7. Le récit diachronique d'une profession au cœur de l'industrie audiovisuelle

L'histoire de la profession de documentaliste audiovisuel est déterminée par des ruptures chronologiques fortes, qui marquent l'évolution de son cadre institutionnel, de ses outils, et de ses pratiques, et de ses publics. Pour retracer la construction de son identité, vécue par les professionnel-le-s et perçue par l'extérieur, et pour l'inscrire dans l'écosystème de l'audiovisuel public français, cette recherche suit une chronologie divisée en trois grandes parties. De 1952 à 1975, le métier de documentaliste prend forme dans le contexte d'émergence du petit écran. Créé et occupé par des femmes, il se met en œuvre sur le tas, avec les moyens du bord, à l'écart de toute volonté politique ou institutionnelle d'archivage. La création de l'Institut National de l'Audiovisuel, en 1975, lui offre un nouveau cadre, renforcé par la nouvelle mission de dépôt légal de l'audiovisuel dont est en charge l'Institut à partir de 1992. Toutefois, la question de la reconnaissance ne disparaît pas des revendications des documentalistes, qui continuent à se mobiliser tout au long des années 1975-1995 pour faire reconnaître la valeur monétaire et sociale de leur travail. Enfin, depuis 1995, la documentation audiovisuelle s'est adaptée à l'émergence de nouveaux supports numérisés et en ligne, qui ouvrent les archives audiovisuelles au grand public. Cela transforme les outils et les usages de l'activité des documentalistes, mais aussi la valeur marchande des objets de leur travail dans un monde audiovisuel de plus en plus industrialisé.

La première partie de ce travail décrit le contexte de création du métier, qui devient vite indispensable mais peine à gagner en visibilité, dans la télévision publique naissante, de 1952 à 1975. Cette première partie analyse aussi les assignations de genre dans lesquelles se fondent les femmes de la radio et de la télévision, et les cinémathécaires⁵⁷ en particulier. Elle étudie aussi les difficiles conditions de travail de ces professionnelles.

La deuxième partie de la thèse analyse l'évolution du corps professionnel dans le contexte de création de l'Institut National de l'Audiovisuel, à partir de 1975. Elle décrit les nouveaux moyens institutionnels et financiers, qui permettent à une partie de la profession de se constituer comme un corps unifié. Elle souligne aussi le manque d'encadrement des professionnelles, qui s'adaptent toujours aux besoins des créateurs, et luttent de manière plus explicite pour la reconnaissance de leurs tâches, et de leur place dans l'audiovisuel.

⁵⁷ *Cinémathécaire* est la première dénomination donnée aux documentalistes de l'audiovisuel public.

Enfin, la dernière partie de la recherche étudie l'identité professionnelle bouleversée par la généralisation de l'informatisation, et surtout du numérique, à partir de la mise en place effective du dépôt légal en 1995. Elle s'attache à analyser leurs nouveaux outils, mais aussi leurs nouvelles missions, pour répondre à des usager·e·s de plus en plus variés. Cette partie observe enfin les mutations d'un corps professionnel, qui gagne un peu en mixité, et redessine les frontières de son activité dans la division du travail audiovisuel. La profession bénéficie en effet de l'émergence inédite de formations dédiées à la documentation audiovisuelle, mais revendique toujours une meilleure visibilité au générique des œuvres à base d'archives.

PARTIE I - DES FEMMES À L'ORIGINE D'UN MÉTIER PEU VISIBLE, DANS LA TÉLÉVISION PUBLIQUE NAISSANTE (1952 - 1975)

Cette première partie raconte les premiers pas des documentalistes, qu'on appelle aussi alors les *cinémathécaries*, pour celles qui travaillent à la télévision. Raconter cette histoire de 1952 à 1975 s'est avéré un travail complexe, en raison du faible nombre de sources accessibles, correctement conservées et documentées. Ces archives, documents internes à la RTF et à l'ORTF, mais aussi archives de presse, apportent des informations souvent partielles. J'ai ainsi été confrontée à des erreurs - et même à des absences - de datation, par exemple.

J'ai choisi de faire commencer l'histoire des documentalistes de l'audiovisuel public en 1952 : c'est la date à laquelle la première cinémathèque *de télévision* a été créée selon la majorité des sources bibliographiques. Toutefois, la documentation radio existait dès l'entre-deux-guerres, et il semblerait que des ébauches de stocks d'archives télévisuels aient été constitués dès le premier Journal Télévisé, en 1949. 1952 est une rupture car la documentation devient *audiovisuelle*, et qu'une volonté *d'archivage* rejoint la volonté de *sauver les documents*.

En raison de l'âge des actrices des premières décennies de la documentation audiovisuelle en France, je n'ai malheureusement récolté que peu de sources orales sur cette période⁵⁸. Seules trois des trente-sept documentalistes que j'ai interrogées sont entrées dans les services de documentation avant la création de l'INA, à l'ORTF, et pas toujours en tant que cinémathécaries. Pour rédiger une histoire *par le bas* des documentalistes, à travers l'analyse de leurs discours et de leurs parcours individuels, j'ai donc du contourner un obstacle sérieux, celui du manque de sources conservées pour la période 1952-1975. Toutefois, pour ces deux premières décennies du métier de cinémathécario, j'ai pu m'appuyer sur le récit secondaire des documentalistes entrées à la toute fin de l'ORTF, ou au tout début de l'INA - au cours des années 1970. La mémoire orale qui a traversé les générations de professionnelles est encore très vivace. Elle a été une source extrêmement précieuse pour rédiger mon récit.

⁵⁸ Beaucoup d'entre elles sont décédées ou très âgées.

Reconstituer le puzzle de l'histoire des premières cinémathécaires a été un travail de défrichage, puis de bricolage et de recollage des pièces éparpillées de cette genèse de la documentation à la radio et à la télévision. Dans la base de données *Totem* de l'Institut National de l'Audiovisuel, peu d'images montrent les cinémathécaires et les documentalistes de la radio publique. Elles apparaissent dans deux émissions *Au-delà de l'écran*, en 1963, puis *Micros et caméras*, en 1970⁵⁹. Ces programmes sont des sources inestimables pour se plonger dans la vie dans les cinémathèques de la RTF et de l'ORTF⁶⁰, et je m'y référerai régulièrement. Une dizaine de photographies⁶¹ d'une très grande qualité, réalisées en interne pour la RTF et l'ORTF par des photographes professionnels, permet de compléter ce tableau des conditions de travail des premières cinémathécaires. La rareté des sources écrites sur les professionnelles, et leur complexité d'analyse du fait de leur incomplétude, sont à l'image d'une profession quasi-inexistante dans l'histoire des médias, que j'espère mettre en lumière. Femmes de télévision et de radio, les documentalistes évoluent au coeur d'un réseau de professions féminines, assistantes de journalistes, monteuses et scriptes en particulier. Les témoignages de ces dernières, et quelques travaux réalisés à leur sujet, m'ont permis de resituer la genèse du métier dans le cadre plus général d'un audiovisuel public en construction, et dominé par les voix des hommes, créateurs et techniciens.

Le métier de documentaliste audiovisuel s'établit, étape après étape, au coeur d'interactions sociales et professionnelles. La construction de l'identité de la profession est le fruit d'une division du travail, et de relations interprofessionnelles, qui dessinent le rôle et les représentations collectives de ces femmes dans le monde audiovisuel. Ce récit de la genèse du métier fait donc souvent référence à la sociologie interactionniste des membres de l'École de Chicago et de ses héritiers, en particulier Everett C. Hughes, à travers son travail sur les

⁵⁹ Les deux émissions sont celles citées en introduction :

- « La cinémathèque de la RTF », *Au-delà de l'écran*, *op. cit.*

- « Mystère, mystère : la cinémathèque des Actualités », *Micros et caméras*, *op. cit.*

⁶⁰ Dans les décennies 1960 et 1970, la RTF et l'ORTF multiplient les reportages longs sur la société française, et en particulier sur les mondes professionnels. L'émission *Micros et caméras* s'attache en particulier aux coulisses de la radio-télévision, et les réalisateurs stars de l'ORTF réalisent des documentaires thématiques, comme Claude Santelli, avec « Le luthier », en 1970. Le réalisateur en parle notamment dans l'entretien réalisé pour la série *Télé notre histoire*, consacrée aux professionnel·le·s de l'audiovisuel, disponible à ce lien : <https://entretiens.ina.fr/tele-notre-histoire/Santelli/claude-santelli> [consulté le 10 juillet 2022]. Cependant, les cinémathécaires et documentalistes de radio sont quasiment invisibles dans ce paysage documentaire, hormis pour les deux émissions citées.

⁶¹ Voir les annexes n°5, 6, 7 : Photographies de documentalistes au travail à la RTF et à l'ORTF, issues de la Photothèque de l'INA.

« métiers humbles⁶² », ou Howard Becker sur la division du travail dans « les mondes de l'art⁶³ ». Pour étudier ce *métier de femme*⁶⁴, j'ai également fait appel à de nombreux ouvrages sur l'histoire des femmes, et les études de genre, à la fois scientifiques et littéraires.

À l'image d'une institution archivistique, qui « a toujours été mal-aimée au sein de l'État » selon l'historien Yann Potin⁶⁵, la documentation audiovisuelle de la radio et de la télévision publique peine à se structurer entre 1952 et 1975. Objets nouveaux, les documents audiovisuels souffrent d'une indifférence des responsables institutionnels et politiques à l'égard de leur valeur archivistique. L'organisation du traitement de ces nouvelles sources se met donc en place pas à pas, et de manière bien peu encadrée, qui reste longtemps - jusqu'en 1992⁶⁶ -, à l'écart du monde des archives *traditionnelles*⁶⁷.

Cette première partie de la thèse analyse la genèse du métier de documentaliste audiovisuel dans le contexte des Trente Glorieuses, trois décennies de profond bouleversement économique, social et culturel en France. Les cinémathécaires de télévision et documentalistes radio organisent leurs tâches au coeur d'un audiovisuel public en construction. Dans le contexte du monopole de l'Etat sur la radio et la télévision, et du pouvoir gaulliste à partir de 1958, les relations entre les professionnel·le·s du poste et du petit écran s'avèrent souvent conflictuelles avec le pouvoir politique. Les professionnelles de la documentation construisent leur métier dans ce contexte d'un fort engagement politique et syndical. Elles écrivent le début de leur récit, alors que l'histoire des femmes est bouleversée par leur entrée en masse dans le monde du travail, et en particulier du secteur tertiaire après la Deuxième Guerre mondiale.

⁶² Voir Everett C. Hughes, *Le Regard sociologique. Essais choisis*, Paris, Édition EHESS, 1996 (1971).

⁶³ Voir Howard S. Becker, *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 2010 (1982).

⁶⁴ Voir Michelle Perrot, « Qu'est-ce-qu'un métier de femme ? », *Le Mouvement social*, n°40, juillet-septembre, 1987, pp. 3-8.

⁶⁵ Yann Potin interrogé par Michel Melot, « Entretien avec Yann Potin : Sur la place des Archives aujourd'hui », *Le Débat*, 2017/2, n°194, pp. 153-164.

⁶⁶ C'est la date de mise en œuvre du dépôt légal de l'audiovisuel.

⁶⁷ Par archives *traditionnelles*, j'entends ici les documents papier et iconographiques dont sont en charge les Archives nationales, dans le cadre du dépôt légal.

Chapitre 1 - Cinémathécaire, un métier qui se construit « sur le tas »

Pour raconter les débuts du métier de cinémathécaire, il faut remonter à la préhistoire de la télévision, à la toute fin des années 1940. Le 9 février 1949, un décret instaure en effet le monopole public sur l'audiovisuel français et créait la Radio-Télévision française (RTF). L'historienne Isabelle Veyrat-Masson considère que « la télévision en France, si elle a été mise au point dans les années 1930 d'un point de vue technique, est socialement inventée au début des années 1950, [...] à une époque où la société évolue très rapidement⁶⁸ ». D'abord objet d'expérimentations diverses, en termes de techniques, de supports, mais aussi de créations de contenus, la télévision parvient peu à peu à s'imposer comme un « grand média populaire » en France⁶⁹:

La télévision voit alors [dans les années 1959-1965] son audience augmenter rapidement (1 million de récepteurs en 1959, près de 5 millions en 1964) et cherche à définir un style et des genres qui lui soient propres. [...] Dans les années 1959-1964, le film 16 mm devient le support essentiel de la production. Le volume des programmes diffusés en différé augmente constamment : en 1962, il est le double des émissions diffusées en direct ; en 1966, le triple⁷⁰.

Le métier de cinémathécaire évolue pendant deux décennies dans un contexte de profonds bouleversements politiques, économiques, sociaux, et culturels pour le petit écran. De la « télévision du Général⁷¹ » à l'éclatement de l'ORTF en 1974, les programmes télévisés se multiplient au fur et à mesure qu'augmente le nombre de chaînes et l'amplitude de diffusion. Les genres télévisuels se diversifient de plus en plus, et gagnent petit à petit en indépendance vis-à-vis du pouvoir politique.

⁶⁸ Isabelle Veyrat-Masson, *Quand la télévision explore le temps*, Paris, Fayard, 2000, pp. 39-40.

⁶⁹ Fabrice D'Almeida et Christian Delporte, *Histoire des médias, de la Grande Guerre à nos jours* Paris, Flammarion, 2010, p. 189.

⁷⁰ Jean-Noël Jeanneney, Monique Sauvage, *Télévision, nouvelle mémoire, op.cit.*, p. 48.

⁷¹ Voir Jérôme Bourdon, *Histoire de la télévision sous De Gaulle*, Presses des Mines/INA, 2014.

La télévision se crée d'abord à travers des expérimentations, et le métier de cinémathécaire se construit au fur et à mesure des initiatives individuelles, des essais techniques, et de l'ajustement des relations entre les fonds d'archives et les créateurs, journalistes et réalisateurs en particulier. Les deux premières décennies de la télévision sont en effet marquées par de nombreuses expérimentations, et la recherche d'innovations dans la création audiovisuelle par les différentes professions de la technique et de la réalisation. Les cinémathécaires inscrivent donc leur métier dans le contexte d'un nouveau média, qui se différencie des médias existants par la volonté de mettre en œuvre de nouveaux formats, à travers de nouvelles techniques et technologiques. À la radio, le souci d'archivage est plus ancien. Les documentalistes y adaptent peu à peu leurs tâches et leurs outils aux nouveaux genres radiophoniques qui se multiplient dans le contexte du monopole, et d'une vivacité inédite de la création. Mais les documentalistes radio restent à l'écart des expérimentations techniques du petit écran, et évoluent dans une indifférence durable des responsables institutionnels et politiques. Ce sont donc des initiatives individuelles qui posent les premières pierres de la documentation audiovisuelle, souvent bien loin de toute politique ou planification rationnelle et organisée.

I. Un métier inédit

Je n'ai malheureusement retrouvé aucune archive institutionnelle qui permette de raconter les débuts de l'archivage audiovisuel. Je retrace ici les premiers pas du métier de documentaliste, à la radio et à la télévision, à partir de témoignages individuels, et souvent secondaires car transmis d'une personne à une autre. Au fur et à mesure de ma recherche, j'ai recoupé et regroupé ces récits, dispersés dans différents fonds d'archives, et dans différents discours. La mémoire orale est donc au coeur de cette histoire : le récit des actrices et acteurs du petit écran et du poste de radio s'est transmis entre les générations de professionnel·le·s, avec la volonté de faire exister une histoire, bien peu visible dans les sources *officielles*, en tout cas écrites.

A. Une première mission : Sauver les programmes radiophoniques et télévisés

Pour Emmanuel Hoog, Président-Directeur Général de l'INA de 2001 à 2010, les premiers questionnements sur l'archivage audiovisuel, et radiophonique en particulier, ont émergé à la fin de la Seconde Guerre mondiale, dans un contexte mémoriel tendu :

Le souci d'archivage des enregistrements radiophoniques est contemporain de la nationalisation de la radiodiffusion dans l'immédiat après-guerre : dès la fin 1944, le responsable des Archives radiophoniques de la RTF collecte tous les documents pouvant témoigner de la « guerre des ondes », récupère les enregistrements conservés dans les studios parisiens de la radio et met en place des procédures d'archivage systématique de la production nouvelle⁷².

En 1944, une phonothèque centrale voit ainsi le jour, au sein de ce qu'on appelle encore la Radiodiffusion de la Nation française. Geneviève, entrée à l'ORTF en 1969, confirme ce souci plus ancien de la documentation radiophonique. Sa mère a en effet travaillé à ces tâches documentaires dès 1939, en métropole puis en outre-mer : « Ma maman était *déjà* documentaliste. Pour le journal parlé. Mais elle, elle *découpait* les journaux parlés et elle les reclassait. [...] Enfin, il y a un S à elles [...], elles étaient une petite quinzaine. Donc

⁷² Emmanuel Hoog, *L'INA*, Paris, PUF, 2006, p. 9.

effectivement, la doc autour de la radio c'était déjà un vieux chemin »⁷³. La radio, plus ancienne, et marquée par l'expérience de la guerre, est logiquement plus précoce que la télévision pour conserver une partie des programmes. Toutefois, les moyens demeurent limités pour les documents qui ne sont pas considérés comme ayant une valeur *historique*. Le témoignage de Geneviève fait relativiser l'idée d'un archivage organisé et structuré pour l'ensemble des sources radiophoniques dès les années 1940.

À la radio comme à la télévision, le chemin du jeune métier est sinueux. Il se définit au jour le jour, avec les moyens du bord, et d'abord en raison d'une urgence : sauver les programmes quotidiens qui sont régulièrement détruits dans l'indifférence des responsables politiques et institutionnels.

Dans les années 1950, plus de 60% des émissions françaises sont diffusées en direct, et ne peuvent être conservées faute de moyens d'enregistrement : la partie des journaux télévisés qui se déroulait en studio, certaines interviews en direct, certaines émissions de variétés, , des « dramatiques » jouées en direct dont on ne trouve la trace que dans la presse de l'époque ou dans les mémoires de journalistes ou de réalisateurs, tout cela est définitivement perdu⁷⁴.

Face à ces destructions massives, déplorées par les historiens Jean-Noël Jeanneney et Monique Sauvage, une cinémathèque de télévision est créée dans l'urgence. Il faut sauver les programmes télévisés :

Il était une fois dans les années cinquante – autant dire le haut Moyen-âge de la télévision – une certaine Violette Franck qui dit-on sauva sa première émission du coup de ciseaux assassin que s'apprêtait à lui infliger un individu venu illustrer sa prochaine réalisation... date historique : la première archive de télévision était née⁷⁵.

D'après les professionnel·le·s de l'INA Claire Mascolo et Jean-Michel Rodes, c'est donc une monteuse en particulier, Violette Franck, qui prend l'initiative de créer un espace où stocker les programmes, afin de les sauver du caniveau. « Horrifiée⁷⁶ » par les pratiques des

⁷³ Entretien avec Geneviève, le 19 février 2018.

⁷⁴ Jean-Noël Jeanneney, Monique Sauvage, *Télévision nouvelle mémoire*, *op. cit.*, p. 214.

⁷⁵ Claire Mascolo, Jean-Michel Rodes, *Le documentaliste*, *op. cit.*, p. 28.

⁷⁶ Entretien avec Michèle O'Glor par Jérôme Bourdon, « Télé notre histoire », réalisé par Dominique Froissant, enregistré en janvier 1996, diffusé pour la première fois le 5 décembre 1999.

journalistes et réalisateurs qui découpent des images à même les pellicules⁷⁷, Violette Franck se pose dès 1952 la question de la postérité des émissions. En effet, les destructions sont nombreuses car les créateurs considèrent que les archives sont des illustrations qui coûtent beaucoup moins cher que de réaliser des tournages supplémentaires. Alors que la télévision se construit avec de faibles moyens financiers, les créateurs se posent davantage la question de la valeur marchande que de la valeur historique des pellicules. Jean-Noël Jeanneney et Monique Sauvage montrent que cette fâcheuse tendance de découper à même les films est récurrente, pour ne pas dire omniprésente dans la création de programmes :

Toute émission passée est susceptible de fournir les éléments d'une diffusion future – il suffit pour cela d'une paire de ciseaux et d'un bon ruban adhésif⁷⁸.

Les images d'archives sont coupées par les journalistes et réalisateurs pour être ensuite mises bout-à-bout avec d'autres images et illustrer de nouvelles émissions. Les *bout-à-bout* sont une pratique très répandue, en raison de l'urgence à produire des programmes dans une télévision en manque d'argent. Elle témoigne du manque d'encadrement institutionnel et ministériel, et d'une indifférence, voire d'une inconscience à l'égard de la valeur historique des programmes audiovisuels. Il n'y a finalement que des professionnelles directement confrontées à ces montages bruts qui s'en offusquent, et réfléchissent à des solutions pour les éviter. Petit à petit, les *bout-à-bout* sont encadrés, avec l'obligation de ne toucher qu'aux copies. Mais ce « bricolage » d'images est une pratique qui s'inscrit dans la durée, et marque l'histoire du métier de documentaliste. Le terme peut d'ailleurs encore être utilisé aujourd'hui à l'INA.

À partir de 1952, le kinescope⁷⁹ permet d'enregistrer les émissions en direct, en filmant directement l'image diffusée sur le moniteur vidéo. Ce procédé se généralise à partir de 1956. Une partie des émissions sont copiées sur un double support, ce qui facilite la conservation des premiers programmes télévisés. Pour Jean-Noël Jeanneney et Monique Sauvage, « cette technique consiste tout simplement à filmer directement les émissions sur le tube au moment

⁷⁷ À la RTF, la majorité des émissions sont filmées sur pellicule cinéma.

⁷⁸ Jean-Noël Jeanneney, Monique Sauvage, *Télévision nouvelle mémoire*, op. cit. p. 213.

⁷⁹ Annexe n°2 - Photographie de kinescope. Le kinescope est une caméra qui filme directement l'écran de télévision pour conserver des copies des programmes diffusés.

de leur diffusion » mais « la qualité technique du résultat laisse à désirer⁸⁰ ». À l'origine, « la finalité première de ces kinéscopes » des journaux télévisés est leur réutilisation, « soit pour une rediffusion dans les DOM-TOM, soit pour permettre un contrôle *a posteriori* du travail journalistique⁸¹ ». L'usage à court terme prime donc sur l'archivage à long terme. Mais en permettant les copies de programmes, le kinoscope participe malgré lui à la très progressive construction du patrimoine télévisuel.

De nombreuses années passent avant que n'émerge une prise de conscience de l'intérêt de conserver les programmes chez les professionnel-le-s du petit écran. En 1970, un rapport réalisé par une entreprise extérieure, la SEMA, pour l'ORTF, constate encore qu'une partie des créateurs sont indifférents aux questions de conservations :

La cause principale de tous ces dommages vient d'une mentalité encore très répandue à l'Office - bien que nous ayons pu constater qu'elle pouvait évoluer -. Cette attitude d'esprit consiste à considérer le film (ou plus encore la bande magnétique) comme un support d'information *immédiate et périssable, un matériau de travail à très court terme* : le plus vite possible, on fait donc de la place en détruisant le film, ou on efface la bande pour la récupérer⁸².

Pour Emmanuel Hoog, la cinémathèque de télévision se met donc en place « modestement ». L'activité n'émerge pas avec une ambition d'*archivage* mais bien dans une optique *d'usage* « des documents d'archives pour illustrer le journal ou rediffuser une émission »⁸³. La conscience de la *postérité* des programmes télévisés, et la volonté de les *transmettre* aux générations futures vient des professionnelles elles-mêmes, qui, petit à petit, rejoignent la cinémathèque de Violette Franck⁸⁴. Le souci d'archivage vient donc *du bas* de l'échelle hiérarchique, et s'élabore dans l'indifférence des responsables. Colette, qui a travaillé avec Violette Franck, de 1966 à 1974, raconte le récit des origines qui lui a été fait par la fondatrice de la cinémathèque :

⁸⁰ Jean-Noël Jeanneney, Monique Sauvage, *Télévision nouvelle mémoire*, *op. cit.*, p. 214.

⁸¹ *Ibid*, p. 214.

⁸² Rapport de la SEMA, « La cinémathèque de l'ORTF, sa mission et son organisation vue par ses usagers », Février 1970, document interne à l'INA, p. 12.

⁸³ Emmanuel Hoog, *l'INA*, *op. cit.*, p. 9.

⁸⁴ Une sous-section de la thèse est consacrée à Violette Franck - Voir Partie1. Chapitre 1. II. A. La figure légendaire et fondatrice de Violette Franck.

Je me souviens, elle me parlait de boîtes à chaussures avec des fiches dedans, voilà, elles ont commencé à répertorier les émissions comme ça. C'était tout à fait archaïque, assurément⁸⁵.

À la phonothèque comme à la cinémathèque de télévision, l'activité d'archivage s'organise avec peu de matériel, mais en s'inspirant du travail en bibliothèque. Les professionnelles sauvent les supports, mais elles protègent aussi leurs contenus avec la mise en place immédiate d'un catalogage, que Ray Edmonson définit comme « la description intellectuelle du contenu des œuvres »⁸⁶. Mais à la RTF, ce catalogage se construit sur le tas, sans cadre référentiel commun. C'est l'urgence qui a décidé les professionnelles à stocker les pellicules, dans des conditions non réfléchies au préalable, et inadaptées à la nature des supports film. Les premières fiches sont donc réalisées sans véritable concertation, par manque de moyens, et contiennent souvent des informations très lacunaires. L'archivage des supports audiovisuels s'inspire des principes et méthodes bibliographiques, mais de manière très libre et peu encadrée. En 1952, il n'existe ni thésaurus, ni modèle de bordereau de saisie. Les professionnelles vont construire leurs outils au fur et à mesure de l'histoire de l'audiovisuel public.

Claire Mascolo et Jean-Michel Rodes, travaillant à l'INA dans les années 1990, racontent que « le service public de radiodiffusion française n'a pas attendu la fin de la dernière guerre pour créer la première phonothèque. Puis le dépôt systématique fut créé en 1946. Dès les années cinquante, la fonction de documentaliste était reconnue »⁸⁷. À la radio, le métier a donc un temps d'avance, puisqu'il est reconnu comme une fonction à part dès les années 1940. L'archivage s'organise aussi de manière plus structurée qu'à la cinémathèque, mais aussi à travers des pratiques et des normes différentes. En particulier, les tâches sont divisées entre les « fichistes » et les « écouteurs », comme le décrit Françoise, entrée à la phonothèque quelques années plus tard, en 1978 :

Dans le service, il y avait donc les fichistes et les écouteurs, c'était séparé à l'époque. Les documentalistes qui produisaient des rapports d'écoute, qui écoutaient les journaux parlés, et ensuite les fichistes, qui rédigeaient des synthèses, enfin des fiches, donc faisaient l'analyse, plutôt une partie de

⁸⁵ Entretien avec Colette, le 2 juin 2022.

⁸⁶ Ray Edmondson, *Audiovisual archiving : Philosophy and principles*, UNESCO, 2016, p. 87.

⁸⁷ Claire Mascolo, Jean-Michel Rodes, *Le documentaliste*, op. cit., p. 21.

l'analyse, c'est à dire un résumé principalement puisqu'au départ, on ne faisait même pas d'indexation. Ces fiches centrales alimentaient le fichier central de la documentation de Radio France. Et donc, il fallait être très synthétique, on travaillait sur les rapports d'écoute papier et on faisait une fiche sur chaque sujet du journal parlé⁸⁸.

À la phonothèque, la documentation s'organise en deux tâches et deux métiers définis, qui sont exercés dans deux services différents. D'un côté, on note les informations en direct - chez les « écouteurs », de l'autre, on structure ces informations dans des fiches à classer - chez les « fichistes ».

À la télévision, le travail est loin d'être aussi réparti. Les cinémathécaires sont en charge de toutes les tâches qui permettent de sauver les films des ciseaux des créateurs. Très peu nombreuses, elles constituent un service de bric et de broc, sans reconnaissance de l'institution pendant plus d'une décennie. Elles y stockent les supports et les principales données sur les contenus. Les bobines s'entassaient désormais dans une pièce de la RTF, accompagnées des premières fiches qui permettent de savoir ce qu'elles contiennent.

Les archives de la RTF naissent et évoluent donc de manière dispersée. La cinémathèque de télévision et la phonothèque se structurent sans philosophie commune, et sans harmonisation des méthodes et principes de gestion anticipés.

B. Des tâches inédites : Indexer, classer, réutiliser les programmes

Les premières qui se sont occupées de la documentation, ce sont les monteuses auprès du journal, qui gardaient donc les petits films, les petits sujets auprès des journalistes et qui commençaient à décrire succinctement les programmes...voilà, c'est les premières fiches⁸⁹.

Nicole, entrée à l'ORTF en 1973, raconte ici les origines du métier de documentaliste à la télévision. Selon elle, ce sont donc les monteuses qui se soucient les premières de la question de la sauvegarde des programmes. Dès les années 1950, elles rédigent des « fiches » : ce sont les notices documentaires, où elles indiquent les informations principales extraites des contenus télévisés, c'est-à-dire le générique global de production [réalisateur, journaliste, date de diffusion...], et la thématique principale du programme. Les

⁸⁸ Entretien avec Françoise G, le 22 février 2018.

⁸⁹ Entretien avec Nicole, le 6 décembre 2017

cinémathécaires abordent donc, dès les premières années, la pratique de « l'analyse » : elles notent les informations sur les documents d'actualités, lors de leur diffusion en direct. Cette pratique demande une très grande concentration, une capacité de synthèse, et une rapidité, à la fois dans l'analyse de documents et dans l'écriture, puisque les fiches sont rédigées au crayon, et, bien sûr, sur papier.

L'histoire des cinémathécaires souffre d'un vide entre 1952 et 1958. Aucune information ne filtre sur cette période. On peut supposer, en reprenant les informations d'un article de presse de 1973⁹⁰, que des femmes de télévision gonflent alors les rangs du service, volontaires pour sauvegarder les programmes aux côtés des monteuses. Pourtant, plus on avance dans la décennie des années 1950, plus les cinémathécaires sont sollicitées. Très vite en effet, il faut remplir les grilles des journées de télévision, dans une amplitude horaire de plus en plus large. L'historienne Myriam Tsikounas résume ainsi la nouvelle organisation des programmes par Jean d'Arcy, directeur des programmes de la RTF, de 1952 à 1958 :

Dans le procès-verbal de la réunion du Comité de télévision du 4 novembre 1955, nous apprenons que Jean d'Arcy, alors directeur des programmes, a décidé de placer chaque soir avant le JT, un feuilleton non par goût mais par nécessité technique, un battement de 15 minutes, de 20 heures à 20 heures 15, étant nécessaire pour libérer l'unique studio disponible et le mettre en état pour les actualités.

Dans le procès-verbal de la réunion du Comité de télévision du 5 avril 1957, nous découvrons qu'il n'est pas possible de réaliser plus de deux dramatiques par semaine faute de place, parce que la RTF ne dispose que de deux studios pour la fiction et qu'il faut « compter trois jours pour la construction des décors, deux jours et demi de répétition dans le décor, un jour et demi de déconstruction des décors⁹¹.

Les propos de Jean D'Arcy, ici résumés, décrivent les contraintes techniques, et le manque de moyens matériels et financiers de la jeune télévision. Pendant les années 1950, Fabrice d'Almeida et Christian Delporte racontent que « les programmes se diversifient, fidèles au triptyque de service public : informer, cultiver, divertir »⁹². Certes, « seuls 8% des foyers sont équipés en téléviseurs », mais « l'écoute de la télévision est collective. On la

⁹⁰ Carole Sandrel, « Dans le labyrinthe », *L'Express*, rubrique « Télévision », n°1129, 26 février-4 mars 1973, p. 84-85.

⁹¹ Propos de Jean D'Arcy repris par Myriam Tsikounas dans son article « Comment travailler sur les archives de la télévision en France ? », *Sociétés & Représentations*, n° 35, printemps 2013, p. 131-155.

⁹² Fabrice D'Almeida, Christian Delporte, *Histoire des médias en France*, op. cit., p. 189

regarde dans les lieux publics, chez un parent, un ami, un voisin⁹³ [...] ». Il faut donc contourner les obstacles financiers, pour proposer un flux de programmes ininterrompu aux téléspectateurs, de plus en plus nombreux. En effet, avant 1958, les responsables politiques ne semblent pas encore se soucier de ce nouveau média d'information et ne le dotent pas des moyens nécessaires à ses ambitions. Les réalisateurs et journalistes réalisent rapidement que le montage d'archives est une excellente alternative au manque d'argent, par exemple pour illustrer les sujets d'actualité ou documentaires. Les commandes en archives explosent alors auprès de la cinémathèque. Rapidement, les tâches se précisent et s'organisent, en particulier l'analyse réalisée en direct par les cinémathécaires :

Elles analysaient l'image, en direct, devant les écrans. Et ensuite, ce qu'elles notaient, c'était reporté par dactylos sur des fiches, tapées à la machine, avec un papier carbone pour faire deux exemplaires : un dans un fichier thématique, l'autre dans un fichier alphabétique. Et à l'*Actualité* et à la *Production*, c'était le même système. On se succédait devant les postes de télévision à tour de rôle. Une chaîne, et puis après, deux chaînes à partir de 1967, et puis la troisième chaîne plus tard. Et donc, le contenu a été reporté sur des fiches dactylographiées. Et ces fichiers aujourd'hui, on les a gardés. Ils sont aux Essarts⁹⁴. [...] Et donc, c'est ça, elles analysaient les images en regardant la télé, ou en regardant sur une table de montage⁹⁵.

Le travail des cinémathécaires s'inscrit petit à petit dans une chaîne interprofessionnelle, puisque les dactylos reprennent les informations prises en direct pour les structurer et les classer dans des fichiers thématiques et alphabétiques. Sur les fiches, les informations se précisent, afin que les cinémathécaires puissent avoir accès rapidement à ce que contiennent les bobines film. L'objectif est de faire face à ce que le rapport de la SEMA déplore encore, en 1970, comme une question « proche du problème des destructions, [...] l'impossibilité d'accéder (*par ignorance de leur contenu*) aux stocks de matériels⁹⁶ ». De nombreuses illustrations ne peuvent en effet pas être utilisées puisqu'elles ne sont pas renseignées et conservées dans les fiches réalisées sur les programmes. Les cinémathécaires analysent les programmes, en amont du travail des dactylos, mais aussi en aval de celui des journalistes. Chaque jour, une cinémathécaire différente peut, par exemple, être affectée à

⁹³ Fabrice D'Almeida, Christian Delporte, *Histoire des médias en France, op. cit.*, p. 191

⁹⁴ En 2018, j'ai pu encore y avoir accès à Bry-sur-Marne, mais ils devaient en effet déménager aux Essarts.

⁹⁵ Entretien avec Nicole, le 6 décembre 2017.

⁹⁶ Rapport de la SEMA, « La cinémathèque de l'ORTF », *op. cit.*, p. 12.

l'analyse du journal au service des actualités. Le 14 février 1970, l'émission *Micros et caméras*⁹⁷ diffuse un - rare - reportage dédié au travail de cette cinémathèque. Jacqueline Boudou, qui en est responsable, y décrit le quotidien du service :

Voilà, ce que vous venez de voir, c'est notre travail quotidien. Chaque jour avant chaque journal télévisé, nous recevons un document que nous appelons un conducteur, qui nous est fourni par la rédaction du journal, et qui comporte le titre et les divers sujets qui vont être présentés dans l'édition qui va suivre du journal. À ce moment là, une cinémathécaire est chargée, au moment du passage à l'antenne, de relever ce que nous appelons des « plans », enfin des éléments de l'image qui sont intéressants, les lieux, les personnages que l'on y voit, et de préparer en somme une analyse du document, qui servira d'ailleurs pour l'établissement de nos fiches⁹⁸.

Petit à petit, le travail d'analyse s'enrichit avec le croisement d'informations multiples. Il est aussi complété par les tâches de résumé et d'indexation, lors desquelles les cinémathécaires reprennent, a posteriori, les informations sur chaque programme. Ce travail structure les données recueillies. Mais ce n'est qu'au milieu des années 1970 qu'émerge une volonté d'organiser et de planifier les outils et méthodes de documentation audiovisuelle, et l'utilisation d'un langage documentaire défini⁹⁹. Tout au long des décennies 1950 et 1960, les cinémathécaires créent et enrichissent les tâches d'analyse en direct et d'indexation des contenus, afin de renseigner les programmes. À partir de 1958, la cinémathèque se distingue en trois services : les actualités, la production - la fiction, et les kineoscopes¹⁰⁰. Mais, contrairement à la phonothèque, les documentalistes circulent toujours d'une tâche à l'autre.

Les activités d'analyse et d'indexation sont d'autant plus importantes que les cinémathécaires répondent aux commandes d'illustrations de plus en plus nombreuses de la part des créateurs. Or, pour trouver des contenus - et le plus rapidement possible -, il faut les avoir renseignés a priori. Pour Claire Mascolo et Jean-Michel Rodes, la communication des documents, « c'est l'aboutissement du travail documentaire » :

⁹⁷ « Avant la vidéothèque de l'Ina : la cinémathèque de la RTF », *Micros et caméras*, *op. cit.*

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ Voir chapitre 1. III. B. Vers la lente institutionnalisation d'une cinémathèque de télévision, sur l'organisation des cinémathèques, et le chapitre 3. III. B. Vers l'INA : un métier aux compétences mieux définies en 1974 ? , sur l'évolution des outils d'indexation avant l'INA

¹⁰⁰ Voir chapitre 1. III. B. Vers la lente institutionnalisation d'une cinémathèque de télévision, sur l'organisation des cinémathèques

Il s'agit, en accord avec l'utilisateur, de sélectionner les [références] plus pertinentes (à noter : une bonne interrogation doit éviter le plus possible de « bruit » documentaire, c'est à dire les références les moins pertinentes). Les documents correspondants sont alors mis à la disposition de l'utilisateur pour la consultation (c'est à dire la lecture, l'écoute ou le visionne de document)¹⁰¹.

Les fiches servent l'activité de recherche, qui prend une part de plus en plus importante chez les professionnelles de la cinémathèque des actualités en particulier. Les journalistes, une fois leurs sujets sélectionnés, font appel à la cinémathèque dans leur recherche d'images. Les cinémathécaires doivent trouver vite des illustrations pertinentes pour satisfaire les besoins des journaux télévisés. Jacqueline Boudou rappelle que ces tâches de sélection d'illustrations sont aussi réalisée « pour toutes les émissions d'actualités du type *Panorama*, les *Envoyés spéciaux*, *Vingtième siècle*, ou autres magazines »¹⁰². C'est aussi le cas pour les émissions du service de production, où les réalisateurs de fictions peuvent faire appel aux archives.

Petit à petit, les différentes tâches s'organisent dans l'emploi du temps des cinémathécaires, ce que dépeint Nicole pour le service des actualités, dans lequel elle est entrée en 1973 :

Alors, l'actualité c'était sur place, à Cognacq-Jay¹⁰³, puisqu'il fallait servir le journal en même temps. [...] Il y avait une organisation entre la prise d'antenne *et* les recherches pour servir les clients¹⁰⁴.

Nicole souligne ici l'interdépendance entre les tâches d'analyse - la « prise d'antenne » - et de communication aux clients. Certes, chaque cinémathécaire peut être en charge de toutes les tâches de documentation. Mais, petit à petit, ces activités sont réparties et planifiées dans leur emploi du temps, divisant leur travail dans la journée et dans la semaine.

À la phonothèque, Marie-France, entrée en 1977, raconte que les documentalistes ont en charge l'analyse et l'indexation des programmes, mais elles demeurent aussi longtemps responsables de la survie des supports :

¹⁰¹ Claire Mascolo, Jean-Michel Rodés, *Le documentaliste*, *op.cit.* p. 9.

¹⁰² « Mystère, mystère : la cinémathèque d'Actualités », *Micros et caméras*, *op. cit.*

¹⁰³ C'est-à-dire dans le même immeuble que celui où se trouve les studios des journaux télévisés, et les bureaux des journalistes.

¹⁰⁴ Entretien avec Nicole, le 6 décembre 2017.

Tout ça, c'était mis ensemble, le rapport d'écoute, la minute, les fiches, ça allait dans ce qu'on appelait un fichier central, qui regroupait les fichiers de la phonothèque, de la discothèque, de la bibliothèque dramatique, et des périodiques je crois mais ça, je n'en suis pas sûre...donc, ils récoltaient tout ça et dispatchaient les fiches selon l'endroit où elles devaient aller...et donc régulièrement, nous, à la Phonothèque, on recevait...chaque documentaliste avait un lot de fiches à intégrer dans les fichiers. [...] Alors, on faisait un peu d'analyse et pas d'indexation franchement parce qu'on a toujours fait, contrairement à la vidéothèque¹⁰⁵, de la *restauration* d'archives. Et c'était les documentalistes qui trouvant un document intéressant, décidaient « ça, il faut le restaurer, parce que c'est super important et le support n'est pas en bon état »...Mais c'était une activité minime par rapport au reste... mais on en faisait¹⁰⁶.

Les phonothécaires prennent donc en charge, outre la documentation, des tâches très techniques, en raison du manque de moyens matériels, et de personnels formés. Ce n'est pas le cas dans les services de la cinémathèque. Les professionnelles travaillent à proximité directe des studios et des professionnel·le·s de Cognacq-Jay et du centre Pierre Brossolette, et s'insèrent dans une chaîne de création qui se rationalise. Répondant aux demandes des journalistes et réalisateurs, elles sont petit à petit accompagnées par des dactylos pour l'aspect administratif, et par des technicien·ne·s. À partir de la fin des années 1950, des magasiniers s'occupent du rangement et des circulations des supports entre les étagères et les tables de montage, tandis que des monteuses prennent en charge la réalisation des bout-à-bout par exemple. Toutefois, le manque de moyens ne permet pas toujours une division du travail aussi claire, et les cinémathécaires se retrouvent parfois à réaliser les tâches administratives, ou de montage. La flexibilité est de mise dans un contexte de travail où la pression est de mise, pour faire face au rythme effréné des créations, et au manque de matériel et de ressources financières qui perdure.

À la cinémathèque et à la phonothèque, les femmes définissent donc leurs missions en fonction des besoins, et des urgences à traiter. Il faut sauver les programmes, pour pouvoir les réutiliser, et les renseigner pour répondre au plus vite aux besoins en illustrations des créateurs.

¹⁰⁵ À partir de 1975, et de la création de l'INA, on parle de « vidéothèque » et non plus de « cinémathèque », en raison de l'évolution des supports.

¹⁰⁶ Entretien avec Marie-France, le 28 mars 2018.

II. Un métier créé par des femmes

Le métier de cinémathécaire fait partie des « métiers de femmes » de la télévision, pour reprendre l'expression chère à Michelle Perrot. Dans les rares archives, la littérature grise de l'audiovisuel public, et la presse des décennies 1950 à 1970, il est *toujours* accordé au féminin. Pendant deux décennies, ce sont quasi-exclusivement des femmes qui se chargent de ce travail de documentation. Et ce sont aussi des femmes qui l'ont créé.

Impossible, en raison de l'évaporation des sources, de retracer exactement comment et quand la volonté d'archiver est née, à la radio comme à la télévision. Toutefois, c'est une femme qui apparaît à l'origine de cinémathèque de télévision : Violette Franck, autant conspuée qu'applaudie par ses contemporains, est la première femme identifiée individuellement dans la documentation audiovisuelle en France.

A. La figure légendaire et fondatrice de Violette Franck

Pas de bûcher ici, mais toujours un pouvoir patriarcal qui exclut, qui cogne et qui mutile pour maintenir les réfractaires dans leur position d'éternelles subalternes.

Qui est ce Diable dont le spectre, à partir du XIV^e siècle s'est mis à grandir aux yeux des hommes de pouvoir européen derrière chaque guérisseuse, chaque magicienne, chaque femme un peu trop audacieuse ou remuante, jusqu'à faire d'elles une menace mortelle pour la société ? Et si le Diable, c'était l'autonomie¹⁰⁷ ?

Violette Franck¹⁰⁸ est un nom qui émerge, à plusieurs reprises, dans l'histoire des médias français, mais comme toute femme « un peu trop audacieuse », elle est rapidement soupçonnée d'être dangereuse à l'égard du « pouvoir patriarcal » ici évoqué par Mona Chollet. Femme libre et émancipée, professionnelle engagée politiquement, syndicalement et professionnellement dans une télévision naissante, Violette Franck est rapidement apparue centrale dans ma recherche. Figure de référence, commune à tous les discours des professionnel·le·s, c'est *elle* qui aurait *créé* la première cinémathèque de télévision.

¹⁰⁷ Mona Chollet, *Sorcières, La puissance invaincue des femmes*, Paris, La Découverte, Zones, 2018, p. 65.

¹⁰⁸ Son nom est aussi parfois écrit aussi Frank.

Haïe ou crainte par les uns, admirée par les autres, sa personnalité apparaît très controversée dans les rares archives qui l'évoquent, au point de se dessiner comme une forme d'icône dans l'histoire des documentalistes. Elle est rarement citée par les archives institutionnelles et médiatiques, mais omniprésente dans les entretiens des professionnelles entrées dans l'INA naissant des années 1970. Dans les différentes sources orales recueillies, de même que dans les formations dispensées par les documentalistes de l'INA sur leur profession en interne et en externe, il est acquis que Violette Franck est la fondatrice de la première cinémathèque de la RTF. À l'image d'une transmission orale très forte de la culture professionnelle dans l'histoire des documentalistes, la figure de Violette Franck apparaît comme un véritable fil conducteur entre les générations de professionnel-le-s, de 1952 à 2017. Le portrait de Violette Franck n'en demeure pas moins un puzzle difficile à reconstituer, tant les ressources manquent à son sujet. Parfois orthographié « Frank », plus souvent « Franck », son nom apparaît comme une ombre dans les histoires des débuts de la télévision, émergent de manière parsemée, en particulier dans les moments de mobilisations collectives qu'elle a activement participé à mener. Je n'ai retrouvé aucune information sur sa vie personnelle, ni sa date, ni son lieu de naissance, ni l'existence d'une vie de couple ou familiale.

Dans un article publié dans *L'Express* en 1973 consacré aux - difficiles - conditions matérielles de la cinémathèque d'Actualités, la journaliste Carole Sandrel dresse un rarissime mais louangeur portrait de Violette Franck. Cette archive médiatique lui offre une place, inédite et jamais renouvelée, en tant que *pionnière de la télévision*¹⁰⁹, dans une histoire de la télévision dominée par les figures masculines :

Les dégâts ont pu être limités, mais les directeurs successifs de la R.T.F. n'y sont pour rien. Car la prise de conscience est venue de la base. D'une femme, en particulier. En 1951, Violette Franck entre à la télévision pour organiser les archives¹¹⁰.

Selon une majorité des témoignages, Violette Franck est d'abord entrée à la RTF en tant que monteuse¹¹¹, avant de s'inquiéter de la sauvegarde des pellicules. Dans leur ouvrage *Télévision nouvelle mémoire*, les historiens Jean-Noël Jeanneney et Monique Sauvage

¹⁰⁹ Je fais ici référence notamment au titre du documentaire « Les pionniers de la télévision », réalisé par Jacques Plessis, en 2016, et qui donne essentiellement la voix à des hommes, hormis Jacqueline Joubert.

¹¹⁰ Carole Sandrel, « Dans le labyrinthe », *op. cit.*, p. 84-85.

¹¹¹ Plusieurs professionnel-le-s de l'INA m'ont donné cette information mais aucune archive institutionnelle ne m'a permis de la confirmer cependant.

reprennent ces informations et les développent dans une courte mais précieuse histoire des débuts de cette première cinémathèque de télévision¹¹². Ils recollent ainsi les morceaux des archives dispersées au sujet de l'ancienne monteuse de la RTF, rapidement passée à la tête de la première cinémathèque de télévision, qu'elle aurait eu l'initiative de constituer, à partir de 1952. À travers ces deux textes, et plus encore par la voix des professionnel·le·s des cinémathèques et vidéothèques, Violette Franck se dégage comme la figure-clef dans la genèse de l'archivage des programmes audiovisuels en France.

Au cours de mes recherches, je n'ai trouvé qu'une seule archive audiovisuelle qui montre Violette Franck, en tant que responsable de la cinémathèque de la RTF : l'émission *Au-delà de l'écran*, diffusée le 3 mars 1963¹¹³, la présente comme la responsable du service depuis 1952. Très discrète, voire en retrait, interviewée quelques minutes sur son travail par le journaliste exubérant, « Pierre-Louis »¹¹⁴, elle répond succinctement à ses questions sur le fonctionnement des archives de la télévision.

Très peu de ressources existent au sujet de son parcours professionnel à la cinémathèque, encore moins au sujet de sa vie personnelle. Figure de proue de la branche CGT de l'audiovisuel, elle ne gagne cependant sa -petite - place dans l'histoire de l'audiovisuel qu'à travers ses activités syndicales. Elle s'illustre en effet sur le devant de la scène syndicale à de nombreuses reprises, dans les premières décennies de la télévision. *L'Écho du siècle* la présente comme une « grande figure du syndicalisme » mais aussi comme une « rigide militante communiste, d'un dévouement *infatigable* à la maison comme à son syndicat, le SNRT-CGT dont elle est secrétaire générale¹¹⁵ ». Difficile d'être une femme visible sans être soupçonnée d'en faire trop.

Rarement nuancées, souvent teintées de haine, de crainte ou parfois d'admiration, les descriptions de Violette Franck dans les archives de presse et les récits historiques dépeignent

¹¹² Voir chapitre 1-I.A. Une première mission : Sauver les programmes radiophoniques et télévisés.

¹¹³ « La cinémathèque de la RTF », *Au-delà de l'écran*, *op. cit.*

¹¹⁴ C'est le pseudonyme utilisé par Pierre Amourdedieu.

¹¹⁵ Jérôme Bourdon in Jean-Noël Jeanneney dir., *L'écho du siècle*, Paris, Fayard, 1999, p. 243.

une figure engagée¹¹⁶. Femme visible, qui ose parler sur le devant de la scène à une période où cela ne se fait pas, Violette Franck fait souvent peur à ses collègues du petit écran. Dans une société patriarcale, et dans un monde audiovisuel d'hommes, cette figure féminine émancipée et autonome transgresse la norme qui lui est assignée en tant que femme. Pour Mona Chollet, « quand les femmes ont l'audace de prétendre à l'indépendance, une machine de guerre se met en place pour les y faire renoncer par le chantage, l'intimidation ou la menace [...] Les hommes, en effet, ressentent la plus petite brise d'égalité comme un typhon dévastateur »¹¹⁷. Violette Franck est d'autant plus inquiétante pour ses collègues et responsables masculins, qu'elle est non seulement autonome financièrement, mais aussi très probablement indépendante dans sa vie privée. Toujours nommée « Mademoiselle Franck » dans les archives de l'ORTF, on peut supposer qu'elle n'est pas mariée. D'après Colette, qui a travaillé sous sa direction au Service de la Recherche, elle est divorcée d'un « homme de théâtre ». La documentaliste témoigne encore, presque soixante ans plus tard, d'une admiration sans faille pour son ancienne responsable :

Elle était d'un calme olympien. Une femme avec un chignon. D'origine Argentine... communiste hein! [...] Violette, c'était un *exemple*, voilà¹¹⁸!

Quelques minutes plus tard, Colette m'apprend qu'un de ses collègues du Service de la Recherche « avait prénommé sa fille Violette, à cause de Violette Franck¹¹⁹ ». L'engagement de la cinémathécaire dans le travail et l'affirmation du petit écran est donc loué à plusieurs reprises. Dans son *Histoire de la télévision sous de Gaulle*, Jérôme Bourdon la décrit comme une « redoutable travailleuse, d'un tempérament dur, exigeant », « qualifiée de façon admirative ou sévère ». L'historien cite à son propos Philippe Ragueneau, un des principaux responsables de la RTF et de l'ORTF :

Je n'avais pas de mauvais rapports avec elle. [...] Elle était très autoritaire, mais elle gérait très bien son affaire. Dans les réunions avec les

¹¹⁶ Elle est notamment citée dans les ouvrages de Jérôme Bourdon, *Histoire de la télévision sous De Gaulle*, Presses des Mines/INA, 2014, Frédéric Claude, *Libérer l'ORTF*, Paris, Seuil, 1968, Jean-Marc Filiu, *Mai 68 à l'ORTF*, Nouveau Monde, 2008.

¹¹⁷ Mona Chollet, *Sorcières*, *op. cit.* p. 58.

¹¹⁸ Entretien avec Colette, le 2 juin 2022.

¹¹⁹ Entretien avec Colette, le 2 juin 2022.

syndicats, elle m'amusait énormément. Elle représentait la CGT « dure », et je l'appelais « la Passionaria »¹²⁰.

La misogynie est flagrante dans ce portrait de femme. Non seulement Violette Franck s'oppose aux responsables mais en plus, et surtout, c'est une femme. Philippe Ragueneau « s'amus[e] » de l'autorité de la professionnelle, et sous-entend, de manière à peine voilée, sa tendance à l'hystérie, lors de ses prises de paroles syndicales. Cette qualification est un élément récurrent dans les discours sexistes qui cherchent à dénigrer les femmes politiques ou personnalités féminines qui parleraient trop fort, dans un espace public - et politique - symboliquement réservé aux hommes¹²¹.

Dans un entretien avec l'historien Jérôme Bourdon, Michèle O'Glor, monteuse et scripte à la RTF puis à l'ORTF, évoque son amitié très forte avec Violette Franck tout au long des deux premières décennies du petit écran :

Violette Franck est une personnalité de la télévision. Quand elle est arrivée, le syndicat existait plus ou moins puisqu'on avait créé un petit syndicat CGT, mais c'est elle qui a été, disons, la première secrétaire générale de ce syndicat et elle a créé en même temps la première cinémathèque, d'où est issu l'INA. [...] elle avait ses convictions et elle a été élue secrétaire générale de la CGT. Mais alors, le gouvernement faisait de la télévision, au travers de figures comme Violette, ou Lorenzi etc., un repaire de rouges que la télévision n'était pas. Il y avait, disons, des gens plutôt libres, qui aimaient la liberté mais c'est tout, c'était très divers. [...], enfin moi, elle m'a appris beaucoup de choses, c'était une femme très humaniste, mais qui était décrite dans les journaux comme « la Vierge rouge », etc. Peu de gens ont été calomniés comme elle¹²².

Témoignage d'une intime, cette prise de parole dépeint une Violette Franck mobilisée, à la fois dans la création d'une télévision publique de qualité, mais aussi dans son syndicalement et politiquement, et très marquée à gauche. À la tête du syndicat qu'elle a contribué à créer, le SNRT, branche de la CGT à la télévision, elle est présentée durant les décennies 1950-1960 comme une figure inquiétante pour toute une partie des responsables de télévision, mais aussi des journalistes. Une femme qui ose porter ses opinions syndicales et

¹²⁰ Philippe Ragueneau in Jérôme Bourdon, *Histoire de la télévision sous de Gaulle*, p. 89.

¹²¹ Voir Marlène Coulomb-Gully, *Sexisme sur la voie publique*, Paris, Éditions de l'Aube, 2022.

¹²² Entretien avec Michèle O'Glor par Jérôme Bourdon, *op. cit.*.

politiques, « rouges », à haute voix et dans l'espace public, c'est un fait extrêmement rare avant 1968, et cela entraîne le soupçon. Que Violette Franck crée le SNRT n'a d'ailleurs rien d'anodin, puisque le nouveau syndicat constitue un premier contre-pouvoir, mixte, à celui des techniciens, entièrement masculin, et seul existant dans les premières années de la télévision. Un article de l'hebdomadaire *Le nouveau Candide*, paru le 12 mars 1964, cité par Jérôme Bourdon dans son *Histoire de la télévision sous de Gaulle* [Bourdon, 2014 (1990)], s'avère particulièrement virulent à l'égard des syndicats de la télévision, et plus encore envers de Violette Franck, comme en témoigne son chapeau : « Les scandales de la télévision. Minée par la politique, la RTF a son Kremlin [Note de Jérôme Bourdon : c'est la cinémathèque de Violette Franck qui est ainsi désignée], sa passionaria et des meneurs célèbres »¹²³.

Dans un contexte de « chasse aux sorcières » syndicalistes et communistes menée dans les coulisses du petit écran par le nouveau ministre de l'Information Alain Peyrefitte (1962 - 1966), Violette Franck, rare femme à monter sur l'estrade dans un monde d'hommes, cristallise les critiques. L'image médiatique très dure de « Vierge rouge », reprise par Michèle O'Glor dans son entretien avec Jérôme Bourdon, montre l'étendue du lexique de dénigrement, et de dénonciation qui peut être utilisé à l'encontre de femmes qui osent porter tout haut des ambitions, une parole, et un engagement émancipés du patriarcat ambiant. L'usage de termes religieux, ici la « vierge », rappelle d'ailleurs les accusations récurrentes de sorcellerie, récemment étudiées par Mona Chollet, à l'égard des femmes autonomes financièrement, intellectuellement ou encore affectivement. Présentées comme nécessairement dénuées de raison, et donc dominées par des instincts idéologiques, voire mystiques ou religieux, leur engagement politique et syndical ne peut être que dévalorisé, dénigré, voire nié.

L'homme a l'habitude de s'imposer ; ses clients croient en sa compétence ; il peut se laisser aller : il impressionne à coup sûr. La femme n'inspire pas le même sentiment de sécurité ; elle se guinde, elle en remet, elle en fait trop. En affaires, dans les administrations, elle se montre scrupuleuse, tatillonne, et facilement agressive. Comme dans ses études, elle manque de désinvolture, d'envolée, d'audace. Pour arriver, elle se crispe. [...] Nouvelle

¹²³ Jérôme Bourdon, *Histoire de la télévision sous de Gaulle*, op. cit., p. 97.

venue au monde des hommes, piètrement soutenue par eux, la femme est encore trop occupée à se chercher¹²⁴.

Simone de Beauvoir montre bien ici les inégalités implicites, et donc sournoises, dans lesquelles évoluent hommes et femmes dans le monde professionnel, résultat des normes de genre qu'on leur assigne dès leur prime éducation. Il est toujours suspicieux de se faire entendre. L'engagement politique et syndical de Violette Franck, en tant que femme, dérange : cela ne lui attire pas la sympathie de la nouvelle direction de l'ORTF, et dérange même profondément le nouveau ministre de l'Information, Alain Peyrefitte, qui demande son départ de la Cinémathèque d'Actualités pour le Service de la Recherche, beaucoup moins visible. Fabrice D'Almeida et Christian Delporte racontent que dès l'arrivée à la présidence de la République de Charles de Gaulle, en 1958, le gouvernement « cherche les voies d'un contrôle effectif, le plus discret possible¹²⁵ »¹²⁶, sur l'audiovisuel public. C'est l'une des tâches essentielles du nouveau secrétaire d'État et bientôt ministre de l'Information, Alain Peyrefitte », nommé au ministère en avril 1962. La création de l'ORTF, qui remplace la RTF, le 27 juin 1964, doit assouplir, au moins dans la forme, ce contrôle :

Le statut de l'ORTF consacre la toute-puissance apparente de son directeur général (nommé en conseil des ministres), assisté d'un conseil d'administration. Les médias ne sont plus sous l'autorité, mais sous la tutelle du ministre de l'Information¹²⁷.

Pourtant, le 29 octobre 1964, une note de la direction de l'ORTF à l'attention du SNRT justifie ce changement d'affectation : « Madame Violette Franck, qui était responsable du Service de la cinémathèque de l'ORTF depuis treize ans, vient d'être affectée par la direction générale de l'Office au Service de la Recherche. Cette nomination a soulevé des protestations de la part du Syndicat national de Radiodiffusion et de Télévision (Fédération nationale du spectacle CGT) dont Mme Violette Franck est la secrétaire générale. Le Syndicat estime en effet que cette décision est arbitraire et qu'elle pourrait être « l'annonce d'un futur licenciement ». Cette éviction de la cinémathèque retentit au sein du paysage médiatique

¹²⁴ Simone de Beauvoir, *La femme indépendante* [extraits du *Deuxième Sexe* paru en 1949], Paris, Gallimard, 2008, pp. 75-76.

¹²⁵ C'est d'autant plus vrai dans le contexte de la Guerre d'Algérie, de 1954 à 1962, qui met le gouvernement sous tension, tiraillé par une opinion publique divisée entre pro- et anti-indépendance.

¹²⁶ Fabrice d'Almeida, Christian Delporte, *Histoire des médias, de la Grande Guerre à nos jours op. cit.*, p. 203.

¹²⁷ *Ibid*, p. 205.

français, comme en témoigne le court traitement qu'en fait le quotidien *Le Monde* dans un article du 21 novembre 1964, intitulé « Plusieurs syndicats de l'O.R.T.F. déplorent certaines méthodes qui peuvent renforcer le « climat de méfiance » au sein de l'entreprise ». Un syndicaliste est cité dans l'article : « Le changement d'affectation de Mme Violette Franck qui, ne constituant pas une promotion et n'étant motivé, ni par une incompétence, ni par une suppression de service, ne peut être interprété que comme une mesure arbitraire prise à l'encontre d'un agent dont on ne peut ignorer les responsabilités syndicales »¹²⁸. La direction générale de l'ORTF affirme au contraire qu'il s'agit là d'une promotion et que « l'expérience de Mme Franck sera précieuse au Service de la recherche qui est en plein développement¹²⁹ ». Quelques mois plus tard, en avril 1965, c'est aussi le réalisateur Stello Lorenzi, reconnu pour son engagement au Parti Communiste, qui est écarté du petit écran à travers la suppression du programme à succès *La Caméra explore le temps*¹³⁰. Placardisée au Service de la Recherche, Violette Franck est placée sous la direction de Pierre Schaeffer. Dans ses mémoires, il raconte les craintes qu'il avait avant son arrivée :

Le directeur de la Première chaîne, [...] m'avait d'ailleurs prié aussi sec, d'accueillir à la Recherche Violette Franck. Cette grande dame de la C.G.T., fondatrice de la cinémathèque de la télévision, avait cessé de plaire à l'étage supérieur. Prenait-on la Recherche pour une résidence surveillée ou un repaire de communistes ? Sans doute les deux. J'avais accueilli Violette avec respect, mais non sans inquiétude. Celle qui avait tant de fois tenu tête aux directeurs, fait la loi à la C.G.T., comment allait-elle supporter à la fois cette disgrâce et ce service excentrique ? [...] En fait, Violette Franck distingua toujours avec le plus grand tact les deux espaces : sa nouvelle affectation et son ancienne mission. C'est cela, avoir de la classe ; elle était, à sa façon, une aristocrate¹³¹.

Malgré ces difficultés multiples, aussi bien dans la construction de la cinémathèque que dans ses engagements, Violette Franck reste à la télévision et accepte le transfert au Service de la Recherche. D'après Colette, qui y entre deux années après elle, elle crée une

¹²⁸ « Plusieurs syndicats de l'O.R.T.F. déplorent certaines méthodes qui peuvent renforcer le « climat de méfiance » au sein de l'entreprise », *Le Monde*, 21 novembre 1964, p. 6. « L'ordonnance sur la R.T.F. ne constitue pas un véritable statut de la radio-télévision », in *Le Monde*, 12 février 1959 [pas de nom d'auteur mentionné ou visible].

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ Voir l'article d'Isabelle Coutant, « Les réalisateurs communistes à la télévision. L'engagement politique : ressource ou stigmaté ? », in *Sociétés & Représentations*, 2001/1, n°11, pp. 349-378.

¹³¹ Pierre Schaeffer, *Les antennes de Jéricho*, Paris, Stock, 1978, p. 210.

cinémathèque au sein de ce service, et « elle devait travailler aussi dans la production ». Jérôme Bourdon cite un texte qu'elle rédige pour le SNRT, repris par le journal du syndicat. La cinémathécaire y pose sur le papier tout son amour du petit écran, et de son travail :

La Télévision, c'est notre métier et pour nous c'est le plus beau de tous. Jour après jour, tous ensemble, avec nos têtes, nos mains, nos cœurs, nous en avons fait ce qu'elle est aujourd'hui¹³².

Dans ses Mémoires, le réalisateur René Vautier fait d'ailleurs le court portrait d'une « technicienne hors pair¹³³ », à la tête de la cinémathèque de la télévision. Et on comprend bien comment cette femme, véritable pionnière des femmes de télévision, est devenue une figure légendaire dans la transmission d'une génération de documentaliste à l'autre. Colette, qui a été recrutée au Service de la Recherche en 1966, est la seule personne avec laquelle je me suis entretenue qui a travaillé avec elle. Elle renchérit sur le rôle de *modèle* de la cinémathécaire :

Je l'ai très très bien connue, c'était *ma* référence. D'ailleurs, quand elle est décédée, tous les patrons de l'ORTF à l'époque ont fait un hommage.

Elle a créé la cinémathèque, voilà [...]. Moi, Violette Franck, je l'ai connue parce que c'était le leader CGT de l'ORTF. C'était vraiment une grande dame. Et elle travaillait dans le Service de la Recherche dans lequel j'ai atterri. Et donc, on a fait Mai 68 et tout, et pour moi c'était un modèle de rectitude, de conscience professionnelle. Et elle me disait toujours : « Tu sais Colette, quand on est responsable syndical, il faut être irréprochable et donner l'exemple »¹³⁴.

Lors de la grève de mai 1968, Violette Franck revient sur le devant de la scène, grande voix de la mobilisation, comme le raconte le réalisateur Marcel Bluwal, cité par sa biographe Isabelle Danel :

En 1968, l'intersyndicale siégeait au studio 113, un studio de radio. [...] Je retrouve des visages que je connais bien, Violette Franck, Mario, Noguera, Huart pour la CGT¹³⁵.

¹³² Violette Franck citée par Jérôme Bourdon, *Histoire de la télévision sous de Gaulle*, op. cit., p. 99.

¹³³ René Vautier, *Caméra citoyenne*, Paris, Apogée, 1998, p. 84.

¹³⁴ Entretien avec Colette, le 2 juin 2022

¹³⁵ Isabelle Danel, *Bluwal, pionnier de la télévision, Une vie, une oeuvre, des premiers postes à nos jours*, Paris, Scrineo, 2014, p. 156.

« Fondatrice du syndicat [SNRT] »¹³⁶, décrite comme « l'égérie de la CGT¹³⁷ » par Frédéric Claude¹³⁸, Violette Franck est cependant chahutée au cours de la mobilisation par une partie de ses collègues syndicalistes hommes, qui la qualifient de « stalinienne, orthodoxe »¹³⁹, y compris au sein de son propre syndicat¹⁴⁰. Dans sa monographie sur la mobilisation de Mai 68 à l'ORTF, Jean-Pierre Filiu raconte, d'après les souvenirs d'Alain Decaux, que Violette Franck est « huée » lorsqu'elle prend la parole à la tribune, dessinant la violence de la vie publique, politique et syndicale pour une femme en 1968.

Les témoignages sur Violette Franck demeurent très rares. Elle n'apparaît donc que sporadiquement dans les récits sur la RTF et l'ORTF et je n'ai pas réussi à remonter jusqu'à ses origines sociales et géographiques. C'est d'ailleurs davantage pour son activité syndicale, dans laquelle elle demeure très investie, y compris une fois mise à l'écart de la cinémathèque, que pour son activité professionnelle que les historiens évoquent son nom. Sans information sur sa vie personnelle, il est difficile de reconstituer le puzzle complet de la personnalité de Violette Franck. Décédée en 1974¹⁴¹, elle n'est jamais entrée à l'INA, comme le raconte Colette :

Je me souviens, je revenais en avion avec ma fille qui était bébé, et à l'époque, la grande époque, on distribuait les journaux. Et j'ouvre *Le Monde* et je vois « Violette Franck est décédée ». Voilà. J'ai pleuré¹⁴².

Ces informations lacunaires, et cette admiration - ou cette crainte - des professionnel·le·s qui l'ont côtoyée participent à la légende de Violette Franck dans l'histoire des archives de télévision : c'est la seule individualité nommément identifiée aux origines de la documentation télévisuelle. Aujourd'hui, elle est citée comme *la* figure originelle de l'INA.

¹³⁶ Jérôme Bourdon, *Histoire de la télévision sous de Gaulle*, *op. cit.*, p. 99.

¹³⁷ Le Syndicat National de la Radio Télévision (SNRT) est la branche CGT de l'audiovisuel public, créée en 1954 par Violette Franck et Michèle O'Glor. Voir aussi chapitre 3. II. La solidarité entre professions féminines.

¹³⁸ Frédéric Claude, *Libérer l'ORTF*, *op. cit.*, p. 114

¹³⁹ Jérôme Bourdon, *Histoire de la télévision sous de Gaulle*, *op. cit.*, p.99

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ C'est Colette qui m'a donné cette information lors de notre entretien mais je n'ai pas trouvé d'archive de presse ou institutionnelle confirmant cette date. En revanche, il est clair que Violette Franck disparaît des sources à partir de la création de l'INA, ce qui concorde avec cette information.

¹⁴² Entretien avec Colette, le 2 juin 2022.

Elle se distingue dans sa prise en compte des programmes télévisés comme de futures archives, en avance sur son temps. Pourtant, plus personne ne peut retracer exactement quel fut son parcours personnel et professionnel. Icône magnifiée par les sentiments d'admiration ou de crainte qu'elle semble avoir déclenchés sur son passage, c'est aussi une des rares femmes ayant fait sa place parmi les pionniers de la télévision française. Dirigeante syndicaliste, dotée d'ambitions professionnelles qui lui sont propres, créatrice de pratiques et de théories inédites sur l'archivage, confrontée à de nombreuses réticences masculines de ses collègues et responsables, son parcours est exceptionnel pour une femme des années 1950-1960, dans un média grand public qui se construit.

B. Un métier créé en appui aux créateurs

Les rangs des cinémathécaires se remplissent autour de Violette Franck puisque le 18 septembre 1967, un document officiel dénombre 41 personnes travaillant pour les cinémathèques de télévision, parmi lesquelles une bonne part de cinémathécaires¹⁴³. Au fur et à mesure qu'avancent les décennies 1950 et 1960, les professionnelles dessinent leur rôle dans les créations audiovisuelles, au coeur d'une collaboration entre actrices et acteurs multiples, comme l'analyse Howard Becker. La mise en oeuvre des programmes télévisés, qu'on peut considérer comme des créations artistiques repose sur « la collaboration de professions [...] aux formes de coopération mises en jeu par ceux qui réalisent les œuvres¹⁴⁴ ». Dans ce « faire ensemble » des « mondes de l'art », Howard Becker distingue les « activités cardinales » des « activités de renfort ». Ces dernières sont prises en charge par le *support personnel* - le « personnel de renfort », qui soutient le créateur, à la tête de l'activité cardinale, à travers des tâches d'aide ou d'assistantat. Dès la création de leur métier, les cinémathécaires se positionnent en tant que « personnel de renfort » dans la division du travail audiovisuel. Elles définissent leurs missions en fonction des besoins des créateurs, et les assistent dans la création de contenus. Célia Bense Ferreira Alves et Karim Hammou

¹⁴³ Document interne à l'ORTF, « Effectifs de la cinémathèque », 18 septembre 1967. Malheureusement, le nombre précis des cinémathécaires parmi ces effectifs n'apparaît pas.

Au sujet du manque de personnels à la cinémathèque, voir aussi le chapitre 2. II. B Des conditions matérielles de travail souvent difficiles

¹⁴⁴ Howard Becker, *Les mondes de l'art*, op. cit., p. 21

ajoutent, dans leur article « Les mondes de l'art au-delà des artistes », la distinction entre les activités de l'ombre et les activités dans la lumière, au coeur des mondes de l'art :

Le terme *support personnel* a, en effet, été utilisé pour la première fois par Eleanor Lyon dans sa thèse non publiée [dirigée par Howard Becker] sur l'organisation de la production théâtrale (Lyon 1975 : 68) ». [...] Pour l'auteure, cette appellation ne signifie pas que leur travail soit secondaire, mais caractérise surtout le fait qu'il n'est pas exposé au public ni toujours lié à la performance sur scène¹⁴⁵.

Cette définition est adaptée aussi au travail de coulisse des cinémathécaires. De manière directe ou indirecte, elles participent au « faire ensemble » qui mène à la création finale, en pleine lumière, à laquelle elles participent de manière active. Mais les tâches d'analyse, d'indexation et de recherche ne bénéficient d'aucune reconnaissance dans l'auctorialité des oeuvres. Les cinémathécaires font partie des *petites mains* au service des créateurs. Elles sont pleinement intégrées à la division du travail audiovisuel. Dès la fin des années 1950, journalistes et réalisateurs font régulièrement appel à elles, et entretiennent un dialogue régulier avec les services d'archives :

La cinémathèque est bien sûr en relation avec tous les services de production, qui utilisent ses documents¹⁴⁶.

Pour permettre l'usage de leurs documents, les cinémathécaires effectuent des tâches qui semblent répétitives, pratiques, et dénuées de tout talent créatif. Elles extraient des données, les classent, et sélectionnent des images et des sons sur commande. Contrairement aux créateurs, considérés comme uniques, les professionnelles seraient interchangeables, rouages de la machine à faire des programmes audiovisuels. Elles circulent d'une tâche à l'autre, et d'un programme à l'autre, sans se spécialiser. Comme de nombreuses femmes de télévision, les cinémathécaires inscrivent leur travail dans la discrétion, loin de la lumière. Leur individualité est niée. Pourtant, la cinémathécaire, comme beaucoup de femmes de l'audiovisuel, se retrouve souvent dans une relation personnelle, voire intime, avec le créateur. Elles s'assoient à ses côtés sur un bureau pour visionner les images d'illustrations choisies pour illustrer un nouveau programme par exemple. Loin d'être un travail collectif, le

¹⁴⁵ Celia Bense Ferreira Alves, Karim Hammou, « Les mondes de l'art au-delà des artistes », in Laurent Jeanpierre et Olivier Roueff (dir.), *La culture et ses intermédiaires. Dans les arts, le numérique et les industries créatives*, Paris, Éditions des Archives contemporaines, 2014, p. 10.

¹⁴⁶ « La cinémathèque de la RTF », *Au-delà de l'écran*, op. cit.

travail de recherche d'illustrations est effectué, pour chaque programme, par une professionnelle seule. En cela, il rappelle la relation interindividuelle entre le réalisateur et sa scripte, analysée par Camille Gaudy :

La scripte représente pour les réalisateur(trice)s quelque chose de personnel en incarnant plus précisément *leur* mémoire, comme si elle faisait symboliquement partie de leur « esprit ». Son rôle est d'ailleurs à part sur le plateau car elle ne fait partie d'aucune équipe : elle ne fait équipe qu'avec les réalisateur(trice)s [...] (ils retravaillent souvent avec la même personne). [...] Les scriptes tiendraient en effet une place très « intime » pour les metteurs en scène en représentant, pour les *réalisateurs* surtout, une sorte d'« *épaule de maman* » [...] elle doit être capable d'apporter des conseils et des solutions, mais aussi un soutien moral. La scripte, et donc « la femme », incarne la confiance et la compréhension dont les réalisateur(trice)s disent avoir besoin. Le thème de l'*intimité* tient ici une place centrale¹⁴⁷.

Comme la scripte, la documentaliste travaille *pour* un journaliste ou un réalisateur. Certes, elle appartient à l'équipe du service d'archives, mais quand elle est affectée aux tâches de recherche, elle est seule sur le programme à illustrer. Comme la scripte, la cinémathécaire a un rôle de gardienne de mémoire, puisqu'elle doit vite retrouver un document ayant existé, et qui pourra resservir de manière pertinente dans la nouvelle création. Les journalistes aiment faire appel régulièrement à une cinémathécaire - ou une documentaliste radio - à laquelle ils se fient pour ses prises d'initiative et son adaptation aux souhaits du créateur. Le travail de recherche repose sur une relation de confiance du créateur à la documentaliste : le premier *s'appuie* véritablement sur la seconde, puisqu'il n'a ni le temps, ni peut-être l'envie, d'effectuer la recherche. Il n'a pas la connaissance des fonds et ne manipule pas aussi bien les fichiers de recherche que celle-ci, qui choisira des contenus auxquelles il devra se fier, les yeux quasiment fermés, pour illustrer ses créations. Le manque de ressources financières et matérielles de la jeune télévision renforce ce rapport de confiance nécessaire. On a rarement le temps et les moyens de faire deux fois la même recherche. Chez les cinémathécaires et documentalistes radio, la proximité physique avec les journalistes et réalisateurs n'est pas toujours aussi forte que chez les scriptes. À la télévision, en particulier, le téléphone a un rôle essentiel dans les commandes urgentes pour les actualités du quotidien. Dans le cas de commandes d'extraits plus longs et moins urgents, et à la radio, en revanche, les documentalistes écoutent et regardent directement les extraits à réutiliser avec les

¹⁴⁷ Camille Gaudy, « *Être une femme* sur un plateau de tournage », in *Ethnologie française*, 2008/1, vol. 38, pp. 110.

créateurs, sur la même table de visionnage. Contrairement aux scriptes et aux monteuses, les cinémathécaires font aussi un passage beaucoup plus court sur les créations. Une fois les illustrations apportées, leur rôle semble s'effacer. L'invisibilité du travail de documentation au générique confine aussi les cinémathécaires à l'invisibilité puisque cette confiance entre le créateur et ses petites mains ne s'exprime que derrière les caméras.

Confinées à cette intimité, les cinémathécaires, malgré ces rapports interpersonnels, sont anonymes dans les créations. Leur histoire se construit dans un processus où l'«individuation, c'est-à-dire la reconnaissance des droits de chacun.e, ici des femmes, comme individu, prend du temps»¹⁴⁸. Appuis des créateurs, elles peinent à se faire un nom.

Pourtant, les professionnelles des archives participent activement aux expérimentations diverses des débuts de la télévision, racontés par l'historienne Isabelle Veyrat-Masson :

La télévision française, dans les années 1950, invente des formes, des genres, des dispositifs ; elle s'inspire de modèles étrangers mais aussi de la radio, du cinéma, du théâtre et également du journalisme et de la presse¹⁴⁹.

Dans l'ombre des créateurs, les documentalistes de la télévision et de la radio les appuient dans l'écriture esthétique et narrative de l'actualité et de l'histoire qu'ils produisent. Elles sélectionnent les archives qui illustreront les créations et doivent anticiper les besoins des créateurs, entre volonté de toucher un large public, et de faire passer un message - souvent politique¹⁵⁰. Dans le reportage réalisé en 1970 pour l'émission *Micros et caméras* sur la cinémathèque des actualités, le journaliste Joseph Pasteur, installé à son bureau, explique aux téléspectateurs sa relation à la cinémathèque :

Le problème numéro un pour nous, c'est de pouvoir vous présenter, dans chacune de nos éditions, des documents, autrement dit des films, ou encore des images, [...] sur les événements du jour que nous vous présentons. Alors ces documents, nous les tournons tous les jours, bien sûr, mais il peut arriver [...] que nous fassions appel à nos archives, à notre cinémathèque. Ainsi, je prends un exemple : pour le journal de ce soir, nous avons l'intention de mettre en

¹⁴⁸ Marie-Thérèse Lanquetin, « Prendre le droit au sérieux », in Margaret Maruani dir., *Je travaille, donc je suis, Perspectives féministes*, Paris, La Découverte, 2018, p. 56.

¹⁴⁹ Isabelle Veyrat-Masson, *La télévision explore le temps, op. cit.*, p. 36.

¹⁵⁰ Isabelle Veyrat-Masson, *La télévision explore le temps, op. cit.*, p. 37.

évidence un rebondissement de l’Affaire McKay [...]. C’est pourquoi nous allons faire appel à notre cinémathèque¹⁵¹.

Pour le journaliste, « faire appel », c’est demander l’assistance, dans un délai très court, des cinémathécaires. Celles-ci s’activent en réalité tous les jours dans les coulisses de la création pour chercher des documents dans les magasins d’archives, situés dans les sous-sols, sur les toits ou dans le bâtiment des Essarts, au fur et à mesure de la construction des sujets du journal quotidien. Au sein de la division du travail audiovisuel, elles se positionnent *au service* des journalistes et réalisateurs, dans un travail de *collaboration* qui semble peu égalitaire.

La coopération chez Howard Becker ne s’apparente plus alors à son seul sens habituel de « faire ensemble ». Renouant avec l’étymologie du terme (co –avec, operati –travailler), elle confine plutôt à un « faire avec » renvoyant à l’éventail de situations allant du « faire ensemble » [...] jusqu’au « faire contre » [...], en passant par un « faire malgré » (le régisseur lumière qui fait le test du « oui-oui » avec les comédiens en répétition afin de ne pas changer l’endroit où il a placé le repère lumière, mais laisser les acteurs penser qu’ils ont obtenu gain de cause à une demande de modification)¹⁵².

C’est donc plutôt le « faire-malgré », étudié par Celia Bense Ferreira Alves et Karim Hammou, qui définit les relations de travail entretenues entre les documentalistes et les usagers des archives. Celles-ci sont au service de la création, mais réalisent dans l’ombre des actions marquées par de nombreuses prises d’initiative. Dotées d’une très bonne culture générale, souvent aussi diplômées que leurs commanditaires¹⁵³, elles ont, à travers leurs recherches, un rôle de sélection des illustrations non négligeable dans le rendu esthétique et narratif final des programmes télévisés. Ce rôle est d’autant plus rendu possible par leur autonomie de travail, à l’écart des rédactions, studios d’enregistrement et bureaux des cadres de l’audiovisuel. Intériorisant leur position de « personnel de renfort », elles effectuent toutefois ces tâches de sélection en coulisse, laissant les gains de l’auctorialité¹⁵⁴ des oeuvres aux créateurs.

¹⁵¹ « Mystère, mystère : La cinémathèque d’Actualités », *Micros et caméras*, *op. cit.*

¹⁵² Celia Bense Ferreira Alves, Karim Hammou, « Les mondes de l’art au-delà des artistes », *op. cit.*, p. 7.

¹⁵³ Voir le chapitre 3. I. A. Des femmes de la classe moyenne supérieure, souvent originaires de Paris et de la couronne francilienne.

¹⁵⁴ Au sujet de l’usage de ce terme, en particulier dans le contexte de l’audiovisuel et du numérique, voir Elsa Neeman, en collaboration avec Jérôme Meizoz et Claire Clivaz, « Culture numérique et auctorialité : réflexions sur un bouleversement », *A contrario*, 2012/1, n°17, pp. 3-36.

De fait, le rythme de travail des cinémathécaires dépend des besoins des créateurs, et en particulier des journalistes des actualités. Un rapport de la SEMA¹⁵⁵ déjà évoqué dessine, de manière implicite, la pression exercée sur les professionnelles, qui disposent de très peu de temps pour trouver les archives commandées. Ce rapport, intitulé « La cinémathèque de l'ORTF. Sa mission et son organisation vues par ses usagers » est publié en février 1970. Il repose sur une « enquête menée auprès de 79 usagers ou personnalités compétentes ». Cette étude est une étape essentielle dans la prise en compte de la nécessité de protéger et d'encadrer les archives de l'ORTF, en particulier vis-à-vis du « comportement des usagers », qui devraient faire preuve d'un peu plus de « méthode et de prévisions » pour faciliter le travail des cinémathécaires. Le document note ensuite qu'il serait préférable que les professionnelles soient informées « dès la conférence de rédaction (l'idéal étant qu'un représentant de la Cinémathèque assiste à la fin de cette conférence) » des sujets traités par les journaux du jour. Il propose qu'une « documentaliste » soit présente « dans l'équipe de production », en tant qu' « interlocutrice possible pour la Cinémathèque¹⁵⁶ », c'est-à-dire entre le fonds d'archives et l'équipe de production ou de rédaction. Un article de *Télémag*, en janvier 1972¹⁵⁷, évoque aussi les cas « d'extrême urgence », où « il faut moins d'une demi-heure à la Cinémathèque pour sortir le document demandé ». C'est un cas qui se produit fréquemment quand les actualités télévisées de la première ou de la deuxième chaîne sont obligées de réagir en quelques minutes à propos d'un accident ou d'une catastrophe. ».

Femmes de télévision, les cinémathécaires intègrent dès leurs débuts l'idée qu'elles occupent un « métier modeste », au sens d'Everett Hughes¹⁵⁸, qui travaille au profit de « profession[s] prétentieuse[s] », occupées par des hommes, et bénéficiant d'une bien meilleure reconnaissance sociale. Elles construisent leur métier à en appui aux créateurs, journalistes et réalisateurs, en fonction de leurs besoins, dans des relations fortement marquées par les assignations de genre. Les professionnelles se positionnent, dès les débuts de la RTF, dans des rapports sociaux de genre marqués par une « domination masculine », pour reprendre les

¹⁵⁵ Rapport de la SEMA, « La cinémathèque de l'ORTF », *op. cit.*

¹⁵⁶ Rapport de la SEMA, « La cinémathèque de l'ORTF », *op. cit.*, p. 34.

¹⁵⁷ « Les mêmes archives servent aux deux chaînes », *Télémagazine*, n°848, 22-28 janvier 1972 [pas d'auteur apparent].

¹⁵⁸ Voir Everett C. Hughes, *Le regard sociologique*, *op. cit.* Sa pensée est notamment citée et explicitée dans « Le sale boulot », Dominique Lhuillier, in *Travailler*, 2005/2 (n° 14), pp. 73-98

termes de Pierre Bourdieu. Pour l'illustre sociologue, le monde extérieur - la vie publique - se construit indépendamment du monde intérieur - la famille, l'intimité. Or, cette « idée de la famille » et cette opposition entre monde extérieur et monde intérieur, sont aussi, d'après Beate Kraus, « le point de départ de la division du travail entre hommes et femmes¹⁵⁹ ». Femmes des médias, les documentalistes tracent en effet les contours d'un travail de l'ombre, à l'intérieur du centre d'archives, au plus près des hommes créateurs, mais invisible à l'extérieur et aux yeux du grand public.

¹⁵⁹ Beate Kraus, « Autour du livre de Pierre Bourdieu *La domination masculine* », Dans *Travail, genre et sociétés*, 1991/1, n°1, pp. 214- 221.

III. Un métier créé dans l'indifférence des responsables

La main d'oeuvre des industries culturelles et créatives se caractérise par une division peu structurée du processus de production, par le degré élevé d'autonomie du processus créatif et par le vaste choix de personnel disponible pour un projet donné. [...] Cette division poreuse du travail conduit parfois à une confusion des tâches de chacun, un individu pouvant avoir plusieurs rôles¹⁶⁰.

Dans cette division du travail des industries culturelles et créatives aux frontières mouvantes, les documentalistes de l'audiovisuel public peinent à rendre visibles les contours de leur métier. Très autonomes, elles définissent leurs tâches et leurs pratiques pendant deux décennies, à l'écart d'injonctions politiques ou institutionnelles. L'arrivée de de Gaulle au pouvoir en 1958, puis la mise en place de la Ve République, renforcent le contrôle politique sur l'organisation de la télévision, et les contenus qui y sont diffusés. Mais il faut attendre les années 1970 pour qu'une véritable attention soit portée par l'institution au fonctionnement de la documentation audiovisuelle. Cette indifférence des responsables pendant plus de deux décennies ne permet pas la constitution d'un cadre référentiel pour le métier de cinémathécaire, qui se crée sur le tas, avec les moyens du bord, et dans une adaptation permanente des tâches aux besoins des créateurs.

A. Un métier qui se crée à travers l'expérimentation

Le petit écran se construit de manière très expérimentale, et avec bien peu de moyens, comme le raconte le réalisateur Marcel Bluwal à l'historien Jérôme Bourdon :

Je suis tombé, 15 rue Cognacq-Jay, sur une vieille pension de famille quoi, de luxe, où il y avait encore toutes les salles de bain. [...] et j'arrive, et je suis reçu par une fille de 19 ans, qui est devenue une fille très connue, c'était Denise Billon [...] Et là, on m'appelle pour travailler à la télévision [...] je

¹⁶⁰ Benjamin W.L. Kurtz Dehry, *L'industrie télévisuelle revisitée, Typologie, relations sociales et notion(s) du succès*, Paris, L'Harmattan, 2020, p. 41 : il reprend ici les travaux de Bernard Miège (1989) et de David Hesmondhalgh (2002).

suis allé voir le directeur des programmes [...] Il me dit « voilà, vous aurez comme assistante Denise Billon, vous êtes vous-même, comme vous nous l'avez expliqué, caméraman et metteur en scène, vous ferez les deux. [...] Vous me livrez votre premier truc dans quinze jours...et, à part ça, vous êtes LIBRE ! » Nous faites pas chier, grosso modo [rires] [...] et à la porte, il m'arrête et il me dit « ah, j'espère que vous avez une caméra, parce que nous, nous n'en avons pas! »¹⁶¹

Le réalisateur dépeint bien ici les difficultés matérielles et financières auxquelles sont confrontées les premier·e·s professionnel·le·s de la télévision, pour produire les premiers programmes. À la période qu'il décrit, au tout début des années 1950, un téléviseur coûte 1000 francs¹⁶². Le grand public ne peut donc pas se l'acquérir et les premiers téléspectateurs se paient le luxe d'assister à des expérimentations audiovisuelles techniques et esthétiques. C'est dans ce contexte balbutiant, raconté aussi par la scripte et scénariste Michèle O'Glor, qu'émergent les métiers de la télévision, loin de tout encadrement :

Et puis alors, nous étions à Cognacq, il y avait cinq réalisateurs, il y avait cinq scriptes, cinq assistants réalisateurs [elle rit], nous étions une bande de copains, il n'y avait pas de hiérarchie comme dans le cinéma, il n'y avait pas d'espionnage, au cinéma, on devait faire des rapports sur le réalisateur, là, le réalisateur, on faisait tout pour l'aider, contre cette administration, parce que là, on était encore aux PTT, c'était même pas la RTF,...contre les administrateurs, qui ne connaissent rien à l'image, rien, et bon, on a tout inventé¹⁶³.

L'amie de Violette Franck souligne à quel point les premiers programmes de la télévision, et de la RTF¹⁶⁴, sont créés sur des initiatives artistiques et techniques collaboratives, sans concertation avec les responsables administratifs et politiques de l'audiovisuel. L'arrivée de Jean D'Arcy, « chrétien éclairé [...] qui a tout de suite aimé les réalisateurs¹⁶⁵ », à la direction des programmes, en juin 1952, change un peu la donne. Une

¹⁶¹ Entretien avec Marcel Bluwal par Jérôme Bourdon, « Télé notre histoire », réalisé par Dominique Froissant, diffusé pour la première fois le 24 octobre 1999.

¹⁶² L'information est donnée dans le documentaire « Ils ont inventé la télévision », réalisé par Matthieu Jaubert, produit par France Télévisions en 2020. Le document est disponible sur la plateforme payante : <https://madelen.ina.fr/serie-documentaire/ortf-ils-ont-invente-la-television> [consultée le 18 octobre 2022].

¹⁶³ Entretien avec Michèle O'Glor par Jérôme Bourdon, *op. cit.*

¹⁶⁴ À partir de 1949, la télévision et la radio sont placées sous monopole public, sous le nom de Radiodiffusion - télévision française, RTF.

¹⁶⁵ Entretien avec Michèle O'Glor par Jérôme Bourdon, *op. cit.*

première ligne directrice se dessine dans l'esthétique, la technique, et le contenu des créations télévisées. Toutefois, les professionnel-le-s de la télévision demeurent très autonomes dans l'organisation de leur travail : « C'était la grille des programmes à *partir* des créateurs ». Cette liberté de création offre à la fois des possibilités d'expérimentations inédites, et d'affirmation d'un engagement politique à travers les programmes : « Donc, on lui [Jean d'Arcy] a proposé des procédés, enfin [le réalisateur Stelio] Lorenzi lui a proposé des procédés qui retrouvaient le cinéma, c'est à dire, par exemple, on a fait les grands directs, la visite à l'observatoire de Paris, on voulait montrer la lune en direct »¹⁶⁶. Dès 1960, « la direction du service de la recherche au sein de la RTF » est confiée à Pierre Schaeffer :

Ce service explore les nouvelles possibilités de création et d'expression offertes par les moyens techniques de l'époque. Le Groupe de recherche musicale (GRM) couvre un champ d'investigation qui s'étend à l'ensemble des musiques expérimentales¹⁶⁷.

Emmanuel Hoog décrit ici l'audiovisuel public comme un véritable terrain de jeu pour les expérimentations des professionnel-le-s, incarné par le Service de la Recherche de Pierre Schaeffer. Celui-ci tente différentes expériences musicales et techniques, et garde les mains relativement libres pour la création de programmes destinés à un public curieux, et souvent réduit, des *Shadoks* en 1968, à la *Boîte à malice*, en 1972-73. Cependant, l'indifférence des responsables politiques et administratifs qui permet cette autonomie des professionnel-le-s du petit écran se traduit aussi par un manque de ressources financières et de moyens matériels. Cette situation s'inscrit dans le temps et pèse sur les conditions de travail jusqu'aux années 1970. Un article de *Télé 7 jours*, en 1973¹⁶⁸, alerte sur les conditions matérielles de la cinémathèque depuis 1952 : « Des archives de la télévision sont encore stockées dans des sacs à pommes de terre. » Ce titre résume bien le contexte difficile dans lequel se construisent l'archivage et la documentation des programmes audiovisuels des

¹⁶⁶ Entretien avec Michèle O'Glor par Jérôme Bourdon, *op. cit.*

¹⁶⁷ Emmanuel Hoog, *L'INA*, *op. cit.*, p. 7

¹⁶⁸ « Des archives de la télévision sont encore stockées dans des sacs à pommes de terre », *Télé 7 Jours*, La date, manuscrite, est très difficilement lisible mais il s'agit a priori du 3 mars 1973 [pas de nom d'auteur mentionné ou visible].

années 1950 aux années 1970. Dans un article de 1981¹⁶⁹, Jacqueline Boudou¹⁷⁰ fait remonter la naissance de la cinémathèque à 1949, alors qu'un « un agent administratif, Mme Renard », commence à « rassembler quelques documents ». Cet « agent administratif », qui prit l'initiative des toutes premières archives télévisuelles, était déjà une femme...et son identité s'est perdue dans l'histoire de l'audiovisuel, puisqu'on ne connaît même pas sa profession exacte. L'article de *Télé 7 jours* rappelle les difficiles débuts de la cinémathèque de la RTF, à travers les mots de Violette Franck :

J'ai commencé toute seule. Et tout de suite, il a fallu se battre pour tout: pour une machine à écrire, des fiches, de la place. On m'avait donné une armoire. C'était sous les toits, au 8^e étage de Cognacq-Jay. Quand il faisait trop chaud, les pompiers venaient arroser la verrière¹⁷¹.

L'ampleur des obstacles matériels et administratifs auxquels est confrontée Violette Franck est immense. Elle n'a d'ailleurs pas choisi le verbe « se battre » au hasard. Pour construire le métier, ses collègues et elle se sont confrontées à l'indifférence des responsables institutionnels et ministériels à l'égard des questions de documentation, cantonnées à l'écart des studios, « sous les toits ». À la suite des années Violette Franck, les années 1958-1959 sont marquées par la présence de Jean Varnoux, nouveau responsable. Il « réforme certaines méthodes » et « améliore les conditions matérielles¹⁷² », en organisant les lieux avec des armoires métalliques, plus adaptées à la conservation des bobines. Mais les moyens augmentent beaucoup moins vite que les besoins des créateurs, qui font de plus en plus appel aux archives, pour s'éviter le coût de nouveaux tournages, et illustrer leurs différents sujets. De « onze films stockés » en 1952, le nombre de films conservés à la cinémathèque explose en une décennie. Selon le journaliste qui présente le service dans l'émission *Au-delà de l'écran*, il atteindrait « quatre-vingt-dix mille sujets stockés dans trois lieux différents », en 1963. Face à ces besoins, Violette Franck, revenue à la tête de la cinémathèque entre 1960 et 1964,

¹⁶⁹ Jacqueline Boudou, « Les archives de la télévision : un cheminement de trente années », in *Problèmes audiovisuels* - Dossier « Les archives de la télévision, images de notre temps », 1er juillet 1981, n°2, p. 7.

¹⁷⁰ On la voit dans l'émission *Micros et caméras*, déjà citée, en 1970.

¹⁷¹ Elle est aussi visible dans le reportage d'*Au-delà de l'écran*, en 1963, déjà cité, alors qu'elle est responsable de la cinémathèque d'Actualités.

¹⁷² Ce document interne à l'ORTF, intitulé « Les archives de la télévision : des efforts de trente années », a probablement été rédigé et diffusé en 1974 - il n'est pas daté mais la chronologie qu'il retrace va de 1952 à 1974.

organise les lieux, en les divisant en « salles de visionnage, de projection, de magasins », selon le rapport de 1974. En visionnant le reportage d'*Au-delà de l'écran*, il est plus raisonnable de parler d'une division de l'espace de travail pour les différentes activités de la cinémathèque : on voit en effet des magasiniers et des monteuses se déplacer et travailler dans des recoins d'une pièce, où travaillent aussi, au centre, les cinémathécaires. Le manque de moyens a pour conséquence des problèmes dans l'organisation du travail des cinémathécaires. Affectées à plusieurs tâches, elles naviguent d'une activité à l'autre, voire d'une chaîne à l'autre. Sur plusieurs notices documentaires réalisées avant 1970, il est indiqué que les renseignements sur le programme sont incomplet car « la cinémathécaire était [aussi] en prise d'antenne sur une autre chaîne », ou qu'elle a « été dérangée¹⁷³ ».

En 1973, la journaliste Carole Sandrel reprend l'histoire d'un service d'archives où les professionnelles ont créé leurs tâches et leurs outils de manière autonome :

En 1963, M. André François, conseiller technique auprès du directeur général, s'intéresse enfin sérieusement au sort des archives. Il concède des locaux plus importants. Court répit. Les émissions croissent et se multiplient. [...] [Les cinémathécaires] perfectionnent tant bien que mal le système de classement, qui commence avec l'analyse, au cours de son passage à l'écran, de chaque émission. Plan par plan. Images de brouillard sur Londres, sorties d'école, vol d'hirondelles, jour de fête, peloton du Tour de France, etc. Toutes les situations types sont répertoriées.

Simultanément, on recherche les documents pour les utilisateurs. À l'Actualité, on se livre une bataille contre la montre, on découpe les sujets des Journaux télévisés, et on les classe un à un¹⁷⁴.

Sans définition encadrée du métier, les professionnelles naviguent pendant deux décennies d'une tâche à l'autre, avec peu d'intérêt de la part des responsables pour le « sort des archives ». Elles construisent leurs outils « tant bien que mal », mais toujours « pour les utilisateurs ». À la phonothèque aussi, les moyens matériels constituent un obstacle à l'efficacité des professionnelles. Geneviève raconte le travail de sa mère, documentaliste pour le journal parlé dans les décennies 1950-1960 :

Alors, juste d'un point de vue technique, pour qu'on comprenne, chaque journal était en double exemplaire, les docs les prenaient, les cochaient, une fois les pages paires, une fois les pages impaires, et cochaient

¹⁷³ Ces mentions sont parfois encore visibles sur les notices numérisées et accessibles sur Totem, la base de données des Archives professionnelles de l'INA jusqu'à 2022.

¹⁷⁴ Carole Sandrel, « Dans le labyrinthe », *op. cit.*, p. 84.

en rouge ce qu'il allait falloir garder. Parce qu'une fois arrivées derrière, les petites mains découpaient et collaient sur des feuilles très légères [...], transparentes et très légères, pour pas que ça fasse un gros volume [...], et derrière, toutes ces feuilles étaient classées, dans des tiroirs thématiques, dédiés¹⁷⁵.

Pendant plusieurs décennies, les documentalistes de radio et de télévision se résignent à travailler avec les moyens du bord, à expérimenter divers outils et différentes pratiques, pour rationaliser leur travail, et perfectionner les créations auxquelles elles collaborent.

Créé sur des initiatives individuelles - l'effectif est réduit à une personne entre 1949 et 1952, le métier de documentaliste recrute de plus en plus au fil des années. L'institution reconnaît peu à peu l'existence de cette cinémathèque, dont le statut est officiel en 1960¹⁷⁶. Les effectifs des cinémathécaires gonflent au fur et à mesure des années. À la création de l'ORTF, le 25 juillet 1964, l'effectif des cinémathèques double quasiment, passant de 17 à 30 personnes. En effet, pour Emmanuel Hoog, à partir de 1964, l'ORTF voit « ses moyens techniques se développer et, en conséquence, ses besoins en personnel s'accroître¹⁷⁷ ». Quelques années plus tard, le 18 septembre 1967, un organigramme de l'ORTF compte 41 personnes travaillent pour les cinémathèques de télévision, sous la direction de Madame Fauquenot. Mais seules 19 de ces personnes sont cinémathécaires : 12 travaillent à la cinémathèque de Production, et 7 à la cinémathèque d'Actualités. À la cinémathèque des Essarts-le-Roi, qui s'occupe essentiellement du stockage des pellicules non exploitables à court terme, il n'y a pas de cinémathécaire. À la production et aux actualités, les femmes travaillent en collaboration avec des agents de thèque¹⁷⁸ et magasiniers, qui manipulent les bobines dans les rayons. Une dactylo est affectée à chaque cinémathèque, sauf aux Essarts.

¹⁷⁵ Entretien avec Geneviève, le 19 février 2018.

¹⁷⁶ Cette information est notamment disponible dans le document interne à l'ORTF, intitulé « Les archives de la télévision : des efforts de trente années », a probablement été rédigé et diffusé en 1974 - il n'est pas daté mais la chronologie qu'il retrace va de 1952 à 1974 [pas d'auteur mentionné ou apparent].

¹⁷⁷ Emmanuel Hoog, *L'INA, op. cit.*, p. 8.

¹⁷⁸ C'est le terme utilisé dans les textes pour regrouper les centres d'archives, à la fois radiophoniques et télévisés.

Au centre Brossolette¹⁷⁹, elles sont accompagnées par un projectionniste et un vérificateur de laboratoire - pour s'occuper de l'évolution du matériel film. En 1970, l'ORTF structure les archives en tant que service à part entière. Le contingent de la cinémathèque atteint alors 50 personnes. En 1972, 57 personnes travaillent de manière permanente dans les cinémathèques - toutes ne sont pas cinémathécaires à proprement parler. 12 personnes les rejoignent de manière « occasionnelle », pour des besoins à durée déterminée. La multiplication des recrutements est cependant très progressive, et toujours liée à des étapes de l'histoire de l'audiovisuel public. En réalité, l'augmentation du personnel dans les cinémathèques est très insuffisante pour faire face à l'augmentation exponentielle des programmes, et donc des pellicules stockées dans les étagères de la télévision française.

La phonothèque souffre aussi d'un manque de personnel et d'espace de travail. Une note du Phonothécaire en chef, Lucien Riondy, le 4 mai 1972, s'adresse à Monsieur Rouyer, Régisseur Général des Services de Conservation et de Documentation :

Vous trouverez ci-joint une liste des emplois supplémentaires qu'il serait indispensable de créer afin de permettre une exécution rationnelle des tâches.

Toutefois, je me permets de vous préciser que l'ensemble des activités de la phonothèque : Recherche, Documentations, Réception des usagers [...], Préparation de copies [...], Classement des fiches [...] et des rapports d'écoute, reposent sur 8 phonothécaires et 1 chef de groupe artistique. [...] La phonothèque ne dispose plus d'un mètre carré. [...]

Il conviendrait [...] de récupérer rapidement un étage de la Tour [...] et d'en prévoir un second¹⁸⁰.

L'audiovisuel public se construit d'abord grâce à des individualités fortes, et dans un contexte d'autonomie très marqué des professionnel·le·s. Mis en œuvre sur le tas, avec les moyens du bord, le métier de documentaliste peine à se structurer, par manque de moyens et de volonté institutionnelle, à la radio comme à la télévision. Les responsables continuent à considérer la documentation comme secondaire, mettant en danger la mine d'or que sont pourtant les archives pour la création. Les années 1970 marquent un tournant vers la

¹⁷⁹ Il s'agit du nom donné au service de l'ORTF situé rue de l'Université à Paris, où se trouve alors la cinémathèque de Production, à savoir la cinémathèque dédiée aux archives des fictions. Voir annexe n°4 - Carte des lieux des services de documentation audiovisuelle de la radio et de la télévision publiques, de 1952 à 2017.

¹⁸⁰ Note du Phonothécaire en chef, Lucien Riondy à Monsieur Rouyer, à l'attention du Régisseur Général des Services de Conservation et de Documentation, Direction de la Radiodiffusion, 4 mai 1972.

constitution d'un centre d'archives structuré, mais le processus est encore long pour la reconnaissance des professionnel·le·s.

B. Vers la lente institutionnalisation d'une cinémathèque de télévision

Le métier peine à se faire une place dans un audiovisuel public dont la construction est semée d'embûches :

Jusqu'en 1959, pas moins de seize projets de statut auront été présentés au Parlement et rejetés¹⁸¹.

Dix ans passent après le décret du 9 février 1949 pour que les hommes politiques s'accordent enfin sur la RTF, définie comme un « établissement public à caractère industriel et commercial doté d'un budget autonome¹⁸² », à partir du 4 février 1959. L'audiovisuel public reste sous la responsabilité du Ministère de l'Information, mais peut désormais utiliser ses recettes de manière beaucoup plus libre.

La télévision peine cependant à se structurer, et à définir les statuts de ses professionnel·le·s. Un article du *Monde* du 12 février 1959¹⁸³ explique qu'à partir de cette date, « le détachement du personnel du statut de la fonction publique procure à la direction de la R.T.F. la possibilité d'ajuster les salaires de certains agents à un niveau correspondant mieux à leur compétence. » Cependant, le même article regrette, quelques lignes plus tard : « contrairement à ce qu'avait annoncé M. Roger Frey à l'issue du conseil des ministres, l'ordonnance ne fait aucune référence directe à un décret devant fixer ultérieurement le statut des journalistes de la R.T.F. ». Le chemin vers une institution télévisuelle, et vers la légitimation des professions qui s'y côtoient semble encore long. Dans un entretien réalisé par l'historien Jérôme Bourdon, Michèle O'Glor raconte que, selon elle, les métiers de la télévision ont gagné leurs statuts au fur et à mesure de la recherche d'audience, des besoins des créateurs, et, surtout, des mobilisations :

¹⁸¹ Isabelle Veyrat-Masson, *La télévision explore le temps, op. cit.*, p. 45.

¹⁸² Ordonnance du 4/02/1959 n°59273, citée par Isabelle Veyrat-Masson, *La télévision explore le temps, op. cit.*, p. 45.

¹⁸³ « L'ordonnance sur la R.T.F. ne constitue pas un véritable statut de la radio-télévision », in *Le Monde*, 12 février 1959.

Pendant la grève de 1953, pour faire marcher les caméras, puisque rien ne marchait, on a muté de la radio des preneurs de disques qui sont devenus des cadres. Parce qu'il y avait la grève. Et puis ensuite, ils sont restés, ils sont devenus de bons cadres, mais ils avaient toujours le statut de fonctionnaires parce qu'à la radio, les gens étaient fonctionnaires. Et donc, la direction a voulu faire fonctionnaires certaines catégories qui étaient éminemment artistiques. On a appelé ça les emplois charnières. Et nous, on a voulu que les monteurs, et les cadres soient considérés comme des professions artistiques, pour être affiliés à la fonction publique [...]. Quelques moments après, on a gagné puisqu'on a obtenu, finalement, que les cadres, et le son, etc, soient dans les fonctions artistiques¹⁸⁴.

Les documentalistes de la radio et de la télévision évoluent dans cette histoire mouvementée, incertaine, et souvent nébuleuse dans l'encadrement des professionnels, entre 1949 et 1975. Évelyne Cohen et Myriam Tsikounas renchérisent :

L'ORTF rassemble diverses catégories de personnels, permanents ou temporaires, dans les emplois techniques, chez les professionnels de l'information, les réalisateurs, les acteurs. Dans les années 1960, la spécialisation des métiers de télévision devient de plus en plus évidente. À travers plusieurs grèves, les personnels exigent la reconnaissance pleine et entière de leurs statuts¹⁸⁵.

Les métiers de l'audiovisuel gagnent donc, au fur et à mesure des années 1950, une meilleure visibilité, et surtout des statuts mieux définis, qui se spécialisent au cours des années 1960. À la télévision, la cinémathèque, et le statut de *cinémathécaire* émergent d'abord grâce à l'engagement de personnalités, qui agissent de manière individuelle. Au cœur des expérimentations télévisuelles, Violette Franck, puis son successeur Jean Varnoux, « jette[nt] les bases¹⁸⁶ » de la cinémathèque, avec une « totale absence de moyens¹⁸⁷ ». En 1955, un petit pas en avant est fait vers la structuration de la cinémathèque : auparavant rattachée au Service de l'exploitation, elle l'est désormais à la Direction des programmes. C'est le signe d'une première prise en considération des archives comme outils de la création de programmes. Impossible de dater à quand remonte la dénomination de « cinémathécaire »,

¹⁸⁴ Entretien avec Michèle O'Glor par Jérôme Bourdon, *op. cit.*

¹⁸⁵ Evelyne Cohen et Myriam Tsikounas (dir.), Introduction « Hommes, techniques et paysages dans une télévision de service public » - *1967 au petit écran - Une semaine ordinaire*, Rennes, PUR, Collection « Histoire », 2014, p. 23.

¹⁸⁶ Rapport interne ORTF, « Les archives de la télévision : des efforts de trente années », *op. cit.*

¹⁸⁷ Rapport interne ORTF, « Les archives de la télévision : des efforts de trente années », *op. cit.*

même si elle semble s’ancrer dans les discours dès les années 1950. Pour Nicole, entrée en 1973 à l’ORTF, « il y a eu une véritable cinémathèque à partir de 1958¹⁸⁸ ». À partir de cette date¹⁸⁹, la cinémathèque de la RTF est même divisée en trois sections, qui occupent trois lieux différents, dispersés dans la région parisienne, comme le raconte l’émission *Au-delà de l’écran* :

Un vaste entrepôt, aux Essarts, est réservé aux émissions kinescopées. Et cela, depuis 1956. Sur le toit de la rue Cognacq-Jay, les blockhaus contiennent les émissions filmées en 35 millimètres. Enfin, à l’étage [de la cinémathèque, donc au septième étage de la rue Cognacq-Jay] sont stockés les sujets les plus récents. En tout, cinquante à soixante-mille séquences du journal télévisé, vingt-mille productions filmées, plus sept-mille-cinq-cent kinescopes environ. Chaque spécialité possède son bureau et son personnel : [...] les productions filmées, les émissions des kinescopes, et enfin, les documents du journal télévisé¹⁹⁰.

Les kinescopes sont donc stockés aux Essarts, tandis que les contenus liés aux actualités sont conservés dans les magasins et sur les toits de l’immeuble de la RTF rue Cognacq-Jay. Enfin, jusqu’en 1972, le centre Pierre Brossolette accueille tous les contenus liés à la production, c’est-à-dire tout ce qui ne relève pas des émissions d’actualités, les archives de programmes de fiction essentiellement¹⁹¹. Il déménage à cette date aux Buttes Chaumont, avec les studios des fictions télévisées. Cette dispersion géographique ne facilite pas l’union des professionnel·le·s, et la définition d’un statut officiel. Longtemps considérés comme secondaires par les responsables institutionnels, les services d’archives sont confrontés à de nombreux obstacles qui ralentissent la mise en place de leur organisation. Cette uniformisation n’est pas facilitée par la diversité des supports sur lesquels travaillent les documentalistes. Pour Jean-Noël Jeanneney et Monique Sauvage, c’est seulement en 1960 que les cinémathécaires sont reconnues dans les textes officiels, probablement dans le contexte du décret du 4 février 1960 qui entérine les « statuts des personnels de la RTF¹⁹² » :

¹⁸⁸ Entretien avec Nicole, le 6 décembre 2017.

¹⁸⁹ Emmanuel Hoog, *op. cit.*, p. 9.

¹⁹⁰ « La cinémathèque de la RTF », *Micros et caméras*, *op. cit.*

¹⁹¹ Voir annexe n°4 - Carte des lieux des services de documentation audiovisuelle de la radio et de la télévision publiques, de 1952 à 2017.

¹⁹² Jérôme Bourdon, *Histoire de la télévision sous de Gaulle*, *op. cit.*, p. 331.

On reconnaît en 1960 la profession de cinémathécaire, mais les responsables successifs de ce service sont contraints de mener sans relâche un double combat contre les tentations de la paresse et de la facilité : pour obtenir que les moyens de la cinémathèque suivent l'inflation formidable des archives déposées au fil des années ; pour une définition des missions du service et des responsabilités de l'Office de radio-télévision à l'égard de la production télévisée, définition qui affirme l'intérêt de ces archives pour l'Histoire et pour le public, et les protège contre le pillage par les seuls professionnels. Au fil des années, les rapports parlementaires regrettent les conséquences d'une certaine irresponsabilité de la RTF puis de l'ORTF en ce domaine et plaident pour un plus large accès aux archives télévisées¹⁹³.

En 1960, les cinémathécaires gagnent enfin une existence sociale dans le paysage audiovisuel. Mais encore une fois, il est question de « combat » pour rendre visible leur travail, en particulier aux yeux des responsables de l'audiovisuel, qui continuent à détourner les yeux des archives. Car la cinémathèque obtient petit à petit un statut mais les cinémathécaires poursuivent leur travail de l'ombre. Elles connaissent en réalité un processus de reconnaissance sociale extrêmement lent en comparaison des professions avec lesquelles elles collaborent.

Le 18 avril 1964, la deuxième chaîne de télévision est inaugurée. Et surtout, l'établissement RTF devient Office, sous la dénomination d'ORTF. Pour Jean-Noël Jeanneney et Monique Sauvage, les années 1964-1965 constituent un « grand tournant » pour l'audiovisuel public :

De nouvelles conditions de production et de concurrence se définissent en l'espace de deux ans, au cours des années 1964 et 1965. L'environnement institutionnel, professionnel et politique de l'information télévisée s'en trouve grandement modifié. En 1964, en effet, la réforme du statut de la radio-télévision fait du nouvel ORTF un établissement public à caractère industriel et commercial. [...] Puis, avec l'ouverture de la deuxième chaîne, à la fin de l'année 1964, le nombre d'heures d'antenne augmente considérablement¹⁹⁴.

Avec la création de l'ORTF, les commandes en archives se multiplient encore mais le statut de la cinémathèque ne change pas, et ses moyens évoluent peu. La radio de l'ORTF

¹⁹³ Jean-Noël Jeanneney, Monique Sauvage, *Télévision, nouvelle mémoire, op. cit.* p. 213.

¹⁹⁴ Jean-Noël Jeanneney, Monique Sauvage, *Télévision, nouvelle mémoire, op. cit.* p. 61.

s'installe dans le tout nouveau bâtiment de la Maison de la Radio¹⁹⁵ et les documentalistes qui géraient les archives radio déménagent :

En 1964, la radio emménage dans la toute nouvelle Maison de la Radio. C'est l'occasion d'une réorganisation des services de documentation : la phonothèque, la bibliothèque musicale, la bibliothèque littéraire et dramatique, la discothèque et la documentation d'actualité sont désormais regroupées au sein d'une Direction des services de conservation des archives radio ; un nouveau système de documentation, centralisé et normalisé, est mis en place¹⁹⁶.

Pour les documentalistes de la radio, le travail est donc désormais structuré en thématiques de travail. Le décret du 22 juillet 1964 organise le statut des personnels et cette fois, les cinémathécaires y sont mentionnées. Elles sont placées au niveau H de la grille salariale de l'ORTF, au même titre que les assistant·e·s de production et les costumier·e·s, pour celles qui appartiennent à la « 2e catégorie », à savoir les plus récemment arrivées dans le métier. Le jeune Office définit ainsi les frontières de leur activité, en englobant l'ensemble des professions de documentation, « bibliothécaire, discothécaire, phonothécaire, photothécaire » :

Professionnel chargé de :

- Classer, répertorier et conserver tous les documents relevant de sa spécialité,
- Tenir les fichiers et les catalogues,
- Recevoir, renseigner, guider et conseiller dans leurs recherches toutes personnes désirant consulter et utiliser le fonds
- Peut être appelé, en outre, à collaborer à l'établissement des programmes de renouvellement et d'accroissement des collections¹⁹⁷.

Le décret conjugue, comme c'est rarement le cas, leur profession au masculin neutre. Les plus anciennes professionnelles, de « 1ère catégorie », sont au rang I de l'échelle

¹⁹⁵ Le nouveau siège de la radio publique a été construit sur un ancien terrain de stade, entre 1952 et 1963. L'architecture de la radio, aussi appelée « maison ronde », veut s'adapter aux spécificités des métiers de la production radiophonique et du journalisme. Le bâtiment est immense, puisqu'il mesure 500 mètres de circonférence, et abrite 61 studios et 14 abris antiatomiques. dans le 16ème arrondissement de Paris. La Maison de la Radio est un projet d'envergure pour lequel est organisé un concours d'architecture, finalement gagné par Henry Bernard, pour sa proposition qu'il présente comme le « Colisée du XXe siècle ». Le bâtiment est totalement rond, pour des raisons architecturales mais aussi acoustiques, puisque cela permet d'enregistrer loin des bruits des transports qui circulent autour du bâtiment. Il est inauguré le 14 décembre 1963 par Charles de Gaulle.

¹⁹⁶ Emmanuel Hoog, *l'INA, op. cit.*, p. 9.

¹⁹⁷ « Statut des personnels », *Décret n°64-738* du 22 juillet 1964, *Définition des fonctions*, p. 30.

salariale. Elles ont « acquis, grâce à [leur] formation et à une longue pratique, une connaissance approfondie des collections ». Elles sont peu nombreuses puisque ce sont elles qui peuvent être chargées de l'encadrement des autres cinémathécaires¹⁹⁸. Un pas est franchi vers la structuration du métier avec une normalisation et une centralisation des fiches documentaires. Mais les moyens ne sont toujours pas à la hauteur de ces volontés institutionnelles. Par ailleurs, je n'ai trouvé aucune trace institutionnelle à ce sujet mais jusqu'aux années 1970, les cinémathécaires semblent majoritairement recrutées en tant que statutaires, donc fonctionnaires. À partir de 1968¹⁹⁹, mais c'est peut-être déjà le cas auparavant, il est avéré qu'elles co-existent avec des « collaborateurs artistiques de recherche et de documentation », « affilié·e·s aux chaînes de télévision²⁰⁰ ».

Les années 1964-1970 sont une période-clef pour la cinémathèque de télévision, désormais dirigé par Madame Renée Fauquenot²⁰¹. En restant à la tête du service pendant six ans, la responsable offre une certaine continuité à la gestion des archives, et permet une meilleure organisation du travail des cinémathécaires. À l'ORTF, la cinémathèque est toujours un service à part entière mais « elle ne dispose toujours pas d'un budget propre ». Toutefois, c'est sous la direction de Madame Fauquenot qu'émerge une première volonté de planification du travail, voire une ébauche de politique des archives audiovisuelles. En 1968, une commission sénatoriale²⁰² déplore cependant un cadre de travail « pitoyable » qui perdure pour certain·e·s professionnel·le·s de l'ORTF, en particulier à la cinémathèque :

Notre attention a été tout particulièrement attirée par l'état de la cinémathèque : l'exiguïté et la vétusté des bureaux sont sans rapport avec les hautes missions dévolues à cet organisme. Les conditions d'hygiène y sont

¹⁹⁸ *Ibid*, p. 35.

¹⁹⁹ L'article de Jacqueline Guilloux, « Les inconnues dans la maison », pour le magazine *Micros et caméras*, 15 novembre 1968, en témoignage.

²⁰⁰ Note de Xavier Larère, qui encadre le recrutement de ces « collaborateurs artistiques » de l'ORTF - qui sont essentiellement des collaboratrices, à la suite d'une commission présidée en 1972. Il semble que la note ait été publiée le 4 juin 1973, elle concerne les documentalistes indépendant·e·s qui travaillent pour l'audiovisuel public.

²⁰¹ Rapport interne à l'ORTF « Les archives de télévision : trente années d'efforts », *op. cit.*

²⁰² Rapport n° 118 (1967-1968) de M. André DILIGENT, fait au nom de la commission de contrôle, déposé le 13 avril 1968 au Sénat, et intitulé « Examen des problèmes posés par l'accomplissement des missions propres à l'ORTF (Office de radio-diffusion-télévision française) - Etudes et conclusions ». Il est disponible au lien <https://www.senat.fr/rap/r67-118-1/r67-118-1.html> [consulté le 18 octobre 2022].

telles que l'on relève dans ce service le plus grand pourcentage de cas de tuberculose. Le matériel est inadapté à la fonction de la cinémathèque et le personnel, insuffisant en nombre, surmené. S'il s'agissait d'un établissement privé, l'Inspection du Travail aurait réagi de manière particulièrement énergique²⁰³.

La voie vers la reconnaissance sociale des cinémathécaires est encore longue si on se fie à leurs conditions d'exercice. Durant presque deux décennies, Jacqueline Boudou, responsable de la cinémathèque des actualités de l'ORTF²⁰⁴, rappelle qu'à « chaque étape, c'est l'impulsion venue de *la base* qui a provoqué les nécessaires changements de structures, de responsables de méthodes. Pour elle, ce sont les cinémathécaires « qui s'efforçaient de les [les archives] gérer et de les sauvegarder au milieu de difficultés matérielles permanentes : insuffisance de moyens en personnel, en locaux, en crédits de recopie²⁰⁵ ». En 1969, l'ORTF rachète le fonds des *Actualités Françaises*. Ce fonds est constitué de la presse filmée depuis 1940 et vient compléter les documents radiophoniques et télévisuels. Intégrer ces sources aux archives de l'ORTF est le signe d'une prise de conscience des responsables audiovisuels de la valeur des actualités sur support audiovisuel et film en tant qu'archives. C'est d'ailleurs au cours de cette même année 1969 qu'émerge enfin l'ébauche d'une organisation, et d'une meilleure gestion des archives de l'ORTF. La journaliste de *L'Express* Carole Sandrel explique, quelques années plus tard, en 1973, que « Monsieur Jean-Jacques de Bresson, directeur général de l'Office, commence [alors] à s'inquiéter²⁰⁶ ». Les archives deviennent enfin « problème prioritaire ». Le signal d'alarme semble enfin avoir atteint la hiérarchie de l'ORTF. C'est dans ce contexte qu'une entreprise privée spécialisée extérieure à l'institution publique, la SEMA (Société d'études de mathématiques appliquées), se voit confier le soin d'étudier et de réorganiser le service. Un service qui use les documentalistes, frustrées : elles démissionnent, comme leurs chefs²⁰⁷. » La SEMA joue un rôle primordial en vue de l'institutionnalisation des services d'archives de l'ORTF. De 1969 à 1974, l'entreprise privée réalise différents rapports sur le fonctionnement de la cinémathèque et ses outils pour

²⁰³ *Ibid.*

²⁰⁴ Jacqueline semble devenir responsable de la cinémathèque des Actualités au début des années 1970 [on la voit dans le reportage de *Micros et caméras* du 14 février 1970 déjà cité] et conserver un rôle de responsable à la direction des archives de l'INA, au moins jusqu'au début des années 1980.

²⁰⁵ Jacqueline Boudou, « Les archives de la télévision, images de notre temps », *op. cit.*, p. 7.

²⁰⁶ Carole Sandrel, « Dans le labyrinthe », *op. cit.*, p. 84.

²⁰⁷ *Ibid.*

l'institution publique. Ces rapports sont accablants et amènent à une profonde reconsidération des conditions de travail, mais aussi de la structuration et de l'homogénéisation des outils et des méthodes de travail au sein des centres d'archives. À la suite de « diverses enquêtes de l'Inspection Générale », c'est « une étude de la SEMA qui a établi un projet-cadre de réorganisation [de la cinémathèque] daté d'Octobre 1971 [la date est barrée pour corriger en « octobre 1970 »]²⁰⁸. La SEMA s'interroge en particulier, à partir de 1970, sur le manque de structuration, d'organisation et de planification à la cinémathèque, qui entrave les conditions d'archivage et de documentation, et favorise les pertes de bobines :

Cette dernière [l'organisation] dépend *au jour le jour* de plusieurs services fournisseurs [...] sans qu'un plan d'ensemble - annuel par exemple - permette et oblige de l'équiper selon ses besoins réels minima. Ici se repose donc le problème d'un « budget » ou « quasi-budget » de la Cinémathèque. De même que, pour l'action de réorganisation en cours de la Cinémathèque, il faut construire un projet-cadre d'ensemble et se garder de procéder par mesures partielles et non coordonnées [...]
Cela suppose aussi, sur le plan organisationnel, que la Cinémathèque soit située avec netteté dans l'organigramme de l'Office sur une ligne hiérarchique où les responsabilités et les contrôles soient clairement indiqués²⁰⁹.

Le 3 décembre 1970, une note de service interne à l'ORTF²¹⁰ constate finalement : « il paraît nécessaire de procéder à la réorganisation des archives [de télévision] ». La note informe notamment de « la mise en place d'un service de conservation général comprenant non seulement la cinémathèque, mais également la magnétothèque, la photothèque, la sonothèque et éventuellement une bibliothèque ». Désormais, il existe un service unique de conservation pour les archives conservées par la télévision. La route est cependant encore longue pour une reconnaissance du service d'archives. La journaliste Carole Sandrel témoigne en 1973 d'une situation qui perdure dans le temps :

[...] une absence de personnel, et parfois son manque de formation. Le retard pris dans le classement, aux actualités télévisées surtout ; le nombre dérisoire de tables de montage, de salles de projection, de meubles de rangement ; l'exiguïté de l'espace destiné aux archives : un raz de marée de

²⁰⁸ Note de Monsieur Benozen - qui semble travailler pour l'Inspection Générale - à Monsieur le Directeur Général Délégué de l'ORTF, dont l'objet est « Archives audiovisuelles de la Télévision », Paris, 25 juillet 1972

²⁰⁹ Rapport de la SEMA, « La cinémathèque de l'ORTF », *op. cit.*, p. 52.

²¹⁰ Note de service n°3847/4510, intitulée « Archives audiovisuelles de la Télévision », 3 décembre 1970, Archives institutionnelles de l'INA

bobines envahit les couloirs du centre Brossolette, à la merci de n'importe qui, de n'importe quoi. Il devient urgent de construire des locaux, de recruter du personnel qualifié, et de passer de l'artisanat à l'automatisation²¹¹.

« Passer de l'artisanat à l'automatisation », c'est moderniser les moyens matériels, mais c'est aussi passer à une vision plus industrielle et *planifiée* du métier. Or, le métier de cinémathécaire est, pour l'heure, toujours exécuté avec les moyens du bord, au fil des besoins, en raison d'un manque d'organisation, de rationalisation des tâches, et plus généralement d'une absence d'encadrement institutionnel. Cela a des conséquences directes sur les conditions de travail des cinémathécaires, la qualité de leurs services aux créateurs, et sur la sauvegarde des programmes en tant qu'archives. En 1974, le rapport Chinaud déplore que l'ORTF n'ait « pris connaissance que tardivement de l'ampleur des problèmes posés par la conservation de son patrimoine »²¹². Ce rapport considère en effet que le nouveau service de conservation est « loin de remplir la plénitude de son rôle ». Il déplore en particulier « la dispersion de ses locaux²¹³ » et une « insuffisance manifeste de ses moyens » qui persiste, au détriment des documents qui ne sont pas exploitables par la cinémathèque d'actualités, donc moins « prioritaires²¹⁴ ». Pour Jacqueline Boudou, l'histoire des archives de la télévision française est mal connue :

Aux yeux de certains, leur création peut sembler récente. Il s'agit en réalité d'un cheminement de trente années, qui, partant d'une simple armoire métallique dans la rue Cognac-Jay, a abouti à l'importante structure²¹⁵ qui existe aujourd'hui²¹⁶.

De 1952 à 1974, le besoin en archives ne cesse de croître avec la multiplication du nombre de chaînes télévisées, la diversification du genre de programmes et à l'augmentation du temps d'antenne et du nombre d'émissions. Pourtant, en 1981, le journaliste André

²¹¹ Carole Sandrel, « Dans le labyrinthe », *op. cit.*

²¹² Rapport de Roger Chinaud sur la gestion financière de l'ORTF, séance du 21 novembre 1974 au Sénat, en prévision de loi de finances pour 1975, Annexe n°44 Radiodiffusion et télévision (Application de l'article 19 de la loi n° 74-696 du 7 août 1974 liée à l'éclatement de l'ORTF), p. 159.

²¹³ En 1972, le stock des archives de la Production part aux studios des Buttes Chaumont, « avec une partie du personnel de la cinémathèque ».

²¹⁴ Rapport Chinaud, *op. cit.* p. 159.

²¹⁵ Elle parle de l'Institut National de l'Audiovisuel.

²¹⁶ Jacqueline Boudou, « les archives de la télévision : un cheminement de trente années », *op. cit.*, p. 7.

Alphen, dans son ouvrage *Le Tout-télé*, évoque Violette Franck, qu'il définit comme la « bibliothécaire-en-chef » de la RTF. Cette méconnaissance du métier de cinémathécaire, y compris de la part des professionnel·le·s du monde médiatique, est le résultat de la trop lente institutionnalisation de la cinémathèque, où les tâches s'effectuent à l'ombre des rayonnages d'archives. L'indifférence quasi-générale des responsables politiques et audiovisuels à son égard, et le manque de moyens financiers et matériels qui sont alloués à la cinémathèque tout au long des décennies RTF et ORTF vouent les tâches des cinémathécaires à être effectuées sur le tas, avec les moyens du bord, en l'absence de normes professionnelles clairement définies. Le métier se construit sur des volontés individuelles, à travers une autonomie et une énergie des professionnelles qui ont fait d'une armoire à bobines un métier. Occupé par des femmes, il peine cependant à se faire une place sous les projecteurs, à l'ombre des professions masculines de réalisateur, de journaliste, ou même de techniciens, qui s'organisent en corporations, et améliorent petit à petit leur statut²¹⁷.

Dans le contexte d'un petit écran qui émerge à travers des expérimentations techniques, les cinémathécaires construisent leur métier de manière empirique, sur des initiatives individuelles, qui s'adaptent aux besoins des créateurs, de plus en plus gourmands en archives.

²¹⁷ Voir Jérôme Bourdon, « Les techniques de production et les professionnels à la télévision française depuis 1974 », in *Réseaux*, hors-série, 1991, pp. 11-26.

Chapitre 2 - L'identité féminine du métier

Le métier de cinémathécaire se met en place dans une télévision naissante, marquée par les figures professionnelles masculines, des techniciens aux journalistes. Créée et occupée par des femmes, leur activité se distingue dans cet univers d'homme. L'enjeu du genre est alors essentiel pour comprendre la construction de l'identité professionnelle des documentalistes, marquée par de fortes assignations de genre, dès les origines du métier.

I. Un métier occupé par des femmes

Le métier de documentaliste se distingue au cœur d'un univers radiophonique et télévisé dominé par les hommes aux postes de techniciens et de créateurs. Présentes en amont et en aval de la production d'œuvres audiovisuelles, les documentalistes se dessinent une identité de femmes de radio et de télévision.

Les femmes ont toujours travaillé. Leur travail était de l'ordre du domestique, de la reproduction, non valorisé, non rémunéré. Les sociétés n'auraient jamais pu vivre sans le travail domestique des femmes, mais il est invisible. Les femmes n'ont pas toujours exercé des métiers reconnus, des professions donnant lieu à rémunération. Tout juste étaient-elles auxiliaires de leur mari, dans l'artisanat ou la boutique, ou sur le marché²¹⁸.

Les documentalistes mettent en œuvre leur activité dans la période des Trente Glorieuses, marquée par une ouverture progressive du monde du travail salarié aux femmes. Michelle Perrot regrette que ces femmes actives demeurent cependant, le plus souvent, assignées à des tâches qui prolongent leur activité domestique de gestion du foyer. C'est dans ce contexte que les documentalistes créent, puis gonflent, les rangs des centres d'archives de la RTF et de l'ORTF au fur et à mesure des décennies 1950 à 1970.

²¹⁸ Michelle Perrot, *Mon histoire des femmes*, Paris, Seuil, 2006, p. 145.

A. La surreprésentation de femmes dans le métier

Ce sont des femmes qui prennent l'initiative de créer le métier. Madame Renard, « agent administratif », est citée une fois par Jacqueline Boudou, et le rôle de Violette Franck est reconnu dans diverses sources historiques. Carole Sandrel, dans son article pour *l'Express*, en 1973, raconte que « les « cinémathécaires » qu'elle [Violette Franck] a formées reprennent le flambeau », en 1964, lorsqu'elle doit quitter les archives pour le Service de la Recherche²¹⁹. Toujours dans les sources et dans les ouvrages sur l'histoire des médias, les documentalistes s'accordent au féminin. Il est inimaginable dans les représentations collectives que des hommes puissent occuper le métier de documentaliste. Et le fait est que les femmes sont surreprésentées dans les centres d'archives audiovisuelles. Dans les fonds de la Photothèque de l'INA, une dizaine de photographies²²⁰ montre des cinémathécaires au travail. Sur ces images, on voit quasi-exclusivement des femmes. Elles y côtoient des hommes, qu'on suppose magasiniers²²¹, journalistes, et peut-être parfois assistants de réalisation²²². Mais ce sont les femmes, très supérieures en nombre, qui occupent l'espace de ces instantanés sur les cinémathèques de télévision, et la documentation de Radio France²²³. Deux reportages télévisés, réalisés en 1963 pour l'émission *Au-delà de l'écran*, et en 1970, pour *Micros et caméras*, dessinent, eux aussi, un monde féminin. Dans ce dernier document, la caméra filme sept cinémathécaires femmes aux *Actualités*, puis leur encadrante « Madame Boudou », tandis que deux hommes magasiniers se servent dans les bobines en arrière-plan. Un article du magazine papier *Micros et caméras* confirme qu'en novembre 1968, le métier est « exercé presque exclusivement par des femmes à l'ORTF »²²⁴. Une documentaliste de l'INA rencontrée en 2018 a réalisé elle-même, à partir des sources écrites disponibles, et de la

²¹⁹ Voir le chapitre 1. II. A. La figure légendaire et fondatrice de Violette Franck.

²²⁰ Voir les annexes n°5, 6, 7 : Photographies de documentalistes au travail à la RTF et à l'ORTF, issues de la Photothèque de l'INA.

²²¹ Les magasiniers sont les professionnels en charge des transports de matériel, en particulier entre les magasins d'archives et les rédactions et/ou salles de montage. Ce sont essentiellement des hommes.

²²² Cela, même si la profession d'assistant·e au journaliste est davantage occupée par des femmes également.

²²³ Voir les annexes n°5, 6, 7 : Photographies de documentalistes au travail à la RTF et à l'ORTF, issues de la Photothèque de l'INA.

²²⁴ Jacqueline Guilloux, « Les inconnues dans la maison », *op. cit.*, p. 37

transmission orale de génération à génération, une synthèse des personnes qui avaient occupé des postes dans la documentation audiovisuelle - et qui étaient titulaires du service public - depuis la RTF. Avant 1971, elle a retrouvé le nom de neuf cinémathécaires, toutes des femmes. À l'été 1971, elle identifie le recrutement de deux nouvelles femmes, puis de cinq autres en 1973, et enfin de deux dernières en 1974. Aucun homme n'est cité dans ses listes. Des témoignages recueillis citent des hommes, mais il est probable qu'ils occupaient des postes techniques au sein de la cinémathèque, et non de documentalistes. Cette proportion écrasante, et durable, du nombre de femmes dans le métier, participe à la construction d'une identité genrée à part dans un monde audiovisuel par ailleurs dominé par les hommes.

Les cinémathécaires sont donc des femmes, et ce sont des femmes qui travaillent. C'est loin d'être un acquis, et demeure encore bien souvent soumis à débats et critiques, dans le monde des années 1960. Pour Simone de Beauvoir, le développement du travail féminin dans l'après-Seconde Guerre mondiale, participe à remettre en cause les rapports traditionnels entre les sexes :

C'est par le travail que la femme a en grande partie franchi la distance qui la séparait du mâle ; c'est le travail qui peut seul lui garantir une liberté concrète²²⁵.

En effet, jusqu'à la loi du 13 juillet 1965, les femmes mariées n'étaient pas autorisées à travailler sans l'autorisation de leur conjoint. L'affluence de femmes dans le secteur tertiaire, et en particulier dans les professions médiatiques bouleverse donc les traditions patriarcales selon lesquelles la femme est d'abord cantonnée à l'espace domestique : « Se pose pour les femmes un nouveau défi : être une femme *moderne* »²²⁶. Les cinémathécaires appartiennent à ces quelques femmes « modernes » qui ont pénétré le monde de la télévision des Trente Glorieuses, où leur proportion demeure très minoritaire, entre les métiers de la technique et les métiers de la création, occupés par des hommes.

La création d'un métier quasi-exclusivement féminin se distingue dans une société et un monde professionnel marqués par la surreprésentation des hommes actifs. La télévision,

²²⁵ Simone de Beauvoir, *La femme indépendante*, op. cit., p. 45.

²²⁶ Karine Bastide, Christine Détrez, *Nos mères, Huguette, Christiane et tant d'autres, une histoire de l'émancipation féminine*, La Découverte, 2020, p. 222.

tout nouveau média, se construit d'abord sur un ensemble d'expérimentations techniques, davantage attribuées aux hommes, réalisateurs, producteurs, cameramen, chef opérateurs ou régisseurs, entre autres. Les cinémathèques de la RTF et de l'ORTF se construisent comme des lieux à part au sein du monde audiovisuel : non seulement les femmes y occupent l'espace, mais elles prennent aussi les décisions. C'est véritablement *leur monde*. Ainsi, les hommes qui entrent au service de la cinémathèque au fur et à mesure des années 1950, en tant que magasiniers, sont considérés comme leurs subalternes. Leur métier requiert une force physique pour porter et transporter les archives et les stocks, mais les professionnels répondent directement aux demandes que leurs font les professionnelles de la documentation. Leurs salaires sont d'ailleurs nettement moins élevés. Au 1er janvier 1970, un agent de cinémathèque [un magasinier] avec une ancienneté d'un an gagne 953,26 francs par mois, contre 1386,54 euros pour une cinémathécaire avec 4 ans d'ancienneté²²⁷. En outre, le premier est recruté sans Baccalauréat, tandis que la deuxième a fait des études supérieures. À partir des années 1960, toutefois, des hommes prennent aussi d'autres postes dans les cinémathèques...ceux de responsables. Mais bien rares - pour ne pas dire absents, demeurent les hommes recrutés en tant que professionnels de la documentation audiovisuelle²²⁸. Nicole raconte ainsi avoir été recrutée en 1973 avec deux hommes, mais d'abord dans le cadre de l' « informatisation des archives », et non en tant que cinémathécaire.

Au coeur d'un univers d'hommes, les centres d'archives apparaissent comme des espaces à *elles*, réservés aux femmes, mais mis à l'écart du monde de la création. Les documentalistes sont absentes au générique des programmes, véritable négation de leur existence dans la mise en oeuvre des programmes. Dans *Les mondes de l'art*, Howard Becker explique que « le long générique qui défile [...] témoigne à l'évidence [d'une] segmentation très poussée des tâches. Elle est favorisée par les conventions collectives qui attirent des compétences exclusives aux différents syndicats professionnels, et par un système de promotion dans la carrière qui repose entièrement sur les citations au générique, et ce pour toute l'industrie du cinéma »²²⁹. À la télévision, la reconnaissance passe aussi par la présence au générique. Pourtant, les documentalistes en sont absentes. Les sociologues Marlaïne

²²⁷ Fiches de renseignement nominatives de personnels de l'ORTF, 1er janvier 1970 [archives institutionnelles de l'INA].

²²⁸ Voir à ce sujet le chapitre 4 - La création de l'INA, vers une institutionnalisation de la profession ?

²²⁹ Howard S. Becker, *Les Mondes de l'art*, op.cit., p. 33.

Cacouault-Bitaud et Hyacinthe Ravet décrivent combien l'implication des femmes dans les créations artistiques est régulièrement effacée : « Parfois, ces femmes, leurs œuvres et leurs pratiques ont été rendues invisibles alors même que leur présence est attestée. » Elles effectuent d'ailleurs le plus souvent, des tâches « d'accompagnement », et demeurent souvent mises à l'écart des activités de « création »²³⁰. Certaines femmes qui travaillent de manière isolée, les scriptes ou les assistantes, pénètrent discrètement dans les studios des réalisateurs et les bureaux des journalistes. Les documentalistes, en tant que collectif de femmes, qui occupent un espace propre à elles, sont aussi cantonnées à l'écart des lumières des projecteurs, petites mains invisibles, s'agitant dans salles des machines de la radio et de la télévision.

Métier créé et occupé par des femmes, l'activité de cinémathécaire peine à se faire un nom, un statut, et à gagner une visibilité, contrairement aux métiers d'hommes. L'indifférence durable des responsables de l'audiovisuel à l'égard des activités d'archivage et de documentation renforce cette situation. Les documentalistes sont vouées à évoluer dans les coulisses de la télévision, loin de la lumière, et dans des conditions matérielles difficiles. Cela éloigne les hommes, qui ont tendance à prétendre à des métiers plus physiques et techniques, ou aux métiers de la création, davantage attribués à la gente masculine. Pendant deux décennies, la cinémathèque demeure un monde de femmes, qui tiennent les rênes de la documentation audiovisuelle. Le métier se dessine alors avec un visage féminin dans les représentations collectives - quand son existence est reconnue.

²³⁰ Marlaine Cacouault-Bitaud, Hyacinthe Ravet dir., « Les femmes, les arts et la culture, Frontières artistiques, frontières de genre », *Travail, genre et sociétés*, n°19, pp.19-22.

B. Un métier « de femme » aux compétences naturalisées et peu reconnues

Au travail aussi, on court le risque d'être « fondue ». Il s'y produit la même sujétion, la même réduction à un rôle stéréotypé. [...] C'est donc une reconquête et non une conquête, qui a débuté au XXe siècle. Une reconquête très loin d'être achevée : les femmes restent des intruses dans le monde du travail²³¹.

Femmes au travail, les cinémathécaires peinent à rendre visibles leurs compétences. Leur *essence* féminine ferait d'elles des individualités naturellement douées pour s'occuper des autres dans l'espace domestique, et poursuivre ces tâches d'assistance dans le monde du travail. Pourtant, la reconnaissance de l'existence d'un métier et la construction d'une identité professionnelle reposent sur la visibilité de compétences propres à l'activité occupée. Elles servent en effet de cadre référentiel pour délimiter la place jouée par les acteur·ice·s au sein de leur milieu professionnel. La naturalisation de compétences est assimilée dans le discours des professionnelles elles-mêmes. Arlette Javelle, cinémathécaire qui travaille à son compte pour l'ORTF, en témoigne, dans le magazine *Micros et caméras* :

Je pense que seule une femme peut faire bien ce métier. Il exige curiosité, méthode, patience, diplomatie. Savoir être disponible, pas trop intéressée, aimer jouer les rats de bibliothèque... ce sont là les qualités d'une femme²³².

L'entretien a été publié en novembre 1968, plusieurs mois donc après le mouvement social et politique du printemps. Il montre que les stéréotypes assignés aux femmes persistent, et sont même intégrés par les femmes elles-mêmes, même dans un contexte où la revendication collective de leur émancipation économique et sociale s'affirme. Au contraire, le discours des cinémathécaires se fonde parfaitement dans l'imaginaire collectif des « métiers de femme », analysés par l'historienne Michelle Perrot :

Des qualifications réelles déguisées en qualités « naturelles » et subsumées dans un attribut suprême, la féminité : tels sont les attributs du « métier de femmes », construction et produit du rapport des sexes. D'une certaine manière, ces qualités, déployées d'abord dans la sphère domestique,

²³¹ Mona Chollet, *Sorcières*, *op. cit.*, pp. 74-75.

²³² Jacqueline Guilloux, « Les inconnues dans la maison », *op. cit.*, p. 38.

génératrices de services plus que de marchandises, sont valeurs d'usage plus que valeurs d'échange. Elles n'ont en somme « pas de prix »²³³.

L'identité professionnelle, perçue par les autres et vécue par les cinémathécaires, se construit comme une continuité de leur vie domestique de femme. Le métier de cinémathécaire se construit au cœur de rapports sociaux de genre où, selon les sociologues Elsa Galerand et Danièle Kergoat, « le travail (professionnel et domestique, rémunéré et non rémunéré, productif et reproductif, marchand et non marchand) pour [les femmes] forme un tout, à l'inverse des hommes pour qui la dissociation travail/hors travail est opérationnelle»²³⁴. Ranger, classer, organiser les archives, assister et servir les hommes créateurs, voilà des tâches faites pour les femmes, qui ne demanderaient pas d'expertise particulière, et n'auraient pas de valeur marchande spécifique. Comme pour les scriptes, étudiées par Camille Gaudy, le métier ferait d'abord appel, dans les représentations collectives des créateurs, mais aussi des cinémathécaires, aux qualités d'« *empathie* » et d'« *effacement* »²³⁵, en faveur d'un rapport d'intimité et de confiance, mais aussi d'invisibilisation du travail des femmes. Le chemin pour la reconnaissance des compétences et de la définition des tâches des cinémathécaires apparaît alors semé d'embûches.

Les contours des compétences des cinémathécaires sont d'autant plus flous qu'il n'existe pas de formation proprement dédiée à ce métier. Les professionnelles de l'ORTF y sont souvent entrées par « hasard », ou grâce au réseau personnel :

Moi, à l'origine, je ne suis pas documentaliste [...], j'ai le profil de ces gens qui sont rentrés [...] à l'ORTF [à la Maison de la Radio, plus précisément] avec un bac en poche [...] et qui ont navigué de concours en concours internes jusqu'à avoir une situation sympa, dans un poste intéressant. [...] Je suis rentrée en 1969 [à l'ORTF]. [...] Où ma maman était *déjà* documentaliste. Pour le journal parlé [...] J'ai fait une école de secrétariat...ce qui m'a donné un peu de logique quand même...ça a duré un an. [...] et après, [...] c'était les CDD de l'époque qu'on appelait occasionnels, [...] les enfants de la boîte [l'ORTF, donc] étaient à peu près sûrs de finir par obtenir un petit quelque chose. Pas un

²³³ Michelle Perrot, *Mon histoire des femmes*, *op. cit.*, p. 4.

²³⁴ Elsa Galerand, Danièle Kergoat, « Le potentiel subversif du rapport des femmes au travail », in *Nouvelles Questions Féministes*, 2008/2, vol. 27, pp. 67-82.

²³⁵ Camille Gaudy, « *Être une femme sur un plateau de tournage* », *op. cit.*, p. 108.

contrat sûr mais au moins un petit contrat comme ça et puis, à charge pour eux, ensuite, de se débrouiller, d’être malins²³⁶.

Ni formation, ni vocation donc à l’origine du parcours professionnel de Geneviève. Comme elle, les cinémathécaires entrent à l’ORTF avec des diplômes et des expériences professionnelles multiples, et souvent sans lien avec le métier. Colette, par exemple, a obtenu un diplôme de sténo-dactylo, avant d’être aide-soignante, et finalement cinémathécaire, à partir de 1966²³⁷. Elle raconte qu’elle est arrivée dans l’audiovisuel « vraiment le nez en l’air » :

J’avais vingt ans hein ! Et mon mari travaillait dans les équipes, il était éclairagiste. La directrice du personnel me dit « ah j’aime pas mettre les maris et femmes ensemble ! ». Je lui dis « non mais moi je ne demande pas à travailler avec mon mari ». Elle me dit : « Et si je te mettais à la documentation, ça te dit la documentation ? ». J’avais jamais entendu ce mot ! « Oui, oui bien sûr ²³⁸ ! »

Son diplôme²³⁹ comme ses emplois successifs ont d’ailleurs en commun une forte connotation féminine, par les compétences d’appui et de *care* qu’ils impliquent. Le métier de cinémathécaire, ouvert à des personnalités aux parcours multiples, et souvent sans lien avec la documentation audiovisuelle, ne s’inscrit donc pas dans le cadre de ce que Claude Dubar définit comme des « normes de recrutement fondées sur les “compétences²⁴⁰” », ni même sur « le critère de qualification²⁴¹ ».

²³⁶ Entretien avec Geneviève, le 19 février 2018.

²³⁷ Entretien avec Colette, le 2 juin 2022.

²³⁸ Entretien avec Colette, le 2 juin 2022 .

²³⁹ Comme la majorité des jeunes de sa génération, et encore plus comme les femmes de sa génération, Colette n’a pas le diplôme du baccalauréat général. À l’époque, seuls 20% environ de la classe d’âge obtient le diplôme, dont une majorité d’hommes. Cette tendance va nettement évoluer à partir des années 1970, et plus encore à partir de l’arrivée des socialistes au pouvoir en 1981, dont l’objectif est que la majorité de la population en âge de l’avoir obtienne le diplôme du baccalauréat. Colette a cependant un diplôme technique, elle a donc un niveau d’études secondaire.

²⁴⁰ Claude Dubar, « La construction sociale de l’insertion professionnelle », in *Éducation et sociétés*, 2001/1, n°7, p. 25.

²⁴¹ *Ibid*, p. 25.

La transmission générationnelle, est centrale dans le métier. Colette parle de Violette Franck comme de sa « maman de profession²⁴² », Geneviève, elle, suit les traces de sa propre mère biologique en intégrant le même métier. Cette transmission interpersonnelle efface la question de la formation et des compétences et dessine un métier « de femme²⁴³ », construit sur des savoirs considérés comme « informels, souvent transmis dans le quotidien, de mères en filles, les apprentissages ne sont pas codifiés ni reconnus, et sont par conséquent moins payés », à l'image de « tâches sans prix »²⁴⁴. Colette explique qu'une de ses collègues, déjà en poste à son arrivée en 1966, était la « seule bibliothécaire » :

Je me souviens, elle avait eu le diplôme de l'École catholique de bibliothèque. Je crois qu'à l'époque, dans les années 1960, c'est tout ce qui existait²⁴⁵.

En novembre 1968, dans l'article de *Micros et caméras*, la cinémathécaire Anne Zamir, évoque l'existence d'un diplôme de documentation à l'Institut National des Techniques Documentaires (INTD):

Il y a un diplôme décerné par l'Institut National des Techniques et de Documentation, créé en 1950, dans le cadre du Conservatoire des Arts et Métiers [...]. Deux années d'études, un examen d'entrée, un examen de sortie. Bagage ? Au minimum, on exige le baccalauréat. Mais nous sommes très peu, à la TV, à posséder ce diplôme. [...] Une marge d'initiative nous permet d'enrichir notre métier comme nous le « sentons » vraiment²⁴⁶.

Le témoignage d'Anne Zamir éloigne toute notion d'expertise, affirmant un métier dans lequel on entre sans compétence spécifique, et où on se forme *sur le tas*, au contact des autres, et avec l'expérience. Colette a d'abord travaillé dans la documentation papier, entre 1966 et 1974, avant d'entrer à la phonothèque. Elle raconte qu'à son arrivée à l'ORTF, en 1966, une collègue est venue la chercher pour lui présenter le Service de la Recherche :

Elle me dit « alors voilà, le service de la documentation, nous sommes trois. On a besoin d'une petite main. » [...] Alors, moi, au début, j'étais

²⁴² Entretien avec Colette, le 2 juin 2022.

²⁴³ Voir Michelle Perrot, « Qu'est-ce-qu'un métier de femme ? », *op. cit.*

²⁴⁴ Michelle Perrot in Margaret Maruani dir., *Je travaille, donc je suis*, *op. cit.*, p. 282.

²⁴⁵ Entretien avec Colette, le 2 juin 2022.

²⁴⁶ Jacqueline Guilloux, « Les inconnues dans la maison », *op. cit.*, p. 38.

chargée de coller sur du papier pelure [rires] les articles que découpaient les autres, ils étaient trois à dépouiller la presse tous les jours [...]. Puis, un hiver, il y a eu une épidémie de grippe et je me suis retrouvée *toute seule*. Alors là... pendant deux-trois jours, j'ai laissé les journaux s'accumuler et je m'y suis mise ! [...] Après, tout le monde est revenu. Petit à petit, je prenais un peu mes aises [rires]. Et puis, je faisais des propositions « Pourquoi dans cette armoire, la technique est classée avec le cinéma ? », et on me disait « Mais oui, bonne initiative, fais-le ! ». Ça partait plus du bon sens qu'autre chose²⁴⁷.

La pratique et la transmission priment donc dans l'apprentissage du métier, pour lequel il n'existe pas de formation spécifique pendant de nombreuses décennies. C'est *sur le tas* que les documentalistes de radio et de télévision découvrent leur activité. Or, pour Michel Lallement, qui reformule la théorie de la reconnaissance d'Axel Honneth, « la reconnaissance est d'abord l'affirmation de qualités positives d'individus ou de groupes »²⁴⁸. En présentant les compétences des cinémathécaires comme innées, les archives médiatiques, et les discours des cinémathécaires elles-mêmes, nient implicitement l'existence, et empêchent la reconnaissance, d'un savoir-faire d'un savoir-être propres aux professionnelles de la documentation audiovisuelle.

À partir des années 1970, la définition des compétences évolue doucement. Chantal évoque ainsi, parmi ses collègues arrivées au début des années 1970, « celles de l'IUT de Dijon²⁴⁹ ». Elles ont été formées aux techniques de la documentation, y compris iconographique mais demeurent minoritaires parmi les professionnelles des cinémathèques, et ne sont pas préparées à la documentation audiovisuelle. Pourtant, l'éclatement de l'ORTF en 1974 illustre, encore une fois, la méconnaissance, si ce n'est le mépris, du monde audiovisuel à l'égard du métier de cinémathécaire. Catherine raconte la réorganisation des services de documentation audiovisuelle, à partir de la création de l'Institut National de l'Audiovisuel, le 1er janvier 1975 :

En 1975, ça a été quelque chose de très fort, puisqu'il y avait des gens, qui travaillaient dans d'autres secteurs de l'ORTF, qui sont automatiquement devenus documentalistes, sans avoir fait de diplôme, ni de préparation. Y avait... des attaché.e.s de production, des gens qui travaillaient quand même je pense à la documentation centrale de Radio France...et que des femmes

²⁴⁷ Entretien avec Colette, le 2 juin 2022.

²⁴⁸ Michel Lallement, « Qualités du travail et critique de la reconnaissance », in Alain Caillé dir., *La Quête de la reconnaissance, nouveau phénomène social total*, Paris, La Découverte, 2007, p. 71.

²⁴⁹ Entretien avec Chantal 2, juillet 2019.

[rires]. Parce que les garçons de toutes façons, c'était comme si [la documentation], c'était un pis-aller. [...] C'était pas très noble pour les garçons, d'abord, on gagnait pas assez de fric, et puis, voilà, c'était pas extraordinairement reconnu... alors, [travailler à] la télé, ça faisait monter un peu la cote mais c'est tout²⁵⁰.

Même si elles parviennent à franchir les portes d'un monde professionnel artistique et culturel difficile à pénétrer, les cinémathécaires intègrent qu'elles y travailleront au service des créateurs, et non en tant que créatrices. Même quand elles disposent des ressources culturelles, voire universitaires, elles intériorisent la condition de femme *en appui aux hommes*, qu'on leur a inculquée depuis leur enfance, comme l'étudie Mona Chollet. L'audiovisuel, pourtant beaucoup plus jeune que le milieu de la peinture ou de la littérature, ne fait pas exception dans une organisation du travail basée sur des rapports sociaux de genre. Les femmes peinent à y affirmer leur place, et tout simplement à y rendre visible leur présence, dans les créations. Les cinémathécaires restent confinées aux coulisses de la création, mettant en valeur des compétences de *care*, qui leur seraient innées, auprès des réalisateurs et journalistes. Arlette Javelle l'exprime sans détour : « Très souvent, notre rôle est presque de *conseillère* »²⁵¹. Dans l'émission *Au-delà de l'écran* quelques années plus tôt²⁵², le journaliste Pierre Louis insistait sur le physique d'une monteuse « charmante ». Le journaliste de *Micros et caméras* met, quant à lui, l'accent sur « la sensibilité nécessaire », et le physique d'Arlette Javelle, aux « yeux noisette, où gambade une flamme de passion ». Discours savamment sexiste sans en avoir l'air, qui délégitime l'activité professionnelle en tant que telle, l'article insiste sur l'émotion et la beauté propres aux femmes, et les dépossède en même temps des capacités de raisonnement et d'expertise. Aucun commentaire n'est d'ailleurs fait sur le physique des magasiniers ou des journalistes qui travaillent à leurs côtés dans les couloirs et cinémathèques de la RTF et de l'ORTF.

L'article de *Micros et caméras* est un des rares documents, conservés et accessibles, qui donne une place aux témoignages des professionnelles de la documentation audiovisuelle avant l'INA. Explicitement titré « les inconnues dans la maison », il évoque des

²⁵⁰ Entretien avec Chantal 2, juillet 2019.

²⁵¹ Jacqueline Guilloux, « Les inconnues dans la maison », *op. cit.*, p. 37.

²⁵² « La cinémathèque de la RTF », *Micros et caméras*, *op. cit.*

professionnelles qui « hantent²⁵³ » les couloirs de l'ORTF, et rencontrées « à l'improviste ». À l'ombre des plateaux et des régies, les cinémathécaires apparaissent comme des individualités dispersées, mal identifiées, difficilement définissables, compliquant la construction d'une identité professionnelle en tant que telle. Pourtant, dans le même article, Arlette Javelle évoque sa part dans l'activité créatrice :

Il n'est pas rare que nos « trouvailles » conduisent le producteur à changer le nom de son émission. Là réside l'intérêt de ce métier aux contours mal définis lorsqu'il nous permet de participer à la création même de l'émission. Où commence et où s'arrête le métier de documentaliste ? En définitive, cela dépend de chacune de nous²⁵⁴.

À travers la recherche et la sélection d'illustrations, les cinémathécaires jouent un rôle non négligeable dans la narration, le montage, l'esthétique, et le rendu final des créations. Mais Arlette Javelle insiste davantage sur l'engagement personnel des professionnelles auprès des créateurs, que sur des tâches délimitées, effaçant encore une fois toute idée d'expertise et de compétences professionnelles : « En fait, notre champ d'action est sans limites précises²⁵⁵ ».

Les difficultés à dénommer en tant que profession définie confirme le le flou autour du périmètre d'activité du métier. À la RTF et à l'ORTF, on parle de « cinémathécaires », mais elles sont accompagnées d'assistant·e·s appelé·e·s « thécaires », dont les tâches, qui semblent se cantonner au classement de notices, sont encore plus floues. Enfin, les professionnelles qui travaillent à leur compte pour les chaînes de télévision, comme Arlette Javelle, se font appeler « documentalistes », sans conviction :

Documentaliste, cette désignation d'un métier ne signifie pas grand-chose. Il fallait nous trouver un nom, on a choisi celui-là. Il ne satisfait personne²⁵⁶.

Je continuerai cependant à les nommer *cinémathécaires*, au même titre que les professionnelles titulaires de la télévision publique, dans cette partie qui relate l'histoire de la

²⁵³ Ici, on identifie encore le champ lexical de la sorcellerie pour parler des femmes de la cinémathèque.

²⁵⁴ Jacqueline Guilloux, « Les inconnues dans la maison », *op. cit.*, p. 37.

²⁵⁵ Jacqueline Guilloux, « Les inconnues dans la maison », *op. cit.*, p. 37.

²⁵⁶ Jacqueline Guilloux, « Les inconnues dans la maison », *op. cit.*, p. 37.

profession avant la création de l'INA. La définition du métier est d'autant plus complexe pour les cinémathécaires qui travaillent à leur compte : leur statut et leur grille de salaires sont très variables d'une création à l'autre, et elles ne participent pas aux tâches d'indexation et d'analyse des programmes radiophoniques et télévisés. Toutefois, les professionnelles de la documentation audiovisuelle, de 1952 à 1975, partagent toutes les tâches de sélection d'illustrations, à destination des créateurs de l'audiovisuel public. Elles circulent d'un lieu à l'autre pour répondre aux besoins en archives des œuvres audiovisuelles. Et, comme les cinémathécaires titulaires de l'audiovisuel public, elles sont toutes des femmes.

Contrairement aux professions occupées par des hommes, comme les réalisateurs ou les techniciens²⁵⁷, les cinémathécaires qui travaillent pour la RTF et de l'ORTF n'élaborent aucune stratégie pour faire reconnaître leur place dans le travail de création. Au contraire, elles intériorisent la naturalisation de leurs compétences, qui s'intègre pleinement à l'identité perçue et vécue des professionnelles. Anne Zamir dépeint ainsi le « flair » et le « hasard », qui sont devenus « un métier, une manière de vivre »²⁵⁸. Qui la cantonnent à l'ombre des productions télévisées, femme au service des créateurs, bien loin des projecteurs.

On a vu que les cinémathécaires subissent de nombreux stéréotypes sexistes, qui naturalisent leurs compétences de classement, d'écriture, de synthèse, et de service, les assignant à des tâches de *care* aux créateurs, invisibles au générique des créations. Ces représentations collectives, qu'elles intériorisent pour la majorité d'entre elles, constituent un obstacle évident à une reconnaissance complète de leurs compétences, et plus largement au développement d'un processus de professionnalisation du métier. Selon Claude Dubar, « l'identité professionnelle est bien un processus inséré dans des institutions et marchés de travail, des dynamiques de normes et de modèles qui l'éclairent ». Privées d'une visibilité de qualifications ou de compétences, mais aussi privées de normes et de modèles référentiels de travail, les cinémathécaires peinent à gagner la reconnaissance de leurs pair·e·s du monde audiovisuel. Elles inscrivent leur identité professionnelle dans des rapports sociaux de genre, en tant que femmes qui travaillent pour des hommes. Affectées à des tâches de « renfort²⁵⁹ »,

²⁵⁷ Voir Jérôme Bourdon, « Les techniques de production et les professionnels à la télévision française depuis 1974 », *op. cit.*.

²⁵⁸ Jacqueline Guilloux, « Les inconnues dans la maison », *op. cit.*, p. 38.

²⁵⁹ Voir Howard Becker, *Les mondes de l'art*, *op. cit.*

elles définissent leurs tâches *sur le tas*, au service de créateurs, dont les noms sont, quant à eux, sous la lumière des projecteurs.

II. Les cinémathécaires, des femmes au coeur d'une division genrée du travail audiovisuel

Ainsi, les frontières sexuelles des métiers se déplacent dans un secteur tertiaire en expansion qui dessine le territoire des emplois d'aujourd'hui. Le fait que les femmes y soient présentes indique leur progrès dans la conquête des savoirs. Elles sont loin pourtant d'y être égales dans la hiérarchie des responsabilités et des pouvoirs, y compris dans la fonction publique²⁶⁰.

Le monde de la radio et de la télévision des Trente Glorieuses se bâtit finalement sur ce qu'Erving Goffman définit comme un « arrangement des sexes »²⁶¹. Les hommes dans la lumière de la création, les femmes en appui dans l'ombre. Pour Howard Becker, « chaque catégorie de personnes participant à la réalisation d'oeuvres d'art a [...] un faisceau de tâches à accomplir²⁶² ». Il en va de même pour la chaîne de création des programmes audiovisuels. Comme dans les mondes de l'art, la répartition des tâches au sein du collectif de travail est « dans une large mesure arbitraire [...], elle n'est pas facile à modifier pour autant »²⁶³.

Comme beaucoup d'autres domaines professionnels, l'industrie cinématographique a en effet longtemps été un espace qui, quoique mixte, reprenait la division entre les tâches réservées à chaque sexe, correspondant à ce qui était vu comme "l'ordre naturel" des choses : aux hommes revenaient la création et la maîtrise de la technique, tandis que les femmes étaient cantonnées aux travaux de "petites mains", costumes, maquillage ou script²⁶⁴.

Brigitte Rollet décrit ici une division du travail « genrée » sur les tournages de cinéma. Dans les studios de la jeune télévision aussi cohabitent des métiers « masculins », et des métiers « féminins ». La division du travail audiovisuel, que nous avons déjà évoquée,

²⁶⁰ Michelle Perrot, *Mon histoire des femmes*, op. cit., p. 173.

²⁶¹ Voir Erving Goffman, *L'Arrangement des sexes*, traduit par Hervé Maury, présenté par Claude Zaidman, Paris, La Dispute, 2002 (1977).

²⁶² *Ibid*, p. 207.

²⁶³ Howard Becker analysé par Pierre-Michel Menger, « La dramaturgie sociale du travail. Une conception interactionniste de la stratification », dans *Les mondes pluriels de Howard S. Becker*, 2013, pp. 207-237.

²⁶⁴ Brigitte Rollet, « Femmes cinéastes en France : l'après-mai 68 », op. cit., p. 16.

s'organise selon une hiérarchie, en nette faveur des professions occupées par les hommes. Comme au cinéma, les hommes se partagent les tâches créatives - pour les journalistes et réalisateurs - et techniques. Les femmes, elles, sont cantonnées à des rôles « d'assistantat »²⁶⁵. Marie Buscatto l'analyse pour les artistes chanteuses de jazz, mais ce phénomène concerne aussi les femmes professionnelles dans le monde de la radio et de la télévision : elles « mobilisent des ressources propres atypiques pour investir un espace social qui leur est plutôt contraire »²⁶⁶.

A. Un rythme de travail assujetti aux commandes des journalistes

Le seul destin féminin concevable reste le don de soi. Ou, plus précisément, un don de soi qui passe par l'abandon de ses potentialités créatives plutôt que par leur réalisation [...] Il serait temps que les femmes - souvent si peu sûres d'elles-mêmes, de leurs capacités, de la pertinence de ce qu'elles ont à apporter, de leur droit à une vie pour elles-mêmes - apprennent à se défendre face à la culpabilisation et à l'intimidation, qu'elles prennent au sérieux leurs aspirations et qu'elles les préservent avec une inflexibilité totale face aux figures d'autorité masculines qui tentent de détourner leur énergie à leur profit²⁶⁷.

Métier de femme, l'activité de cinémathécaire se construit donc à la RTF et à l'ORTF en tant que renfort aux créateurs, assujetti à leurs besoins, à leurs commandes, et à leur rythme de travail. Il faut maintenant souligner que cet assujettissement n'est jamais l'objet d'une remise en cause face aux « figures d'autorité masculine », dont la supériorité hiérarchique est acquise dans les esprits, malgré des niveaux de diplôme et de formation souvent équivalents.

²⁶⁵ Camille Gaudy, « Être une femme sur un plateau de tournage », *op. cit.*, p. 110.

²⁶⁶ Marie Buscatto, « Quoi de neuf chez les artistes ? Les « mondes de l'art » à l'épreuve du travail artistique », in Marc Perrenoud dir., *Les mondes pluriels de Howard S. Becker*, *op. cit.*, p. 111.

²⁶⁷ Mona Chollet, *Sorcières*, *op. cit.*, p. 81.

Les commandes se font régulièrement sous pression, en particulier aux actualités. Dans son article de *Télémag*, la journaliste Colette Leiber cite la responsable des cinémathèques²⁶⁸ Madame Fauquenot (ici orthographié « Focnot ») :

La période la plus dure que nous ayons connue, dit encore Mme Focnot, c'est, à mon avis, à la fin de l'année 1970. Entre le mois d'août et le mois de novembre, cette année-là, sont morts Bourvil, Fernandel, Luis Mariano. C'était pour notre petite équipe une course folle²⁶⁹. Tous les documents étaient dans la nature. Nous n'en avons pas le temps d'en récupérer un qu'il partait dans un autre service. Sans arrêt, on nous demandait : « vite, vite vite, il nous faut tel film ! ». Et naturellement, tout le monde voulait le même document²⁷⁰!

Être cinémathécaire, c'est donc agir vite, et s'adapter au rythme de travail des journalistes et réalisateurs, et à l'amplitude horaire de la grille de programmes, qui ne cesse de s'élargir, entre 1952 et 1975. Dans cet article, la journaliste Colette Leiber explique :

Le fonctionnement de la Cinémathèque est lié aux horaires de la télévision. Le service fonctionne normalement de 9 heures du matin à 18h30 mais une permanence est maintenue chaque jour, jusqu'à la fin des émissions²⁷¹.

Aux Actualités, l'emploi du temps des cinémathécaires est donc dépendant des besoins des journalistes. Certes, les délais des commandes d'archives peuvent aussi être plus longs. Le service des actualités est aussi dédié aux magazines d'information, moins réguliers bien sûr que les journaux télévisés, et le service de la production est consacré à des fictions

²⁶⁸ Colette Leiber, « Archives », *Télémag*, en janvier 1972, p. 30. L'article évoque ici « des » cinémathèques car en 1972 on distingue le service dédié aux archives des « Actualités » et celui de la « Production », à savoir la fiction, réunies sous une même direction.

²⁶⁹ À la RTF et à l'ORTF, les documentalistes n'anticipent pas encore les décès de personnalités, ce qui se traduit par des conditions très difficiles de travail, dans l'urgence, dans ce type de situation. À partir de 1974, Nicole, que j'ai rencontrée le 6 décembre 2017, raconte cependant la pratique des « bout à bout » qui se développe, après la mort de Georges Pompidou, qui a amené la confusion dans les cinémathèques de l'ORTF. Ces « bout à bout » sont des montages d'archives réalisés à la main par les documentalistes, en prévision de possibles décès de personnalités. Ils seront ensuite formalisés sous la forme de nécrologies anticipées, pratique généralisée à l'Institut National de l'Audiovisuel à partir de la fin des années 1990. Voir à ce sujet le chapitre 7. II. A. Les documentalistes, en première ligne dans la structuration documentaire des contenus.

²⁷⁰ *Ibid*, p. 30.

²⁷¹ *Ibid*, p. 30.

produites sur le plus long terme. Toutefois, encore une fois, les professionnelles accommodent leur rythme de travail à celui des créateurs. Un brouillon manuscrit, vraisemblablement écrit en 1974²⁷² par un cadre de l'ORTF, révèle des réflexions sur les horaires de travail des cinémathécaires des actualités²⁷³. Il dépeint le rythme variable auquel doivent s'adapter les professionnelles qui passent en permanence d'une plage horaire de travail à une autre, selon les jours et selon les semaines. Une des propositions de cette date est de faire travailler une analyste le mardi de 14h à 18h30, puis les mercredi-jeudi-vendredi de 9h à 18h, et le week-end, avec des horaires de nuit - difficilement lisibles mais je suppose que la plage horaire est 14h-24h -, et enfin de placer sa journée de repos le lundi. L'emploi du temps des professionnelles des actualités est calqué sur les besoins des bureaux des journalistes. Il leur demande une flexibilité permanente, qu'on suppose difficile à combiner avec une vie de famille. Dans les années 1970, la gestion de la vie domestique repose pourtant encore sur les femmes dans l'immense majorité des foyers...

Le téléphone a aussi un rôle central dans le travail des cinémathécaires. Il est au cœur de la chaîne de collaboration qui mène aux créations audiovisuelles. Dans les reportages audiovisuels, il est omniprésent à l'écran, fil de liaison entre les créateurs et leurs petites mains. En effet, les journalistes se déplacent rarement eux-mêmes à la cinémathèque. Toutefois, les professionnelles de la documentation se doivent, elles, d'être toujours disponibles, donc à leur disposition. Cette relation à distance s'illustre dans l'émission *Micros et caméras*, en 1970, qui montre les journalistes Joseph Pasteur et Philippe Gildas effectuer leurs commandes à la cinémathèque des *Actualités* pour leur journal.

[Philippe Gildas rejoint Joseph Pasteur dans son bureau et ils discutent du sujet. Philippe Gildas retourne à son bureau et appelle]

- Madame Boudou [la responsable de la cinémathèque des *Actualités*]
s'il vous plaît ! Est-ce que vous pouvez me sortir sur l'Affaire McKay le reportage qu'avait effectué Claude Manuel, ça doit être le 4 ou le 5 janvier

²⁷² Je suppose que le document date de la période juste avant la création de l'INA, car le terme d' « analystes » y est utilisé pour évoquer les documentalistes. Or, ce terme commence à être utilisé avec le recrutement de personnels diplômés de l'Institut National des Techniques Documentaires (INTD) dans les cinémathèques, à partir de 1973, et se généralise à partir de la création de l'INA, en 1975.

²⁷³ Brouillon manuscrit retrouvé aux archives institutionnelles de l'INA, sans titre, sans auteur-e, sans date, qui évoque l'organisation des horaires de travail à la cinémathèque d'Actualités. Ce document est tamponné du signe de l'ORTF et évoque la situation en 1973, j'en déduis donc qu'il a été probablement réalisé juste avant la naissance officielle de l'INA, en 1974.

dernier, c'est passé dans le journal de 20h. L'Affaire McKay. Manuel. Pour ce soir. Merci [il raccroche]²⁷⁴.

Philippe Gildas effectue sa commande en vouvoyant la responsable de la cinémathèque, en s'adressant à celle-ci de manière télégraphique, dépersonnalisant les professionnelles de la documentation. Les dactylographes sont souvent assimilées par leurs supérieurs à leur machine à écrire²⁷⁵. Les cinémathécaires s'effacent ici en tant que personnes derrière leurs fiches et bases de données, devenant de simples rouages du journal télévisé. Ces rouages doivent cependant s'adapter à des demandes qui sont loin d'être assez précises pour être effectuées par des machines, comme la recherche d'un document « du 4 ou 5 février ». Madame Boudou est cependant bien placée dans une position d'exécutante, qui doit répondre à un commanditaire, dans une relation verticale établie entre le journaliste et les cinémathécaires. Le rôle du téléphone, qui permet à Philippe Gildas de ne pas monter à l'étage de la cinémathèque, renforce cette mise à distance, physique, et symbolique, entre les créateurs et leurs « petites mains », qui travaillent dans l'ombre. Le programme « La bobine aux bobines²⁷⁶ », en mars 1970, témoigne aussi de cette relation à distance à la Maison de la Radio. Un journaliste ou producteur y demande un document musical, « l'Interlude », via la ligne téléphonique interne, à la documentaliste, avec le même ton télégraphique. La voix de ce journaliste, en voix-off, interpelle, quelques instants plus tard, le personnage chargé d'amener la bobine, un chien : « Nous attendons toujours l'interlude ! Pressons s'il vous plaît ! ». Ce dialogue témoigne des conditions de pression dans lesquelles travaillent les documentalistes de la radio, comme de la télévision, dont le rythme de travail est assujéti besoins des journalistes.

Quelques minutes après avoir présenté la préparation du journal, *Micros et caméras* filme une assistante de journaliste réaliser une autre commande. Elle se rend directement dans la cinémathèque, entrant dans la pièce avec un « bonjour Mesdames ! » révélateur sur l'identité féminine qui imprègne les lieux, malgré les deux magasiniers qu'on voit travailler en arrière-plan. Dans cette mise en scène, les cinémathécaires tutoient l'assistante, et

²⁷⁴ « Mystère, mystère : la cinémathèque d'Actualités », *Micros et caméras*, *op. cit.*

²⁷⁵ Voir Delphine Gardey, *La dactylographe et l'expéditionnaire, histoire des employés de bureau 1890-1930*, Paris, Belin, 2000 sur « l'adéquation » entre la machine à écrire et les « qualités naturelles » des femmes dans les représentations collectives.

²⁷⁶ « La bobine aux bobines », diffusé pour la première fois le 22 mars 1970 [pas d'auteur indiqué]. La vidéo est disponible à l'adresse : <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/cpf88007553/la-bobine-aux-bobines> [consultée le 18 octobre 2022].

l'appellent par son prénom, « Nicole », témoignant d'une relation horizontale et égalitaire entre professionnelles, bien loin de la hiérarchie qui teinte les rapports avec les journalistes. Des affinités personnelles sont montrées entre les professionnelles, à travers les banalités quotidiennes - « ça va ? » - et sourires échangés pendant la scène. Deux mondes parallèles, et quasiment étanches, existent donc à la télévision : d'un côté, les créateurs, de l'autre, les professionnelles qui les assistent. En amont, les deux journalistes, Joseph Pasteur et Philippe Gildas ont discuté, entre hommes, dans le calme et porte fermée, de l'orientation du journal du soir. En aval, et pour répondre à leur commande, les femmes s'activent au contraire au coeur d'une pièce ouverte qui fourmille de bruits et d'animation, véritable salle des machines du journal télévisé. Comme le reportage *d'Aujourd'hui Madame*, cette capture de la vie à la cinémathèque témoigne aussi d'une forme de solidarité féminine, et même de sororité, entre ces femmes de télévision, en alternative à la fraternité et au compagnonnage des hommes, qui tiennent les rênes de la création. Le rapport de la SEMA préconise un rapprochement entre les créateurs et les cinémathécaires :

Les cinémathécaires devraient être plus proches psychologiquement et techniquement des équipes de production. On propose : qu'elles fassent un petit stage de formation dans la production ; qu'elles soient présentes à la projection du film en fin de montage²⁷⁷.

Les experts proposent donc davantage de relations interprofessionnelles, à des occasions ponctuelles. Mais la relégation permanente des professionnelles de la documentation à des espaces situés loin des studios et des salles de rédaction n'est pas remise en cause. Je n'ai jamais eu connaissance de mobilisation à ce sujet. Les documentalistes ont totalement intériorisé leur position de « personnel de renfort²⁷⁸ ».

Rien, dans la façon dont les filles sont éduquées, ne les encourage à croire en leur propre force, en leurs propres ressources, à croire et à valoriser l'autonomie²⁷⁹.

²⁷⁷ Rapport de la SEMA, « La cinémathèque de l'ORTF », *op. cit.*, p. 42.

²⁷⁸ Voir Howard Becker, *Les mondes de l'art*, *op. cit.*

²⁷⁹ Mona Chollet, *Sorcières*, *op. cit.*, p. 50.

Femmes « modernes », au travail, les documentalistes n'en demeurent pas moins des femmes, qui mènent leur activité de manière autonome, mais toujours pour s'adapter aux besoins des hommes usagers des archives.

B. Des conditions matérielles de travail souvent difficiles

Dans les œuvres audiovisuelles, cinémathécaires et phonothécaires exécutent de tâches d'assistantat et de classement, peu reconnues, qui les cantonnent au « sale boulot » de la chaîne de création. Dans leur article « Sales boulots »²⁸⁰, Pauline Seiller et Rachel Silvera retravaillent le concept de *dirty work* au prisme du genre. Pour elles, le rapport au « sale boulot » - parce qu'il met le travailleur en lien avec la saleté et/ou parce qu'il est dévalorisé sur l'échelle sociale - « produit et reproduit des inégalités de genre au travail et témoigne de la dévalorisation de certaines tâches dévolues aux femmes ». Les femmes documentalistes construisent leur identité professionnelle dans une division genrée qui leur est défavorable au sein de la chaîne de création. Le manque de reconnaissance de la profession s'illustre particulièrement dans le manque de moyens qui leur est dévolu, tout au long de la période de 1952 à 1975.

La fin des années 1950 est marquée par l'arrivée de Jean Varnoux à la tête de la cinémathèque de la RTF, qui parvient à moderniser la cinémathèque, autant que possible au vu des moyens financiers qui lui sont alloués :

Des rayonnages métalliques remplacent les anciens casiers de bois, la cinémathèque est dotée d'une table de visionnage. Le fichier « matières » est créé. Les cinémathécaires effectuent l'ensemble des travaux de visionnage, de montage, dactylographie, classement²⁸¹.

Le reportage réalisé pour l'émission *Au-delà de l'écran*²⁸², en 1963, est une rare illustration audiovisuelle de la cinémathèque de la RTF. La porte s'ouvre sur un bureau où

²⁸⁰ Voir Pauline Seiller, Rachel Silvera, « Sales boulots », dans *Travail, genre et sociétés*, 2020/1, n°43, pp. 25-30.

²⁸¹ Jacqueline Boudou, « Les archives de la télévision, images de notre temps », *op. cit.*, p. 7.

²⁸² « La cinémathèque de la RTF », *Micros et caméras*, *op. cit.*

s'entassent des bobines film, qui constituent un premier obstacle au passage des cinémathécaires dans leur pièce de travail. Le journaliste Pierre Louis se faufile entre les tables de travail et les bobines pour parvenir au bureau individuel de la responsable du service, « Madame Violette Franck ». Celle-ci semble âgée d'une cinquantaine d'années et présente le fonctionnement général de la cinémathèque. La caméra s'attarde sur les magasins de bobines, qui semblent à proximité de la cinémathèque, voire dans la même pièce : « c'est là que sont stockés les sujets les plus récents », alors que « sur le toit de la rue Cognacq-Jay, des blockhaus contiennent les émissions filmées en 35 mm ». Les bobines sont classées sur des étagères remplies, et quasiment collées les unes aux autres. Dans la scène suivante, la voix-off décrit l'organisation du travail à la cinémathèque : « Chaque spécialité possède son bureau et son personnel ». Dans cette présentation vraisemblablement préparée et posée, deux jeunes femmes d'une vingtaine d'années travaillent assises à une table, tout à fait basique, sans tiroir. Elles rédigent des notices et les rangent dans des tiroirs de classement. Leur espace de travail est surchargé de matériel, puisque les deux femmes travaillent entre les tiroirs de fiches et les bobines entassées. Elles sont assises juste à côté l'une de l'autre. En arrière-plan, trois personnes discutent debout devant des étagères où sont rangées les notices documentaires, deux hommes et deux femmes, une assise, et une debout. Un des hommes, en chemise, porte des bobines, on peut supposer qu'il s'agit d'un magasinier. L'autre homme, en costume, a dans sa main des papiers, c'est très probablement un journaliste venu réaliser ses commandes, ou un assistant. Les deux femmes sont sans doute des cinémathécaires puisqu'elles semblent écouter l'homme en costume. Dans un autre recoin de la pièce, d'autres bobines s'accumulent, apparemment de manière désorganisée, sur une étagère, pendant qu'une cinémathécaire fait des recherches sur un bureau positionné en plein coeur de la pièce, et qu'un magasinier circule, avec un chariot à bobines. Des bobines s'amoncellent aussi directement sur le sol, à l'image d'une cinémathèque surchargée, et d'un manque d'espace et de matériel de rangement. Quatre cinémathécaires effectuent d'ailleurs leurs recherches en même temps dans le « fichier-bulle », ces étagères à tiroir où sont classées les notices documentaire par thématique, chronologie, acteurs ou lieux par exemple. Elles travaillent dans une proximité physique frappante. À côté du fichier-bulle s'élève aussi une étagère remplie de classeurs où sont compilés des informations complémentaires sur les thématiques des émissions. Une cinémathécaire se faufile entre ces différents meubles pour mener le journaliste Pierre Louis aux toits de Cognacq-Jay récupérer une bobine film 35 mm. Situées sur les toits de l'immeubles, ces magasins sont très difficiles, voire dangereux d'accès, à

l'image d'une conservation qui ne prend pas encore nécessairement en compte l'idée de réusage et de diffusion de toutes les archives. Après son excursion sur les toits, Pierre Louis redescend à la cinémathèque, où une monteuse lui montre la bande d'archives sur sa visionneuse, posée dans un coin, et toujours coincée entre des étagères et des montagnes de bobines²⁸³.

En janvier et septembre 1963, en février puis en décembre 1965, plusieurs photographes professionnels - dont les noms sont rarement mentionnés - effectuent des reportages sur commande de la RTF²⁸⁴, qui décrivent le fonctionnement de la phonothèque de la Maison de la Radio, de la cinémathèque de Production au centre Pierre Brossolette et de la cinémathèque d'Actualités à Cognacq-Jay. Les professionnelles se mettent en scène au travail, dans différentes tâches. Si elles posent, les photographies dépeignent leur lieu de travail, une salle entourée de rayonnages de disques à la Maison de la Radio, de bobines à Brossolette et à Cognacq-Jay. Des étagères de classement de fiches et notices sont aussi dispersées dans les coins de salle. Les bureaux de la phonothèque sont disposés sous des fenêtres, mais on ne voit pas la lumière du jour dans les pièces de travail des cinémathèques, probablement pour des raisons de conservation des bobines. Les rayonnages des cinémathèques sont très étroits, les professionnel·le·s ne peuvent pas s'y croiser. Les pièces de travail des cinémathèques sont surchargées, comme en témoignent les reportages télévisuels des émissions *Au-delà de l'écran*, en 1963 et *Micros et caméras*, sept ans plus tard. La cinémathèque d'Actualités y apparaît plus vivante que sur les photographies, dans un environnement où le bruit est permanent²⁸⁵. Le téléphone ne cesse de sonner, et les assistants des journalistes, qui sont d'ailleurs plutôt des assistantes, s'y relaient sans interruption. Les cinémathécaires partagent de grandes tables de travail recouvertes par leur matériel, et ont à peine la place d'y poser leur crayon et leur papier. Seules les responsables des cinémathèques, Violette Franck en 1963, puis Jacqueline Boudou en 1970, disposent d'un

²⁸³ Au sujet des conditions de travail difficiles des professions peu reconnues, voir Olivier Pilmis, *L'intermittence au travail. Une sociologie des marchés de la pige et de l'art dramatique*, Paris, Économica, 2013.

²⁸⁴ Voir les annexes n°5, 6, 7 : Photographies de documentalistes au travail à la RTF et à l'ORTF, issues de la Photothèque de l'INA.

²⁸⁵ Cette image de *ruche* peut faire penser au travail dans les agences de presse, notamment décrit par Eric Lagneau dans « Le style agencier et ses déclinaisons thématiques. L'exemple des journalistes de l'Agence France Presse », *Réseaux*, 2002/1, pp. 58-100.

bureau individuel. Le 14 février 1970, le reportage de *Micros et caméras* filme une cinémathèque des *Actualités* plus structurée qu'en 1963²⁸⁶. Les tables de travail demeurent surchargées, mais l'espace de travail est mieux organisé. Les professionnelles ont de vrais bureaux, ainsi que des fauteuils plus adaptés à une station assise permanente. Une des cinémathécaires lit ses informations sur un support surélevé, et les bobines ne semblent plus envahir les sols et tables de travail. Une réflexion sur l'ergonomie au travail a sans doute eu lieu, et porté ses fruits. Toutefois, la pièce demeure extrêmement chargée, les cinémathécaires travaillent dans des espaces toujours très exigus, et les espaces de circulation sont peu aérés. Le 22 mars 1970, un programme intitulé « la bobine aux babines²⁸⁷ », dépeint la documentation audiovisuelle à la Maison de la Radio, comme un espace désorganisé, où s'entassent les sacs à pommes de terre remplis de bobines. Une documentaliste note un document sur le cahier de commandes, au milieu de cette pièce qui semble en chantier. Elle-même travaille sur une simple table en bois. Ce programme de quatre minutes se veut humoristique, et donne rapidement le premier rôle à un chien, d'où les « babines » du titre. Ce manque de moyens persiste pendant plusieurs décennies. Nicole, entrée à l'ORTF en 1973, dépeint un paysage de bureaux agglutinés jusqu'à la fin des années 1980 :

On avait des bureaux, des petits bureaux [rires]. Que ce soit aux Buttes Chaumont, ou à Cognacq-Jay, où les gens étaient groupés. Et puis il y avait une salle, que ce soit aux Buttes Chaumont ou à Cognacq Jay, c'était organisé un peu de la même façon, une salle où les clients venaient, posaient leurs questions, et les documentalistes cherchaient²⁸⁸.

Les cinémathécaires ne disposent donc pas d'un espace à elles, et leur concentration est malmenée par le bruit, le passage et la pièce de travail surchargée de personnes, et de matériel. Leur cas n'est pas isolé. Le reportage « Métiers de femmes à la télévision²⁸⁹ », réalisé pour *Aujourd'hui Madame*, et diffusé le 5 mai 1973, montre les costumières de la télévision au travail. Les conditions de travail, et l'organisation de la tâche font écho à

²⁸⁶ Annexe n°8 - Captures d'écran de l'émission « Mystère, mystère : la cinémathèque des Actualités », *op. cit.*, ORTF, 14 février 1970.

²⁸⁷ « La bobine aux babines », *op. cit.*

²⁸⁸ Entretien avec Nicole, le 6 décembre 2017.

²⁸⁹ « Métiers de femme à la télévision », *Aujourd'hui Madame*, réalisé par Guy Labrousse, diffusé pour la première fois le 5 mai 1973. L'archive est disponible sur la plateforme payante : <https://madelen.ina.fr/programme/metiers-de-femme-a-la-television> [consultée le 18 octobre 2022].

l'organisation du travail au sein de la cinémathèque d'Actualités présentée par l'émission *Micros et caméras*, en 1970. De la même manière, seule la responsable hiérarchique du service a son propre bureau, et les costumières travaillent, de leur côté, à plusieurs, sur des tables étroites, voire parfois debout. Elles évoluent dans une promiscuité physique : comme à la cinémathèque, les couloirs de circulation entre les bureaux et les rayonnages sont étroits et encombrés. Très proches physiquement les unes des autres, les cinémathécaires effectuent paradoxalement, comme les costumières, des tâches individuelles, chacune dans leur coin, en collaborant peu entre elles. Femmes de l'audiovisuel, les cinémathécaires évoluent dans des conditions de travail difficiles, qui sont une réalité pour de nombreuses professions féminines du petit écran. Emmanuel Hoog, dans son histoire de l'INA, raconte qu'en avril 1968, une commission sénatoriale dirigée par André Diligent, déclare être sidérée par « l'exiguïté et la vétusté des bureaux et des magasins, sans rapport avec les hautes missions dévolues à cet organisme »²⁹⁰. Le rapport de la SEMA insiste sur « l'importance de l'accueil des usagers », et préconise d'améliorer l'espace des cinémathèques afin de proposer aux clients des « locaux décents, calme, commodités de consultation et de visionnage ou de projection²⁹¹ [...] ». Mais il dépeint surtout un contexte de travail extrêmement dur pour les cinémathécaires elles-mêmes, qui demeure en 1970 :

L'exiguïté, l'inadaptation et la dispersion des locaux de la Cinémathèque a beaucoup frappé nos interlocuteurs. Le spectacle de boîtes empilées jusque dans les couloirs, d'un personnel travaillant dans des conditions presque insupportables [...]. On s'étonne même qu'elle [la Cinémathèque] puisse encore rendre de réels services dans ces conditions et on rend hommage à la patience de son personnel²⁹².

À partir de la fin des années 1960, un important travail est pourtant réalisé en faveur de la modernisation des outils à la cinémathèque. L'émission *Micros et caméras* du 14 février 1970, décrit les tâches et outils des cinémathécaires des Actualités. La voix-off de l'émission explicite le classement de ces notices :

Des fiches, et il y en a près de 300 000, sont établies pour chaque séquence archivée, quelle qu'en soit la longueur, de 10 secondes à 20 minutes.

²⁹⁰ Emmanuel Hoog, *L'INA, op. cit.*, p. 9

²⁹¹ Rapport de la SEMA, *op. cit.*, p. 37.

²⁹² *Ibid* p. 51.

En attendant d'être reportées sur ordinateur, elles sont classées selon les méthodes traditionnelles : ordre chronologique, sujet, pays. Il est alors possible de retrouver, selon les besoins, un événement précis, soit un anniversaire, soit une série d'illustrations de lieux [...]. Le document reçoit [...], dès son arrivée à la cinémathèque, une cote, une immatriculation qui le suivra [...] jusqu'au fichage [informatisé, donc]²⁹³.

Les notices documentaires de l'ORTF sont dactylographiées et référencées selon ce que la voix-off du reportage appelle les « méthodes traditionnelles », c'est-à-dire les normes bibliographiques classiques. Adaptées aux documents audiovisuelles, elles prennent en compte le générique du programme - titre, heure, date, et chaîne de la première diffusion, nom du commentateur/réalisateur, durée du document - ainsi qu'une description des plans les plus importants de celui-ci. Cette description n'est pas nécessairement rédigée et prend plutôt une forme télégraphique. Les notices sont rangées dans le « fichier-bulle²⁹⁴ » où sont classées les notices documentaire. Ce fichier organise le rangement des fiches sur les programmes selon leur intérêt chronologique, thématique, ou géographique. Cette structuration croissante des outils et méthodologies de travail est d'autant plus importante que le nombre de documents déposés quotidiennement à la cinémathèque continue d'augmenter. Jacqueline Boudou évoque, à la date du 14 février 1970, « 12 000 entrées par mois » de documents dans les étagères de la cinémathèque. Dans *Micros et caméras*, Jacqueline Boudou rappelle le circuit d'une archive télévisée, entre sa sélection pour un créateur, et son intégration dans un nouveau contenu :

Une fois qu'on a sélectionné un sujet, grâce à la référence qui est portée [...], on peut aller chercher en magasin [le lieu de stockage des archives] le document lui-même. Le document sera donc sorti par les soins du magasinier et, à ce moment là, il sera remis à la personne qui l'a demandé, soit un journaliste, soit un monteur, enfin diverses personnes. Et, à ce moment là, il est confié au laboratoire qui fera une copie car, évidemment, en aucun cas, l'original ne doit disparaître car il va ressortir de nombreuses fois par la suite, il resservira à d'autres occasions²⁹⁵.

²⁹³ « Mystère, mystère : la cinémathèque d'Actualités », *Micros et caméras*, *op. cit.*

²⁹⁴ Voir annexe photographique n°9 - Photographie du « fichier-bulle ».

²⁹⁵ « Mystère, mystère : La cinémathèque d'Actualités », *Micros et caméras*, *op. cit.*

Malgré la volonté des cinémathécaires, les copies ne demeurent pas systématiques à l'ORTF. L'impulsion venue de la base ne suffit pas à elle seule à offrir un cadre de travail organisé et systématisé aux documentalistes. En 1970, le rapport de la SEMA constate encore de nombreuses pertes et destructions :

Très nombreuses il y a quelques années, elles le sont moins, mais restent préoccupantes. Il est étonnant qu'on retrouve très peu de documents sur le « 13 Mai ». [...]

Ont disparu les séquences les plus précieuses d'une émission unique sur Edith Piaf.

Les films de certaines manifestations sportives très importantes (Coupe du Monde de football 1958, Tour de France) se sont évanouis, etc., etc.

Il faut ajouter à cela les nombreux dommages causés aux films, les pertes ou destructions partielles de matériels rendant inutilisables des films entiers, etc²⁹⁶.

En janvier 1972, dans *Télémag*, la journaliste Colette Leiber renchérit :

Quand il est indispensable d'aller très vite, la cinémathèque ne prend pas le temps de faire des copies. C'est l'émission originale qui est sortie et hâtivement découpée. Un morceau pour la première chaîne, un morceau pour la deuxième. Une minute ou deux, pour les actualités. Un quart d'heure pour un magazine²⁹⁷...

En réalité, « les fiches de recherche et les fiches d'analyse sont en général considérées comme insuffisantes. [...] Il en résulte une grande difficulté pour retrouver certains sujets²⁹⁸. » Les conditions matérielles de travail dans les archives ont donc un impact direct sur les créations :

Les « silences » sont nombreux, c'est-à-dire qu'un grand nombre de documents valables ne sortent jamais à la suite de recherches, celles-ci renvoyant toujours à un même ensemble de documents qui finissent par être très connus²⁹⁹.

²⁹⁶ Rapport de la SEMA, *op. cit.*, p.11.

²⁹⁷ Colette Leiber, « Archives », *op. cit.*, p. 30.

²⁹⁸ Rapport de la SEMA, *op. cit.*, p. 32.

²⁹⁹ Rapport de la SEMA, *op. cit.*, p. 32.

La SEMA joue un rôle essentiel dans la prise de conscience des conditions matérielles défectueuses dans lesquelles évolue la cinémathèque de télévision depuis les années 1950. L'entreprise, en charge, on l'a dit, de plusieurs rapports par l'ORTF sur le travail dans les centres d'archives à partir de 1969, s'occupe aussi d'une réflexion sur les outils documentaires. D'après un encart intitulé « confidentiel » du magazine *Télé 7 jours* paru le 8 juillet 1971, cette entreprise privée, extérieure à l'ORTF, est chargée par l'institution publique de mettre en place des « cartes perforées sur ordinateur de toutes ses archives filmées » :

Ce nouveau système, qui remplacera un fichier devenu insuffisant en raison de l'accumulation des documents de toutes sortes, n'entrera en fonction qu'à la fin de 1973, époque à laquelle tous les films tournés par les services des Sports, des Documentaires et de l'Actualité seront disponibles quasi instantanément. L'ordinateur permettra non seulement de retrouver un film ou un document dans le minimum de temps mais également de savoir à quelle minute un footballeur donné a marqué un but ou à quel moment d'un défilé ou d'un discours figure tel incident³⁰⁰.

Le constat des destructions et absences de documents de la cinémathèque de l'ORTF et les difficultés qui en découlent pour la création de programmes aboutissent finalement à la tardive considération des responsables de l'ORTF du rôle de la documentation audiovisuelle. De plus en plus nombreuses, les créations à base d'archives souffrent de la perte, et de l'indexation aléatoire d'un trop grand nombre de documents. Un tournant s'effectue dans les années 1970 en faveur d'une normalisation des outils et méthodologies de travail des cinémathécaires. À la suite du rapport de la SEMA, en novembre 1970, l'ORTF publie ses « conclusions », en vue d'une structuration des « méthodes d'analyse et d'indexation », pour régler les problèmes de « langages documentaires »³⁰¹.

Après deux décennies à travailler dans des conditions matérielles déplorables, les cinémathécaires bénéficient de cette réflexion sur « l'informatisation du fonds

³⁰⁰ Michel Bis (? Nom difficilement lisible), « Confidentiel », rubrique Télé Objectif, *Télé 7 jours*, n°584, 8 juillet 1971.

³⁰¹ Rapport interne « ORTF. Archives audio-visuelles de la télévision. Conclusions de l'étude expérimentale des méthodes d'analyse et d'indexation », Novembre 1970.

documentaire »³⁰². Désormais, les archives sont considérées comme un ensemble à exploiter et à organiser de manière structurée et rationnelle. Toutefois, cette réflexion sur les outils émerge tardivement et se met en place très lentement. Elle n'efface pas vingt ans, pendant lesquels les professionnelles ont construit leur activité en coulisse, avec les moyens du bord, à travers les expérimentations les plus diverses.

³⁰² Cette information est également présente dans le rapport de l'ORTF « Les archives de la télévision : des efforts de trente années », déjà cité, mais celui-ci ne donne pas de date précise concernant les projets d'informatisation des bases de données.

III. Un métier de coulisse

Un métier n'est pas seulement un faisceau de tâches, mais aussi un rôle social [*drama*]³⁰³.

Le métier de documentaliste construit son identité professionnelle au cœur de ce *drama*, analysé par Everett C. Hughes. Inscrit dans un réseau inter-professionnel, en amont et en aval des créations radiophoniques et télévisées, il se dessine une place dans les coulisses des journalistes, des réalisateurs, mais aussi des techniciens, du poste de radio et du petit écran.

A. Un métier sans formation qui s'apprend sur le tas

Les fameuses « qualités innées » des femmes recouvrent en fait des qualifications acquises, résultats d'apprentissages patients et peu formalisés. Ce processus est au cœur de la fameuse « sous-qualification » féminine, prétexte à leur moindre rémunération. Des premières dactylos, on disait aussi que le piano les avait prédisposés à la machine à écrire. En somme, elles ne faisaient que changer de clavier³⁰⁴.

Établie comme un « métier de femme », l'activité de cinémathécaire ne semble pas requérir de qualités spécifiques autres que celles innées aux membres du sexe féminin³⁰⁵. Comme les dactylos, les professionnelles adaptent leur travail aux besoins des hommes qu'elles appuient, leur servant tout à la fois de mémoire, de secrétaire, d'aide à la mise en scène esthétique, de « personnel de renfort ». Cette position sociale est renforcée par l'inexistence d'une formation à la documentation audiovisuelle pendant de nombreuses décennies. Pourtant, dès l'après-guerre, il existe des formations spécifiques aux métiers du cinéma, qui préparent une partie des professionnel-le-s de la télévision, comme Michèle O'Glor :

³⁰³ Everett C. Hughes, *Le regard sociologique*, op. cit., pp. 72-73.

³⁰⁴ Michelle Perrot, *Mon histoire des femmes*, op. cit., pp. 163-164.

³⁰⁵ Voir Chapitre 2. I.B Un métier « de femme » aux compétences naturalisées et peu reconnues.

Eh bien j'avais fait l'IDHEC, [...] et, quand je suis sortie, j'ai fait du cinéma, j'ai été monteuse, j'ai été scripte de courts-métrages, et un soir où nous étions au ciné-club universitaire, on y allait tous les soirs, il y a Lourçais qui est venu, Claude Lourçais, on devait être en 1948, qui a dit 'bande d'imbéciles, pourquoi vous venez pas travailler à la télévision', alors c'était drôle, on connaissait même pas la télévision. Et puis, un jour, bon, avec mon mari³⁰⁶, on avait du mal à trouver du travail, et je venais d'avoir un enfant et il me dit 'l'IDHEC a téléphoné, tu peux travailler un an à la télévision'. Bon, j'étais payée 25 000 francs par semaine, c'était pas lourd, mais un an de travail, c'était formidable [...]. Et j'ai travaillé pendant deux ans aux magazines féminins [...] et ça m'a intéressée. [...] Il y avait très peu de gens qui avaient la télévision en 1949, personne ! [...] Et parallèlement j'ai commencé à faire des dramatiques et alors là, le métier de scripte de télévision était *infiniment* plus intéressant que le métier de scripte de cinéma ! On était une *vraie* collaboratrice, le direct, le contrôle des caméras, tout ça, c'était fantastique, quoi³⁰⁷!

L'IDHEC forme surtout hommes, mais aussi quelques femmes. Michèle O'Glor et d'autres traversent ce monde de techniciens, marqué par des compétences traditionnellement attribuées aux hommes d'invention, d'innovation, de technicité, voire de modernité. Scriptes, comme Michèle O'Glor, monteuses, ou cinémathécaires, s'émancipent dans ce nouveau média qui leur offre une place nouvelle de collaboratrices des créateurs, que ne leur offrait pas le cinéma. Grimper les échelons en tant que femme dans l'audiovisuel est cependant un parcours semé d'embûches. Malgré un niveau d'études souvent très élevé pour l'époque des Trente Glorieuses, les cinémathécaires disposent d'un parcours universitaire généraliste³⁰⁸, mais l'absence de formation spécifique à leur métier pendant de nombreuses décennies constitue un obstacle à leur carrière. Les cinémathécaires ne peuvent évoluer que grâce à leur expérience et leur réputation professionnelle. Geneviève, entrée à l'ORTF en 1969, raconte qu'elle a « fait neuf postes différents, entre 1969 et 1978 », avant de devenir officiellement documentaliste radio pour l'INA :

J'ai fait aussi des bricoles [...]. Toujours administratif. Mais c'était la règle. Il n'y avait pas comme maintenant, les IUT, extrêmement formateurs

³⁰⁶ Son mari est le réalisateur Jacques Rozier.

³⁰⁷ Entretien avec Michèle O'Glor par Jérôme Bourdon, *op. cit.*

³⁰⁸ Voir le chapitre 3. I. A Des femmes de la classe moyenne supérieure, souvent originaires de Paris et de la couronne francilienne. J'y rappelle ce qu'est l'IDHEC.

[...]. C'était vraiment le *tas*. On rentrait et puis, le plus mordant, le plus débrouillard, le plus obstiné, déjà, se rapprochait un peu des fonctions qui lui plaisaient, pour voir s'il pouvait faire la petite main et participer³⁰⁹.

Le curriculum vitae se construit donc par l'expérience, « sur le tas », et au fil de postes administratifs variés avant de pouvoir accéder à la documentation audiovisuelle, et encore plus d'y évoluer. Pour Howard Becker et Anselm Strauss, chaque groupe professionnel négocie ses propres voies de formation et de recrutement. Ils analysent l'importance du processus *on-the-job-training*, c'est-à-dire de la formation acquise par l'expérience, et au fur et à mesure des interactions et relations professionnelles qui se nouent. Quand je la questionne, Colette, recrutée par l'ORTF le 10 février 1966, me répond qu'elle ne sait pas si elle va pouvoir m'aider sur l'histoire du métier : « Je n'ai *aucune* formation de documentaliste à la base moi »³¹⁰. Recrutée à la documentation du Service de la Recherche, sa fiche officielle définit son poste comme celui d'« agent d'administration de deuxième catégorie ». Pendant huit ans, elle reste à ce poste, en apprenant tout à travers la transmission et l'expérience. Pour Emmanuel Hoog, « l'activité de formation voit [...] le jour au sein de la RTF, en 1961 ». La création de 1964, l'ORTF est une nouvelle étape :

L'Office [...] décide de s'appuyer sur le centre de formation pour se doter d'un outil capable de faire progresser ses équipes au rythme des perfectionnements techniques. Il prépare à des métiers spécifiques pour lesquels n'existe alors aucune autre formation nationale. En 1969, le Centre de formation absorbe l'Office de coopération radiophonique (OCORA) pour former, à côté du personnel de l'ORTF, les techniciens des radios et des télévisions de l'ensemble des pays francophones. En 1971, la croissance du département formation conduit l'Office à regrouper les quatre centres existants en un « campus » unique, dont la construction s'achève, en 1973, à Bry-sur-Marne³¹¹.

En réalité, l'ORTF forme à de nombreux métiers, mais aucune formation spécifique n'est envisagée pour les futures ou actuelles professionnelles de la documentation audiovisuelle. Le décret du 22 juillet 1964 qui encadre les statuts professionnels à l'ORTF indique que le métier est accessible sur « examen ». La possibilité de passer de la 2^e catégorie à la 1^{ère} catégorie des professionnelles ne repose ensuite sur aucune formation,

³⁰⁹ Entretien avec Geneviève, le 19 février 2018.

³¹⁰ Entretien avec Colette, le 2 juin 2022.

³¹¹ Emmanuel Hoog, *L'INA, op. cit.*, pp. 8-9.

mais sur les « références professionnelles de six années au moins »³¹². Ce n'est qu'en 1970 que Colette devient officiellement documentaliste, comme l'indique sa fiche de renseignements, que j'ai retrouvée dans les archives institutionnelles de l'ORTF : « passage en H (documentaliste), sur test d'aptitude »³¹³. D'après ses souvenirs, ce « concours interne » était basé sur « beaucoup de questions de culture générale, et des nomenclatures pour classer »³¹⁴. Colette a d'ailleurs passé le concours car « il se passait des choses avant l'éclatement de l'ORTF ». À la suite du concours, Colette suit un « stage de formation³¹⁵ », selon sa fiche de renseignements. Elle raconte ainsi son expérience : « J'ai fait les fameux concours internes, et il y avait d'ailleurs des personnes de la cinémathèque qui faisaient des cours, etc. Et donc, j'ai été admise documentaliste, par concours interne »³¹⁶.

Le flou est entretenu sur les compétences à posséder pour évoluer dans l'échelle hiérarchique et salariale pour ces femmes de l'audiovisuel. Pierre-Michel Menger traduit le *on-the-job-training* d'Howard Becker comme la « formation non scolaire ». Cet apprentissage sur le tas gêne la définition d'un périmètre de compétences pour le métier de cinémathécaire. Il implique, dans les faits, une flexibilité des professionnel·le·s, qui ne sont pas assigné·e·s à des tâches précises. Ce flou dans les qualifications, les compétences et les tâches rend très opaques l'évolution de carrière et la possibilité d'une augmentation de salaire. Une lettre du 26 juin 1969 du Secrétaire Général de l'ORTF annonce ainsi le refus de promotion d'une cinémathécaire, qui « s'étonne de n'avoir pas figuré sur la liste des agents retenus pour le niveau I ». La lettre affirme que l'évolution de carrière repose sur « le degré de qualification dans la fonction ». Cette « qualification » reposerait en réalité sur l'ancienneté dans le métier, or, « Madame X n'est [...] pas la plus ancienne du service au niveau H »³¹⁷.

³¹² « Statut des personnels », *Décret n°64-738* du 22 juillet 1964, *op. cit.*, p. 24.

³¹³ J'ai rencontré Colette, mais j'ai aussi pu avoir accès à sa « fiche de renseignements » de l'ORTF, c'est-à-dire son curriculum vitae, aux Archives institutionnelles de l'ORTF, document interne à l'INA.

³¹⁴ Entretien avec Colette, le 2 juin 2022.

³¹⁵ « Fiche de renseignements » sur Colette, Archives institutionnelles de l'ORTF, *op. cit.*

³¹⁶ Entretien avec Colette, le 2 juin 2022.

³¹⁷ Lettre du Secrétaire Général de l'ORTF au Secrétaire adjoint de l'ORTF, document interne à l'INA, 26 juin 1969.

Le document « La bobine aux babines³¹⁸ », déjà mentionné, sous couvert d'humour, montre un chien, qui effectue les tâches des documentalistes, et des magasiniers, de la Maison de la Radio, de la prise de commande, à la sélection de la bobine dans les rayonnages, en la faisant circuler - difficilement - dans le vaste espace occupé par Radio France. Il est gratifié d'un « merci » relativement indifférent, à son arrivée avec la bobine en cabine de projection. Le gros plan sur l'animal pour clore le document s'avère assez cruel dans l'image qu'il construit des métiers de la documentation.

Les concours internes de l'ORTF constituent tout de même une barrière de sélection pour l'obtention d'un poste fixe. Geneviève raconte les difficultés dans l'enchaînement de candidatures, à différents concours, en espérant obtenir un poste fixe :

Et puis, [...] de concours en concours...mais enfin, il faut vous dire que quand il y avait 24 postes, on était 450 à se présenter...[...] Donc, si vous arriviez 25ème, ce qui m'est arrivé une année, il vous restait vos yeux pour pleurer et voilà³¹⁹.

Le taux de réussite est donc très faible aux concours, ce qui amène à des carrières longues et aléatoires avant l'obtention d'un statut. Ces concours internes reposent sur des épreuves très généralistes, et n'éclaircissent pas le profil et les qualifications attendues pour les professionnel·le·s de la documentation ou du montage par exemple. Geneviève témoigne de ses différentes tentatives pour accéder à un poste fixe dans l'audiovisuel public, en passant des concours pour des postes aussi variés que la documentation audiovisuelle, l'administratif, ou le montage par exemple :

En fait, le dernier [concours] dont je me souviens, c'était le montage film [...]. Il y avait effectivement des questionnaires de culture générale assez poussés, de plus en plus vers l'image et le son. [...] Quelques piges techniques que les gens nouveaux comme moi ne percevaient pas toujours. Je suis quand même allée jusqu'à l'oral, on nous a donné des petits films, on nous a donné des photos à analyser en regardant [...], dans l'action, comment on les classerait dans un système documentaire, sur quels critères, esthétiques ou pas³²⁰.

³¹⁸ « La bobine aux babines », *op. cit.*

³¹⁹ Entretien avec Geneviève, le 19 février 2018.

³²⁰ Entretien avec Geneviève, le 19 février 2018.

Les épreuves d'analyse ou de classement dans un système documentaire entretiennent le flou sur la délimitation des frontières professionnelles entre montage et documentation audiovisuelle. Marie-France, entrée à l'INA en 1976, renchérit : « De toutes façons, la profession de documentaliste n'existait pas. Après, il y a eu un concours, qui était un concours de culture générale, pas de documentation »³²¹. Finalement, Geneviève obtient un poste fixe en 1978 après avoir passé un concours interne pour analyser les journaux parlés :

Il fallait que je puisse me repérer plus facilement tout de suite, dans un journal parlé...que j'ai une idée de ce dont ils ont besoin, que j'ai une idée de ce fameux fichier central dont je dépendais. Donc c'était quand même *terrain-terrain*. Je pense que si on m'avait posé des questions sur la rédaction d'un titre...[...] j'étais étalée tout de suite. Mais ça n'intéressait personne. Par contre, que je sache le nom d'un ministre, et que je sache peu près ce qu'il avait fait comme carrière...leur souci, c'était ça. Que j'en sache suffisamment en info³²².

En 1978, l'ORTF a déjà éclaté depuis trois ans, et Geneviève est recrutée par l'INA, mais ce sont toujours des épreuves très généralistes qui la mènent à un poste fixe de documentaliste pour les fonds radiophoniques. Encore une fois, c'est l'expérience, « le terrain », l'adaptation aux besoins, qui sont valorisés, et non des compétences ou qualifications précises. Pour Pierre-Michel Menger, chaque travail repose à la fois sur une « dimension technique », les tâches à accomplir, et une « dimension morale », la valeur reconnue à ces tâches³²³. Or, en niant les compétences nécessaires à une activité, on empêche le processus de reconnaissance sociale de ses membres.

Une étape est franchie pour le métier de cinémathécaire, à partir des années 1970, au fur et à mesure des rapports menés par des personnels internes et acteurs externes pour l'ORTF. Le document interne à l'ORTF, « Les archives de la télévision : des efforts de trente années³²⁴ », souligne l'importance nouvelle accordée par l'audiovisuel français à ses voisins étrangers pour structurer son fonds d'archives. La responsable du nouveau service centralisé des archives audiovisuelles visite ainsi les archives de la RAI. Yvette Gratiot cherche à

³²¹ Entretien avec Marie-France, le 28 mars 2018.

³²² Entretien avec Geneviève, le 19 février 2018.

³²³ Pierre-Michel Menger, *Les mondes de l'art selon Howard Becker*, *op. cit.*, p. 214.

³²⁴ Rapport interne ORTF, « Les archives de la télévision : des efforts de trente années », *op. cit.*, p. 12.

améliorer l'organisation des tâches à la cinémathèque, en dialoguant avec des acteurs extérieurs, pour mettre en oeuvre des méthodes et des outils de travail dans un cadre référentiel normé. Des discussions sont aussi menées avec les responsables de « projets anglais, suédois ou japonais »³²⁵. En France, des délégations de l'ORTF visitent aussi d'autres cinémathèques, Gaumont ou les Actualités Françaises en particulier. La réflexion sur les outils et l'organisation des tâches des cinémathécaires s'inscrit dans un contexte au-delà des frontières de l'audiovisuel public français. Les études menées à l'étranger permettent d'organiser les activités en divisant les tâches dans le temps, du catalogage au classement, en passant par l'analyse, la mise en forme du texte, la « frappe » de celui-ci, l'indexation des principales informations « au moyen des descripteurs »³²⁶ et l'affiliation de chaque notice à un fichier thématique et/ou chronologique. Les notices sont enfin « perforées »³²⁷, au niveau des mots-clefs auxquelles l'utilisateur pourra se référer dans sa recherche. Informatisées sur des cartes perforées, elles sont en effet lisibles par les tout premiers ordinateurs, qui détectent la présence ou l'absence de trous et transmettent les informations disponibles sur chaque fiche.

Après deux décennies de flou organisationnel, le métier de cinémathécaire bénéficie, à partir des années 1970, de l'expérimentation par l'ORTF d'outils de documentation tout-à-fait modernes. Mais « ces opérations [d'informatisation des données] sont très longues et de ce fait, l'analyse d'un film demande en moyenne dix fois la durée du film lui-même ». Il faut donc des ressources, et des professionnel·le·s pour mener à bien ce travail informatisé. Or, « de nombreux problèmes subsistent notamment en matière de personnel » déplore le rapport Chinaud de 1974. Le temps est long avant que ces moyens ne se généralisent.

³²⁵ Rapport interne à l'ORTF, « Archives audio-visuelles de la télévision. Conclusions de l'étude expérimentale des méthodes d'analyse et indexation », *op. cit.*, p. 9.

³²⁶ *Ibid*, p. 10.

³²⁷ Voir annexe n°10 - Photographie d'une fiche documentaire perforée.

B. Faire sa place dans les archives médiatiques et dans l'histoire des médias

Dès 1929, l'écrivaine Virginia Woolf regrettait l'absence de figures féminines dans l'écriture de l'histoire :

Occasionnellement, une femme est mentionnée comme individu, une Elizabeth ou une Mary ; une reine ou une grande dame. Mais en aucun cas une femme de la classe moyenne ne pouvait, disposant seulement de cervelle et de caractère, avoir pris part à aucun des grands mouvements qui, mis bout à bout, constituée la vue que l'historien a du passé. [...] Tous ces faits dorment quelque part³²⁸.

Christine Détrez évoque le « curriculum caché³²⁹ », qui invisibilise la place des femmes, dans l'histoire, en particulier dans l'histoire culturelle. En 1971, l'hymne du MLF amène dans l'espace public, et à voix haute, cette question :

Nous qui sommes sans passé, les femmes
Nous qui n'avons pas d'histoire
Depuis la nuit des temps, les femmes
Nous sommes le continent noir
Debout femmes esclaves
Et brisons nos entraves
Debout, debout, debout³³⁰.

Comme de nombreux récits, l'histoire des médias s'est donc longtemps écrite au masculin. À la RTF et à l'ORTF, les femmes documentalistes peinent à dessiner les contours de leur métier auprès de leurs collègues et de leurs responsables. Ces premières décennies de leur histoire laissent aussi peu de traces dans les centres d'archives et dans les récits d'histoire des médias. Travaillant dans les coulisses de l'audiovisuel, elles sont rarement visibles à l'image, comme en témoigne le rare reportage d'*Au-delà de l'écran* qui est dédié à la cinémathèque des actualités, en 1963³³¹ :

³²⁸ Virginia Woolf traduite par Marie Darieussecq, *Un lieu à soi*, Paris, Gallimard, Folio classique, 2020 [2016 (1929)], p. 81.

³²⁹ Christine Détrez, « La place des femmes en littérature. Le canon et la réputation », *Idées économiques et sociales*, 2016/4, n° 186, pp. 24-29.

³³⁰ Début de l'hymne du MLF « Debout les femmes », mars 1971.

³³¹ « La cinémathèque de la RTF », *Micros et caméras*, op. cit.

Et maintenant, suivez-le guide ! Tenez ! Vous, vous-là qui ne faites rien ! Faites visiter la cinémathèque à nos amis d'*Au-delà de l'écran* ! Elle se trouve au 7ème étage et l'altitude et l'exercice vous feront du bien !

La voix-off de l'émission interpelle l'animateur Pierre Louis pour emmener les téléspectateurs jusqu'au centre d'archives. Les journalistes s'y rendent rarement, et la moue paresseuse - et surjouée - de Pierre-Louis en témoigne. La cinémathèque est en effet située à l'écart des autres professions de la télévision, tout en haut de l'immeuble de Cognacq-Jay, bien loin des studios et des bureaux des journalistes. Souvent ignorées par leurs collègues, les documentalistes sont quasiment invisibles dans les programmes, et ne parviennent pas à marquer le récit médiatique de la RTF et de l'ORTF. Les documentalistes sont également rares dans la presse écrite. Dans un article paru en 1981, Jacqueline Boudou, ancienne responsable de la cinémathèque de l'ORTF, explique que les sources sur « l'époque héroïque de la cinémathèque » [avant 1970] sont rares et il faut avoir « recours à la mémoire de ceux qui ont vécu cette période pour la reconstituer »³³² :

La presse, quant à elle, n'est pas tendre pour le service des Archives. Elle ne s'y intéresse que lorsqu'il s'y produit des « bavures » : documents mutilés, égarés, irrémédiablement perdus. L'image qu'elle en donne est celle d'un « labyrinthe [où] 820 000 boîtes en fer blanc [sont] entassées aux quatre coins de Paris et de sa banlieue »³³³.

En 2006, dans *[son] histoire des femmes*, l'historienne Michelle Perrot analyse aussi ce manque de visibilité des femmes en raison de la disparition des traces de leur existence :

Les femmes ont été longtemps hors de ce récit, comme si, vouées à l'obscurité d'une inénarrable reproduction, elles étaient hors du temps, du moins hors événement. Enfouies dans le silence d'une mer abyssale. [...] Elles sont invisibles. Pour beaucoup de sociétés, l'invisibilité et le silence des femmes font d'ailleurs partie de l'ordre des choses. C'est la garantie d'une cité paisible. Leur apparition en groupe fait peur³³⁴.

³³² Jacqueline Boudou, « Les archives de la télévision, images de notre temps », *op. cit.*, p. 7.

³³³ Jacqueline Boudou, « Les archives de la télévision, images de notre temps », *op. cit.*, p. 7.

³³⁴ Michelle Perrot, *Mon histoire des femmes*, *op. cit.*, p. 16.

De fait, écrire l'histoire des femmes est un laborieux travail d'enquête puisque les sources sont rares, et comme l'explique Michelle Perrot, « en raison de leur place dans la famille, on a plus de chances de trouver trace des femmes dans les *archives privées* »³³⁵. C'est ce que confirme Françoise Thébaud, pour qui « comme les écrits féminins, les traces directes des femmes sont rares et cette rareté contraste avec la surabondance des discours masculins sur *la femme* »³³⁶. L'histoire des documentalistes, femmes de radio et de télévision, est donc beaucoup plus lente à s'écrire que celle des hommes. Comme de nombreuses autres femmes, elles occupent une position de l'ombre, peu reconnue socialement, qui les rend peu visibles dans l'histoire du travail :

Du point de vue historique, le fait que l'éducation des enfants et le travail ménager n'aient pas été considérés comme des types de travail social de pleine valeur et nécessaires à la reproduction sociale ne s'explique que par le dédain social qui s'est manifesté à leur égard, dans le cadre d'une culture dominée par les valeurs masculines. Du point de vue psychologique, c'est pour les mêmes raisons que les femmes, compte tenu du partage traditionnel des rôles, n'avaient que peu de chance de trouver à l'intérieur de la société le degré de respect social qui est la condition nécessaire d'une perception positive de soi³³⁷.

Les documentalistes effectuent des tâches d'assistantat des créateurs et d'organisation des archives. Perçues comme le prolongement du rôle domestique qui leur est affecté depuis des siècles en tant que femmes, ces activités invisibilisent leur rôle social dans les œuvres audiovisuelles. Pendant de nombreuses décennies, elles n'imprègnent ni les pellicules de l'ORTF, ni les livres d'histoire. Elsa Galerand et Danièle Kergoat montrent que « pour faire apparaître le travail des femmes, elles ont d'abord dû rompre avec le cloisonnement disciplinaire entre une sociologie du travail où le travail des hommes servait de modèle général »³³⁸. Cinémathécaires et phonothécaires sont d'autant moins présentes dans les recherches scientifiques, qu'elles occupent le « sale boulot », si on reprend les mots d'Everett Hughes. C'est d'autant plus vrai que les cinémathécaires sont des petites mains qui

³³⁵ Michelle Perrot, *Mon histoire des femmes, op. cit.*, p. 33.

³³⁶ Françoise Thébaud, *Écrire l'histoire des femmes et du genre*, Paris, ENS Éditions, 2007, p. 70.

³³⁷ Axel Honneth, *La société du mépris. Vers une nouvelle théorie critique*, Paris, La Découverte, 2008 (2007), pp. 199-200.

³³⁸ Elsa Galerand, Danièle Kergoat, « Le potentiel subversif du rapport des femmes au travail », in *Nouvelles Questions Féministes*, 2008/2, vol. 27, pp. 67-82.

travaillent en coulisse. dans la chaîne de création, en ne bénéficiant d'aucune auctorialité, ni reconnaissance. Pour Everett C. Hughes, ceux-ci demeurent longtemps « dans un angle mort de la recherche »³³⁹.

En tant que professionnelles de l'audiovisuel, les documentalistes sont rares dans l'histoire culturelle. La télévision demeure longtemps écartée par les recherches en Sciences Humaines et sociales, objet d'étude souvent jugé *illégitime*. Il s'adresse à un public large, avec des moyens souvent limités en comparaison du cinéma. Michèle O'Glor témoigne d'une expérience professionnelle déjà marquée par le dénigrement d'une partie de la « classe intellectuelle » à l'égard du petit écran :

Moi, j'ai toujours assumé mon métier de télévision, je l'ai toujours défendu, je le défends toujours. Comment dire, le mépris de toute la classe intellectuelle...Je me souviendrais toujours, on a fait, bon, je travaillais un peu avec Claude Lourçais aussi, et avec Claude, on avait fait un truc au Théâtre Marigny avec Barraud et Renaud, alors bon, on avait pris contact [...] et je me souviendrais toujours Madeleine Renaud qui se tourne vers Lourçais et qui lui dit « Monsieur le technicien »... c'est-à-dire que tout était là dedans il ne pouvait pas y avoir un créateur, à la télévision³⁴⁰.

L'historienne Isabelle Veyrat-Masson explique que la télévision a souffert à sa création du « mépris des savants »³⁴¹. Pour elle, c'est une équipe de chercheurs, qui, à la suite de Jean-Noël Jeanneney et Monique Sauvage, dans les années 1980, « l'envisage enfin comme un objet d'histoire et comme une source pour les historiens »³⁴². Pour Jérôme Bourdon, l'histoire des médias a longtemps oublié les métiers et les professionnel-le-s de la radio et de la télévision : « ce sont d'abord les créateurs qui sont mis en valeur et l'on oublie les exécutants, les techniciens »³⁴³. Pour Monique Dagnaud et Dominique Mehl, les professions de l'audiovisuel sont marquées par un clivage professionnel entre métiers de «

³³⁹ Voir l'analyse de Marc Perrenoud, *Les mondes de l'art d'Howard Becker*, *op. cit.*, p. 5.

³⁴⁰ Entretien avec Michèle O'Glor par Jérôme Bourdon, *op. cit.*

³⁴¹ Isabelle Veyrat-Masson, *La télévision explore le temps*, *op. cit.*, p. 8. L'historienne s'inscrit ici dans la lignée de Marc Ferro, qu'elle a interrogée dans un entretien intitulé « La télévision n'était pas considérée comme un objet sérieux », le 26 mars 1990.

³⁴² Isabelle Veyrat-Masson, *La télévision explore le temps*, *op.cit.*, p. 8.

³⁴³ Jérôme Bourdon, *Histoire de la télévision sous de Gaulle*, *op. cit.*, p. 19.

l'art » et métiers de la « technique »³⁴⁴. Dominique Pasquier analyse aussi le conflit permanent dans les créations télévisuelles, qui sont le résultat de collaborations, entre les professions « visibles » et « invisibles ». Or, les femmes appartiennent souvent à cette deuxième catégorie. Michèle O'Glor raconte son expérience de scripte, qui est loin d'avoir toujours été valorisée par les réalisateurs au service desquels elle travaillait :

En tant que scripte, je n'ai jamais eu de pépin sur une émission Stello³⁴⁵. Mais il ne m'a jamais fait un compliment après une émission. Je me souviendrais toujours, je sais plus quelle émission c'était, je crois que c'était *Montserrat*, qui était particulièrement difficile. Il m'a dit 'Tu m'as fait louper un soupir' [rires]³⁴⁶.

Comme les scriptes, les documentalistes appartiennent à la catégorie des « invisibles ». Femmes de radio et de télévision, elles cumulent les points faibles pour être mises au premier plan dans l'histoire de la culture et des médias. L'intérêt scientifique pour les femmes à la télévision a donc été tardif. Il s'est aussi d'abord concentré sur les rares figures féminines visibles à l'écran. Pour Roxane Gray, « l'historiographie de la télévision s'est particulièrement intéressée à certaines figures emblématiques comme les speakerines »³⁴⁷, qui sont visibles à l'écran, et dont on connaît les noms, de Denise Fabre à Catherine Langeais, en passant par Jacqueline Joubert. Mais de nombreuses autres femmes travaillent à la radio et à la télévision, et le grand public ne connaît pas leur nom car elles ne sont pas identifiées ou remerciées pour leur travail.

Les remerciements : Avant le féminisme, cette portion d'un livre où les auteurs remerciaient les idées et les contributions intellectuelles dues à des hommes, et les services de secrétariat et de préparation du texte faits par des

³⁴⁴ Voir Monique Dagnaud, Dominique Mehl, « Chapitre II : Géomètres contre saltimbanques », *Réseaux*, volume 8, n° 3, 1990, pp. 35-65.

³⁴⁵ Michèle O'Glor parle ici du réalisateur de télévision Stello Lorenzi (1921-1990), figure de la télévision des années 1950-1960, qui a mis en scène de nombreux « dramatiques », ces fictions reprenant des pièces de théâtre classiques et filmées en direct. Il a notamment réalisé la mini-série « Jacquou le croquant », qui a connu un grand succès public, en 1967, adaptée de l'auteur Eugène Le Roy. Michèle O'Glor a travaillé sur l'écriture du scénario de cette série.

³⁴⁶ Entretien avec Michèle O'Glor par Jérôme Bourdon, *op. cit.*

³⁴⁷ Roxane Gray, « Devenir réalisatrice de télévision en Suisse romande au tournant des années 1960 », in Delphine Chedaleux dir., *Négocier la norme. Genre et médias dans l'après-guerre*, Bordeaux, MSHA, 2022, p. 64.

femmes, et où les hommes remerciaient leurs épouses pour une lecture critique de leur manuscrit, sans leur demander d'être co-auteurs³⁴⁸.

En reprenant cette définition, Françoise Waquet analyse que les épouses de chercheurs et d'écrivains, encore aujourd'hui, sont davantage remerciées pour de « l'encouragement, du soutien, de la relecture », que pour un « dialogue intellectuel ». Les auteurs des œuvres intellectuelles dénigrent donc le rôle de celles-ci dans la création, les cantonnant à l'assistantat. Mais les remerciements constituent un enjeu non négligeable puisqu'ils « permettent de voir les personnes qui sont derrière les ouvrages »³⁴⁹. Or, les cinémathécaires et les phonothécaires demeurent de longues décennies invisibles au générique des œuvres. Non seulement leur rôle dans la chaîne de création est nié, mais leur travail est oublié. Les ingénieurs du son, cadres et autres régisseurs sont quasiment systématiquement nommés au générique. La présence des scriptes, documentalistes, et même parfois scénaristes y est beaucoup plus aléatoire. À partir du moment où il est majoritairement occupé par des femmes, un métier s'efface beaucoup plus facilement. En n'étant pas remerciées, les documentalistes sont encore cantonnées à l'ombre. Dans les représentations collectives, l'audiovisuel est un monde d'hommes puisque ce sont les hommes qu'on voit, à l'image, et au générique. Les recherches scientifiques traduisent cette masculinité apparente d'un monde, où les femmes restent, au mieux, cantonnées aux coulisses, au pire, à l'invisibilité et à l'opacité totale de leurs tâches. Les travaux novateurs de Jérôme Bourdon portent sur les réalisateurs de télévision, et sur les techniciens, ceux de Dominique Mehl sur les producteurs, ceux de Pierre-Michel Menger sur les métiers de la création, ceux de Dominique Pasquier sur les animateurs de télévision et les comédiens de série. Plus récemment, les travaux de Muriel Mille, ou encore de Sarah Lécossais, sur les scénaristes, ouvrent les yeux sur une plus grande mixité de la chaîne de création audiovisuelle. De nombreux métiers, parmi lesquels les documentalistes, mais aussi leurs collègues monteuses, maquilleuses, ou habilleuses, demeurent à l'écart de la majorité des travaux de recherches sur l'histoire de l'audiovisuel, qu'elles ont pourtant activement participé à construire dès ses débuts, comme l'illustre le rôle

³⁴⁸ Voir Cheris Kramarae dir., *Feminist Dictionary*, Londres, 1985. Elle est citée par Françoise Waquet, dans l'émission radiophonique produite et présentée par Xavier Mauduit, « Épisode 1/4 - Des épouses aux vacataires : une histoire des petites mains de la science », *Le cours de l'Histoire*, France culture, 25 avril 2022. Elle est disponible à ce lien : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/le-cours-de-l-histoire/des-epouses-aux-vacataires-une-histoire-des-petites-mains-de-la-science-9478520> [consulté le 18 octobre 2022].

³⁴⁹ Françoise Waquet interrogée par Xavier Mauduit, « Épisode 1/4 - Des épouses aux vacataires : une histoire des petites mains de la science », *op. cit.*

de figures comme Violette Franck ou Michèle O'Glor. Les documentalistes ont été les premières à sauver les pellicules film des bennes à ordures, mais rares sont les documents conservés qui permettent de retracer leur propre histoire. Les traces sont incomplètes, dispersées, et souvent perdues, dans des fonds qui s'intéressent davantage à l'histoire de l'institution, et des créateurs, ou des professions de la lumière, comme les animateurs. Parfois, les archives des cinémathèques émergent au détour d'un article de presse, ou d'une histoire de la télévision. Quasiment jamais les individualités ne sont évoquées, à l'exception - rare - des responsables de service. Ce sont donc les entretiens, et la mémoire orale, qui m'ont donc permis de retracer leurs parcours. Elles appartiennent à ce que Françoise Waquet appelle les « petites mains et autres travailleurs invisibles », auxquels l'historienne s'intéresse dans le cadre des inventions et recherches scientifiques, mais qui concerne aussi la création des œuvres intellectuelles, artistiques, et donc audiovisuelles.

Le « passage à la postérité » apparaît dès lors compromis pour les professionnelles de la documentation, comme pour les réalisatrices de télévision de la TSR analysées par Roxane Gray, qui sont victimes d'une « mémoire biaisée »³⁵⁰. Les cinémathécaires, et les professionnelles de la télévision, doivent encore se faire une place aujourd'hui dans l'histoire des médias.

³⁵⁰ Roxane Gray, in *Négocier la norme. Genre et médias dans l'après-guerre*, op.cit., p. 73.

Chapitre 3 - La recherche d'une meilleure visibilité, dans un monde audiovisuel très mobilisé

En dépit des crises et des récessions, par-delà les périodes de guerres et d'après-guerre, les femmes ont vraiment beaucoup travaillé en France, à toutes les époques de ce siècle.

Mais leur travail a souvent suscité le doute – est-ce bien du travail ce qu'elles font là ? De fait, tout au long du XX^e siècle, leur labeur a été recalculé, recalé, redéfini.

Et cela pose toute la question de la visibilité du travail des femmes : où passent les frontières entre l'emploi professionnel reconnu et le travail invisible ? Entre la femme d'agriculteur et l'agricultrice, quelle différence ? Entre la bonne à tout faire et l'employée de maison ? Entre la femme de médecin et la secrétaire médicale³⁵¹?

Des femmes travaillent dans les médias, mais à l'ombre des hommes, qui accaparent la lumière et les génériques des oeuvres. En coulisse, les cinémathécaires et phonothécaires peinent à définir les frontières de leur travail et la valeur, sociale et salariale, de leurs tâches dans la création. Peu regardées et considérées par leurs collègues masculins, elles sont pourtant souvent aussi diplômées qu'eux, et baignent dans une culture intellectuelle, politique et syndicale commune. Mais sur la scène syndicale comme sur la scène médiatique, les corporations masculines occupent encore le devant de la scène, et les documentalistes peinent à rendre visible leur travail et à légitimer leurs compétences dans le paysage audiovisuel³⁵².

³⁵¹ Margaret Maruani, Monique Meron, « Le travail des femmes dans la France du XX^e siècle », *Regards croisés sur l'économie*, 2013/1, n°13, pp. 177-193.

³⁵² Dans son ouvrage *Histoire de la télévision sous de Gaulle*, *op. cit.*, Jérôme Bourdon évoque les femmes qui travaillent aux postes administratifs de l'ORTF : « Contrairement à une légende tenace, la part des personnels administratifs, importante depuis les débuts, ne progresse pas. La profession administrative, très féminisée, a du mal à se faire entendre dans la période ici traitée. », p. 85. Les cinémathécaires ne sont donc pas une exception parmi les femmes de la radio-télévision publique, qui demeurent très souvent cantonnées aux coulisses de la création, mais aussi des mobilisations syndicales.

I. Les cinémathécaires, un groupe socio-professionnel homogène

Les cinémathécaires de la RTF et de l'ORTF sont donc des femmes. Outre leur identité de genre, elles partagent des origines socio-culturelles très proches, nées, pour la plupart d'entre elles, dans des familles lettrées de la classe moyenne aisée des grandes villes, le plus souvent à Paris. Ce sont également des femmes plus diplômées que la moyenne des femmes de leur génération, et bénéficient d'une éducation qui les a souvent acculturées à la culture classique, voire au monde des médias, dès leur plus jeune âge.

A. Des femmes de la classe moyenne supérieure, souvent originaires de Paris et de la première couronne francilienne

Outre leur niveau social, les parents des candidats [aux métiers de la culture] se distinguent par la forte représentation de domaines d'activités caractérisés par l'importance relative du capital scolaire, et par le fait qu'ils se situent dans « le monde des choses humaines » et non dans celui « des choses matérielles », pour reprendre la distinction d'Halbwachs³⁵³.

Entre 1952 et 1975, les femmes qui entrent dans le monde audiovisuel et deviennent cinémathécaires et phonothécaires sont issues de familles de la bourgeoisie intellectuelle, avec un goût et un intérêt marqués pour les œuvres intellectuelles, culturelles et artistiques. Elles ont grandi dans un milieu où l'accumulation de connaissances littéraires et musicales, par exemple, fait partie intégrante de l'éducation des individus, dont on veut qu'ils-elles puissent avoir à dire sur tous les sujets, en particulier lors des rencontres mondaines. Peu d'archives existent sur l'origine sociale et le parcours personnel et professionnel des femmes de la RTF et de l'ORTF. Mais les entretiens que j'ai menés et les rares archives médiatiques qui leur sont consacrées dessinent un monde de professionnelles urbaines, souvent franciliennes ou parisiennes, et dotées d'un capital économique et culturel élevé. Les documentalistes sont des femmes très diplômées pour leur génération, comme de nombreuses professionnelles de la radio et de la télévision. Un reportage d'*Aujourd'hui Madame*, diffusé

³⁵³ Wenceslas Lizé, Delphine Naudier, Séverine Sofio dir., *Les stratèges de la notoriété, Intermédiaires et consécration dans les univers artistiques*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2014, p. 5.

le 5 mai 1973, est consacré aux « métiers de femmes à la télévision »³⁵⁴. Il met en lumière des professionnelles de la télévision, qu'elles soient scriptes, monteuses, costumières, cadreuses, qui témoignent d'un niveau d'études qui se distingue nettement du parcours scolaire et universitaire effectué par la plupart des femmes françaises de l'époque. Toutes, en effet, ont au minimum obtenu un CAP, la majorité d'entre elles ont le Baccalauréat et un diplôme d'études supérieures. Une partie d'entre elles est passée par l'IDHEC, comme c'était le cas de Michèle O'Glor. L'Institut des Hautes Études Cinématographiques, créé en 1943, est une école publique. Elle est essentiellement fréquentée, avant Mai 68, par des personnes d'origine aisée - Michèle O'Glor a par exemple grandi à Neuilly, dans la banlieue Ouest chic de Paris. Elle est d'une famille bourgeoise : sa mère était couturière du grand hôtel Ritz et son père était directeur d'usine³⁵⁵. L'école forme de nombreux créateurs du petit écran et donc aussi des femmes, qui travaillent auprès d'eux. L'IDHEC prépare cependant davantage les professionnelles à des métiers techniques aux compétences définies, comme le montage. Aucun entretien ou archive ne mentionne le passage de cinémathécaires ou phonothécaires par l'Institut avant leur entrée dans l'audiovisuel public, contrairement à leurs collègues. En revanche, la plupart des documentalistes ont aussi eu un parcours universitaire, comme la majorité des femmes de l'audiovisuel. Selon le décret du 22 juillet 1964, qui encadre les professions de l'ORTF, il faut avoir entre 18 et 35 ans pour entrer dans le métier de cinémathécaire ou de phonothécaire³⁵⁶. L'entrée dans le métier repose aussi sur l'obtention du baccalauréat, ou d'un « diplôme équivalent », et enfin sur « un essai professionnel³⁵⁷ », au cœur de l'institution audiovisuelle. La réalité est différente et les documentalistes ont souvent un niveau d'études supérieur aux attentes officielles de l'ORTF. En 1975, un document de l'INA récapitule les diplômes des cinémathécaires en poste à cette date³⁵⁸. Elles sont toutes entrées aux vidéothèques des actualités et de la production de l'ORTF entre 1964 et 1974. Sur trente-sept femmes, quinze sont arrivées dans le métier avec un niveau baccalauréat, douze avec un niveau Bac+2, sept avec un niveau Bac+3 et trois avec un niveau Bac+4. Les

³⁵⁴« Métiers de femme à la télévision », *Aujourd'hui Madame*, *op. cit.*

³⁵⁵ Voir le *Maitron*, *Dictionnaire biographique en ligne du mouvement ouvrier et du mouvement social*, entrée « Michèle O'Glor », disponible à ce lien : <https://maitron.fr/spip.php?article148239> [consulté le 16 juillet 2022].

³⁵⁶ Il est précisé que cette limite d'âge concerne les personnes extérieures - non salariées - à l'ORTF.

³⁵⁷ Décret du 22 juillet 1964, *op. cit.*, p. 18

³⁵⁸ « Tableau récapitulatif des diplômes des professionnels des cinémathèques », document interne à l'INA [archives institutionnelles de l'INA], juin 1975.

cinémathécaires de l'ORTF sont donc des femmes beaucoup plus diplômées que la moyenne des femmes françaises dans les années 1970³⁵⁹. Ce haut niveau d'études est partagé par les documentalistes « collaboratrices » et non statutaires de l'ORTF. Onze personnes sont identifiables parmi elles : ce sont les plus régulières et elles figurent sur une « liste » officielle de contacts à privilégier dans le cadre de productions longues. Sur ces onze professionnel·le·s, qui ont commencé à travailler pour l'audiovisuel public entre 1967 et 1976, il y a un homme, dont les diplômes ne sont pas indiqués. Les deux plus anciennes, entrées en 1967 et 1969 dans le métier, ont un niveau baccalauréat. Quatre d'entre elles ont une licence dans au moins une matière littéraire - histoire, philosophie, anglais - et la plus jeune a une maîtrise d'histoire et un diplôme technique de l'INTD³⁶⁰.

Travailler à la télévision n'est pas toujours bien vu par des familles baignant dans la culture classique mais, au fur et à mesure, le petit écran gagne en légitimité au sein des foyers, comme le dépeint Annie Ernaux :

On achetait donc la télévision - qui achevait le processus d'intégration sociale. Le dimanche après-midi, on regardait *Les chevaliers du ciel*, *Ma sorcière bien aimée*. L'espace se rétrécissait, le temps se régularisait, découpé par les horaires de travail, la crèche, l'heure du bain et du *Manège enchanté*, les courses du samedi. On découvrait le bonheur d'ordre. La mélancolie de voir s'éloigner un projet individuel - peindre, faire de la musique, écrire - se compensait par la satisfaction de contribuer au projet familial³⁶¹.

Travailler dans l'audiovisuel devient une possibilité d'intégrer un métier de la culture pour les femmes des milieux intellectuels. En effet, phonothécaires et cinémathécaires sont des femmes issues de milieux aisés, disposant d'un important capital culturel. Les pères sont souvent cadres de la fonction publique, les mères sont parfois enseignantes et la culture familiale est davantage ouverte à la littérature et à l'art antique qu'à la culture de l'argent.

³⁵⁹ Le baccalauréat féminin a été créé en 1919, et à partir des années 1960, autant de femmes que d'hommes obtiennent ce diplôme. en revanche, les inégalités demeurent encore flagrantes dans le suivi d'études supérieures.

³⁶⁰ Ces informations sont disponibles dans le document intitulé « Questions autour de la situation des documentalistes de production », 16 novembre 1981, lettre de Marc Avril secrétaire général CFDT à Marc Boutet, le Président-Directeur Général de TF1. Cette lettre reprend les revendications du « bureau » des collaborateurs artistiques.

³⁶¹ Annie Ernaux, *Les années*, op. cit, p. 94.

L'ouverture internationale est aussi importante dans leurs parcours. Violette Franck est d'origine argentine. Expatriée, elle s'est aussi acculturée à la culture française, en devenant une figure de l'audiovisuel public. Geneviève, phonothécaire, est fille de coopérants et a aussi été au contact de pratiques et d'œuvres culturelles diversifiées³⁶². Elle a obtenu un Bac+1, a grandi dans un environnement familial favorable à l'acquisition d'une culture historique importante :

Alors, si on veut remonter plus loin, si je n'avais pas été à l'hôpital aussi longtemps³⁶³, j'aurais fait des études d'Histoire. Et, dans le fonds, [...] j'ai réussi à louvoyer dans ce métier jusqu'à ce que peu ou prou, ça ressemble à des études d'Histoire. Donc après, je suis allée grattouiller tous les grands fonds, des guerres coloniales, [...] de la IV^e République, de la reconstruction...[...] j'ai pu plonger dans ces trucs-là, qui sont relativement ingrats, dont personne ne voulait. Moi, j'avais été imprégnée par la famille [...] j'avais entendu parler des guerres [...], j'ai vécu en Afrique, j'ai vécu la fin de la colonisation [...], tout ça, j'étais quand même dans un bain perso assez réceptif à tout ça³⁶⁴.

Assistant les journalistes et les réalisateurs, les documentalistes sont recrutées pour leur « forte dotation en capital culturel et symbolique généraliste »³⁶⁵. Claire Ruffio analyse, beaucoup plus récemment, en 2020, d'autres « petites mains » féminines des journalistes de télévision, les programmatrices de plateau. Comme chez ces programmatrices, la culture

³⁶² Voir notamment l'article de Julien Meimon, « Que reste-t-il de la Coopération française ? », *Politique africaine*, 2007/1, n°105, pp. 27-50. Il explique que « le 12 décembre 1998, la plaque dorée du ministère de la Coopération (MC) avait été remplacée par celle du ministère des Affaires étrangères (MAE) ». La pratique française de la « coopération » s'est développée dans le contexte colonial. Dans le contexte des décolonisations de ses anciennes possessions territoriales dans les années 1950-1960, la France souhaite en effet conserver des liens avec ces territoires en développant une coopération culturelle et scientifique avec les pays en développement. Les coopérants français sont notamment présents dans l'enseignement ou dans les forces armées par exemple. Les coopérants peuvent être recrutés par des entreprises privées ou par des gouvernements (français ou étrangers) et marquent, de manière indirecte, la présence française sur d'autres territoires. Pour Sabah Chaïb, dans son article « Mémoire des coopérants français en Algérie à partir d'un corpus de blogs : quelques résultats de l'enquête Memocoop », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 2016/1-2, n°119-120, pp. 54-59, ces coopérants « firent l'expérimentation localisée et à échelle humaine de l'entrée dans une ère postcoloniale ».

³⁶³ Elle a eu de graves problèmes de santé dans sa jeunesse, qui ont amené à son hospitalisation durant de longs mois l'ont notamment empêchée de faire les études supérieures qu'elle aurait souhaité. Cette frustration est ressortie à de nombreuses reprises durant l'entretien.

³⁶⁴ Entretien avec Geneviève, le 19 février 2018.

³⁶⁵ Voir Claire Ruffio, « Les petites mains des « grands » débatteurs ». La programmation des universitaires en sciences humaines et sociales sur les plateaux de *C dans l'air* et de *Ce soir (ou jamais !)* », *Questions de communication*, n°37, 2020, pp. 317-334.

générale est un élément déterminant dans le recrutement des documentalistes, comme en témoignent les épreuves des concours internes d'entrée au métier³⁶⁶. Ces épreuves ne reposent pas sur un test de compétences techniques mais sur la capacité à répondre vite à des questions aussi diverses que le titre du dernier album de Johnny Hallyday, ou le nom du Premier ministre dix ans auparavant. Pour les responsables de l'ORTF, l'efficacité au travail des cinémathécaires reposerait en premier lieu sur leur goût et leur sensibilité à l'information, et leur capacité à maîtriser un peu sur tous les sujets pour s'adapter rapidement à toute création. Les documentalistes ne sont pas formées au métier et, une fois recrutées, doivent se débrouiller elles-mêmes pour avoir accès aux ressources et aux informations en lien avec l'actualité ou les programmes qu'elles servent, dans un temps limité. Pierre Bourdieu³⁶⁷, dans une logique marxiste, considère que le capital culturel est déterminé par un processus de socialisation. Celui-ci participe à faire intégrer par chaque individu les « habitus » de sa classe sociale. Plus l'individu sera issu d'une classe sociale favorisée, plus il aura accès à un capital culturel et symbolique élevé. Ce déterminisme est probablement à relativiser mais le capital culturel n'est pas le fruit du hasard, c'est le résultat combiné d'un niveau d'études élevé mais aussi, bien souvent, d'une origine sociale favorisée. La culture générale constitue donc une barrière d'entrée sociale au métier. Cette barrière est d'autant plus visible que le métier repose aussi sur la prolongation des normes traditionnelles dans lesquelles a été élevée la femme bourgeoise décrite par Michelle Perrot³⁶⁸, comme la discrétion, la patience, ou encore l'adaptation. L'environnement familial est essentiel dans l'entrée des femmes dans le métier de documentaliste. L'investissement des parents est décisif dans la trajectoire de Geneviève, documentaliste à la phonothèque, qui suit les pas de sa mère. Marie-France, elle, a été élevée dans un monde de musiciens et s'oriente vers la documentation à la phonothèque, rapidement spécialisée dans les émissions musicales. Le père de Nicole, directeur général d'une mutuelle, avait des ambitions pour sa fille et souhaitait qu'elle trouve un métier dans la culture. Pour d'autres, c'est le conjoint qui joue un rôle important. Violette Franck, née en Argentine et venue en France par l'intermédiaire de son mari, était la femme d'un « homme de théâtre », qui l'a probablement faite entrer dans le monde de la culture. Colette, d'abord

³⁶⁶ Voir annexe n°11 - Photographie d'une épreuve du concours d'entrée pour les postes d'assistant de production et de thécaire à l'ORTF, 3 et 4 novembre 1964.

³⁶⁷ Voir Pierre Bourdieu, « Les trois états du capital culturel », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n°30, 1979, pp. 3-6 et Pierre Bourdieu, « Habitus, code et codification », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n°64, 1986, pp. 40-44.

³⁶⁸ Voir Michelle Perrot, « Qu'est-ce-qu'un métier de femme ? », *op. cit.*

aide-soignante, entre à l'ORTF alors que son mari y est éclairagiste. Les documentalistes ne font pas exception parmi les femmes de télévision et s'intègrent à un corps très homogène socialement, mais aussi en termes d'origine géographique. Elles sont urbaines, souvent nées à Paris ou en région parisienne ; parfois dans les grandes villes de France, comme Colette, venue de Montpellier, ou Nicole, de Lyon.

Enfin, les documentalistes sont souvent issues de la même classe d'âge. Les différents reportages photographiques et télévisuels réalisés dans les cinémathèques de la RTF³⁶⁹ et de l'ORTF dessinent aussi un monde de jeunes femmes. Les cinémathécaires partagent une culture générationnelle, celles des femmes nées dans les années 1930-1940. Elles partagent des coiffures, comme la « choucroute » inspirée par Brigitte Bardot, ou des cheveux longs et lisses à l'image de Catherine Deneuve dans les *Parapluies de Cherbourg*. Elles ont aussi en commun des goûts vestimentaires, à l'image des colliers de perles et des jupes crayon, visibles dans l'iconographie des reportages, et probablement plus largement des intérêts culturels communs, cinématographiques et musicaux. Seules les responsables, Violette Franck et Jacqueline Boudou, interrogées dans les deux reportages télévisés de 1963 et 1970, se distinguent en termes d'âge et de tenue vestimentaire, plus âgées, et habillées de manière plus traditionnelle en jupe-tailleur. À la phonothèque, une relation conflictuelle se noue entre les anciennes, arrivées avant les années 1960, et les plus jeunes, comme le raconte Colette :

Le staff ancien, il était pas très heureux hein [de voir arriver des plus jeunes, recrutées sur concours interne, puis externe]. Ça a pas été facile, du tout, du tout. Heureusement, j'étais jeune, après, il y en a d'autres qui sont arrivées, on a formé un staff de jeunes documentalistes on va dire, et puis, et puis...on leur a tenu la dragée haute et après, on a travaillé comme on a voulu [rires] ! [...] Elles [les plus âgées] étaient pas documentalistes, c'est des gens qui étaient arrivées après-guerre. [...] Pour chaque rubrique, il y avait ce qu'on appelait nous à l'époque, une *mémé* [rires]. C'était la guerre des anciens et des modernes ! Et notamment, en politique ou au théâtre, on avait des espèces d'ayatollah ! [rires] [...] Ça a été la guerre ! Mais on a gagné les jeunes [rires]³⁷⁰!

³⁶⁹ Voir les annexes n°5, 6, 7 : Photographies de documentalistes au travail à la RTF et à l'ORTF, issues de la Photothèque de l'INA.

³⁷⁰ Entretien avec Colette, le 2 juin 2022.

Petit à petit, le métier se soude autour d'une culture générationnelle commune partagée par la majorité des professionnelles, qui nouent aussi des relations de convivialité, voire d'amitié, en dehors du travail, les soirées, les week-end et parfois en vacances. Colette raconte qu'elle a toujours des liens aujourd'hui avec ses anciennes collègues, même si une grande partie d'entre elles sont décédées. Cette homogénéité culturelle et sociale permet souvent une solidarité interprofessionnelle au sein de chaque centre d'archives. Ensemble, les documentalistes se retroussent souvent les manches pour adapter leurs outils et homogénéiser leurs pratiques afin d'être plus efficaces auprès des créateurs. Colette insiste sur le travail commun pour mettre en place un thesaurus unique, à partir des années 1970, aidé ensuite par l'informatisation. Les professionnelles s'arrangent aussi entre elles sur les plannings pour pouvoir concilier chacune vie professionnelle et vie familiale. Dans ce monde de femmes, la transmission prévaut aussi, comme le montre le témoignage émouvant de Colette à propos de Violette Franck, sa « maman », son « exemple ». Il n'en demeure pas moins, dans un contexte d'autonomie très forte, loin des yeux des responsables, quelques tensions entre générations et parfois au sein d'une même classe d'âge, dans la mesure où personne n'a officiellement la main sur l'organisation du travail.

Femmes, jeunes, urbaines, issues de classes sociales favorisées, dotées d'un capital culturel propre à la bourgeoisie traditionnelle, les documentalistes partagent une culture très homogène. Cela favorise la construction d'un collectif professionnel au sein de chaque centre d'archives, en particulier à partir des années 1970, où les rangs des documentalistes se gonflent au fur et à mesure des concours internes, qui se multiplient. Elles sont souvent aussi diplômées que les réalisateurs, journalistes et producteurs de télévision, pour lesquels elles travaillent. Elles ne bénéficient cependant pas de leur légitimité professionnelle aux yeux des responsables institutionnels, et du grand public.

B. Les femmes dans un environnement audiovisuel marqué par l'engagement syndical et politique

Au début des années 1960, un vent de liberté commence donc à souffler, malgré les tentatives de l'ancien monde de l'endiguer³⁷¹.

Les jeunes documentalistes intègrent le monde du travail, alors que la question de l'émancipation individuelle questionne de plus en plus de femmes. Pour Simone de Beauvoir, « le fait d'être une femme pose aujourd'hui à un être humain autonome des problèmes singuliers »³⁷². S'affirmer comme des femmes modernes passe par le travail. Cela passe aussi par les vêtements. Plus les années passent et plus les cinémathécaires de la RTF et de l'ORTF abandonnent le port de la jupe pour le pantalon³⁷³. Absent des images en 1963, il est porté par plusieurs professionnelles en 1977. Au cours de la même période, les cheveux des cinémathécaires raccourcissent, à l'image du long chemin vers l'émancipation culturelle, sociale et économique de ces femmes de télévision. Les documentalistes de la radio et de la télévision sont souvent des femmes qui s'émancipent de l'autorité masculine, en intégrant le monde du travail, et le monde des médias, et en découvrant une culture marquée par la revendication des libertés individuelles.

Les documentalistes sont donc des femmes qui travaillent, et qui s'émancipent, dans un environnement audiovisuel marqué par l'enchaînement de mobilisations collectives. Colette, entrée en 1966 à l'ORTF, affirme : « Ah, ça, des mobilisations, il y en a eu beaucoup ! On était toujours en lutte ! [rires] »³⁷⁴. Pour Jérôme Bourdon, les décennies de la RTF et de l'ORTF sont marquées par la puissance de groupes professionnels, qui cherchent à faire reconnaître la valeur sociale et salariale de leur travail, à travers les revendications collectives :

L'organisation très centralisée d'une télévision soumise à une très grande instabilité de direction a entraîné très tôt (dès l'origine) la constitution de groupes professionnels puissants, très syndiqués, vite qualifiés de

³⁷¹ Karine Bastide, Christine Détrez, *Nos mères*, op. cit., p. 219.

³⁷² Simone de Beauvoir, *La femme indépendante*, op. cit., p. 49.

³⁷³ Voir les annexes n°5, 6, 7 : Photographies de documentalistes au travail à la RTF et à l'ORTF, issues de la Photothèque de l'INA.

³⁷⁴ Entretien avec Colette, le 2 juin 2022.

corporatistes. Les principaux groupes étant eux même divisés en groupes plus petits, mais eux aussi très organisés : au sein des personnels de production par exemple, les monteurs, et les assistants de réalisation³⁷⁵.

Le monde audiovisuel, sous monopole public, est fortement marqué par sa relation au pouvoir politique, en particulier sous Charles de Gaulle, de 1958 à 1969. Dans ce contexte, les professionnel·le·s de la radio et de la télévision ne cessent de revendiquer leur indépendance de création. Leurs voix sont notamment portées par les syndicats, et en particulier par la CGT, dont l'influence est non négligeable. Il faut dire que le paysage audiovisuel est marqué dès sa genèse par une culture de l'engagement, l'inscription politique à gauche, et en particulier au Parti communiste français :

De 1950 jusqu'aux premières années de la décennie Soixante-dix, les réalisateurs communistes étaient nombreux à la télévision française. Stelio Lorenzi, Marcel Bluwal, ont été, dès 1950-1951, les chantres des «dramatiques » tournées en direct, adaptations de classiques de la littérature française, faisant appel aux comédiens formés par le théâtre populaire. Fer de lance de ce que l'on a appelé l'École des Buttes Chaumont (qui comprenait d'autres réalisateurs, non communistes, comme Claude Barma, Claude Loursais, Claude Santelli, etc.), ils ont été progressivement rejoints par Jean Prat, Jean-Pierre Marchand, Raoul Sangla, Paul Seban, etc. Jacques Krier enfin, entré à la télévision en 1953, se spécialise rapidement dans le documentaire, autre dimension des « programmes » qui mobilise les réalisateurs communistes³⁷⁶.

Le panorama ici décrit par Isabelle Coutant est complété par des corps professionnels de techniciens, qui sont aussi fortement syndiqués et engagés politiquement, dans les partis de gauche, en particulier au Parti Communiste. Le monde syndical marque le petit écran naissant en gagnant les différentes corporations professionnelles, chacune animée par des revendications qui leur sont propres. Les débuts de la télévision sont donc marqués par les créations de réalisateurs encartés au Parti communiste ou très engagés à gauche. Une grande partie des créateurs et techniciens est passée par l'IDHEC, j'en ai parlé précédemment. Cette école, née dans le contexte de la Résistance, en 1943, est marquée par un engagement politique fort à gauche de ses enseignant·e·s et de ses étudiant·e·s. Cet engagement à gauche marque la culture professionnelle du petit écran qui émerge dans les années 1950 et

³⁷⁵ Jérôme Bourdon, « Les techniques de production et les professionnels à la télévision française depuis 1974 », *op. cit.*, p. 12.

³⁷⁶ Isabelle Coutant, « Les réalisateurs communistes à la télévision. L'engagement politique : ressource ou stigmaté ? », *op. cit.*, p. 349.

l'engagement à la fois politique, et syndical, qui imprègne la vie professionnelle à la radio et à la télévision, mais aussi les œuvres audiovisuelles, comme le raconte le réalisateur Marcel Bluwal :

Le groupe social que nous formions, entre nous les anciens, et les nouveaux de la FEMIS, c'était aussi l'héritage du groupe social de l'après-guerre, il y avait beaucoup de communistes là-dedans [...] Donc il y avait un groupe social lié par ce qu'on disait et lié par le syndicalisme. Or, ce syndicalisme était CGT, parce que le syndicalisme du spectacle avant 68 était uniquement CGT. Et on était CGT pas parce qu'on était communiste ou de gauche, on était CGT parce qu'il n'y avait pas d'autre syndicat et qu'il fallait bien être syndiqué pour travailler. Donc il y a eu la naissance de toute la mayonnaise syndicale [...], qui a caractérisé la télévision des années de Gaulle. Et il y avait un syndicat CGT des réalisateurs, le SFRT. Mais qui s'est détaché progressivement du syndicat global, qui n'est pas né séparément. On a décidé à un moment que les réalisateurs avaient quand même des intérêts, pas politiques du tout au contraire, mais des intérêts professionnels différents, et qu'il leur fallait non pas une section mais un syndicat à eux³⁷⁷.

Dans ce contexte marqué par l'engagement, Colette décrit son expérience au cœur du Service de la Recherche, aux côtés de Violette Franck et Pierre Schaeffer :

Alors, en plus, bon, Service de la Recherche...[rires] « pépinière de gauchistes » comme il était écrit dans la presse. Nous, on était un service de farfelus quand même³⁷⁸.

La documentaliste, elle-même, a toujours été syndiquée. Elle parle de l'influence de « Violette » dans son engagement :

Même quand on avait des assemblées générales ou autres, elle me disait « Je te ferai signe quand tu peux parler » [rires] [...] Tout le service [de la Recherche] était communiste ! Bon, moi, j'avais pas adhéré au parti mais... c'est pour ça que les journaux nous avaient dans le collimateur hein ! Mais c'était le bon côté marxiste ! Ils m'auraient fait croire en Marx hein ! [rires] En même temps, ils faisaient pas de prosélytisme hein, c'était très très professionnel, ça débordait pas ! C'était des gens très sérieux, respect de l'entreprise, respect de l'outil de travail, franchement c'était des exemples³⁷⁹!

³⁷⁷ Entretien avec Marcel Bluwal par Jérôme Bourdon, *op. cit.*

³⁷⁸ Entretien avec Colette, le 2 juin 2022.

³⁷⁹ Entretien avec Colette, le 2 juin 2022.

La sensibilité aux idées de gauche, et souvent l'engagement politique et syndical, constituent un dénominateur commun chez les documentalistes les plus anciennes que j'ai interrogées. Elles participent d'ailleurs aux différentes luttes de l'audiovisuel public. Toutefois, pour la majorité d'entre elles, elles restent cantonnées aux coulisses de l'histoire politique et syndicale, même après Mai 68. Le réalisateur Marcel Bluwal, dans la citation précédente, témoigne d'un syndicalisme qui a du mal à englober les intérêts de tous les métiers de l'audiovisuel. Il n'évoque d'ailleurs que les syndicats des *métiers d'hommes*. Pourtant, Violette Franck et Michèle O'Glor ont créé, dès 1954, le Syndicat National de Radio et de Télévision, qui cherche à représenter *l'ensemble* des professions de la radio et de la télévision. Virginie Linhart raconte son expérience personnelle, et la place secondaire accordée aux femmes, dont sa mère, encore en Mai 68 :

Lorsque j'étais petite, je l'accompagnais [sa mère] aux grands rassemblements féministes où elle se rendait ; je me rappelle de toutes ces femmes, tellement nombreuses et souvent en colère. En Mai 68, si les femmes sont partout, elles sont souvent derrière, comme en retrait. Sur les images d'archives, elles sont très nombreuses à avoir déjà un enfant sur les genoux³⁸⁰.

Pendant de longues décennies, les syndicats sont en effet portés par les voix des hommes³⁸¹ et l'audiovisuel public ne fait pas exception. Jérôme Bourdon décrit un monde professionnel « mystérieux, agité par de fréquents conflits sociaux », menés par les « réalisateurs, ingénieurs, administrateurs, dirigeants, techniciens et ouvriers »³⁸², dans un « univers fortement masculin, des techniciens aux professions artistiques »³⁸³. Violette Franck est une des rares figures féminines du syndicalisme qui marque l'histoire de l'audiovisuel. En Mai 68, elle travaille au Service de la Recherche et occupe le devant de la scène syndicale, lors de la grève de l'ORTF. Parmi les responsables de l'Intersyndicale, elle propose, « le 23 mai, [...] au nom du SNRT, une plate-forme revendicative des personnels statutaires »³⁸⁴. C'est elle qui dépose directement le rapport synthétisant ces revendications au ministre de l'Information, Georges Gorse. Son nom apparaît dans différents récits de l'histoire de la

³⁸⁰ Virginie Linhart, *L'effet maternel*, Paris, Flammarion, 2020, p. 200.

³⁸¹ Voir Cécile Guillaume, *Syndiquées. Défendre les intérêts des femmes au travail*, Paris, Presses de Sciences Po, 2018.

³⁸² Jérôme Bourdon, *Histoire de la télévision sous de Gaulle*, *op. cit.*, p. 78.

³⁸³ Jérôme Bourdon, *Histoire de la télévision sous de Gaulle*, *op. cit.*, p. 85.

³⁸⁴ C'est le « protocole Vedel », décrit par Jean-Pierre Filiu, dans *Mai 68 à l'ORTF*, *op. cit.*, p. 87.

grève de l'ORTF, parfois aux côtés de Michèle O'Glor, également déléguée de l'Intersyndicale. À plusieurs reprises pendant la mobilisation, Violette Franck est bousculée par les hommes de l'Intersyndicale. Jean-Pierre Filiu évoque un « dialogue orageux » entre elle, statutaire, et Stellio Lorenzi, « hors-statut », alors qu'ils sont « tous deux cégétistes »³⁸⁵. Documentaliste dans l'âme, Violette Franck a constitué et conservé une « collection » de tracts et journaux syndicaux, qui ont en partie permis à Jérôme Bourdon et Jean-Pierre Filiu de raconter la mobilisation de Mai 68 à l'ORTF. Mais son engagement, trop visible aux yeux des responsables institutionnels mais aussi probablement d'une partie de ses collègues, l'écarte des lumières de la création :

Agir dans l'espace public n'est pas aisé pour les femmes, vouées au privé, critiquées dès qu'elles se montrent ou parlent trop fort³⁸⁶.

Peu nombreuses sont donc les figures féminines de la RTF et de l'ORTF rendues visibles dans les luttes collectives menées par les pionniers de la télévision. Pourtant, aux côtés de Marcel Bluwal ou de Stellio Lorenzi, Violette Franck, Michèle O'Glor et d'autres femmes ont conçu les programmes du petit écran. Mai 68 est bien sûr un tournant dans la remise en cause de l'ordre social et de l'organisation patriarcale. Pourtant, le mouvement de Mai 68 en lui-même n'offre pas la lumière espérée aux revendications féministes :

Alors qu'on aurait pu imaginer que ce climat serait propice à l'expression de revendications féministes, elles sont au contraire marginalisées. Une double relégation s'opère. Premièrement, alors que les femmes participent massivement au mouvement sous toutes ses formes, elles n'occupent jamais les places de leader. Présentes dans les universités [...], en grève dans les secteurs les plus féminisés, elles n'en restent pas moins subalternes dans l'organisation de la contestation. Elles tapent les tracts, s'occupent des blessés, cuisinent, font le ménage, mais ne tiennent pas les micros et sont écartées des décisions, sauf à de rares exceptions³⁸⁷.

Dans l'iconographie de la grève de l'ORTF, en juin 1968, ce sont toujours les hommes qui sont au premier plan, et bien discrètes sont les femmes qui se font une place sur les

³⁸⁵ *Ibid*, p. 94.

³⁸⁶ Michelle Perrot, *Mon histoire des femmes, op. cit.*, p. 199.

³⁸⁷ Bibia Pavard, Florence Rochefort, Michelle Zancarini-Fournel, *Ne nous libérez pas, on s'en charge*, Paris, La Découverte, 2020, p. 267.

photographies et films de *L'Opération Jéricho*³⁸⁸. La « double relégation » analysée par Bibia Pavard, Florence Rochefort, Michelle Zancarini-Fournel touche directement les femmes de l'audiovisuel. Absentes des images des mobilisations, elles n'accèdent pas aux postes leaders des mobilisations auxquelles elles participent activement, et sont cantonnées aux tâches « domestiques » de gestion et d'administration. L'influence communiste et le poids de la CGT dans les mobilisations de l'ORTF mettent aussi en arrière-plan la question de l'émancipation des femmes à la radio et à la télévision jusqu'aux années 1980.

Entre femmes et syndicalisme persiste un malentendu, selon lequel les rapports de sexes sont secondaires et subordonnés aux rapports sociaux³⁸⁹.

Engagées aux côtés des hommes, les femmes doivent néanmoins se résoudre à voir leurs revendications dissoutes dans celles des professions masculines pendant de longues décennies. Colette reste d'ailleurs dubitative quand je la questionne sur la circulation des idées féministes à l'ORTF :

Oh...on était vraiment loin de tout ça ! C'était pas encore arrivé jusqu'à nous ! À l'époque, c'était la lutte, voilà...la lutte pour l'audiovisuel [...]. On était toujours en lutte hein, les manif, j'en ai fait hein [rires] ! [...] On se battait vraiment pour garder notre outil de travail, notre indépendance, notre liberté d'informer³⁹⁰ !

Pourtant, au fur et à mesure des décennies 1950 et 1960, cinémathécaires et phonothécaires évoluent dans un contexte politique et social qui transforme profondément les rapports sociaux de genre, autant dans la vie professionnelle que dans la vie personnelle des femmes. Les années 1960 amorcent un bouleversement des « normes de genre ». Les femmes de gauche créent et adhèrent à des mouvements féministes, comme le Mouvement

³⁸⁸ L'« Opération Jéricho », organisée à partir du 6 juin 1968, dans le cadre de la grève de l'ORTF déclenchée par Mai 68, doit durer pendant sept jours. Tous les jours, de 12 heures à 13 heures, « des marches silencieuses, sans banderoles ni pancartes » sont organisées autour de la Maison de la radio, avenue du Président-Kennedy, selon un article du *Monde* du 7 juin 1968, intitulé « Opération Jéricho », et disponible à ce lien : https://www.lemonde.fr/archives/article/1968/06/07/operation-jericho_2495815_1819218.html [consulté le 22 octobre 2022]. L'« opération » ne dure finalement que jusqu'au 12 juin, jour où la manifestation quotidienne est interdite par les pouvoirs publics.

³⁸⁹ Michelle Perrot, *Mon histoire des femmes, op. cit.*, p. 205.

³⁹⁰ Entretien avec Colette, le 2 juin 2022.

démocratique féminin (MDF), à partir de 1962. Une « attention » croissante est portée à la « condition féminine »³⁹¹, en particulier dans les médias, et à la télévision :

La télévision braque le projecteur sur la vie des femmes avec l'émission *Les femmes aussi* de 1964 à 1973. Venue du magazine d'information *Cinq colonnes à la une*, sa productrice Éliane Victor³⁹² a pour ambition de saisir le quotidien, le vrai, le sincère³⁹³.

Mai 68 ne révolutionne pas la condition féminine mais constitue une « onde de choc »³⁹⁴ vers l'engagement massif de femmes. Des professionnelles de l'audiovisuel vont rejoindre, au MLF ou ailleurs, celles que Françoise Picq nomme les féministes des « années mouvement »³⁹⁵, amorçant un tournant vers le « féminisme de la deuxième vague »³⁹⁶. Urbaines, et souvent parisiennes, les cinémathécaires sont d'autant plus promptes à rejoindre ces groupes de femmes, qui se développent d'abord dans les grandes villes.

Parce que le temps de la révolution sexuelle et de la libération de la femme est arrivé, mais aussi celui de l'ambition et de la réussite professionnelle. Petites, elles ont été élevées dans un carcan insupportable ; on leur demandait d'être gentilles, mignonnes, polies ; on leur répétait de se taire aussi. Quand arrivent les années 1970 et leurs promesses de liberté, elles s'y engouffrent avec l'énergie du désespoir³⁹⁷.

Toutefois, je n'ai malheureusement trouvé aucune information sur cet engagement féministe possible chez les documentalistes d'avant 1975. D'un point de vue personnel cependant, les professionnelles apparaissent souvent des femmes sensibles à une émancipation des normes patriarcales que leur impose la société. D'une part, elles travaillent dans un milieu engagé à gauche et avec un rythme de travail qu'il n'est pas toujours facile de

³⁹¹ Bibia Pavard, Florence Rochefort, Michelle Zancarini-Fournel, *Ne nous libérez pas, on s'en charge*, op. cit., p. 258.

³⁹² Voir aussi les mémoires d'Éliane Victor, *Profession femme*, Paris, Grasset, 2008.

³⁹³ Bibia Pavard, Florence Rochefort, Michelle Zancarini-Fournel, *Ne nous libérez pas, on s'en charge*, op. cit., p. 261.

³⁹⁴ Bibia Pavard, Florence Rochefort, Michelle Zancarini-Fournel, *Ne nous libérez pas, on s'en charge*, op. cit., p. 270.

³⁹⁵ Françoise Picq, « Enquête sur les féministes des années mouvement », in Christine Bard dir., *Les féministes de la deuxième vague*, Rennes, PUR, 2012, p. 61-69.

³⁹⁶ Voir Bibia Pavard, Florence Rochefort, Michelle Zancarini-Fournel, *Ne nous libérez pas, on s'en charge*, op. cit., 2020.

³⁹⁷ Virginie Linhart, *L'effet maternel*, op. cit., pp. 200-201.

concilier avec une vie familiale. Par ailleurs, il est intéressant de voir qu'une partie d'entre elles se distingue de la norme traditionnelle imposée aux femmes dans la société des Trente Glorieuses. Je l'ai dit précédemment, Violette Franck est vraisemblablement une femme divorcée. Un document que j'ai évoqué précédemment retrace, par ailleurs, les parcours de dix femmes documentalistes « collaboratrices » de l'ORTF³⁹⁸. Parmi ces dix femmes, cinq sont divorcées, une est veuve. Elles travaillent probablement toutes par nécessité économique. Mais une telle proportion de divorcées sur cet ensemble de professionnelles n'est pas à négliger. Ces femmes vivent dans un modèle familial qui se distingue d'une grande partie de celui des femmes de leur époque. Le divorce par consentement mutuel n'est en effet légal qu'à partir de la loi du 11 juillet 1975. Être une femme divorcée dans la France des Trente Glorieuses est loin d'être une condition fréquente et facile, tant économiquement que culturellement dans le regard porté sur cette situation par les représentations collectives. Les documentalistes sont donc des femmes qui se démarquent, pour une partie d'entre elles, du modèle traditionnel de la famille des Trente Glorieuses. Les cinémathécaires et les phonothécaires sont des femmes engagées, et souvent émancipées intellectuellement. Mais elles ont toujours en charge la gestion de leur vie domestique. Colette raconte que sa mutation du Service de la Recherche à la Phonothèque, en 1974, a été un soulagement pour des raisons pratiques et familiales :

J'ai été mutée à la Phonothèque. *Dans* la Maison de la Radio. Ça m'arrangeait. J'habitais à Meudon. Quand j'ai demandé ma mutation, je savais même pas ce que j'allais trouver. Mais voilà, j'avais deux enfants petits, un mari qui partait tout le temps en reportage, aller à Bry-sur-Marne [où s'est installé le Service de la recherche], c'était tout simplement plus possible. Je devenais...Je craquais. Et donc la Maison de la Radio, c'était d'abord pour ça, voilà³⁹⁹.

Travailler à la phonothèque n'était donc pas une vocation, mais un arrangement pour Colette, qui veut pouvoir continuer à concilier sa vie professionnelle avec sa vie privée. Être une mère qui travaille dans les années 1970 ne permet pas la flexibilité horaire et géographique demandée dans de nombreux métiers de l'audiovisuel. Le mari de Colette, technicien, peut en revanche, de son côté, se permettre de quitter le foyer, pour partir « tout

³⁹⁸ Note de Xavier Larère, *op. cit.*, publiée le 4 juin 1973. La note est accompagnée d'un document synthétisant les profils des personnes retenues comme « collaborateurs artistiques » auxquels l'ORTF doit faire appel en priorité. c'est dans ce document en annexe qu'apparaissent notamment les informations sur les situations personnelles des professionnel·le·s

³⁹⁹ Entretien avec Colette, le 2 juin 2022.

le temps en reportage ». La prise en charge de la vie familiale et de l'espace domestique constitue encore un obstacle sérieux à l'évolution de carrière des documentalistes au début des années 1970. En tant que femmes, elles réfléchissent d'abord, dans leurs choix professionnels, à la conciliation de leurs rôles de mère, d'épouse, et de professionnelle.

Les évolutions sont lentes, la majorité des femmes ne sont toujours pas salariées, mais les représentations du destin féminin et les aspirations changent⁴⁰⁰.

Dans un environnement marqué par l'engagement politique et syndical, les questions autour de l'émancipation féminine éclosent : les documentalistes s'affirment comme des femmes qui travaillent. Dans un monde professionnel et syndical où les hommes ont le pouvoir, leur identité féminine est un inconvénient pour la reconnaissance de leur travail. C'est aussi un atout pour s'unir collectivement dans la pratique du métier, et s'émanciper individuellement en tant que femmes.

⁴⁰⁰ Karine Bastine, Christine Détrez, *Nos mères*, *op. cit.*, p. 223.

II. La solidarité entre professions féminines.

L'homogénéisation des comportements d'activité masculins et féminins est un fait marquant qui se dessine au fil des courbes d'activité des recensements successifs depuis la Deuxième Guerre mondiale. Elles témoignent d'un très spectaculaire « rattrapage » de l'activité des femmes de 25 à 50 ans par rapport à celle des hommes, rattrapage qui démarre dans les années 1960 et se poursuit aujourd'hui⁴⁰¹.

Les cinémathécaires sont des femmes qui travaillent, dans un monde où l'activité est encore souvent réservée aux hommes. En 1946, 38,3 % des actifs en France sont des femmes. Cette proportion de femmes baisse jusqu'en 1968, où elle passe au pourcentage de 34,5%, pour réaugmenter ensuite. En 1975, 37,1% des actifs sont des femmes. Les femmes pénètrent plus facilement le secteur tertiaire de l'économie que ça n'avait été le cas pour l'agriculture et l'industrie, en particulier par le biais des métiers de services. Entre 1952 et 1975, la télévision est un milieu professionnel jeune, méconnu, dépourvu de moyens, et encore peu légitime dans le monde de la culture. Dans « la classe dominante cultivée », la télévision est en effet souvent perçue comme une pratique culturelle de masse, populaire, donc « illégitime », à l'inverse de ce qui définit leur « culture légitime », la leur, au sens où l'entend Pierre Bourdieu dans *La Distinction*⁴⁰². Le petit écran, de fait, est moins attrayant que le cinéma pour les hommes les plus diplômés et les plus reconnus. Isabelle Coutant explique en particulier que pour les réalisateurs, la télévision est « un second choix. Les réalisateurs de la télévision des débuts se destinaient à l'origine à une carrière cinématographique. Stelio Lorenzi, Jean-Pierre Marchand ont d'ailleurs été assistants au cinéma pendant une dizaine d'années avant d'entrer à la télévision »⁴⁰³. Les femmes entrent donc plus facilement en tant que professionnelles à la télévision que dans d'autres institutions culturelles.

⁴⁰¹ Margaret Maruani, Monique Meron, « Le travail des femmes dans la France du XX^e siècle », in *Regards croisés sur l'économie*, 2013/1, n°13, pp. 177-193.

⁴⁰² Voir Pierre Bourdieu, *La Distinction*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

⁴⁰³ Isabelle Coutant, « Les réalisateurs communistes à la télévision. L'engagement politique : ressource ou stigmaté ? », *op. cit.*, p. 350.

A. Être une professionnelle de la télévision

Les femmes entrent plus facilement à la télévision qu'au cinéma mais il n'en demeure pas moins que les figures féminines sont rarement mises en avant par le petit écran. Fait rare, l'émission *Aujourd'hui Madame* du 5 mai 1973 présente « les métiers de femmes à la télévision ». Cette émission quotidienne, que j'ai brièvement évoqué plus tôt, est diffusée chaque début d'après-midi, de 1970 à 1982, sur la deuxième chaîne de l'ORTF. Elle s'adresse en priorité aux femmes au foyer, et se concentre de manière approfondie et très originale à l'époque, sur les questionnements d'un public féminin. Constituée de reportages, celle-ci fait aussi fait aussi la part belle à l'intervention des téléspectatrices qui peuvent assister au programme, en plateau. Le 5 mai 1973, un reportage fait le portrait des femmes de télévision : des scriptes, cadreuses, maquilleuses, costumières, monteuses, y racontent et montrent leur travail, en coulisse des créations audiovisuelles⁴⁰⁴. Cette émission, qui s'attache aux professions présentes sur les plateaux de tournage, n'évoque pas les cinémathécaires, encore une fois cantonnées au statut de fantômes de la création. Mais le reportage offre une peinture de la place des femmes qui travaillent à la télévision des années 1970, dans laquelle s'inscrivent aussi les professionnelles de la documentation. La journaliste de l'émission, Christiane Cardinal, insiste sur la méconnaissance du grand public à l'égard du rôle tenu par les femmes de la télévision :

Vous nous avez demandé quels rôles tiennent les femmes au sein de cette équipe. Ces rôles sont nombreux : maquilleuses, habilleuses, cadreuses, réalisatrices, monteuses, créatrices de costumes, décoratrices [...]. Nous allons tenter de définir, tout au long de l'émission, les fonction d'un certain nombre d'entre elles⁴⁰⁵.

Le reportage se donne donc pour mission de « définir » des métiers aux compétences souvent naturalisées dans les représentations collectives, car occupés par les femmes. La journaliste d'*Aujourd'hui Madame* insiste aussi sur le rôle joué par ces femmes professionnelles dans la chaîne de création audiovisuelle :

⁴⁰⁴ La seule exception est la réalisatrice Marion Sarrault qui occupe un métier de « créateur ».

⁴⁰⁵ Christiane Cardinal, dans « Métiers de femmes à la télévision », *Aujourd'hui Madame*, *op. cit.*

- Alors, Marianne [scripte], je voudrais que vous me disiez quelle est l'importance d'une monteuse *après* le tournage ?

- Capital, parce qu'en accord avec le réalisateur, elle donne le rythme à une émission. Disons que le réalisateur a travaillé avec sa scripte *avant* et *pendant*, et avec la monteuse *après*.

- Nous allons essayer de définir votre métier, qui est très difficile à définir disons-le. Vous êtes en quelque sorte « la mémoire » du réalisateur.⁴⁰⁶

Marianne, scripte, envisage son rôle et celui de ses collègues monteuses comme celui d'un « personnel de renfort »⁴⁰⁷ auprès des réalisateurs. Elle dessine ainsi une chaîne d'assistantat des réalisateurs et journalistes, d'amont en aval des créations, au sein de laquelle les femmes professionnelles, parmi lesquelles les cinémathécaires, dessinent chacune leur place. Les contours de l'activité de chacune ne sont cependant pas si faciles à délimiter, comme le souligne Christiane Cardinal. Mais toutes ces femmes occupent une position de conseil et de soutien aux créateurs, en retrait cependant des projecteurs. *Aujourd'hui Madame* suit ensuite Marianne tout au long de l'émission *Cadet Rousselle*, sur laquelle elle travaille. On la voit d'abord prendre des notes aux côtés du réalisateur de l'émission, sur le plateau, tandis qu'il ne lui adresse pas un regard. Marianne se déplace sur le plateau et poursuit sa prise de notes en regardant partout autour d'elle, sans que personne ne lui adresse la parole, créateurs comme techniciens. Pendant la préparation de l'émission avec l'animateur Guy Lux et le réalisateur, elle poursuit son travail d'écriture aux côtés des deux hommes, mais ceux-ci parlent entre eux. On la voit écrire debout et sur des bouts de table, dans l'urgence. Finalement, le réalisateur lui donne les indications à suivre pendant l'émission. En régie, elle « rappelle aux cameramen les plans qu'ils doivent faire » et « au réalisateur les plans qu'il a prévus ». Comme de nombreuses femmes de télévision, monteuses, assistantes, cinémathécaires, Marianne se positionne toujours en tant qu'appui, à la disposition des créateurs, toujours dans l'ombre, et avec les moyens du bord. Le reportage d'*Aujourd'hui Madame* permet de resituer ce que c'est d'être une femme de télévision au quotidien, inscrivant les conditions de travail des cinémathécaires dans un paysage plus général. Les femmes assistent les hommes de télévision, en particulier les créateurs, et les suivent sur les plateaux ou dans les studios, en restant toujours cantonnées derrière les projecteurs, en toute discrétion. Leurs tâches sont indispensables au bon déroulement de la production

⁴⁰⁶ *Ibid.*

⁴⁰⁷ Voir Howard Becker, *Les mondes de l'art*, *op. cit.*

audiovisuelle, par leur gestion des raccords entre les différentes étapes de la chaîne de création.

Les femmes de télévision sont laissées de côté, dans la communication physique et verbale, par leurs collègues hommes, lors la réalisation des émissions. En revanche, les métiers de femmes se construisent à travers une solidarité féminine inter-professionnelle à la télévision. Michèle O'Glor, qui fut notamment scripte et scénariste, a ainsi noué une amitié profonde avec la cinémathécaire Violette Franck, que j'ai déjà évoquée. Il existe malheureusement peu de traces de cette relation, hormis dans le cadre de leur activité syndicale. Mais Michèle O'Glor, avec laquelle j'ai pu très rapidement m'entretenir au téléphone, n'a pas oublié les nombreuses « bêtises » faites en compagnie de Violette, « pour embêter les hommes ». Ces relations sont généralisées, et favorisées par le cadre de travail qui pousse les femmes de télévision à dialoguer entre elles. Un reportage photographique du 30 décembre 1965 réalisé à l'ORTF montre ainsi une monteuse travaille au coeur de la cinémathèque d'Actualités. Elle est d'abord perchée dans les rayonnages, sur son tabouret, en compagnie d'une cinémathécaire avec qui elle cherche la bobine à réutiliser dans une nouvelle émission. Puis, on la voit installée sur sa table de montage, réalisant le bout-à-bout d'archives en vue d'une nouvelle création. Cette proximité physique des cinémathécaires et des monteuses est très forte sur le lieu de travail à la RTF et à l'ORTF, où les professionnelles collaborent. Elle est renforcée par la circulation fréquente des femmes, d'un métier à l'autre. Violette Franck est ainsi probablement devenue cinémathécaire après avoir été monteuse. Geneviève, entrée à la documentation de l'ORTF, raconte aussi ces ponts fréquents entre les métiers et les services de l'audiovisuel public :

Ça se baladait un peu [les professionnel-le-s, entre le montage et la documentation]. [...] Venaient dans ces concours-là [les concours de l'ORTF pour entrer aux postes de monteuse.s] beaucoup de gens qui effectivement, venaient soit des services de doc, pas forcément purement documentalistes parce que, ceux-là, ils avaient un métier, ils le lâchaient pas, mais ceux qui avaient gravité autour...[...] les petites mains, qui se disaient « moi, ça m'intéresse »⁴⁰⁸.

Les « petites mains » féminines, aux compétences floues, souvent considérées comme interchangeables, ont en revanche l'avantage de pouvoir passer facilement d'un métier à l'autre au sein du petit écran, en se cantonnant bien sûr à des tâches d'assistantat. Cela leur offre un paysage relationnel souvent très large et varié. On peut supposer que, comme

⁴⁰⁸ Entretien avec Geneviève, le 19 février 2018.

Michèle O'Glor et Violette Franck, les femmes de l'audiovisuel partagent des métiers, des relations professionnelles, mais aussi des intérêts, des revendications, voire des affinités personnelles en-dehors de la télévision. Cette proximité entre femmes du petit écran est d'autant plus probable qu'elles partagent une revendication intellectuelle et artistique commune, comme en témoigne la monteuse « Babeth » [il n'est pas fait mention de son prénom entier, ni de son nom de famille], dans le reportage d'*Aujourd'hui Madame* : « J'ai d'autres ambitions mais c'est un métier qui me passionne et que j'espère faire encore quelques temps⁴⁰⁹. ». Le récit de la « cadreur »⁴¹⁰ Marianne Fossorier, interrogée dans la même émission, la rejoint : « Je trouve que c'est intéressant mais j'espère faire des choses encore plus intéressantes »⁴¹¹.

Comme Babeth, Marianne Fossorier, Michèle O'Glor et Violette Franck, les femmes de télévision s'inscrivent le plus souvent à la télévision dans un rôle d'appui, invisible à l'écran. Femmes souvent issues de milieux sociaux favorisés, diplômées, urbaines et engagées politiquement et syndicalement, elles expriment cependant régulièrement l'ambition professionnelle de faire évoluer leur carrière vers les tâches de création. Dans une télévision encore très imprégnée par l'expérimentation et l'autonomie des professionnel·le·s, elles circulent facilement d'un service et d'un métier à l'autre. Elles nouent ainsi des relations de solidarité, voire d'amitié, qui dessinent un paysage de travail collectif favorable à la revendication d'une émancipation personnelle et professionnelle, comme de plus en plus de femmes de leur milieu et de leur génération.

⁴⁰⁹ Interview de la monteuse « Babeth », in « Métiers de femmes à la télévision », in *Aujourd'hui Madame*, *op. cit.*

⁴¹⁰ C'est le terme utilisé dans l'émission *Aujourd'hui Madame*, diffusée le 5 mai 1973, *op. cit.*

⁴¹¹ Marianne Fossorier, interrogée dans l'émission *Aujourd'hui Madame*, *op. cit.*

B. Une revendication intellectuelle du métier, qui passe aussi par les luttes collectives

Si les femmes ne peuvent être créatrices, c'est que la nature ne les y a pas destinées, dans un monde où chacun et chacune doit garder la place que lui assigne son corps. [...] Les hommes sont « naturellement » faits pour la chose publique, la gloire, la politique et l'argent, puisqu'ils sont ambitieux et énergiques, tandis que les femmes, sensibles, émotives, fragiles et tendres, sont destinées au foyer et à la famille. Autant exercer là où l'on excelle ! Les femmes accouchent d'enfants, les hommes d'œuvres d'art et de l'esprit. [...] C'est ainsi tout l'ordre social qui se trouve menacé si les femmes se targuent d'écrire (de peindre, de composer, de monter à la tribune)⁴¹².

Christine Détrez décrypte les difficultés pour les femmes à se faire une place dans la littérature, en particulier à la position d'auteurs. Dans la société patriarcale des années 1950-1960, des femmes entrent à la télévision. Mais comme en littérature, elles s'y fauflent discrètement, entrant discrètement, à l'ombre des créateurs, et ne menaçant pas directement l'ordre genré qui y règne. Cependant, elles y trouvent les ressources et le collectif pour y affirmer l'exigence intellectuelle de leur activité.

La participation à la création d'un nouveau média ainsi que les perspectives d'évolution offertes par cette jeune télévision sont vécues comme une chance tant par les femmes que par les hommes membres de la TSR. Or, cette opportunité revêt pour les premières un caractère plus exceptionnel encore⁴¹³.

Pour Roxane Gray, la télévision, en tant que média nouveau et souvent expérimental, fait une plus grande place aux femmes que les médias traditionnels. Il constitue donc une porte d'entrée vers les mondes médiatique et culturel, dans lesquels elles peinent encore souvent à accéder. Une fois entrées, elles bénéficient des ressources collectives apportées par la forte solidarité féminine inter-professionnelle, pour affirmer leur quête d'une meilleure reconnaissance sociale et symbolique. Les cinémathécaires, comme de nombreuses femmes du petit écran, partagent un haut niveau de diplôme et un fort capital culturel, à l'origine

⁴¹² Christine Détrez, « La place des femmes en littérature, Le canon et la réputation », *Idées économiques et sociales*, 2016/4, n°186, p. 25.

⁴¹³ Roxane Gray, *Négocier la norme, Genre et médias dans l'après-guerre*, op. cit., p. 65.

d'une « une revendication intellectuelle »⁴¹⁴ chez les professionnelles des années 1970, comme en témoigne Catherine. Elle confirme d'ailleurs qu'à la cinémathèque de l'ORTF, « les gens avaient bac +3,4,5 »⁴¹⁵. Cette ambition intellectuelle et créative des femmes de télévision s'exprime dès les premières décennies du petit écran, à travers la participation à de nombreuses mobilisations collectives. Michèle O'Glor dessine, par exemple, une carrière professionnelle marquée par l'engagement syndical et politique :

Je travaillais, j'adorais ça, et puis en même temps, il y a eu toute l'histoire de la télévision, les grèves...c'est à dire que ma vie professionnelle, c'est une grève, une émission, une grève [rires].

Attention, c'était pas des grèves systématiques, c'était des grèves *excessivement* importantes, déjà pour la défense du service public, le statut du salarié, contre le maccarthysme. [...] Moi, quand je suis arrivée à la télévision, le maccarthysme arrivait en France. [...] Quand même, il ne fallait pas rentrer à Cognacq-Jay avec *L'Humanité* dans sa poche. [...] et en 1953, il y avait donc [Stellio] Lorenzi, comme réalisateur, etc., ceux que je vous ai cités, et arrive une lettre d'Emile Hugues, qui était Ministre de l'Information de l'époque, à Jean d'Arcy, en lui disant d'empêcher de travailler Lorenzi et Thévenot, parce qu'ils étaient communistes [...]. Alors, Violette Franck était déjà arrivée et on avait créé le Syndicat du Spectacle Télévisé⁴¹⁶.

Les femmes, comme Michèle O'Glor et Violette Franck, participent aux mobilisations collectives, qui se succèdent tout au long de l'histoire de la RTF et de l'ORTF. Comme de nombreux collègues, elles sont souvent aussi engagées politiquement et syndicalement, à gauche. Michèle O'Glor est ainsi membre du Parti communiste depuis 1947⁴¹⁷, dans le contexte international de la guerre froide et alors qu'une « chasse aux sorcières » communistes est menée par les responsables politiques au cœur du petit écran. « Violette » fait aussi partie de ces femmes mobilisées aux débuts de la RTF. Elle a un rôle central dans le récit de Michèle O'Glor quand elle raconte son engagement politique et syndical. Les deux femmes ont fondé le syndicat SNRT ensemble, en 1954⁴¹⁸, et mènent de nombreuses luttes côte à côte. Violette Franck est aussi régulièrement citée par l'historien Jérôme Bourdon dans son *Histoire de la télévision sous de Gaulle*, qui décrit les deux premières décennies de la

⁴¹⁴ Entretien avec Catherine B, le 1er juillet 2019.

⁴¹⁵ Entretien avec Catherine B, le 1er juillet 2019.

⁴¹⁶ Entretien avec Michèle O'Glor par Jérôme Bourdon, *op. cit.*

⁴¹⁷ Voir le *Maitron, Dictionnaire biographique en ligne du mouvement ouvrier et du mouvement social*, entrée « Michèle O'Glor », *op. cit.*

⁴¹⁸ Jérôme Bourdon, *Histoire de la télévision sous de Gaulle*, *op. cit.*, p. 87.

télévision publique, imprégnées par la succession de mobilisations collectives. Michèle O’Glor et la cinémathécaire font partie des très rares femmes⁴¹⁹ nommément citées dans les différents témoignages sur les luttes de la RTF et de l’ORTF. Cependant, elles ne semblent pas de battre explicitement pour la condition féminine, et pour les professions occupées par des femmes :

Nous, on a voulu que les monteurs et les cadresurs soient considérés comme des professions artistiques [...] et on a gagné [...] grâce à ça, les techniciens ont été revalorisés également⁴²⁰.

Lors de son entretien avec l’historien Jérôme Bourdon, Michèle O’Glor évoque les mobilisations collectives en faveur de la revalorisation salariale de certaines professions de créateurs et de techniciens. Mais elle ne parle jamais les conditions de travail des scriptes, des monteuses ou des cinémathécaires, ni même de professions féminines plus visibles comme les speakerines. Il est donc difficile de savoir dans quelle mesure les femmes de télévision se mobilisent pour leurs propres conditions, et dans quelle mesure elles se fondent dans des mobilisations fortement contrôlées par les figures masculines du petit écran.

L’engagement des femmes de télévision s’illustre aussi dans leurs ambitions professionnelles, animées par des revendications intellectuelles fortes. Il n’existe malheureusement pas, à ma connaissance, de témoignage de Violette Franck sur sa conception du métier de cinémathécaire. Michèle O’Glor raconte en revanche très bien son positionnement dans la création d’œuvres, en particulier aux côtés du réalisateur Stellio Lorenzi, sur le film de cinéma *Climats*, puis sur l’adaptation télévisée de *Jacquou le Croquant* :

Lorenzi n’avait absolument pas pensé à moi comme scénariste [pour un film de cinéma], il travaillait très bien avec moi comme scripte, il était ravi qu’on discute, qu’on collabore. [...]. Et on a commencé les séances de travail, et moi, j’étais toujours là comme scripte, j’étais pas officiellement scénariste. Et après la première séance de travail, Stellio m’a demandé « Qu’est-ce-que tu penses du travail qu’on a fait aujourd’hui ? », alors j’ai dit « Écoute Stellio, pour le cinéma, je te donnerai pas une idée, pour la télévision, tout ce que tu veux, on collabore, mais pas pour le cinéma ». [...] [Quelques années plus tard, à la télévision] j’ai eu du mal à avoir la paternité de *Jacquou le Croquant*

⁴¹⁹ Madeleine Kahn est aussi parfois citée mais je ne connais pas ses liens avec Violette Franck et Michèle O’Glor.

⁴²⁰ Entretien avec Michèle O’Glor par Jérôme Bourdon, *op. cit.*

puisqu'il l'a contestée. Il ne voulait pas me reconnaître la paternité de l'adaptation. Il y a eu un procès [...] et j'ai gagné.⁴²¹

Michèle O'Glor dessine ici la lisière floue entre assistanat et création dans les positions occupées par les femmes de télévision, qui les poussent parfois - quand elles osent - à réclamer la reconnaissance de leur auctorialité sur les œuvres. Toutefois, ces ambitions artistiques sont loin d'être toujours respectées, et peuvent les mener à des conflits importants avec les créateurs. En effet, oser s'affirmer comme une femme créatrice est une marque d'émancipation qui fait encore peur dans les années 1960. Parallèlement aux réseaux de camaraderies masculins, très forts à la télévision⁴²², et face à la violence de certaines relations femmes-hommes ainsi décrites par Michèle O'Glor, les solidarités féminines se renforcent. Ces relations sont d'autant plus nécessaires que le syndicalisme a du mal à englober les intérêts de tous les métiers de l'audiovisuel, et se concentre sur les problématiques liées aux métiers d'hommes. Pourtant, Violette Franck et Michèle O'Glor ont créé, dès 1954, le SNRT, qui cherche à représenter *l'ensemble* des professions de la radio et de la télévision. En mai 1968, la cinémathécaire est même à la tête de l'Intersyndicale et se bat aux côtés des créateurs et des techniciens pour une plus grande indépendance à l'égard du pouvoir politique, et de meilleures conditions statutaires et salariales. Mais l'unité interprofessionnelle de Mai 68⁴²³ est fragile et s'effrite dès la fin du mois de juin :

Plusieurs semaines de grève, c'est long, c'est dur, surtout dans une entreprise qui emploie 173 catégories différentes de personnel dont l'unité s'est faite comme par miracle. Les premiers craquements, discrets, se firent entendre à l'Intersyndicale avant le 20 juin. Au grand scandale des journalistes néophytes en matière d'action revendicative, les vieux routiers, Simonetti, le «

⁴²¹ Entretien avec Michèle O'Glor par Jérôme Bourdon, *op. cit.*

⁴²² C'est par exemple visible dans le témoignage de Marcel Bluwal pour Jérôme Bourdon, *op. cit.*, qui témoigne d'ailleurs entre autres de ses relations de camaraderie avec Stellio Lorenzi ou Jean Prat

⁴²³ La grève à l'ORTF est déclenchée, par l'interdiction par le pouvoir politique d'une séquence de l'émission *Panorama* qui montrait la manifestation étudiante qui se déroule quartier Latin le 10 mai 1968. Dans le cadre de la grève interprofessionnelle de grande ampleur de Mai 68 qui bloque la France pendant plusieurs semaines - et amènera à la chute du Président de Gaulle, les personnels de l'ORTF entrent en grève le 16 mai 1968. Au fil de l'augmentation du nombre de grévistes, le petit écran s'éteint car il n'est plus en mesure de diffuser les émissions. La grève de l'ORTF, et l'absence de programmes télévisés, dure un mois, jusqu'au 24 juin 1968. À partir du 25 juin 1968, la reprise du travail est progressive à la télévision publique, mais le 4 août 1968, 102 journalistes radio et télévision licenciés, rappelant la dépendance du petit écran au pouvoir gaullien, qui refuse la mise en cause de son influence sur les contenus.

boss » des techniciens, Violette Franck, l'égérie de la C.G.T., et sa sœur jumelle en syndicalisme, Madeleine⁴²⁴.

Dans cet extrait du *Journal de grève* anonyme d'un professionnel surnommé Claude Frédéric, une nouvelle femme apparaît, aux côtés de Violette Franck, sa « soeur jumelle », « Madeleine ». Il s'agit vraisemblablement Madeleine Khann, à la tête du Syndicat National Autonome. La sororité est perceptible dans la terminologie de l'auteur. Toutefois, encore une fois, les femmes dont la mobilisation est visible dans l'espace public font peur et leur engagement est dénigré, même de manière implicite : Violette Franck est toujours imprégnée de son image « d'égérie », ambassadrice éventuelle des causes syndicales, mais en aucun cas présentée comme initiatrice des luttes. Le *Journal de grève* de Claude Frédéric atteste bien de la présence des professionnelles dans les mobilisations de l'audiovisuel public. Mais leurs visages demeurent souvent flous, fondus dans le collectif, comme leurs propres revendications, bien peu mises en lumière. La rupture de Mai 68 ouvre, certes, un espace de parole des femmes dans l'espace public. Mais Fanny Gallot⁴²⁵ reprend la distinction de Margaret Maruani⁴²⁶ entre *femmes en grève* et *grèves de femmes*. Les luttes de l'ORTF appartiennent à la première catégorie : elles s'impliquent dans des mobilisations mixtes, où leurs revendications ne parviennent pas à se faire leur propre place.

Le paysage médiatique s'ouvre peu à peu, après Mai 68, à la question de l'émancipation féminine, à travers l'affirmation d'une presse féminine francophone d'après-guerre, comme le décrypte Karine Taveaux-Grandpierre :

Les titres généralistes français haut de gamme comme *Elle* et *Marie-Claire* offrent une image plus émancipée des femmes à travers un soutien affiché à leur nouveau droit de vote, à leur autonomisation et à leur conquête de la sphère publique⁴²⁷.

Les cinémathécaires et leurs collègues femmes de l'audiovisuel sont de potentielles lectrices de *ELLE* et *Marie-Claire*, puisque Christine Bard définit celles-ci comme des

⁴²⁴ Frédéric Claude, *Libérer l'ORTF - Journal d'une grève*, op. cit., p. 114.

⁴²⁵ Voir Fanny Gallot, *En découdre*, Paris, La Découverte, 2015.

⁴²⁶ Margaret Maruani, *Les syndicats à l'épreuve du féminisme*, Paris, Syros, 1979, p. 77.

⁴²⁷ Karine Taveaux-Grandpierre, « Femmes d'aujourd'hui, Bonnes soirées, Marie-Claire et ELLE (1945-1966), une presse francophone sans frontières? », in Delphine Chedaleux dir., *Négocier la norme, Genre et médias dans l'après-guerre*, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2022, p. 103

« citadines des classes moyennes »⁴²⁸. Évelyne Sullerot précise aussi que ces lectrices sont souvent franciliennes, voire Parisiennes, comme les professionnelles de télévision. Au cœur de leur environnement socio-culturel, et de leur milieu professionnel, les cinémathécaires sont vraisemblablement sensibilisées aux questionnements liés à l'émancipation féminine, voire engagées pour une meilleure conquête des femmes dans l'espace public. Pour Bibia Pavard, Florence Rochefort, et Michelle Zancarini-Fournel, la loi Veil en 1975, et, à travers elle, « les questions de contraception et d'avortement ont été un catalyseur des luttes, elles ont permis de faire connaître les revendications féministes et de rassembler largement, au-delà du MLF »⁴²⁹. Dans une histoire des années 1970, marquée par la création du Mouvement de Libération des Femmes (MLF), en 1970, et les lois favorables à une plus grande indépendance des femmes, on peut supposer que la télévision et la radio sont un terrain favorable pour un « moment d'affirmation des femmes », étudié par les trois historiennes sus-citées pour le champ littéraire. Les traces existantes ne me permettent pas de déterminer combien de cinémathécaires de l'ORTF étaient encartées dans des partis politiques, ou affiliées à des associations féministes. Mais le métier s'est établi grâce à l'engagement professionnel, politique, syndical et très certainement personnel, de Violette Franck. Les femmes entrées à l'INA entre 1975 et 1985 que j'ai interrogées sont, dans la très grande majorité, des femmes alors sensibles aux idées de la gauche et de l'extrême-gauche. Ce sont même parfois des femmes partisans. En outre, les cinémathécaires évoluent dans un milieu professionnel où les femmes affirment leurs revendications politiques, mais aussi intellectuelles et artistiques, plus expressément que ce n'est le cas en règle générale dans la société française des années 1960-1970. Je fais donc l'hypothèse que ces professionnelles de la documentation audiovisuelle, issues de milieux sociaux favorisés et cultivés, souvent diplômées, et sensibles aux questions culturelles, sociales et d'actualité, sont majoritairement des femmes engagées sur les questions de la condition et de l'émancipation féminines. Ces questions imprègnent la construction de l'identité collective d'un groupe professionnel féminin, qui, dans la deuxième moitié des années 1970, s'illustre par des revendications féministes explicites.

⁴²⁸ Christine Bard citée par Karine Taveaux Grandpierre, *Ibid*, p. 112.

⁴²⁹ Bibia Pavard, Florence Rochefort, Michelle Zancarini-Fournel, *Ne nous libérez pas, on s'en charge*, *op. cit.*, p. 304.

III. Les années 1970 : Le lent chemin vers la professionnalisation

À partir des années 1970, les cinémathécaires prennent davantage conscience de leur identité en tant que collectif professionnel au cœur de l'audiovisuel public. Les différentes études et consultations menées par l'entreprise extérieure de la SEMA à la demande de l'ORTF auprès des cinémathèques aboutissent à des réorganisations des services de documentation. Elles montrent aussi un nouvel intérêt de l'institution pour les archives audiovisuelles. Toutefois, les cinémathécaires sont encore souvent soumises à de nombreux aléas matériels, financiers et organisationnels, qui leur demandent une forte adaptation aux différentes situations, impliquent un travail toujours très autonome, voire parfois expérimental. Ce qui ralentit leur chemin vers la professionnalisation.

A. Cinémathécaires, documentalistes radio, statutaires, occasionnelles : le corps professionnel dispersé

Il y avait une espèce de mosaïques et de dents [entre les services de documentation audiovisuelle], qui s'imbriquaient les uns dans les autres, c'était assez curieux, il a fallu agir dans tout ça⁴³⁰.

Les professionnelles de la documentation audiovisuelle prennent en charge des tâches très différentes, travaillent sur des lieux variés, et pour des usages multiples. Cette mosaïque complique la délimitation des contours du métier, et donc sa visibilité. Elle rend également plus compliquées les mobilisations collectives de ces femmes, qui travaillent dans des lieux géographiques espacés. D'une part, les fonds audiovisuels sont stockés en différents lieux et Sarah me raconte que des « motards »⁴³¹, des coursiers à moto, effectuent la liaison entre les centres d'archives et Cognacq-Jay, pour servir au plus vite les journaux d'actualités. D'autre part, les lieux de travail des documentalistes et cinémathécaires sont dispersés dans différents quartiers de Paris, voire de la région francilienne. Ils déménagent également régulièrement,

⁴³⁰ Entretien avec Geneviève, le 19 février 2018.

⁴³¹ Entretien avec Sarah, le 10 décembre 2018.

en fonction de l'espace disponible et de la proximité des studios, entre 1952 et 1975. Geneviève, dont la mère a travaillé à la documentation radio de l'ORTF dès 1963, raconte :

Il y avait un centre [de documentation] sur les Champs Elysées, légèrement au dessus du cinéma Normandy [...]. C'était vétuste, heureusement qu'il n'y a pas eu un incendie là-dedans. Imaginez les docs papier dans un labyrinthe de couloirs. [...] Et elle est entrée à la Maison de la Radio, comme tout le monde, en 1963⁴³². [...] Moi, je suis rentrée en 1969, donc directement à la Maison de la Radio⁴³³.

Geneviève, qui a travaillé pour la Phonothèque pendant plusieurs décennies décrit par ailleurs l'étanchéité des frontières entre les services de documentation télévisuelle et les services de la Maison de la Radio. Le rapport de la SEMA préconise, en 1970, de meilleurs liens avec la « sonothèque », a minima qu'elle dispose « des mêmes instruments de recherche »⁴³⁴. En effet, outre la distance physique avec les cinémathécaires, les phonothécaires souffrent d'un intérêt moindre de l'institution, probablement lié à leur éloignement géographique de la hiérarchie de l'audiovisuel. Elles sont de fait dotées de ressources financières et matérielles moins importantes et leur outils de travail évoluent beaucoup moins rapidement qu'à la télévision. Elles sont aussi plus autonomes et moins encadrées, ce qui accentue le décalage temporel dans la mise en œuvre de pratiques normalisées au regard des cinémathèques.

À l'ORTF, il existe aussi une Photothèque, qui fonctionne de manière très autonome, et dans l'indifférence de l'institution :

On devrait parler de « photothèques » au pluriel, car actuellement il y en a deux : l'une défectueuse et unanimement critiquée (ou ignorée !) aux Buttes Chaumont ; l'autre meilleure, à Cognacq-Jay, mais pratiquement réservée aux Journaux⁴³⁵.

⁴³² Le 14 décembre 1963, le bâtiment de la Maison de la radio est inaugurée par le Président de la République Charles de Gaulle, quelques mois donc avant la naissance de l'ORTF.

⁴³³ Entretien avec Geneviève, le 19 février 2018.

⁴³⁴ Rapport de la SEMA, *op. cit.*, p. 57.

⁴³⁵ Rapport de la SEMA, *op. cit.*, p. 56.

Cette dispersion des photothèques est bien sûr regrettée par la SEMA, qui fait le vœu d'un « regroupement avec la Cinémathèque ». Il existe par ailleurs des Cinémathèques de province qui dépendent de l'ORTF, en particulier à Strasbourg, mais le rapport de la SEMA n'en fait état qu'en quelques lignes, résumant qu'« elles révèlent un état de choses bien plus grave encore qu'à Paris »⁴³⁶.

Le monde de la documentation audiovisuelle est aussi occupé par des femmes qui travaillent en indépendantes pour l'ORTF. L'article « Les inconnues dans la maison » dépeint la situation de ces cinémathécaires dites « occasionnelles ». Elles travaillent directement auprès des producteurs, des réalisateurs, ou des chaînes de télévision, pour des projets précis et avec des contrats de court terme. Non titulaires de l'ORTF, elles n'ont pas d'« existence réelle sur le papier », ni de « statut, ni de bureau fixe »⁴³⁷. Il faut attendre le 4 juin 1973 pour qu'une note officielle de Xavier Larère⁴³⁸ encadre leur rémunération. Haut responsable à l'ORTF de 1968 à 1974, il a été directeur du cabinet du directeur général, puis directeur de la coordination des chaînes de télévision, et enfin directeur des achats et commandes de programmes de télévision. Sa note du 4 juin définit le rôle des occasionnelles en tant que « collaborateurs⁴³⁹ artistiques assurant les tâches de recherche et de documentation » pour l'ORTF. La note impose un revenu de « 600 francs par semaine pour un engagement d'une ou plusieurs semaines », ou de « 120 francs par jour de travail ». Le statut d'occasionnelle repose sur une reconnaissance des compétences de certaines femmes de la part de l'institution audiovisuelle : « seuls pourront bénéficier des engagements précités les collaborateurs artistiques figurant sur la liste ». À l'écart de la solidarité intra-professionnelle qui peut exister dans les locaux de l'ORTF ou de la Maison de la Radio, les indépendantes « figurent sur le carnet d'adresses du producteur ou du réalisateur avec lequel elles travaillent. Mais souvent, elles ne se connaissent pas entre elles »⁴⁴⁰. Les cinémathécaires non statutaires travaillent donc de manière très isolée. Elles se déplacent aussi beaucoup dans Paris pour

⁴³⁶ Rapport de la SEMA, *op. cit.*, p. 57.

⁴³⁷ « Les inconnues dans la maison », *Micros et caméras*, *op. cit.*, p. 37.

⁴³⁸ Note Larère, *op. cit.*

⁴³⁹ La qualification est ici rédigée au masculin alors que dans les faits, il s'agit exclusivement de femmes qui travaillent pour l'ORTF si on en croit les prénoms des personnes citées comme *collaborateurs* officiels.

⁴⁴⁰ « Les inconnues dans la maison », in *Micros et caméras*, *op. cit.*, p. 37.

leurs différentes recherches en faveur des créateurs, comme en témoigne Anne Zamir dans l'article :

Nous sommes les meilleurs clients des taxis et des métros⁴⁴¹!

À l'image de ces indépendantes, le monde de la documentation radiophonique et télévisuelle se construit à travers une constellation de profils et de services très éclatés, et pas forcément coordonnés entre eux. Le constat d'une grande dispersion des services est vrai aussi concernant les cinémathèques de l'ORTF. Le rapport de la SEMA, en 1970, s'interroge : « Combien y-a-t-il de Cinémathèques à l'ORTF ? Combien en faudrait-il ? La Cinémathèque officielle Brossolette-Cognacq Jay n'est pas la seule, tant s'en faut »⁴⁴². Le rapport décrit, au contraire, en plus des services *officiels* de la Cinémathèque, une dizaine de *stocks* thématiques, dispersés dans les différents locaux et lieux de l'ORTF. Par exemple, en plus de la cinémathèque des Actualités et de la cinémathèque de Production, une cinémathèque, composée de trois personnes, évolue aussi directement auprès du Service de la Recherche de Pierre Schaeffer, dans laquelle Colette, que j'ai rencontrée, a appris le métier jusqu'à son entrée à la Maison de la Radio en 1970. Pour la SEMA, « les causes de cette dispersion [entre les services et les fonds] sont diverses ». D'une part, il existe une « méfiance » des créateurs, qui craignent de « perdre trop de temps à retrouver les films à la Cinémathèque centrale »⁴⁴³. D'autre part, les professionnels auraient « besoin » d'avoir près d'eux un stock de travail. Pour la SEMA, « les moyens de recherche et le personnel devraient être regroupés de manière à rendre faciles et efficaces les transmissions de matériels ou d'informations, et les relations avec les usagers »⁴⁴⁴. Travailler comme documentaliste, c'est aussi travailler souvent de manière isolée : une seule professionnelle est en général affectée pour le travail auprès d'un réalisateur ou d'une émission par exemple, et elles communiquent finalement relativement peu entre elles au sujet de leurs habitudes professionnelles, souvent décousues et peu coordonnées entre elles : elles s'adaptent au fur et à mesure aux besoins - souvent urgents - des créateurs. Cette pratique individuelle du métier est un obstacle à

⁴⁴¹ *Ibid*, p. 38.

⁴⁴² *Ibid*, p. 43.

⁴⁴³ *Ibid*, p. 44.

⁴⁴⁴ *Ibid*, p. 46.

l'homogénéisation de ses normes et pratiques, et sa reconnaissance en tant qu'activité qualifiée au sein du monde audiovisuel.

La dispersion géographique des professionnelles ne favorise pas leur cohésion, et ralentit la constitution d'un corps professionnel soudé. La frontière demeure étanche entre statutaires et non statutaires, mais aussi entre cinémathécaires et documentalistes radio. Elle est accentuée par une pratique individuelle et autonome du métier, qui ne permet pas la mise en œuvre de normes et de méthodologies de travail homogènes et coordonnées.

B. Vers l'INA : Un métier aux compétences mieux définies en 1974 ?

Sur une liste d'une cinquantaine de productions que nous devons présenter [...]. La cinémathèque de l'ORTF a mentionné « perdu » en regard de vingt-deux d'entre elles. Il ne s'agissait pourtant pas de vieilles émissions. [...] L'ORTF serait-il victime d'un collectionneur manique, d'un kleptomane de la pellicule, d'un pilleur de cinémathèques ?

Non. L'explication est beaucoup plus simple et navrante. C'est la pagaille. [...] Le classement et l'archivage des émissions ne sont pas des problèmes mineurs⁴⁴⁵.

Cet article de *Télé 7 Jours*, paru le 4 août 1973, et symboliquement intitulé « Objets perdus » témoigne des problématiques de conservation qui perdurent, peu respectées par une partie des professionnel·le·s de l'audiovisuel, et à l'origine de nombreuses pertes. Le journaliste Jacques Le Bodo témoigne cependant aussi d'un tournant entamé dans les années 1970 : celui d'une prise de conscience, certes très progressive, de la nécessité de prendre soin des programmes radiophoniques et télévisuels en vue de leur réutilisation. Petit à petit, l'ORTF prend en effet la mesure de la valeur marchande potentielle des archives audiovisuelles. Les responsables de l'audiovisuel public cherchent en effet à rationaliser le travail dans les cinémathèques, et en particulier à la Cinémathèque d'Actualités, pour diminuer le délai de réponse aux commandes des journalistes.

⁴⁴⁵ Jacques Le Bodo, « Objets perdus », *Télé 7 jours*, 4 août 1973 [pas de numéro de page mentionné ou visible].

En 1969, l'ORTF commande un premier audit à la société SEMA-METRA INTERNATIONAL, « entreprise d'études, de services et de conseils »⁴⁴⁶. J'ai déjà évoqué les résultats de cette étude à plusieurs reprises : elle constitue un tournant pour la prise en charge des archives audiovisuelles. C'est aussi une des rares sources complètes sur le fonctionnement de la documentation audiovisuelle à l'ORTF qui est disponible aux Archives institutionnelles de l'INA. À partir d'entretiens avec les professionnel·le·s des cinémathèques de l'ORTF, le rapport décrit leur fonctionnement et cherche à améliorer leur organisation, en particulier en termes de pratiques documentaires et de matériels. D'autres rapports suivront au cours des années 1970, illustrant l'implication nouvelle des responsables institutionnels pour une meilleure gestion des archives audiovisuelles. À la suite du rapport de la SEMA, des mesures sont effectivement prises. Une note interne de l'ORTF, en date du 17 avril 1973, et à l'attention du responsable de la Cinémathèque d'Actualités, fait ainsi le constat que le stock de cette Cinémathèque « ne présente aucune homogénéité », et qu'il faut donc « en faire une analyse assez détaillée ». Cette note déplore en particulier le manque de copies. Par exemple, concernant les sujets des Journaux Télévisés : « Jusqu'en 1971, nous possédons seulement l'original. Cela représente environ 130 000 sujets Noir et Blanc »⁴⁴⁷. Pour assurer la postérité des documents, la note préconise davantage de copies de sauvegarde des programmes. Mais ces sauvegardes ont un coût. La note de l'ORTF précise le montant de ce travail de copie :

Sujets Journaux Télévisés
Tirage d'une copie pour 130 000 sujets (30 mètres en moyenne) soit : 3
900 000 mètres (Noir et Blanc)
Prix : 0,88 francs le mètre + 0,25 francs recopie son
Soit : 4 400 000 francs⁴⁴⁸.

Pour les sujets Magazines jusqu'à 1972, elle évalue ce travail au coût de 234 000 francs. La sauvegarde a donc un prix, et il est élevé. De fait, les copies réalisées sont d'abord celles des sujets jugés les plus urgents, c'est-à-dire les programmes d'actualités. De nombreux contenus sont encore en danger. Mais l'appel de l'ORTF à la SEMA marque le début d'une prise de conscience des responsables du petit écran sur la question de

⁴⁴⁶ Jacqueline Grapin, « LE GROUPE SEMA-METRA INTERNATIONAL est en pleine réorganisation », *Le Monde*, 24 juillet 1973. L'article est disponible au lien : https://www.lemonde.fr/archives/article/1973/07/24/le-groupe-sema-metra-international-est-en-pleine-reorganisation_2567281_1819218.html [consulté le 22 octobre 2022].

⁴⁴⁷ Note interne de l'ORTF, en date du 17 avril 1973.

⁴⁴⁸ *Ibid.*

l'archivage, mais aussi des métiers de la documentation. Les dernières années de l'ORTF sont ainsi marquées par la volonté d'homogénéiser davantage les pratiques des professionnelles. Nicole raconte qu'elle a été recrutée fraîchement sortie de l'INTD, en 1973, dans le cadre de l' « informatisation des archives ». L'entrée informatique de données documentaires se révèle particulièrement précoce dans l'audiovisuel français. La professionnelle détaille en particulier le travail sur la création de normes de travail pour lequel elle a été recrutée :

Donc, on a été embauchées en août 1973, c'était une équipe mise à part des cinémathèques, donc on a étudié un peu ce qu'on voulait faire, et on était chargés, avec [elle cite deux hommes], de visionner des sujets un peu différents, de voir un peu comment les cinémathécaires travaillaient pour mettre au point, justement, des bordereaux de saisie, normalisés, qui s'inspiraient un peu des fiches mais qui étaient plus documentaires, évidemment, avec des titres propres, des sous-titres... enfin qui respectaient un peu plus les règles de catalogage qui n'existaient pas pour l'audiovisuel... ça n'existait pas pour l'audiovisuel hein ! Il n'existait que les normes bibliographiques, qu'on avait étudiées à l'INTD. Comment on rentre un titre, comment on rentre les mentions de responsabilité, qui correspondent pour nous au générique des émissions...et puis, les descriptifs. Alors, après, on a mis au point, nous, comme on pouvait, des descripteurs, et on a travaillé sur un thesaurus. Avec une dame [...] qui avait été sélectionnée avec nous pour faire le thesaurus⁴⁴⁹.

La fin de l'ORTF est donc marquée par la volonté de faire émerger une boîte à outils, et une meilleure homogénéisation des pratiques documentaire, en particulier grâce à l'informatique, dans lequel l'audiovisuel public français investit très tôt. Cette période du début des années 1970, correspond aussi à une meilleure définition des profils attendus pour occuper les postes de la documentation audiovisuelle. De plus en plus, les responsables de l'audiovisuel public recherchent des professionnel·le·s qui disposent du diplôme de l'INTD, comme Nicole. Cet Institut National des Techniques Documentaires est un institut qui dépend du Conservatoire National des Arts et Métiers (CNAM), et qui a été créé en 1950. Geneviève raconte ses tentatives pour obtenir un poste fixe à la fin de l'ORTF où elle effectue différents petits boulots depuis 1969, et sa concurrence avec les diplômées de la formation documentaire :

Je suis allée voir le responsable [des cinémathèques] en disant que moi j'acceptais d'y faire un peu tout et n'importe quoi mais de m'y insérer et de

⁴⁴⁹ Entretien avec Nicole, le 6 décembre 2017.

rentrer. Et lui ne voulait plus, c'était l'époque de l'INTD, ils ne juraient plus que par l'INTD⁴⁵⁰.

En montrant leur intérêt pour les diplômées de l'INTD, les responsables de l'audiovisuel montrent leur intérêt pour les profils techniques, et acculturés aux outils de documentation, y compris sur d'autres supports que ceux de la radio et de la télévision, et à l'informatique. Juste avant l'éclatement de l'ORTF, Nicole devient « analyste de documentation » sur concours et forme les cinémathécaires au passage à l'informatisation des données documentaires :

Donc, il y a des crises en 1974, des crises, des grèves et tout ça. Notre équipe est dissoute et nous trois, on est dispersé dans les thèques, on devient occasionnels pour remplacer les cinémathécaires qui ne sont pas là. On continue quand même à travailler mais on forme plus une équipe à part. Donc, à partir de 1975... En juin 1974, on nous fait passer le concours, ça s'appelait « analyste de documentation » à l'époque. Parallèlement, on forme les cinémathécaires pour qu'ils deviennent analystes de documentation, pour mettre en place l'informatisation, à savoir réaliser les bordereaux de saisie. On continue la prise d'antenne en direct devant la télévision mais au lieu de taper de taper des fiches, les cinémathécaires remplissent manuellement des bordereaux de saisie. Manuellement, au crayon papier, en majuscules ! Et ces bordereaux sont envoyés au centre informatique de l'ORTF, qui est devenu le GIRATEV, qui est un groupement d'intérêt économique, qui faisait déjà les fiches de paie informatisées avec les ordinateurs de l'époque hein...à savoir, bandes perforées⁴⁵¹!

Nicole témoigne de la nouvelle appellation donnée au métier de cinémathécaire, celui d'« analyste de documentation ». Cette nouvelle dénomination illustre la volonté des responsables institutionnels de délimiter un profil professionnel qu'ils souhaitent empreint de technicité, et adapté à l'évolution des outils, du papier à l'informatisation. Pourtant, malgré ses compétences informatiques, et son diplôme de l'INTD qui lui ont permis d'entrer à l'ORTF, puis de former le personnel des cinémathèques, Nicole ne devient pas cadre avant les années 1980⁴⁵². Elle est recrutée en juin 1974 avec le même statut, et donc le même salaire, que les anciennes cinémathécaires qui passent aussi le concours « d'analyste de documentation » juste avant l'éclatement de l'audiovisuel public, pour confirmer leur statut.

⁴⁵⁰ Entretien avec Geneviève, le 19 février 2018.

⁴⁵¹ Entretien avec Nicole, le 6 décembre 2017.

⁴⁵² Elle deviendra finalement cadre au début des années 1980, voir chapitres 5 et 7.

Les diplômes et les compétences individuelles des professionnelles de la documentation demeurent donc encore bien peu mis en valeur par l'institution. Toutefois, elles s'inscrivent dans un contexte technique fondamentalement moderne. Nicole raconte le système conversationnel qui se met en place :

On avait le fichier manuel pour répondre aux clients d'un côté, que sont les journalistes, les réalisateurs, etc. Pour ressortir les films. À l'époque, c'était que du film. Donc, on a eu des micro-fiches qui reprenaient bordereaux de saisie, avec trois entrées, des microfiches par titre, par générique, et par thématique, par mot-clef issu du thesaurus, par descripteur, pour interroger⁴⁵³.

Les nouvelles « analystes de documentation » naviguent donc dans un système « semi-informatisé », où se poursuit la prise d'antenne libre sur papier⁴⁵⁴, ensuite informatisée et normée par une société externe, avant de retourner sous forme de micro-fiches dans les « thèques » pour les recherches d'illustrations visuelles et sonores. Cet usage précurseur des écrans d'ordinateur colore le métier d'une dimension avant-gardiste, à rebours de leur image récurrente de « petites mains des créateurs ». Mais les moyens matériels demeurent très limités. Certes, les cinémathécaires peuvent avoir accès aux écrans pour leurs recherches, mais elles poursuivent la rédaction de fiches manuelles, avec bien peu de moyens. Geneviève raconte que les diplômées de l'INTD, formées aux premières techniques de l'informatique documentaire, ont connu des désenchantements à leur arrivée à l'ORTF : « Les pauvres filles, quand elles se sont retrouvées avec du papier pelure, de la colle et des ciseaux...certaines ont dit « ah non ! »⁴⁵⁵.

L'article « Dans le labyrinthe », écrit par Carole Sandrel pour *L'Express* en 1973, que j'ai déjà évoqué, dépeint précisément le manque de moyens de la cinémathèque de l'ORTF, et les conséquences de cette situation sur la postérité des archives. Il considère que « seuls 3 à 5% » des archives de l'ORTF sont « réutilisables », en raison d'une gestion aléatoire de l'archivage : « Certaines bobines ont disparu. Par négligence. D'autres sont définitivement hors d'usage. [...] De grands registres noirs. Problème d'argent. Problème de place »⁴⁵⁶.

⁴⁵³ Entretien avec Nicole, le 6 décembre 2017.

⁴⁵⁴ Voir annexe n°12 - Bordereau d'analyse.

⁴⁵⁵ Entretien avec Geneviève, le 19 février 2018.

⁴⁵⁶ Carole Sandrel, « Dans le labyrinthe », *op. cit.*

D'autre part, le travail demeure peu encadré. D'une cinémathécaire à l'autre, les résumés peuvent être extrêmement variables, puisqu'il n'existe pas de cadre référentiel officiel sur la manière de rédiger les résumés et les notices. Mettre en valeur les compétences des cinémathécaires se révèle encore très compliqué pour l'institution audiovisuelle dans les années 1970. Le rapport de la SEMA loue leur « bonne volonté » et de leur « mémoire », qui « compensent les déficiences des fichiers »⁴⁵⁷. Il félicite d'ailleurs les « spécialistes » qui se sont déclarés « disposés à collaborer avec la Cinémathèque et à aider au perfectionnement de son personnel »⁴⁵⁸. Les cinémathécaires, qui ont construit leur métier et leurs outils seules, seraient donc dépendantes de *spécialistes* - dont le métier n'est pas identifié - pour pouvoir *progresser*. Pourtant, le document déplore aussi « l'insuffisance numérique » du personnel dans les cinémathèques, « surtout dans la branche Actualités⁴⁵⁹ ». Les cinémathécaires ont pourtant un rôle dans les créations :

Il [un journaliste] pense que le dialogue avec la cinémathécaire permet à l'utilisateur de modifier son hypothèse de recherche, d'élargir ses vues et d'abandonner au besoin sa recherche pour des pistes meilleures. Deux journalistes sont allés jusqu'à dire [aux rapporteurs de la SEMA] : « il faut que la cinémathécaire sache résister à la routine de l'utilisateur qui veut *tel* document, alors que tel autre ferait peut-être mieux l'affaire »⁴⁶⁰.

Les professionnelles sont donc compétentes pour sélectionner des documents qui donneront une valeur esthétique et narrative aux programmes audiovisuels. Mais cette compétence n'est ici jamais explicitée, et demeure - très - sous-entendue. Les cinémathécaires sont présentées comme passives, en tant qu'appui au travail des journalistes. Elles demeurent présentées comme des femmes dotées de bien peu d'initiatives, qui doivent apprendre à *résister* aux envies des créateurs. Leurs compétences professionnelles sont encore dénigrées, quelques lignes plus loin, quand le rapport décrit un « exemple de recherche par analogie grâce à la cinémathécaire - possible certes sans elle, mais seulement en utilisant un langage et des programmes ordinateur très complexe »⁴⁶¹. Pourtant, « l'utilisateur ne doit pas manipuler lui-même les films [...] et ce travail *doit* être fait par la cinémathécaire. On éviterait ainsi

⁴⁵⁷ Rapport de la SEMA, *op. cit.* p. 30.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 30.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 30.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 31.

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 31.

beaucoup d'accidents »⁴⁶². Les professionnelles de la cinémathèque sont toujours considérées comme des personnels au service des créateurs, qui doivent pouvoir naviguer d'une tâche à l'autre, en fonction des besoins de leurs clients. Elles peuvent tout à fait se retrouver en charge de tâches qui n'ont rien à voir avec la documentation audiovisuelle. En effet, en 1970, encore, à la cinémathèque, « le personnel administratif est absolument insuffisant : directeur-adjoint, secrétariat, dactylographie »⁴⁶³. Mais pourquoi recruter des dactylos et des secrétaires, alors que les cinémathécaires sont des femmes, naturellement prédisposées aux tâches administratives ?

Une réflexion sur les outils et l'organisation du métier émerge dans les dernières années de l'Office. Mais les compétences des professionnelles de la documentation demeurent bien floues, et surtout bien peu acceptées, enfouies dans l'inconscient lointain des créateurs et responsables de la radio et du petit écran. Le processus d'individuation des cinémathécaires et des documentaliste radio, et de leur reconnaissance sociale, est bien loin d'être achevé, alors que l'ORTF éclate, en 1974.

⁴⁶² *Ibid*, p. 31.

⁴⁶³ Rapport de la SEMA, *op. cit.*, p. 53.

CONCLUSION DE LA PARTIE I

Comme les dactylos, les scriptes, les habilleuses et les monteuses, les cinémathécaires construisent leur métier entre femmes. Elles mettent en œuvre des pratiques et des outils de documentation audiovisuelle, qui sauvent véritablement les contenus radiophoniques et télévisuels.

La Cinémathèque française, qui conserve les archives du Septième art en France, s'est construite marquée par la figure d'un homme, Henri Langlois. Icône de l'histoire du cinéma, il est omniprésent dans le récit du septième art et présenté comme le « père », voire « le monstre » de la cinéphilie par la presse française⁴⁶⁴. L'institution qui conserve le patrimoine cinématographique est mise en lumière comme un temple doré, au fondateur légendaire. Les archives de la RTF et de l'ORTF demeurent, au contraire, à l'ombre de l'histoire de l'audiovisuel, de même que leur créatrice et toutes les actrices qui ont permis leur édification, et leur inscription dans les multiples créations radiophoniques et télévisées. La cinémathèque de télévision s'est constituée sur l'agrégation d'initiatives individuelles de femmes de l'ombre, restées anonymes, et invisibles, dans l'histoire des médias. Violette Franck n'a jamais fait la *Une* d'aucun quotidien. Son parcours se dessine comme une étoile filante du syndicalisme dans l'histoire des médias. Les noms des collègues de Violette Franck n'ont, quant à eux, pas laissé de traces dans les registres d'archives. Les documentalistes de la radio ne sont pas plus mises en lumière. L'invisibilité des documentalistes dans l'histoire des médias est à l'image d'un métier construit sur des compétences naturalisées : il serait naturel pour une femme bourgeoise de passer du piano du salon au bureau d'une cinémathèque, et de poursuivre les activités de classement et d'organisation des archives, ainsi que d'assister les créateurs à l'ombre des projecteurs. De fait, les professionnelles effectuent leur travail dans les coulisses des créations, et leur rôle, quasiment invisible, est aussi bien peu légitimé par les responsables de l'audiovisuel public. Les documentalistes construisent leur rôle de vestales, en charge du foyer audiovisuel, dans l'intimité des créateurs, mais à l'écart de l'ébullition des plateaux et des studios, derrière les portes du temple des archives.

⁴⁶⁴ Ce sont les termes utilisés par les articles de Marie-Noëlle Tranchant, « Centenaire d'Henri Langlois, le père de la cinéphilie », *Le Figaro*, 13 novembre 2014 [disponible à ce lien : <https://www.lefigaro.fr/cinema/2014/11/13/03002-20141113ARTFIG00100-centenaire-d-henri-langlois-le-pere-de-la-cinephilie.php>, consulté le 15 octobre 2022], et d'Antoine de Baecque, « La légende Henri Langlois », *Libération*, 23 février 2005, p. 7.

L'affirmation des questions d'émancipation chez les femmes de l'audiovisuel, l'éclatement du cadre de l'ORTF, et l'émergence d'outils documentaires avant-gardistes ouvriront-ils la voie à une professionnalisation du métier, jusqu'ici encore essentiellement pratiqué et modernisé sur le tas ?

PARTIE II - LES ANNÉES 1975-1995 À L'INA : LUTTES DE DÉFINITION, RECHERCHE DE VISIBILITÉ

1975 est une rupture dans l'histoire de la documentation audiovisuelle. Suite à l'éclatement de l'ORTF, l'Institut National de l'Audiovisuel (INA) est créé. L'Institut, Établissement Public à But Industriel et Commercial, se construit dans le difficile équilibre des médias français des années 1975-1995, entre État, avec la poursuite du monopole public jusqu'en 1981, et marché, qui s'ouvre avec la création de chaînes privées et la diversification des programmes au cours des années 1980⁴⁶⁵. Pour Fabrice d'Almeida et Christian Delporte, « l'ouverture menée par Valéry Giscard d'Estaing », de 1974 à 1981, est « amplifiée par François Mitterrand ». Elle « aboutit aux craquement puis à l'explosion du monopole ».

L'INA naît en tant que société spécifiquement dédiée à la conservation et à la commercialisation des archives audiovisuelles, à la fois garant d'un patrimoine collectif, et fournisseur de contenus auprès d'un paysage audiovisuel, dans une nouvelle ère de « pseudo-concurrences »⁴⁶⁶ entre entreprises médiatiques.

⁴⁶⁵ Fabrice D'Almeida, Christian Delporte, *Histoire des médias, de la Grande Guerre à nos jours*, op. cit., p. 243.

⁴⁶⁶ Francis Balle, *Médias et société*, Paris, LGDJ, Lextenso Éditions, 2016, p. 374.

Chapitre 4 : La création de l'INA, vers une institutionnalisation de la profession ?

L'élection à la Présidence de la République française de Valéry Giscard d'Estaing, le 19 mai 1974, bouleverse l'organisation de l'audiovisuel public, qui entretient des relations compliquées avec le pouvoir politique, en particulier depuis la grande grève de l'ORTF en Mai 1968⁴⁶⁷. Le 3 juillet 1974, « la surprise est [...] totale »⁴⁶⁸ quand le Conseil des ministres annonce la réforme de l'audiovisuel public, qui fait définitivement disparaître l'ORTF, et crée six sociétés audiovisuelles indépendantes. L'Institut National de l'Audiovisuel, créé par la loi du 7 août suivant, est une de ces sociétés issues de l'éclatement de l'ORTF. Pour Isabelle Veyrat-Masson, « l'idée est [...] d'introduire de la concurrence sans passer par la privatisation »⁴⁶⁹. Avec la réforme de l'ORTF, Valéry Giscard d'Estaing cherche à moderniser l'audiovisuel, et à « décriper » les relations entre médias et pouvoir, selon Isabelle Veyrat-Masson. Le nouveau Président amorce une période de desserrement du monopole sur l'audiovisuel⁴⁷⁰. Mais il cherche aussi à affaiblir les solidarités syndicales, qu'il craint, en dispersant les professionnel-le-s de l'audiovisuel dans sept nouvelles sociétés. Établissement Public à But Industriel et Commercial (EPIC), l'INA est créé dans une forte proximité avec les pouvoirs politiques. Les Présidents-directeurs de l'Institut sont d'ailleurs nommés par décret. Dès le 14 février 1975, date de la première conférence de presse du président de l'INA, les syndicats de l'Institut dénoncent, dans une déclaration commune, une « fausse autonomie [de l'Institut] à l'égard du pouvoir »⁴⁷¹.

Les liens entre institution et pouvoir ont en réalité du mal à s'éclaircir sous la nouvelle présidence. Pour Isabelle Veyrat-Masson la « rencontre » est finalement « manquée » entre

⁴⁶⁷ Voir Jean-Pierre Filiu, *Mai 68 à l'ORTF*, *op. cit.*

⁴⁶⁸ Emmanuel Hoog, *L'INA*, *op. cit.*, p. 10.

⁴⁶⁹ Isabelle Veyrat Masson, « Valéry Giscard d'Estaing et les médias : une rencontre manquée », in *La Revue des médias*, publié le 3 décembre 2020, disponible à cette adresse : <https://larevuedesmedias.ina.fr/valery-giscard-destaing-medias-ortf-communication-politique-television> [consulté le 20 juillet 2022]

⁴⁷⁰ *Ibid.*

⁴⁷¹ Déclaration commune des syndicats de l'INA, 14 février 1975, peu après la création de l'Institut : ils s'inquiètent du manque d'indépendance de celui-ci à l'égard du pouvoir politique, marqués par une histoire de la RTF et de l'ORTF sous monopole public, et très dépendants du pouvoir gaullien.

Valéry Giscard d'Estaing et les médias au cours de son septennat de présidence⁴⁷². C'est dans ce contexte que les anciennes cinémathèques et nouvelles professionnelles de la documentation audiovisuelle sont recrutées par l'INA. Elles y construisent un collectif professionnel, renforcé par le nouveau cadre institutionnel et les moyens financiers dédiés à l'archivage et à la conservation des sources audiovisuelles. Mais dans un Institut créé sur un « oubli »⁴⁷³ des enjeux liés à la formation, à la recherche et, surtout, aux archives de l'ORTF en particulier, les professionnelles de la documentation demeurent mises à l'écart des responsables institutionnels et politiques, et construisent leurs pratiques et méthodologies de travail de manière très autonome.

La voie vers la professionnalisation demeure donc semée d'obstacles. Les documentalistes de radio et de télévision les contournent pour dessiner leur rôle dans ce nouveau paysage audiovisuel, au fur et à mesure qu'il s'industrialise et prend ses distances vis à vis du pouvoir politique.

⁴⁷² Isabelle Veyrat-Masson, « Valéry Giscard d'Estaing et les médias : une rencontre manquée », in *La Revue des médias*, publié le 3 décembre 2020, disponible à cette adresse : <https://larevuedesmedias.ina.fr/valery-giscard-destaing-medias-ortf-communication-politique-television> [consulté le 20 juillet 2022].

⁴⁷³ Emmanuel Hoog, *L'INA, op.. cit.*, p. 3.

I. Cadre institutionnel, moyens financiers, nouveaux outils de travail

Emmanuel Hoog, Président-Directeur général de l'INA de 2001 à 2007, rappelle, dans sa monographie, les principales missions de l'Institut. A l'origine, il devait « assurer la préservation physique des documents et leur traitement documentaire, afin d'en faciliter l'accès »⁴⁷⁴. L'INA est en effet créé pour « prendre en charge les archives de l'ORTF », et « assurer formation, création, production et recherche »⁴⁷⁵. Pour Emmanuel Hoog, ces missions sont regroupées « pêle-mêle »⁴⁷⁶ au sein de l'Institut. La formation est à l'origine la première mission de l'INA. Elle s'inscrit dans la poursuite des activités de l'ORTF, qui envisageait un centre de formation avant son éclatement, comme en témoigne *le Figaro* du 9 avril 1973, avec un article intitulé « En construction à Bry-sur-Marne : le centre de formation audio-visuelle de l'ORTF »⁴⁷⁷. Ce projet avait pour objectif de combiner « la formation pure »⁴⁷⁸, et le « recyclage »⁴⁷⁹ de son personnel. Héritier direct de ce projet, l'INA fournit, selon Emmanuel Hoog, un « effort particulier » pour la « formation professionnelle pour les métiers de l'image et du son »⁴⁸⁰. La recherche, et surtout l'archivage, sont confiés à l'Institut en dernier recours, alors qu'ils ne trouvent leur place dans aucune autre société de l'audiovisuel.

A. Un lieu spécifiquement dédié aux archives audiovisuelles

Contrairement aux augures pessimistes, très largement majoritaires parmi les professionnels de la télévision, qui craignaient que la concurrence

⁴⁷⁴ Emmanuel Hoog, *L'INA*, *op. cit.* p.12.

⁴⁷⁵ Francis Balle, Christine Leteinturier, *La télévision*, Paris, MA Éditions, 1987, p. 66.

⁴⁷⁶ Emmanuel Hoog, *op. cit.*, p. 12

⁴⁷⁷ Jacqueline Chabridon, « En construction à Bry-sur-Marne : le centre de formation audio-visuelle de l'ORTF », *le Figaro*, 9 avril 1973 [pas de mention de numéro de page].

⁴⁷⁸ *Ibid.*

⁴⁷⁹ *Ibid.*

⁴⁸⁰ Emmanuel Hoog, *L'INA*, *op. cit.*, p. 12.

créée par la loi n'aboutisse à une perte de la qualité des programmes, la période qui suit la réforme de l'ORTF constitue un âge d'or pour les programmes de télévision. Même dans le domaine de l'information politique, des créations comme l'émission *Cartes sur table* enrichissent le débat démocratique⁴⁸¹.

La fin de l'ORTF est marquée par une multiplication et une diversification des programmes, liée à un allongement du volume hebdomadaire des contenus diffusés à la radio et à la télévision. Pierre Musso considère qu'à la chute de l'ORTF ouvre la voie à l'ère du « pluralisme », qui « signifie pluralité et concurrence des chaînes »⁴⁸². Le 8 juillet 1974 sont créées TF1 (ex-première chaîne), Antenne 2 (ex-deuxième chaîne), FR3 (ex-troisième chaîne), l'INA (Institut National de l'Audiovisuel), Radio France, SFP (Société Française de Production et de création audiovisuelles) et TDF (TéléDiffusion de France). Isabelle Gaillard raconte les conséquences de l'éclatement de l'ORTF sur les programmes :

On passe de 5 974 heures de programmes en 1969 à 11 673 heures en 1984. TF1 et Antenne 2 représentent 80 % du volume horaire total. « D'une diffusion compacte débutant vers 18 heures, s'achevant en général vers 23 heures en 1974 », TF1 et Antenne 2 tendent à couvrir l'ensemble de la journée. Dès septembre 1976, TF1 comble les après-midi et ouvre son antenne le samedi matin. Dès 1975, Antenne 2 passe d'un programme discontinu de 9 heures à 23 heures, avec quelques heures éparses l'après-midi, à une diffusion continue de 14 heures 30 à 23 heures. Cette occupation de plus en plus massive des temps de la journée ne semble pourtant pas réellement accentuer l'emprise de la télévision sur les chronologies quotidiennes des Français⁴⁸³.

Les créateurs multiplient leurs commandes auprès de l'INA pour illustrer leurs créations à base d'archives, qui demeurent moins chères que les tournages. Au fil des années, les archives audiovisuelles enrichissent des programmes de plus en plus nombreux et de plus variés de la RTF et de l'ORTF. Pour Pascal Blanchard et Isabelle Veyrat-Masson, « les documentaires sans archives n'ont pas laissé de grandes traces dans les mémoires »⁴⁸⁴. La télévision multiplie aussi ses « auto-célébrations », à travers des bêtisiers et commémorations

⁴⁸¹ Isabelle Veyrat-Masson, « Valéry Giscard d'Estaing et les médias : une rencontre manquée », *op. cit.*

⁴⁸² Pierre Musso, *L'éternel non-retour à l'ORTF*, Quaderni, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2008, pp.81-92.

⁴⁸³ Isabelle Gaillard, « Télévision et chronologies », *Hypothèses*, 2004/1 (7), pp. 171-180.

⁴⁸⁴ Pascal Blanchard, Isabelle Veyrat-Masson dir., *Les guerres de mémoires. La France et son histoire*, Paris, La Découverte, 2008, p. 114.

diverses de son histoire. Les créateurs de programmes sont d'autant plus friands d'archives pour illustrer les émissions de flux, que leur utilisation s'avère moins coûteuse que la mobilisation des équipes pour tourner de nouvelles images ou enregistrer de nouveaux sons. C'est dans ce contexte de commandes croissantes en archives que se développe l'Institut National de l'Audiovisuel, qui a reçu les fonds d'archives de l'ORTF, soit « 25 ans de télévision (1949-1975), 40 ans de radio (1939-1974) et 30 ans d'actualités cinématographiques⁴⁸⁵ »⁴⁸⁶.

Pourtant, la naissance de l'INA est loin d'être une évidence pour les responsables politiques, et de l'audiovisuel public. Pour Emmanuel Hoog, l'INA est « né d'un oubli »⁴⁸⁷ car l'affectation des services archives, production de création et de recherche, et la formation avait été « oubliée ». Pour l'ancien Président de l'Institut, sa naissance est surtout le résultat de la « volonté d'un homme », Pierre Schaeffer, ancien directeur du service de la Recherche à l'ORTF, qui avait recruté Violette Franck alors qu'elle était exclue de la Cinémathèque pour ses activités politiques et syndicales⁴⁸⁸. De fait, une partie des personnels de l'ORTF, parmi les seize mille personnes employées par l'Office⁴⁸⁹, qui ont, eux aussi, été oubliés dans la réorganisation de l'audiovisuel public, sont finalement placés à l'INA, dernier-né de la réforme. C'est ce qui explique la constellation de profils professionnels, aux compétences et expériences si diverses, qui constituent la population salariée de la nouvelle société. L'INA recrute en premier lieu les anciens personnels des services de documentation de l'ORTF. Plusieurs personnes issues de différents services de l'INA, oubliées lors de l'éclatement, sont aussi placées dans des postes à l'INA, à défaut de leur avoir trouvé une place dans les autres sociétés de l'audiovisuel⁴⁹⁰. Mais l'Institut développe aussi une importante politique de recrutement externe, en particulier dans le domaine de la documentation, avec la mise en oeuvre d'un concours d'entrée pour celles qui sont appelées *analystes de documentation*, depuis 1973. Nicole raconte ainsi son recrutement cette année-là, dans les derniers moments

⁴⁸⁵ Comme je l'ai indiqué en première partie, ces fonds cinématographiques des *Actualités françaises* ont été acquis par l'ORTF en 1969.

⁴⁸⁶ Francis Balle, Christine Le Teinturier, *La télévision*, *op. cit.*, p. 66.

⁴⁸⁷ Emmanuel Hoog, *L'INA*, *op. cit.*, p. 3.

⁴⁸⁸ Emmanuel Hoog, *L'INA*, *op. cit.*, pp. 10-12.

⁴⁸⁹ Voir Sophie Bachmann, *L'éclatement de l'ORTF*, Paris, L'Harmattan, 1997.

⁴⁹⁰ Cette information est revenue à de nombreuses reprises dans les entretiens mais il n'existe aucune trace écrite à ce sujet.

de l'ORTF donc, non plus en tant que cinémathécaire mais bien en tant « qu'analyste de documentation » : « C'était la première fois qu'on employait ce terme là parce qu'ils voulaient donner un petit air informatique. [...] Et cela, pendant plusieurs années »⁴⁹¹. En effet, les bordereaux de saisie remplis par les professionnelles lors de leur prise d'antenne sont ensuite informatisés. L'INA maintient cette appellation d'*analystes* pour les documentalistes qui travaillent sur les fonds télévisuels, donc dans les vidéothèques. J'utiliserai donc régulièrement cette dénomination, au cours de cette deuxième partie, pour parler d'elles, et plus généralement l'appellation de « documentalistes » pour l'ensemble des professionnelles qui travaillent aussi sur les fonds radiophoniques et écrits.

Que font *quotidiennement* les analystes de documentation qui travaillent désormais au sein de l'INA ? D'une part, elles constituent un outil documentaire inédit, regroupant les principales informations sur l'ensemble des programmes diffusés pour la première fois, à travers le visionnage et l'analyse de ces émissions. Elles effectuent ainsi ce qu'elles nomment « la prise d'antenne » :

On forme les cinémathécaires pour qu'ils deviennent analystes de documentation, pour mettre en place l'informatisation, à savoir réaliser les bordereaux de saisie. On continue la prise d'antenne en direct devant la télévision mais au lieu de taper de taper des fiches, les cinémathécaires remplissent manuellement des bordereaux de saisie. Manuellement, au crayon papier, en majuscules⁴⁹²!

Les analystes de documentation résument donc les principales informations des programmes, - titre, générique, contenu, etc. - au fur et à mesure de la diffusion du programme en direct. Elles indexent ensuite les programmes en rédigeant des résumés plus complets, et en les classant grâce à un thesaurus, ensemble de mots-clefs, qui facilitera la recherche ultérieure d'extraits. D'autre part, elles répondent aux commandes des clients de l'INA, journalistes et réalisateur.ice.s, à partir justement de ces fiches⁴⁹³, qui, dès le milieu des années 1970, sont en partie informatisées.

L'INA donne donc un statut et un cadre, légal et salarial, aux documentalistes de l'audiovisuel public, avec une grille de salaires fixée par la commission interministérielle de

⁴⁹¹ Entretien avec Nicole, le 6 décembre 2017.

⁴⁹² Entretien avec Nicole, le 6 décembre 2017.

⁴⁹³ Voir annexe n°3 - Photographie personnelle d'une fiche d'analyse documentaire, 29 avril 1976.

coordination des salaires. Selon une « note sur la situation des analystes de documentation à l'INA », parue le 3 décembre 1975, les analystes de documentation recrutées dans le nouvel Institut « se trouvent placées sur l'échelle BII. Elles peuvent accéder par voie de promotion à l'échelle BIII »⁴⁹⁴. Un peu plus bas, la note précise que « les analystes seront recrutées avec un salaire mensuel de 2 830 francs »⁴⁹⁵, un niveau de salaire qui semble calqué sur celui des analystes de la Cinémathèque d'Actualités de l'ORTF, mais qui est ici formalisé. Plus tard dans le document, on apprend que le salaire médian de l'ensemble des documentalistes de l'Institut naissant, tous profils et expériences confondus, est de 3 846 francs mensuels à la Vidéothèque d'Actualités, et de 3 874 francs à la Vidéothèque de Production⁴⁹⁶. Au 1er juillet 1975, le salaire minimum (SMIC) était de 1308,67 francs pour 40 heures par semaine. Le salaire des documentalistes de l'INA est donc supérieur. Dans les faits, en 1976, 5 analystes sur 45 ont été promues sur l'échelle BIII de la grille de salaires : ce sont les plus anciennes d'entre elles⁴⁹⁷. Il faut toutefois préciser que cet encadrement des salaires ne concerne que celles qu'on appelle les analystes de documentation, alors qu'il existe une diversité de statuts parmi les documentalistes de l'audiovisuel public. Un rapport du Sénat de 1977 évoque, par exemple, l'existence de documentalistes extérieurs à l'INA, qui travaillent pour les chaînes de télévision, en tant que « collaborateurs de création »⁴⁹⁸. Mais au sein des documentalistes salariées par l'INA, il y a aussi des « thécaires » : ces professionnels n'ont ni le statut des analystes des vidéothèques, ni celui de documentalistes comme c'est le cas à la Phonothèque. Ils ne bénéficient pas non plus du même salaire, et assistent les analystes et documentalistes dans différentes tâches, par exemple dans la recherche en magasin, petit à petit affectée à des magasiniers proprement dédiés à ces tâches. La profession de documentaliste audiovisuel est

⁴⁹⁴ « Note sur la situation des analystes de documentation à l'INA », document interne à l'INA, 3 décembre 1975.

⁴⁹⁵ *Ibid.*

⁴⁹⁶ *Ibid.*

⁴⁹⁷ *Ibid.*

⁴⁹⁸ Débats parlementaires du Sénat, Annexe n°46 au procès-verbal de la séance du 23 novembre 1976, « RADIODIFFUSION ET TÉLÉVISION », Rapporteur spécial : Jean Cluzel, in *Rapport général fait au nom de la Commission des Finances, du Contrôle budgétaire et des Comptes économiques de la Nation, sur le projet de loi de finances pour 1977*, adopté par l'Assemblée nationale, par M. René MONORY, Sénateur, Rapporteur général, n°65, première session ordinaire de 1976-1977.

donc constituée par une constellation de profils et de statuts professionnels, auxquels l'INA apporte un nouveau cadre, qui n'est pas nécessairement homogène et égalitaire⁴⁹⁹.

Francis Balle et Christine Leteinturier expliquent que l'INA rencontre rapidement après sa création des « difficultés budgétaires »⁵⁰⁰. Celles-ci sont liées au coût des conditions de conservation des supports films et vidéos, très fragiles, de même qu'au coût de l'inventaire, de la restauration des fonds anciens, de la recherche de documents à réutiliser, et du matériel pour les projeter aux « utilisateurs » des archives (pour l'essentiel « réalisateurs, producteurs, rédacteurs du journal télévisé »). La création de l'INA transforme les rapports des vidéothèques avec ces professionnels, et donc avec les chaînes de télévision : l'insertion des archives audiovisuelles dans de nouveaux programmes audiovisuels est désormais encadrée, en termes tarifaires, mais aussi en termes réglementaires. Une lettre du chef du Département des archives audiovisuelles de l'INA, Jacques Dumont, adressée à Jean Bouilly, Secrétaire général à la Production d'Antenne 2, le 10 août 1977, demande à la chaîne qu'« à l'avenir, la source *Archives de l'Institut National de l'Audiovisuel* soit expressément et systématiquement indiquée, sans qu'il soit nécessaire de [...] le rappeler »⁵⁰¹.

Pour Boris Barraud⁵⁰², les lois sur la communication audiovisuelle du 29 juillet 1982, mises en œuvre par la gauche désormais au pouvoir, et du 30 septembre 1986, liée au retour de la droite, consacrent toutes deux « une liberté des récepteurs, le droit des citoyens à une communication libre et pluraliste des courants de pensée et d'opinion. » Ces lois ouvrent la voie, dans les faits, à une libéralisation des médias audiovisuels à l'égard du pouvoir politique. Les « stations libres » à la radio sont autorisées, des chaînes télévisées privées émergent au cours des années 1980, à commencer par Canal + en 1984. La concurrence est désormais au cœur des relations entre médias audiovisuels, dans une économie qui s'industrialise. L'audience devient un enjeu crucial dans la vie et la survie des médias, qui multiplient et diversifient les créations audiovisuelles, en cherchant à gagner un public

⁴⁹⁹ Voir le chapitre 6. III. Une identité professionnelle de plus en plus éclatée, qui développe cette question des profils multiples de documentalistes dans l'audiovisuel public.

⁵⁰⁰ Francis Balle, Christine Leteinturier, *La télévision, op. cit.*, p. 67.

⁵⁰¹ Lettre du chef du Département des archives audiovisuelles de l'INA, Jacques Dumont, adressée à Jean Bouilly, Secrétaire général à la Production d'Antenne 2, le 10 août 1977.

⁵⁰² Voir Boris Barraud, « Audiovisuel et pluralisme politique. De quelques pérégrinations du CSA entre réalisme et idéalisme », *Pouvoirs*, 2012/3, n°142, pp. 119-130.

toujours plus large, et un chiffre d'affaires toujours plus important. Les lois sur la communication audiovisuelle donnent un nouveau rôle à l'INA. À partir de 1982, l'EPIC devient en effet propriétaire de toutes les archives audiovisuelles publiques, cinq ans après leur diffusion. Parallèlement, le nouveau Président-directeur de l'INA, Jacques Pomonti, nommé en 1982, « développe une politique de production et de co-production à base d'archives », qui augmente considérablement les ressources financières de l'INA, puisque l'utilisation par les sociétés de programme augmente de 83% entre 1981 et 1984⁵⁰³. À partir de 1986, l'INA, en tant qu'EPIC est non seulement chargé de « conserver », mais aussi « d'exploiter les archives audiovisuelles des sociétés nationales de programme »⁵⁰⁴. Cette ré-organisation des ressources de l'Institut restructure nécessairement ses activités, et bouleverse la répartition des tâches des documentalistes, ainsi que leurs conditions de travail. Cette nouvelle mission d'exploitation des archives, dans un contexte où la logique commerciale des créations audiovisuelle est de plus en plus prégnante, révolutionne l'histoire des médias, et de l'INA. L'Institut se retrouve détenteur des archives au cœur d'un paysage soumis à une très forte concurrence entre médias, publics et privés.

Dans ce contexte, les archives audiovisuelles gagnent peu à peu une valeur marchande inédite, mais aussi une nouvelle valeur symbolique et mémorielle. Toutefois, qu'en est-il pour les professionnel-le-s de la documentation audiovisuelle ? Sont-elles valorisées au même titre que les documents qu'elles ont en charge ?

Les professionnel-le.s de la documentation audiovisuelle qui, à la RTF et à l'ORTF, avaient commencé à construire leur métier en accumulant des initiatives individuelles, souvent expérimentées sur le tas et avec les moyens du bord, gagnent, avec le cadre de l'INA, la possibilité de se constituer en tant que collectif, qui commence à se structurer à partir de 1975, au sein d'un nouveau cadre réglementaire, économique et professionnel.

Toutefois, il existe encore une grande diversité de statuts professionnels chez les documentalistes, mais aussi de lieux de travail. La documentation audiovisuelle de l'INA reprend en effet l'organisation de l'ORTF, et se déploie en différentes sous-structures, la Vidéothèque d'Actualités et les *Actualités françaises*, auprès des studios de Cognacq-Jay, la Vidéothèque de Production, aux Buttes-Chaumont, et la Phonothèque à la Maison de la Radio. Ces centres d'archives déménagent, à plusieurs reprises, dans les vingt premières années de l'INA.

⁵⁰³ Francis Balle, Christine Leteinturier, *La télévision, op. cit.*, p. 67.

⁵⁰⁴ Francis Balle, Christine Le Teinturier, *La télévision, op. cit.*, p. 66.

D'une part, l'INA est une forme d'établissement inédit en tant que structure spécifiquement dédiée aux archives audiovisuelles de l'audiovisuel public et donne une valeur nouvelle aux tâches documentaires. D'autre part, les documentalistes constituent la population la plus nombreuse au sein des métiers de l'INA, elles deviennent des individus *visibles* et *dénombrables*. Comprendre leur rôle et leur place dans la chaîne de création de contenus audiovisuels est donc essentiel, d'autant plus que les archives s'insèrent dans un nombre et une variété de programmes toujours plus importants, de 1975 à 1995.

B. La création de normes et de méthodes de travail concertées

En offrant un cadre de travail inédit, l'INA permet le développement de nouveaux outils de travail pour les professionnelles de la documentation, qui cherchent, dès 1975, à structurer et réorganiser leur travail de manière concertée, afin de lui donner une plus grande efficacité, face au besoin croissant en archives. En particulier, les professionnelles accordent une grande importance à la rationalisation des tâches d'indexation. Réalisées lors de la prise d'antenne et juste après, ces entrées d'informations se font en amont du classement des programmes. Or, cette étape est essentielle pour une recherche optimale des extraits, que commandent les chaînes de télévision pour illustrer leurs programmes. L'INA offre les conditions financières, matérielles, et réglementaires à la modernisation et à cette structuration des tâches documentaires. Le 3 décembre 1975⁵⁰⁵, la direction de l'Institut définit et organise les tâches des analystes de documentation. Selon cette note, les tâches s'effectuent sur un mois selon une organisation hebdomadaire. Par roulement, une semaine par mois, les analystes recherchent les documents. Une autre semaine, elles prennent l'antenne, c'est-à-dire qu'elles indexent les programmes en direct, sur des bordereaux de saisie. Puis, les deux autres semaines, elles répondent aux commandes des clients journalistes et réalisateur·ice·s. La réalité est souvent plus complexe, puisque les professionnelles circulent encore régulièrement d'une tâche à l'autre dans les années 1970, en fonction des besoins des chaînes de télévision. Nicole raconte son travail sur la nouvelle troisième chaîne, créée en 1972, où elle jongle entre ses différentes activités de documentaliste :

⁵⁰⁵ « Note sur la situation des analystes de documentation à l'INA », parue le 3 décembre 1975.

Et là, donc, j'étais toute seule comme analyste de documentation, je partais avec mes bordereaux de saisie, et donc je remplissais les bordereaux après avoir regardé le journal chez moi, parce que je pouvais pas tout faire sur place, donc sur place, j'assistais aux conférences de rédaction et je sortais les images ou je faisais lire les images pour les journalistes et le soir chez moi, je prenais l'antenne. Il y avait qu'un Soir 3 à l'époque, enfin un Soir 3...un journal à 19h10 et un journal de fin de soirée, et le lendemain, je revenais à indexer, analyser...voilà, c'était très artisanal⁵⁰⁶.

Cette alternance entre tâches marque profondément et durablement l'identité de la profession. Être documentaliste audiovisuel, c'est aussi savoir naviguer régulièrement d'une activité à l'autre, d'un rythme de travail à un autre, voire d'un service de documentation à un autre, en fonction des besoins des créateurs. Petit à petit, cette alternance se formalise avec des plannings organisés. L'organisation par tâches se précise et, de plus en plus, elles sont affectées à des tâches en fonction des jours et semaines de travail, à l'image d'une parcellisation des tâches de plus en plus nette. Pendant que les unes cherchent des illustrations pour un client ou une émission, les autres analysent en direct les programmes dans des cabines de visionnage, et les autres indexent plus précisément les contenus dans des grilles prévues à cet effet, avec des mots-clefs et des thématiques qui permettront leur classement, et leur sélection ensuite. Le roulement dans le travail s'organise, avec un rythme plus ou moins hebdomadaire pour chaque activité. Les journées de travail sont organisées en fonction du droit du travail (40 heures par semaine) et de la grille des programmes (il faut au moins une documentaliste disponible jusqu'à la fin du dernier journal). Mais le travail de Nicole déborde régulièrement sur le temps domestique, en raison du manque de moyens et de personnels dans les services de documentation audiovisuelle. Quand un événement inattendu survient, comme la mort d'une personnalité, un événement politique ou une catastrophe naturelle, elle doit rester plus tard au travail pour trouver des illustrations le plus rapidement possible.

Dès les années 1970, à l'ORTF, les professionnelles ont cherché à structurer leurs pratiques et outils de travail, à travers la mise en œuvre des bordereaux de saisie, par exemple. Cependant, le manque de moyens financiers, de réglementation, et d'organisation matérielle ont été des obstacles considérables à la structuration des tâches documentaires, comme j'ai pu l'expliquer en première partie. À l'INA, les moyens financiers et matériels

⁵⁰⁶ Entretien avec Nicole, le 6 décembre 2017.

évoluent considérablement, en faveur des tâches documentaires. Toutefois, la volonté de rationaliser les tâches, en créant des normes et méthodologies de travail, pour répondre mieux et plus vite aux commandes qui se multiplient, vient essentiellement du bas, c'est-à-dire des professionnelles elles-mêmes, et non des responsables de l'audiovisuel. En effet, ce sont elles qui font face directement à la pression des journalistes et des réalisateur·ice·s. Encouragées par les moyens inédits de l'INA, elles créent finalement elles-mêmes les normes de leur profession.

L'informatisation précoce des données dans laquelle s'était lancée l'ORTF dans ses dernières années, et que va réellement matérialiser l'INA est menée par des informaticiens sous-traitants pour l'Institut, qui mettent en place, dès les années 1970, de nouveaux systèmes pour la saisie et la recherche des informations documentaires sur les documents. La concertation entre ces informaticiens et les documentalistes, qui utilisent leurs outils, ne se fait pas sans difficulté :

Les premiers outils, il a fallu les tester ! On a essayé de travailler avec les informaticiens, et ça a été difficile, très difficile. [...] c'était des gens qui n'avaient pas de contact avec la documentation, le thesaurus, ils ne savaient pas, c'étaient des hommes d'un certain âge, nous on était des femmes plutôt jeunes et ils nous prenaient pour des gamines, des gens un peu hystériques qui ne savaient pas ce qu'ils voulaient⁵⁰⁷.

Les décennies 1975-1995 sont marquées par le développement de nouveaux outils de traitement documentaire, et en particulier la base de données audiovisuelles informatisée IMAGO, mise en place dès 1975 :

Pour chaque émission, Imago ((Index des Médias Audiovisuels Géré par Ordinateur)⁵⁰⁸ indique le genre [...], le générique, le nom des participants, la chaîne et le jour de diffusion, le matériel technique disponible, l'origine (juridique) de la production. Les émissions d'actualité

⁵⁰⁷ Entretien avec Nicole, le 6 décembre 2017.

⁵⁰⁸ IMAGO est la première base de données informatisée réalisée à partir du thesaurus audiovisuel de l'INA, en 1975. Elle permet aux documentalistes de consulter les fonds conservés à l'Institut, en les classant par mots-clefs, grâce à un thesaurus informatisé, le premier existant pour les ressources audiovisuelles à ma connaissance.

sont décrites plan par plan, en vue d'une réutilisation par les professionnels [...] ⁵⁰⁹.

Dès les années 1970, l'ORTF développe des moyens avant-gardistes pour la saisie des données sur les contenus audiovisuels, comme le décryptent Jérôme Bourdon, Marie-Françoise Lévy et Cécile Méadel. Les chercheur·e·s rappellent l'existence de la base Mior avant 1974, « plus complexe » :

Il s'agit d'une reprise informatique d'un fichier papier, qui indique généralement titre, date et heure de diffusion, chaîne, et participants. L'analyse du contenu est beaucoup plus lacunaire ⁵¹⁰.

De plus, Mior n'était disponible que pour les émissions « de production », et une base indépendante avait été mise en place pour la radio, peu normée et homogène. L'application IMAGO offre un outil unique qui regroupe l'ensemble des données sur les contenus les plus divers de la radio et de la télévision. Ce regroupement est toutefois un long processus, et pendant plusieurs décennies, les informations sur les contenus télévisuels demeurent plus facilement accessibles et mieux décrits. Construite pour répondre aux besoins des créateurs, IMAGO est un outil novateur dans la documentation audiovisuelle. Il met par exemple en lumière les informations facilitant une exploitation commerciale des archives : « c'est pour cela, par exemple que l'on trouve en bonne place des informations sur la nature des supports, sur les droits de diffusion » ⁵¹¹. Au sein de cette application qui permet la saisie informatique des données, les analystes et documentalistes cherchent à normaliser leurs pratiques de manière indépendante, en s'inspirant « des normes bibliographiques », qu'elles ont, pour certaines, « étudiées à l'INTD ». Ainsi, elles décident de manière autonome « comment on rentre un titre, comment on rentre les mentions de responsabilité, qui correspondent pour nous au générique des émissions...et puis, [comment on rédige] les descriptifs » ⁵¹². Elles améliorent aussi peu à peu le thesaurus, qu'elles ont commencé à créer à l'ORTF, et adaptent à l'INA, spécifiquement pour les contenus télévisés et radiophoniques. Il s'inspire des normes documentaires classiques - en particulier la norme ISO, qui émerge dans les années 1970,

⁵⁰⁹ Jérôme Bourdon, Marie-Françoise Lévy, Cécile Méadel, « De l'usage des bases de données INA par le chercheur », in *Les dossiers de l'audiovisuel*, 1994, pp. 80-82.

⁵¹⁰ *Ibid.*

⁵¹¹ *Ibid.*

⁵¹² Entretien avec Nicole, le 6 décembre 2017.

alors que se généralisent les thesaurus documentaires pour les supports papier. À l’initiative des jeunes recrues diplômées de l’INTD, les analystes de documentation sont les premières actrices de la création de leur thesaurus. Elles s’inscrivent dans un contexte où l’informatisation ouvre la voie à des outils et des normes documentaires novateurs pour la documentation papier⁵¹³, et s’en inspirent fortement. Le thesaurus de l’INA repose ainsi, comme les thesaurus documentaires qui se développent alors dans certains secteurs avant-gardistes de l’industrie, sur des descripteurs (et des non-descripteurs), un vocabulaire normalisé (tenant compte des conventions d’expressions et d’écriture), ou des relations principales qui organisent le vocabulaire⁵¹⁴. Le thesaurus audiovisuel de l’INA s’inspire des encyclopédies. Il fonctionne essentiellement par mot-clef et permet d’organiser le classement des documents, puis leur recherche par thématique principale ou acteur-clef. Il est directement inspiré des normes bibliographiques classiques définies pour les livres et la documentation traditionnelle. Toutefois, Les documentalistes de l’INA y intègrent des termes adaptés spécifiquement à l’audiovisuel. Elles ne cessent de faire évoluer ce thesaurus⁵¹⁵ depuis, en fonction des bouleversements médiatiques, culturels, économiques et politiques, qui animent la société française depuis les années 1970, et qui transforment le vocabulaire de référence, et les mots-clefs nécessaires à une recherche efficace⁵¹⁶. « Voiture, ce n’était pas automobile! »⁵¹⁷, rappelle par exemple Catherine. Grâce à l’informatisation des outils, les analystes font évoluer finalement elles-mêmes le thesaurus audiovisuel, qu’elles enrichissent et homogénéisent régulièrement avec des « réunions d’indexation » :

L’organisation qu’on avait déjà mise en place [...] c’est tous les vendredis, on réunissait - je parle de la Cinémathèque Actualités - les documentalistes qui avaient pris l’antenne le week-end précédent et les soirs et 13h de la semaine pour mettre au point des grilles d’indexation. C’est à dire

⁵¹³ Voir Magdeleine Moureau, « Principe et développement d’un thesaurus : exemple d’application : Le Thesaurus pétrole », *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)*, n° 1, 1973, pp. 5-29.

⁵¹⁴ Voir aussi Peter Stockinger, « Le document audiovisuel. Procédures de description et exploitations pratiques. », Cours INALCO Paris/Lambach (Manuscrit), 2000-2002.

⁵¹⁵ Annexe n°23 : Photographie d’un extrait du thesaurus de l’INA en 1977.

⁵¹⁶ Le thesaurus est une grille découpée en grandes thématiques, personnalités, et mots-clefs du type « agriculture » qui permettent d’avoir accès à tous les documents conservés par l’INA qui portent sur ce sujet, leur lieu d’archivage et les principales informations sur leurs supports et leurs contenus, afin de les retrouver facilement et de pouvoir les réutiliser.

⁵¹⁷ Entretien avec Catherine B, le 1er juillet 2019.

essayer de coordonner, d'organiser, que tout le monde ait les mêmes pratiques dans le traitement documentaire, surtout qu'à l'Actualité, les choses se répètent. Chaque année, on a les mêmes choses, les mêmes thèmes dans les journaux. Il y a toujours des accidents, des catastrophes, la rentrée des classes, des événements qui sont très très récurrents. Et c'était pour que dans le thésaurus, les gens piochent dans le même descripteur pour décrire les mêmes événements, au niveau des mots-clefs, au niveau des descripteurs⁵¹⁸.

Favorisée par la jeunesse, mais aussi par l'implication professionnelle et les compétences documentaires d'une partie des professionnelles, la documentation audiovisuelle se développe dans une atmosphère moderniste aux débuts de l'INA. Les analystes de documentation apparaissent comme des pionnières dans « l'informatisation de la société », analysée par le rapport de Simon Nora et Alain Minc, remis le 21 février 1978 au Président de la République⁵¹⁹. Bénéficiant d'un cadre financier et structurel nouveau, qui leur offre la possibilité de travailler avec des moyens, et en particulier des bases de données, inédits, les analystes s'acculturent très vite avec cette informatisation encore peu généralisée. Elles sont les premières actrices, très autonomes, de l'évolution de leurs outils et normes d'indexation de manière avant-gardiste. À l'INA, l'objectif des professionnelles est désormais de faciliter sans cesse leurs tâches de recherche, dont la durée se raccourcit au fur et à mesure des années, avec l'augmentation des usages des archives, et en faveur des urgences journalistiques. Le travail de concertation, illustré par les réunions d'indexation par exemple, participe à renforcer la structuration du métier en tant que profession. Désormais, les documentalistes des vidéothèques partagent des méthodologies et des outils communs de travail, qu'elles font évoluer régulièrement ensemble. À l'encontre de la représentation majoritaire des métiers de la création, souvent revendiqués comme des métiers de talent, reposant sur l'inné, les analystes insistent sur l'importance de l'homogénéisation de leurs pratiques, de leurs méthodologies, et de leurs outils de travail, et la volonté de mettre en oeuvre une véritable *praxis*, pour plus d'efficacité. Catherine décrit les réunions d'indexation, qui se déroulent uniquement entre analystes :

Chaque fois qu'il y avait une nouvelle [émission] quotidienne, au bout d'une semaine, il y avait environ 5 personnes qui l'avaient vue, donc on faisait un point ensemble pour caractériser l'émission et voir comment il fallait la décrire. Et on avait à l'époque les *bibles* [...]. Alors, la bible, c'est l'ancêtre

⁵¹⁸ Entretien avec Nicole, le 6 décembre 2017.

⁵¹⁹ Alain Minc, Simon Nora, « L'informatisation de la société », *Rapport à Monsieur le Président de la République*, Paris, La Documentation française, 1978.

ancêtre du wiki : on avait des fiches, on les appelait les fiches-mères, ce qui aujourd'hui s'appelle des notices d'ensemble [...] c'était la manière dont il fallait traiter l'émission : tout était défini. Est-ce qu'il fallait mettre des descripteurs ? Est-ce qu'il ne fallait pas en mettre ? Le générique ? Qu'est-ce qu'on en faisait ? Etc. [...] On allait voir dans la bible comment il fallait traiter l'émission⁵²⁰.

Outre l'homogénéisation et la modernisation permanente de leur thesaurus, les professionnelles de l'INA créent donc aussi des normes documentaires inédites pour l'audiovisuel, avec des grilles d'indexation structurées, selon le genre du programme documenté.

Pour la recherche d'images, il existe par ailleurs des « collaboratrices »⁵²¹ des chaînes de télévision (qui ne sont pas salariées par l'INA). Elles n'effectuent que les tâches de recherche de documents pour répondre aux commandes des réalisateur·ice·s de documentaires, et journalistes de certaines émissions et travaillent en relation avec les documentalistes de l'INA⁵²². Travaillant grâce à des contrats de courte durée avec les sociétés de programme, elles n'ont pas le même accès régulier aux outils et méthodologie de travail, permises par le cadre institutionnel et financier de l'EPIC. Elles s'inspirent néanmoins fortement des pratiques initiées à l'INA, d'où l'importance des normes et pratiques mises en oeuvre dans l'Institut, qui influencent l'ensemble des professionnels de la documentation audiovisuelle.

Le 30 juillet 1982, d'après une étude réalisée en 1978, l'INA publie une synthèse sur le métier d'analyste de documentation :

Prise d'antenne

Description du contenu image et son du document audiovisuel ainsi que de sa mise en forme [...]

Indexation

Transposition et codage des informations prises à l'antenne selon les règles d'utilisation du système IMAGO. Maîtrise du système IMAGO : thesaurus, opération de modification, etc. [...]

Commandes : exploitation du fonds documentaire

⁵²⁰ Entretien avec Françoise N, le 30 mars 2018.

⁵²¹ J'en ai déjà parlé dans le premier chapitre avec la note Larère qui, en 1972, formalise leur statut et leurs revenus. Voir chapitre 1. III. B. Vers la lente institutionnalisation d'une cinémathèque de télévision

⁵²² Voir le chapitre 6. III. A. Les documentalistes indépendant·e·s, un pan de la profession en-dehors de l'INA.

- sur fichier manuel (jusqu'en 1975)
- Sur index produit par ordinateur (microfiches) (à partir de 1975) système IMAGO, dans un domaine encyclopédique. Traduction de la demande des utilisateurs toutes catégories et non initiés à la documentation.

Aptitudes souhaitées

- sens du classement et capacité d'abstraction pour traduire les demandes des utilisateurs en mots clés (index) ou en rubrique (fichiers manuels).
- Sens des relations publiques
- Maîtrise de soi
- Esprit méthodique et capacité à s'adapter à des normes, etc⁵²³.

Cette synthèse résume à la fois les tâches entre lesquelles circulent les analystes des vidéothèques, de la prise d'antenne en direct aux commandes, en passant par l'indexation mais aussi leur capacité à naviguer entre différents outils, informatisés et papier. Le sens de l'adaptation apparaît crucial pour une profession qui construit ses outils au fur et à mesure de l'évolution des besoins des créateurs. Cependant, les pratiques, comme les moyens apparaissent encore peu structurés au tournant des années 1980, soumis à une adaptation permanente des professionnelles, en fonction de leur terrain de travail.

À partir de 1985, et jusqu'en 1997, la nouvelle version du logiciel Imago II rationalise les tâches de recherche documentaire :

On avait appelé ça Imago I, de 1975 à 1984 [...] Imago II, ça s'est mis en route exactement en 1985, jusqu'en 1997. Là, on avait donc des terminaux d'ordinateur, avec 2 systèmes : un système de saisie, qui remplaçait les bordereaux. Avec des écrans évidemment formatés, avec des cases pour remplir... Et de l'autre côté, une base de données sous Mistral qu'on pouvait interroger mais il fallait se déconnecter de la base de saisie pour interroger la base et tout ça⁵²⁴.

L'application « permet de repérer plus facilement les documents et accélère leur mise à disposition en améliorant les délais de traitement⁵²⁵ ». Imago II repose sur des terminaux d'ordinateur, avec désormais deux systèmes coexistants : un système de saisie, qui remplace les bordereaux, et une base de données sous le logiciel Mistral que les analystes interrogent pour leur recherche d'extraits. Toutefois, dans la pratique, les analystes ne basculent pas de

⁵²³ « Aptitudes souhaitées des documentalistes », document interne à l'INA, 30 Juillet 1982.

⁵²⁴ Entretien avec Nicole, le 6 décembre 2017.

⁵²⁵ « Aptitudes souhaitées des documentalistes », *op. cit.*, 30 Juillet 1982.

manière très fluide d'un système à l'autre, puisqu'il « fallait se déconnecter de la base de saisie pour interroger la base de recherche »⁵²⁶. L'indexation et la sélection de documents doivent donc si possible être distinctes dans le temps, et les modules d'organisation du travail reposent désormais sur une division des tâches précise, avec des semaines de prise d'antenne, et des semaines d'indexation, à la Vidéotheque de Production, par exemple.

Dans le nouveau cadre financier et institutionnel de l'INA, les analystes profitent donc de moyens informatiques nouveaux, qui leur offrent les conditions pour réfléchir à une plus grande structuration de leur métier. Les tâches s'organisent davantage collectivement, à la faveur d'une identité professionnelle plus soudée, au moins au sein des vidéotheques de l'INA. En effet, en construisant ensemble leurs pratiques et méthodologies de travail, et en ne cessant de réfléchir et de discuter entre elles, les professionnelles se construisent, de 1975 à 1995, au coeur de l'Institut, une culture professionnelle commune, avec pour objectif de rationaliser au mieux leur métier, qui définit peu à peu son rôle en amont des programmes audiovisuels.

⁵²⁶ Entretien avec Nicole, le 6 décembre 2017.

II. La profession face à l'indifférence des responsables de l'audiovisuel

À l'INA, les documentalistes peuvent désormais mettre en oeuvre des normes et méthodologies de travail concertées et de plus en plus homogènes. Pourtant, la construction de la profession en tant que groupe visible et reconnu apparaît encore semée d'obstacles, notamment aux yeux des autres professions, et des responsables de l'audiovisuel.

Il est intéressant de mettre en perspective l'évolution de la profession de documentaliste, avec celle d'iconographe, qui a aussi émergé dans l'après-guerre en Europe, et qui repose sur des tâches très proches, d'indexation et de recherche, mais pour les images fixes. L'historien Olivier Lugon a récemment travaillé sur l'histoire de ce métier⁵²⁷. Dès 1967, ce dernier repère la mise en oeuvre par Jacques Ostier d'un *Manuel du documentaliste-iconographe* [qui ne sera finalement pas publié], qui montre la volonté de mettre en lumière l'existence de la profession à travers l'inscription de ses pratiques et méthodologies *officielles* de travail. Mais surtout, l'historien identifie en 1975, après une décennie 1960 durant laquelle la profession semblait peu structurée, et surtout peu visible, la « création d'une association nationale des documentalistes - iconographes »⁵²⁸. Pour Olivier Lugon, les buts de cette association étaient « notamment l'instauration d'une carte professionnelle et la mise en place de barèmes pour les salaires et les honoraires »⁵²⁹. Au cours de mes recherches, je n'ai jamais eu connaissance d'une évolution similaire chez les professionnel.le.s de la documentation audiovisuelle. Les documentalistes qui travaillent pour la télévision et la radio publiques bénéficient, certes, du cadre financier et institutionnel de l'Institut National de l'Audiovisuel, qui leur offrent des outils et un statut au sein de l'Institut, même si, encore une fois, celui-ci varie selon les lieux de travail. Toutefois, les normes, pratiques et méthodologies évoluent sur le tas, et sont le résultat d'un long processus d'initiatives personnelles, menées dans une relative indifférence des dirigeants de l'audiovisuel public, et, de fait, des responsables

⁵²⁷ Voir Olivier Lugon, « Iconographe indépendant : émergence d'un métier dans les années 1960-1970 », Journée d'Etudes à l'Institut pour la Photographie de Lille, 10 juin 2021. La communication est disponible à ce lien : <https://www.youtube.com/watch?v=Xd23PS0SbLU> [consulté le 24 octobre 2022].

⁵²⁸ *Ibid.*

⁵²⁹ *Ibid.*

politiques, jusqu'au début des années 1980. La profession peine à imprimer sa marque dans le paysage audiovisuel.

Pour Olivier Lugon, ce sont les - rares - hommes iconographes, qui, à travers une « stratégie de masculinisation du métier », ont participé à rendre visible et faire reconnaître leurs compétences, au cours de cette décennie 1970. La profession de documentaliste audiovisuel, en se construisant comme « un métier de femmes », et sans figure masculine médiatisée, aurait-elle été privée de cette mise en lumière ? Comment, alors, se constituer en tant que catégorie professionnelle et sociale ? C'est tout l'enjeu auquel sont confrontées les documentalistes dans le contexte inédit de l'INA, à partir de 1975.

A. Une autonomie très forte des professionnel·le·s dans l'organisation de leur métier face au manque de moyens

Les professionnelles de l'INA définissent en grande partie leurs normes et pratiques de travail entre elles, car leurs compétences sont souvent méconnues des responsables de l'audiovisuel quand l'INA voit le jour, en 1975. En effet, certains personnels de l'ORTF, qui n'avait pas été réembauchés dans les nouvelles sociétés liées à l'éclatement, sont finalement employées par l'INA, en tant que documentalistes :

Alors, la fin de l'ORTF, en 1975, ça a été quelque chose de très fort, puisqu'il y avait des gens, qui travaillaient dans d'autres secteurs de l'ORTF, qui sont automatiquement devenus documentalistes, sans avoir fait de diplôme, ni de préparation⁵³⁰.

Le recrutement des documentalistes de l'INA interne à l'audiovisuel public est donc relativement aléatoire : il faut recaser tous les personnels de l'ex-ORTF, et on ne vérifie pas les compétences de toutes les nouvelles professionnelles de la documentation, parfois anciennes secrétaires, pour d'autres anciennes actrices de télévision. Le manque de reconnaissance du savoir-faire des professionnelles repose en grande partie sur l'effet de genre puisque la documentation est très marquée par une identité féminine. Parmi les personnels ex-ORTF salariés par l'INA en documentation, il y a donc surtout des femmes :

Il y avait... des attaché.e.s de production, des gens qui travaillaient quand même je pense à la documentation centrale de Radio France... et que

⁵³⁰ Entretien avec Catherine B, le 1er juillet 2019.

des femmes [rires]. Parce que les garçons de toutes façons, [la documentation] c'était comme si c'était un pis-aller...C'était pas très noble pour les garçons, d'abord, on gagnait pas assez de fric, et puis, voilà, c'était pas extraordinairement reconnu⁵³¹.

Certes, je l'ai décrit précédemment, le cadre de l'INA permet au groupe professionnel des Vidéothèques de télévision de se structurer en se construisant une culture collective commune et inédite autour de la documentation audiovisuelle. Il offre également des moyens financiers et, à travers cela, des outils inédits et innovants qui permettent aux professionnel.le.s de rationaliser leurs tâches et leur travail. Cependant, les moyens matériels mis à disposition des professionnelles sont loin d'être à la hauteur de l'évolution des besoins en archives de la part des professionnel.le.s de la télévision, qui multiplient les programmes à base d'archives :

On avait des bureaux, des petits bureaux [aux Buttes Chaumont et à Cognacq-Jay]. Et puis il y avait une salle, que ce soit aux Buttes Chaumont ou à Cognacq-Jay, où les clients venaient, posaient leurs questions et les documentalistes cherchaient, si c'était récent c'était les micro fiches, sinon c'était les fichiers manuels. On devait être une vingtaine, pas tout à fait, y avait 5/6 bureaux avec 3 personnes par bureau, la même chose aux Buttes Chaumont.

On n'était pas toujours dans le même bureau, on tournait. Y a jamais eu autant de bureau que de personnes⁵³².

Une photographie⁵³³ du 1er mars 1977 nous montre trois documentalistes de l'INA au travail dans un bureau collectif. L'image est vraisemblablement posée, dans le cadre d'un reportage interne, mais elle donne une peinture assez conforme aux témoignages que j'ai recueillis. Les trois professionnel.le.s - il y a un homme ! - y sont serré.e.s dans une pièce restreinte, dont on n'aperçoit pas les fenêtres. Tou.te.s répondent au téléphone en même temps, comme cela peut être le cas lors d'appel de clients. Deux des documentalistes disposent de tables individuelles, où ils consultent en même temps les listings de programmes, détaillant les archives conservées à l'INA. La dernière est assise à une très petite table, qui paraît compliquée à utiliser comme espace de travail, et tourne le dos à un ordinateur, où elle pourrait consulter la base de données IMAGO. La pièce n'est ornée d'aucun attribut qui puisse la personnaliser, à l'image de la circulation des professionnel.le.s

⁵³¹ Entretien avec Catherine B, le 1er juillet 2019.

⁵³² Entretien avec Nicole, le 6 décembre 2017

⁵³³ Annexe n°13 et 14 - Photographies d'analystes de documentation de l'INA au travail

d'un bureau à l'autre, sans affectation fixe. Seule une reproduction d'œuvre médiévale, les plannings et un tract sont visibles sur les murs. Sur une autre photographie réalisée dans le cadre du même reportage, on voit trois documentalistes - dont encore un homme - réaliser des recherches de documents par thématique dans le « fichier-bulle ». Ils sont tous les trois regroupés dans un espace très étroit pour leurs recherches individuelles, et l'une d'entre eux est accroupie, à l'image de conditions physiques de travail parfois difficiles. Enfin, une dernière image du reportage fait le portrait d'une documentaliste réalisant des recherches sur IMAGO. Son poste ordinateur, très imposant, occupe toute une table, tandis qu'elle se penche sur une petite table attenante pour sélectionner les micro-fiches qu'elle souhaite visionner sur l'écran. Comme sur la première photographie, elle est assise sur une chaise, qui pourrait être une chaise de cuisine et qui ne semble pas très confortable pour une journée de travail. Les documentalistes n'ont donc pas de bureau fixe, ni même assez de bureau par salariée, et cette situation va s'installer dans le temps. Ce manque d'attention accordé à cette population est d'autant plus flagrant que les besoins en archives des programmes ne cessent d'augmenter durant la même période, avec une pression dans le temps parfois difficile à gérer. De fait, les analystes s'organisent elles-mêmes afin de s'assurer de répondre aux besoins des émissions. Nicole décrit, dans les années 1970, le souci sincère, pour elle et ses collègues, du travail bien fait, et de la finalité de celui-ci. Mais elle souligne aussi l'indifférence des responsables de chaînes et de l'INA. Finalement, comme à la RTF, et à l'ORTF, les analystes s'occupent encore souvent des tâches documentaires mais aussi de veiller à la conservation, et à la survie pure et simple, des archives :

Il fallait tout le temps courir derrière le matériel, les cassettes, pour savoir si elles avaient été versées ou pas, c'était un gros problème à l'époque. Déjà, à l'époque du film, il fallait veiller sur les originaux, dans la précipitation, ils prenaient les originaux, ils coupaient dedans...c'est ce qui s'est passé sur France 3 Ile de France. Mais ils avaient pas les moyens soit-disant de faire des copies mais il y a pas mal d'émissions qui se sont complètement perdues⁵³⁴.

Face à l'indifférence des responsables, la réussite des créations passe aussi par une importante solidarité entre professionnelles, pour pallier le manque de moyens. Par exemple, pour enrichir des programmes à base d'archives, il faut chercher des informations - dates,

⁵³⁴ Entretien avec Nicole, le 6 décembre 2017.

acteurs, lieux - extrêmement variées, et les ressources internes à l'INA ne sont pas toujours suffisantes :

On avait de la documentation sur place, quelques livres de référence, mais pas énormément parce que c'était un budget aussi, il y a tout ce travail là et les uns et les autres, on s'aidait, tout le temps.

Vous alliez dans d'autres centres de ressources ?

Non ! On n'a jamais le temps ! Non non. C'est pour le sport en particulier que c'était difficile⁵³⁵.

Les professionnelles s'échangent donc les informations entre elles, et mettent à profit leurs connaissances, en fonction de leurs expériences et parcours individuels et de leur culture générale personnelle. Le 4 janvier 1977, une motion du syndicat SNRT-CGT annonce une grève à venir à la Cinémathèque d'Actualités, pour faire valoir, entre autres, la nécessité de « créations de postes », et « l'obtention de locaux »⁵³⁶. Ce manque de moyens matériels revient régulièrement dans l'ensemble des entretiens que j'ai menés avec les documentalistes des années 1975 à 1995, à l'image d'un métier à qui le milieu audiovisuel a bien du mal à faire de la place. Les documentalistes ne sont pas assez nombreuses pour faire face à l'augmentation exponentielle de l'insertion d'archives dans les programmes audiovisuels. Le manque d'effectifs a des conséquences sur la documentation des archives audiovisuelles. Au 31 décembre 1983, un document interne à l'INA⁵³⁷ indique un retard de 46 mois sur l'indexation à la Vidéotheque de Production, « soit l'équivalent [du travail] de 5 analystes pendant 1 an environ ». Le même document indique qu'à la même date, la Vidéotheque d'Actualités a cumulé « 378 jours de retard d'indexation, soit l'équivalent du travail de 2 analystes pendant 1 an »⁵³⁸. Deux ans plus tard, le 11 février 1985, un document interne à l'INA est publié par la direction des archives, en faveur d'une réorganisation de la Vidéotheque d'Actualités. Ce document évoque non seulement les « retards de l'entrée des informations dans le système IMAGO »⁵³⁹, mais aussi « les difficultés de planifier les personnels », « l'impossibilité de suivi du travail », et enfin « les horaires ne rentrant pas dans le cadre de la Convention collective ». La question du planning est au coeur de relations

⁵³⁵ Entretien avec Nicole, le 6 décembre 2017.

⁵³⁶ « Motion du syndicat SNRT-CGT », document CFDT-INA, disponible à l'Inathèque, 4 janvier 1977.

⁵³⁷ « Note sur les retards d'indexation », document interne à l'INA, 31 décembre 1983.

⁵³⁸ *Ibid.*

⁵³⁹ « Note sur les retards d'indexation », document interne à l'INA, 11 février 1985.

conflictuelles entre les professionnelles et leurs encadrants directs, puisqu'alors qu'on les laisse gérer la quasi-totalité de leurs tâches sans y prêter attention, les documentalistes doivent se plier à des plannings aux horaires extrêmement variables, en fonction des besoins des sociétés de programmes⁵⁴⁰.

Ces difficultés matérielles pour répondre correctement aux commandes, sont renforcées par la pression imposée par les journalistes⁵⁴¹, en particulier au service des Actualités, en cas d'événement soudain, ou même lors des rétrospectives de fin d'année :

À la fin de chaque année, le journal faisait une rétro de toute l'année, les grands événements de l'année, en images et tout ça, tant en sport qu'en actualité, et c'était le cauchemar parce qu'il fallait trouver plein plein de choses donc beaucoup de travail, en plus du reste quoi, il fallait continuer à prendre l'antenne, à faire le travail, et il y avait toujours du travail en plus, comme ça⁵⁴².

Face à ce manque de moyens, qui constitue un obstacle majeur au travail bien fait, les professionnelles de l'INA s'organisent de manière tout à fait autonome, et bien souvent à l'écart de leurs responsables. Cette autonomie de travail s'inscrit dans l'héritage de la RTF et de l'ORTF, marqué par l'engagement et les mobilisations collectifs des corps professionnels, comme l'explique Nicole : « On sortait de 68, on était en pleine autogestion, moi ça me plaisait beaucoup »⁵⁴³. Cette culture de l'*autogestion* est facilitée par l'éclatement des lieux de travail de l'INA (la Vidéothèque d'Actualités et la Vidéothèque de Production étant séparées), mais aussi par l'absence physique de cadres permanents aux côtés des documentalistes :

C'est à dire que les cadres, enfin les grands responsables, ils n'étaient pas là, ils n'étaient pas à Cognacq Jay, ils étaient ou aux Buttes Chaumont, ou

⁵⁴⁰ Sur les horaires de travail des documentalistes, et leur adaptation au rythme des créations, voir le chapitre 4. III. A. À la Vidéothèque d'Actualités et au Télématin, des horaires compliqués à combiner avec une vie familiale et 4. III. B. À la Vidéothèque de Production, la mise en place du travail à domicile : le risque d'une invisibilisation des compétences professionnelles

⁵⁴¹ Voir le chapitre 4. II.B. Trouver sa place dans une division genrée du travail qui perdure.

⁵⁴² Entretien avec Nicole, le 6 décembre 2017.

⁵⁴³ Entretien avec Nicole, le 6 décembre 2017.

aux Mercuriales, et après à la tour Gamma à côté de la gare de Lyon, et après à Bry-sur-Marne⁵⁴⁴.

Cette dispersion est d'autant plus gênante pour la constitution d'un esprit collectif de la profession que de nombreux déménagements ont lieu au cours de l'histoire de l'INA. Dès février 1975, une équipe restreinte de la vidéothèque d'Actualités quitte Cognacq-Jay, où sont situés les studios des deux premières chaînes, pour s'installer auprès de FR3 National, au centre Deveze, rue François 1er, à Paris. Ils sont redivisés en deux équipes en 1982 : certaines professionnelles déménagent rue Jean Goujon auprès des émissions *Nouveau Vendredi* et *Thalassa*, les autres servent le journal national de FR3 et les Actualités régionales rue de Marignan, toujours à Paris, puis en cours d'année, redéménagent boulevard Albert 1er. En 1977, la vidéothèque de Production quitte les Buttes Chaumont pour les Mercuriales, à Bagnolet. En 1977, l'INA ouvre une première délégation régionale, à Lille, suivie par Marseille en 1982, et Toulouse en 1984. En septembre 1984, l'équipe de la vidéothèque d'Actualités déménage avec Antenne 2 22, avenue Montaigne, à Paris. En 1986, une partie de l'équipe qui travaille auprès de FR3 déménagent, à la demande de la chaîne, au Centre Brossolette. Seules une documentaliste en charge des commandes, et un correspondant de chaîne, chargé notamment du catalogage, restent boulevard Albert 1er, dans ce même centre. En 1989, après plusieurs transferts, l'ensemble du personnel de la vidéothèque de Production s'installe finalement à Bry-sur-Marne. En mai 1992, la vidéothèque d'Actualités quitte les locaux de TF1 rue Cognacq-Jay et s'installe rue de Patay dans le 13^e arrondissement⁵⁴⁵. Cette dispersion des lieux de travail, qui, en plus, ne cessent de se déplacer, est un obstacle de plus à la professionnalisation d'un métier : les documentalistes peinent à se croiser pour homogénéiser leurs outils de travail. Les déménagements multiples bouleversent aussi leur vie personnelle, puisqu'elles habitent rarement à proximité de leur lieu de travail et peuvent être profondément affectées dans leur rythme de vie par ces mutations géographiques récurrentes.

À la RTF, à l'ORTF, puis à l'INA, en évoluant dans une réelle indifférence des responsables de l'audiovisuel, les documentalistes construisent leur métier, leurs méthodologies, mais surtout leurs pratiques, et leur organisation professionnelle de manière

⁵⁴⁴ Entretien avec Nicole, le 6 décembre 2017.

⁵⁴⁵ Voir annexe n°4 - Carte des lieux des services de documentation audiovisuelle de la radio et de la télévision publiques, de 1952 à 2017.

très autonome, jusqu'à la fin des années 1980. L'indifférence relative des cadres a des conséquences sur l'investissement financier dans les outils de travail des documentalistes, et donc sur le travail qu'elles peuvent fournir, face à la pression de leurs clients :

Et les mises à jour étaient hebdomadaires. C'est-à-dire que ce qu'on avait tapé dans la journée n'était pas disponible tout de suite. Il y avait une mise à jour et puis après, ça a été une mise à jour quotidienne [...]. Le problème, c'est qu'on avait des décisions à prendre tout seuls sur place, parce qu'il fallait traiter les problèmes, quand il fallait réorganiser quelque chose, il fallait les convaincre du bien-fondé de nos demandes⁵⁴⁶.

Francis Denel, qui devient directeur des Archives à l'INA en 1983, raconte son point de vue de nouveau dirigeant face à l'organisation du personnel et du matériel, qui a prévalu depuis 1975 :

On m'avait expliqué que les archives audiovisuelles, ce n'était pas un projet déterminé, c'était une somme d'initiatives individuelles. Que ça n'avait pas été décidé politiquement. [...] Que c'était d'abord certains qui voulaient avoir témoignage d'exploits ou de personnalités exceptionnelles. Ce n'était pas une politique organisée, structurée, volontariste. Après, ça s'est naturellement organisé. [...] J'ai eu l'impression d'une espèce de masse informelle, mal déterminée, et d'une certaine manière insoluble. [...] d'objets hétéroclites, sur tous les formats possibles, dont on me disait qu'ils étaient plus ou moins incompatibles. [...] et puis sur des structures complètement éclatées, il y en avait là, puis là, il y en avait même aux Essarts⁵⁴⁷.

Quand il arrive à l'INA, Francis Denel fait le constat d'une documentation audiovisuelle qui s'est construite par le bas, sur des initiatives individuelles. Il confirme le récit des professionnelles, qui témoignent de leurs décisions parfois avant-gardistes, et de leurs pratiques toujours soucieuses des attentes des clients, mais invisibles aux yeux des responsables institutionnels. Le nouveau directeur des Archives de l'INA loue l'autonomie et l'esprit volontariste des personnels de la documentation. Mais il regrette le manque de coordination flagrant qui a abouti, huit ans après la création de l'INA, à « une masse informelle », qui répond au fil de l'eau aux besoins des créations audiovisuelles, mais de manière non structurée, car non encadrée.

⁵⁴⁶ Entretien avec Nicole, le 6 décembre 2017

⁵⁴⁷ Entretien filmé avec Francis Denel, par Claire Mascolo et Jérôme Bourdon, *Entretiens patrimoniaux - INA*, 2009, disponible à l'Inathèque dans la base Hyperbase.

Le 9 mai 1985, une assemblée générale des analystes de la Vidéothèque d'Actualités dénonce la « déresponsabilisation des documentalistes qu'on tend à priver de tout contrôle réel sur l'outil documentaire et encore aggravée par les interventions intempestives de leur encadrement »⁵⁴⁸. Catherine caractérise d'ailleurs, à partir de 1986, une période de « rupture » dans le rapport entre les documentalistes de télévision et leurs cadres dirigeants :

Il a fallu qu'ils nous foutent dans la tête ce que c'était que la hiérarchie. Parce que *vraiment* on ne savait pas ce que c'était. Pendant très longtemps, on n'a pas su [rires]. Donc c'était très bien, ça marchait très bien, mais non, on ne savait pas⁵⁴⁹.

Cette évolution vers un encadrement plus serré du travail des documentalistes peut s'expliquer par la loi du 30 septembre 1986 sur la communication audiovisuelle qui « redéfinit les missions de l'INA »⁵⁵⁰ avec « comme missions principales, la conservation et l'exploitation des archives et, comme missions secondaires, la formation, la recherche et la production »⁵⁵¹. Elle se traduit aussi par la création d'une filiale de production, INA Entreprise, qui assume les activités commerciales, et les buts lucratifs, de l'INA, dans le contexte de la fin du monopole public sur l'audiovisuel, et de la création de chaînes de télévision et de stations de radio privées. Si le contrôle se resserre, les cadres demeurent absents de certaines structures car il leur est compliqué de couvrir l'éclatement géographique des documentalistes. Le *Télématin*, en particulier, est la première émission d'informations de la journée, programme quotidien diffusé à partir du 10 janvier 1985 sur Antenne 2. L'émission est très gourmande en archives et une documentaliste de l'INA y est directement affecté. Cela a été le cas de Françoise qui décrit son isolement à la fin des années 1980 : « Personne ne venait me voir. Je n'avais pas vraiment de cadre. [...] En fait, je voyais personne »⁵⁵².

⁵⁴⁸ « Compte-rendu de l'assemblée générale des analystes de la Vidéothèque d'Actualités », document interne à l'INA, 9 mai 1985.

⁵⁴⁹ Entretien avec Catherine B, le 1er juillet 2019.

⁵⁵⁰ Emmanuel Hoog, *L'INA, op. cit.*, p. 17.

⁵⁵¹ *Ibid.*

⁵⁵² Entretien avec Françoise, le 11 juin 2018.

Être autonome est à la fois un avantage et un poids pour les conditions matérielles de travail des documentalistes. Les professionnel-le-s de la documentation ont une marge de manoeuvre quasiment illimitée dans leurs pratiques, méthodologies et même dans le choix de leurs outils de travail jusqu'aux années 1990. Mais cette autonomie cache des manques dans la régulation et la structuration de la profession, qui peine à se construire une identité visible. La profession évolue à nouveau dans la quasi-indifférence des responsables des politiques publiques, de la radio, et de la télévision, et à l'écart donc de nombreux facteurs économiques, politiques, juridiques, technologiques, culturels et organisationnels qui participent à la reconnaissance des professions dans le monde professionnel des médias⁵⁵³.

De plus, les liens entre l'INA et le pouvoir politique demeurent très étroits jusqu'aux années 1990. Dans une note, le 2 octobre 1984, le Secrétaire d'État chargé des Techniques et des Communications auprès du 1er ministre, Patrick Imhaus, affirme qu'une « attitude très *directive* de notre part » serait « la seule manière de régler les problèmes pratiques posés »⁵⁵⁴.

La marge de manoeuvre des documentalistes dans la manière de faire évoluer leur travail demeure donc limitée par les décisions de ce pouvoir, en particulier financières ou organisationnelles. En effet, c'est ce pouvoir politique qui ouvre ou non les vannes pour financer les moyens matériels de travail, et qui encadre légalement les conditions et horaires de travail, particulièrement conflictuels à la Vidéothèque d'Actualités.

B. Trouver sa place dans la division genrée du travail qui perdure

Pour prendre le pouvoir, on doit toujours s'émanciper d'un mec, d'un mari, d'un collègue, d'un mentor. Être capable de dire non. Il me semble que ça demande, pour une femme, plus de courage, de force, de pugnacité, d'abnégation. [...] Quand je reprends la série, je suis encore assez jeune [...]. Je sens vite les regards autour de moi, qui se demandent si je vais être capable de tenir la baraque et de gérer une équipe - ce qui n'arriverait jamais à un homme. Comme une pression implicite, jamais clairement exprimée. Est-ce

⁵⁵³ Voir David Hesmondhalgh, Sarah Baker, *Creative Labour: Media Work in Three Cultural Industries*, Londres, Routledge, CRESC, 2011.

⁵⁵⁴ Note interne du Secrétaire d'État chargé des Techniques et des Communications, Patrick Imhaus, auprès du 1er ministre Laurent Fabius, le 2 octobre 1984.

que je suis parano ? [...] J'allais m'en sortir, leur prouver à tous ces hommes que je pouvais y arriver⁵⁵⁵ .

Comme le raconte la scénariste Fanny Herrero à propos de son propre travail, les documentalistes ont bien du mal à faire valoir leur place au sein de la division du travail audiovisuel. Face au manque de visibilité aux yeux des responsables de l'audiovisuel, et de l'INA, les documentalistes travaillent de manière autonome, mais connaissent de réelles difficultés à se faire valoir auprès des différentes professions de l'audiovisuel. Il est très délicat pour elles de délimiter leur périmètre de travail, alors qu'elles définissent souvent elles-mêmes leurs pratiques sur le tas, sans que celles-ci ne soient institutionnalisées par une reconnaissance de leurs compétences ou de leur savoir-faire. Chloë Salles analyse beaucoup plus tard, dans les années 2000, le métier de modérateur qui se construit aussi sans cadre formel, auprès du site du journal *Le Monde*. Pour elle, « l'observation des pratiques des internautes conjuguée à la maîtrise des nouveaux outils, leur ont permis de développer une expertise qui n'avait été ni requise, ni anticipée par leur employeur, et qui leur était devenue propre : une connaissance pointue des interactions des lecteurs avec leur média, soit une compétence comparable à de l'expertise de marché »⁵⁵⁶. De la même manière, en anticipant les pratiques de leurs clients, et en s'adaptant au contexte politique et marchand mouvant de l'audiovisuel, les documentalistes de l'INA ont construit leur expertise par l'observation et l'expérimentation, bien avant que les responsables de l'audiovisuel public et de l'INA n'aient pris la mesure de l'enjeu de la documentation audiovisuelle. Cependant, sans formalisation de cette expertise, les documentalistes souffrent d'un manque de visibilité dans leur monde professionnel : « La disparition de ces relations de reconnaissance débouche sur des expériences de mépris et d'humiliation qui ne peuvent être sans conséquences pour la formation de l'identité de l'individu »⁵⁵⁷. Cette analyse d'Axel Honneth nous éclaire sur le lent processus de formation identitaire des documentalistes, et donc la professionnalisation de leur métier, y compris après la création de l'INA. Au cours des entretiens, les professionnelles de la documentation m'ont souvent fait part de ce sentiment d'invisibilité

⁵⁵⁵ Fanny Herrero interrogée par Pierre Langlais, *Créer une série. Témoignages croisés et confidences des auteurs*, Paris, Armand Colin, 2021, p. 71.

⁵⁵⁶ Chloë Salles, « Les compétences de modération dans le journal *Le Monde* : réquisition, redéfinition et redistribution », Dans *Le Temps des médias*, 2018/2, n°31, pp. 48-61.

⁵⁵⁷ Axel Honneth, « La théorie de la reconnaissance: une esquisse », *op. cit.*, pp. 133 -136.

professionnelle. Il repose sur une absence récurrente de reconnaissance de leurs tâches, qui complique considérablement la construction de leur identité professionnelle :

La documentation, c'est du travail qui ne se voit pas...ça se voit quand le travail n'est pas fait. On trouve pas une émission, là on voit qu'il y a quelque chose qui marche pas. Mais autrement, quand le travail est fait, quand on interroge la base de données, et qu'on trouve ce qu'on veut, bon ben on a l'impression que bon, c'est évident quoi⁵⁵⁸.

Le travail des documentalistes, réalisé en amont des programmes, se fonde dans les productions finales. Il s'inscrit pourtant dans une chaîne de collaboration essentielle à la création de programmes audiovisuels à base d'archives, qui sont de plus en plus nombreux. Mais les professionnelles ne souffrent pas seulement d'un manque de reconnaissance professionnelle. Souvent issues de milieux sociaux favorisés et plus diplômées que la moyenne des femmes de leur époque, elles témoignent d'une forme de déclassement. Au manque de reconnaissance professionnelle s'ajoute le manque de reconnaissance sociale. Par ailleurs, les professionnelles de la documentation considèrent souvent que la reconnaissance que leur accordent leurs collègues du monde audiovisuel, et la société, n'est pas proportionnelle à la masse de travail qu'elles abattent, ainsi qu'au rythme et à la pression horaire auxquels elles doivent s'adapter.

La place des documentalistes est finalement très difficile à définir au cœur de la chaîne de création audiovisuelle, y compris pour les professionnelles de la documentation elles-mêmes. En réalité, la première étape dans la construction identitaire des documentalistes est cette recherche de reconnaissance symbolique et sociale de la part des pair·e·s et collaborateur·ice·s, de leur place dans la division du travail audiovisuel. Contrairement aux métiers artistiques, qui souffrent parfois d'un manque de reconnaissance sociale, mais dont les compétences sont visibles, les documentalistes souffrent d'un manque de visibilité de leurs tâches, qui semblent fondues dans les créations audiovisuelles auxquelles elles prennent part. Comme d'autres professions de la médiation culturelle, le métier de documentaliste fait le pont entre différents corps de métier, ce qui explique peut-être son manque de visibilité. « Petites mains » de la création, les documentalistes ont du mal à délimiter leur périmètre de travail aux yeux de leurs clients et collègues de l'audiovisuel, mais aussi dans l'imaginaire collectif. La création de l'INA ne modifie pas fondamentalement les relations

⁵⁵⁸ Entretien avec Nicole, le 6 décembre 2017.

interprofessionnelles des documentalistes du service des Actualités. Une motion du SNRT-CGT⁵⁵⁹, le 4 janvier 1977, rappelle que les analystes de la Cinémathèque d'Actualités travaillent en lien étroit avec deux autres professions : les magasiniers, qui transfèrent les archives du magasin vers la table de montage, et les monteurs - souvent des monteuses, qui visionnent et « découpent » les journaux, pour les réinsérer dans de nouveaux sujets montés. Les tâches des documentalistes s'insèrent donc dans des collaborations professionnelles en amont de la création. D'autre part, la majorité des professionnelles a intériorisé le fait de travailler *au service des autres*, et en particulier des créateurs :

Être archiviste, ou être documentaliste, c'est un métier de frustration. Si on n'a pas envie de servir, d'être dans le service, d'archiver, etc, si on veut une reconnaissance individuelle, on ne fait pas ce boulot là. [...] on a une relation de transmission, on n'a pas une relation de créateur. Une fois pour toutes⁵⁶⁰.

Ici, l'idée de *servir* est totalement intériorisée par la professionnelle interrogée, comme une dimension originelle du métier, qui n'a pas à être débattue. Pourtant, cette affirmation selon laquelle ce métier n'a pas besoin de reconnaissance individuelle participe à naturaliser et à invisibiliser les compétences de service ce métier. C'est le cas de nombreuses tâches effectuées par les femmes :

Il devient alors collectivement "évident" qu'une énorme masse de travail est effectuée gratuitement par les femmes, que ce travail est invisible, qu'il est réalisé non pas pour soi mais pour d'autres et toujours au nom de la nature, de l'amour ou du devoir maternel⁵⁶¹.

Comme à la RTF et à l'ORTF, la construction de l'identité collective des documentalistes à l'INA se poursuit, pour les autres professions, mais aussi pour les nombreuses professionnelles elles-mêmes, à travers l'image d'un rôle de soutien, qui serait inhérent au fait que la plupart des professionnelles sont des femmes. En naturalisant ces compétences de *care*, à travers la recherche, le classement ou encore la retranscription d'informations, qui seraient innées pour des femmes, et en les assimilant à un sens du devoir

⁵⁵⁹ « Motion du SNRT-CGT à propos de la Cinémathèque d'Actualités », 4 janvier 1977, *op. cit.*

⁵⁶⁰ Entretien avec Catherine B, le 1er juillet 2019.

⁵⁶¹ Yvonne Guichard-Claudic, Danièle Kergoat, dir., *Inversion du genre : corps au travail et travail des corps*, Paris, l'Harmattan, 2007, p. 37.

au service des créateurs, la profession se construit dans un flou concernant ses compétences, son savoir-faire, et donc la visibilité, et l'utilité, de son rôle au sein de la division du travail audiovisuel. Pourtant, « l'idée de collaboration n'implique-t-elle pas un certain degré de réciprocité, de reconnaissance ? »⁵⁶².

Dans le numéro 862 de l'hebdomadaire *Minute*, en octobre 1978, un article de Pierre Bruneau est publié, avec un titre à charge contre le service des *Actualités françaises* de l'INA : « Alerte ! On saccage les archives ! »⁵⁶³. Cet article, marqué par l'orientation réactionnaire du journal dans lequel il est publié, dépeint les professionnels de la documentation comme « une équipe de chevelus incapables », probable référence à l'orientation politique marquée à gauche, voire à l'extrême-gauche, des professionnels de la documentation, et de l'audiovisuel public en général. Il déclenche bien sûr la colère et « l'indignation » des professionnelles de ce service de l'INA, et en particulier de sa cheffe, et ancienne cinémathécaire, Edith Reta. Le 24 octobre 1978, elle rédige une lettre à l'attention du directeur des archives de l'INA, et du chef de la Cinémathèque d'Actualités. Ce dernier, Guillaume Barrois, répond dès le 26 octobre, dans une note à l'attention de la direction des Archives de l'INA, en soutien à Edith Reta. Il y dénonce explicitement « la misogynie flagrante » de l'auteur de l'article, « du fait que l'ensemble du personnel de Genevilliers est féminin ». En réalité, les deux magasiniers de Genevilliers, qui co-signent la lettre d'Edith Reta, sont des hommes. Mais les quatre autres professionnelles, documentalistes et techniciennes, sont bien des femmes. Les termes utilisés par Pierre Bruneau mettent en lumière les relations complexes entre journalistes et documentalistes, encore souvent teintées, dans la première décennie de l'INA, au mieux de manque de reconnaissance, au pire d'un ostensible « mépris » des premiers à l'égard des secondes, terme utilisé à plusieurs reprises par les professionnelles que j'ai rencontrées.

Les tâches des documentalistes sont essentielles pour la mise en oeuvre des programmes. Elles évoluent profondément de 1975 à 1995, pour s'adapter aux besoins des créateurs, toujours en amont, avec une précision des méthodes d'indexation, et en aval de la chaîne de production, à travers des pratiques d'anticipation des besoins des programmes qui

⁵⁶² Jacob T. Matthews, « Passé, présent et potentiel des plateformes collaboratives Réflexions sur la production culturelle et les dispositifs d'intermédiation numérique », Dans *Les Enjeux de l'information et de la communication*, 2015/1, n° 16/1, pp. 57-71.

⁵⁶³ Pierre Bruneau, « Alerte ! On saccage les archives ! », *Minute*, n° 862, Octobre 1978. Ce document est disponible à l'Inathèque.

s'affine. Pour Francis Denel, qui dirige les archives de l'INA à partir de 1983, « l'inventaire, c'était la tâche exaltante, mais souterraine quand même, c'est le *mineur de fonds* »⁵⁶⁴. La recherche et l'indexation s'intègrent en amont des chaînes de coopération⁵⁶⁵ entre groupes professionnels, qui mènent aux productions finales. De 1975 à 1995, les documentalistes affirment petit à petit, mais très discrètement, leur place dans cette division du travail du monde audiovisuel. Nicole raconte ainsi la logique coopérative qui mène au programme audiovisuel et le plaisir de voir l'aboutissement de son travail aux Actualités :

Entre midi et deux, on pouvait se balader sur les plateaux, ça me plaisait beaucoup. On pouvait voir s'ils réutilisaient ce qu'on avait choisi. C'était très artisanal, pas comme aujourd'hui. Moi ce qui m'a toujours plu, que ce soit à la radio ou à la télé, on arrivait sur les plateaux et hop, ça partait c'était vraiment magique, parce que tout le travail avant avait été bien fait⁵⁶⁶.

Voir les archives dans les programmes finis, c'est peut-être finalement la principale source de satisfaction des documentalistes, qui peuvent alors prendre conscience de leur place dans la chaîne de création⁵⁶⁷. La difficulté à rendre visible les tâches des documentalistes, la persistance de la profession à s'exécuter en coulisse, malgré l'augmentation de la valeur marchande et mémorielle des archives, est fortement liée à l'identité féminine du métier. Tout au long des décennies 1975-1995, la profession demeure très majoritairement occupée par des femmes, souvent au service des hommes, à l'INA, ou dans d'autres structures, comme le raconte cet ancien documentaliste de la Vidéotheque de Paris : « Vous connaissez la blague « Quel est le masculin de documentaliste ? C'est chef de service »...En fait, c'est plutôt vrai, c'est pour ça qu'elle fait rire jaune »⁵⁶⁸.

Le manque de reconnaissance des documentalistes par leurs collègues est flagrant dans une division du travail qui demeure fortement inscrite dans des rapports sociaux de genre, malgré Mai 68 et la circulation inédite des idées féministes. Dans cette nouvelle

⁵⁶⁴ Entretien filmé avec Francis Denel, par Claire Mascolo et Jérôme Bourdon, *op. cit.*

⁵⁶⁵ Voir Howard Becker, *Les mondes de l'art*, *op. cit.*

⁵⁶⁶ Entretien avec Nicole, le 6 décembre 2017.

⁵⁶⁷ Sur la question de la place au générique, voir le chapitre 9. II. B. Avoir son nom au générique, une revendication qui perdure.

⁵⁶⁸ Entretien avec Jean-Yves de Lépinay, Président de l'association des Professionnels de l'Image et des Archives de la Francophonie (PIAF), le 29 novembre 2019.

période aussi, nombreuses sont les documentalistes qui racontent, tout au long de leur carrière, leurs relations professionnelles difficiles avec les journalistes, réalisateurs, mais aussi techniciens, magasiniers ou informaticiens. Elles disent qu'il est difficile de trouver sa place quand on est une femme qui travaille dans un milieu d'hommes :

Là où on sentait la misogynie, c'était avec certains techniciens... parce que moi, je suis arrivée, j'étais plutôt jeune, etc., et c'était assez désagréable d'aller là bas [dans les cabines de visionnage ou dans les magasins], parce que les métiers de magasiniers, techniciens, c'était que des hommes. [...] voilà, on était la petite jeune qui allait... il n'y avait pas de réflexion, de truc comme ça mais... on n'était pas à l'aise. Parce que c'était des métiers d'hommes, on se sentait regardé... quand tu viens d'arriver, t'oses pas trop le dire... donc une fois, j'en ai parlé avec une autre CDD et on était tout à fait d'accord que c'était très désagréable donc après, on y allait toutes les deux... on se sentait plus à l'aise [rires]⁵⁶⁹.

Les rires gênés de Liliane témoignent de son mal-être à l'égard de ces comportements des hommes sur les femmes qui, quand je l'interroge, en 2019, sont considérés comme du harcèlement, mais qu'elle a subi pendant plusieurs années sans oser y répondre. La division genrée des tâches est d'autant plus difficile à vivre pour les femmes dans un contexte où elles souffrent parfois de violences de la part des professions masculines, véritables obstacles à leur bien-être au travail.

La dimension genrée de la division du travail est renforcée par l'idée, qu'intériorisent les documentalistes elles-mêmes, que le travail documentaire est réalisé au service des journalistes et des réalisateurs qui, dans les premières décennies de l'INA, demeurent surtout des hommes. Or, au fur et à mesure que le goût pour les commémorations s'affirme dans les programmes audiovisuels, le travail des documentalistes s'effectue sous tension : il faut trouver de plus en plus d'images, de plus en plus vite, pour des programmes de plus en plus variés, actualités, documentaires, rétrospectives comiques, etc. Mais les professionnelles n'ont pas toujours les moyens matériels de faire face à l'urgence des programmes, comme au service des Actualités :

Le client il piétinait là devant, fallait lui sortir... c'était pas facile ! [...] je commençais juste, il téléphonait, il fallait ça pour le 13h, il rappelait 5 minutes plus tard même pas, t'avais à peine le temps d'aller voir le fichier qu'il rappelait déjà tellement c'était urgent ⁵⁷⁰!

⁵⁶⁹ Entretien avec Liliane, le 13 décembre 2018.

⁵⁷⁰ Entretien avec Nicole, le 6 décembre 2017.

Rappelées à leur statut de « petites mains », voire de « secrétaire » dans l’imaginaire de nombreux créateurs, les professionnelles de la documentation demeurent souvent cantonnées à une division très verticale du travail, où leurs tâches n’auraient que peu de valeur, et ne nécessiteraient que peu de savoir-faire et de temps. Dans ce contexte conflictuel autour de la reconnaissance du métier, les relations entre documentalistes et journalistes peuvent donc s’avérer très compliquées :

Il fallait les [les journalistes] remettre à leur place de temps en temps, parce qu’il fallait quand même le temps, surtout avec les outils qu’il y avait, il fallait chercher dans le fichier manuel, chercher dans les microfiches...sortir le sujet, faire une copie, c’était long ! La pression était importante⁵⁷¹!

Cette situation perdure jusqu’à la fin des années 1990, alors qu’avec la multiplication des programmes à base d’archives, les délais des commandes raccourcissent, en particulier dans le domaine des *Actualités* : « des fois, c’est 19h30 [la commande d’images] pour le 20heures! »⁵⁷². Francis Denel raconte lui-même les relations complexes entre les professionnels des archives et les métiers de la création audiovisuelle dans les années 1980, et le sentiment de mépris que cela engendre à l’INA, y compris donc chez les cadres dirigeants :

C’est « on vous le donne [les programmes à archiver] mais c’est pour nous ». Et on n’est jamais content, comme tout bon prestataire de service, on n’est jamais content de son fournisseur. Je me souviens même de la sortie, de l’attaque brutale à l’antenne de Bruno Masure à l’antenne, stigmatisant l’incompétence et l’incapacité de l’INA [...]. Il y a eu montée au créneau alors que...ils étaient pas tout blancs [...]. C’était pas joyeux, sauf quelques échos de temps en temps [...]. Je trouvais, notamment dans la radio, et quelque fois à la télévision, des gens intelligents⁵⁷³.

Travail de l’ombre, il est donc bien rare que la tâche des documentalistes fasse l’objet de remerciements ou d’une quelconque valorisation. Pourtant, comme le rappelle, le 18 janvier 1984, une note interne à l’INA, rédigée par le secrétaire général adjoint Jacques Rochet à l’attention des membres du conseil syndical, les documentalistes de l’Institut

⁵⁷¹ Entretien avec Nicole, le 6 décembre 2017.

⁵⁷² Entretien avec Patrick, le 21 février 2019.

⁵⁷³ Entretien filmé avec Francis Denel, par Claire Mascolo et Jérôme Bourdon, *op. cit.*

travaillent en tant que *techniciens de production*, c'est-à-dire dans un emploi où elles bénéficient d'une autonomie de travail comme les cadres, tout en étant encadrées :

Le technicien de production [catégorie à laquelle appartiennent les documentalistes à l'INA] exerce ses fonctions de manière autonome pour ce qui concerne son activité propre d'exécution, laquelle s'inscrit dans le cadre de la réalisation d'un projet global. Il peut être amené à remplir des missions d'études ou de formation correspondant à son niveau de compétence⁵⁷⁴.

Les documentalistes appellent d'ailleurs leurs cadres intermédiaires les « cadres encadrant », soulignant l'ambiguïté de leur place à l'INA. Elles se considèrent parfois ouvertement comme des « cadres », en raison de leur autonomie et de leur forte marge de manœuvre, mais sont placées sur l'échelle professionnelle avec les techniciens. C'est sur ce paradoxe que se construit l'identité du groupe professionnel des documentalistes, à la fois autonome et compétent dans les faits, mais régulièrement relégué au renfort, à l'ombre, voire à l'invisibilité dans la division du travail audiovisuel.

Travailler en coulisse et au service des créateurs est intériorisé par la majorité des femmes de la documentation. Mais à partir de la création de l'INA, elles n'ont de cesse de revendiquer collectivement une meilleure reconnaissance de leur activité dans cette organisation professionnelle. Dans un document adressé à Francis Denel⁵⁷⁵, le 1er octobre 1984⁵⁷⁶, les analystes du service des Actualités lui reprochent d'« accentuer son offensive contre le métier d'analyste de documentation qu'il veut cantonner aux seules tâches d'analyse et d'indexation, c'est-à-dire au rôle d'archiviste ». En réalité, les professionnelles regrettent d'autant plus les actions du directeur des archives qu'elles craignent de voir disparaître « toute la partie documentaire qui tend à [leur] échapper déjà au profit de personnels occasionnels voire de collaborateurs artistiques ». La revendication intellectuelle et artistique du métier demeure très forte. Les documentalistes veulent être reconnues comme participant à la création, à travers leurs tâches de recherche et de sélection d'archives, et ne veulent pas être cantonnées dans les tâches plus invisibles d'indexation. Dans le document évoqué, les analystes de l'Actualité avisent leur direction d'une grève prévue le 4 octobre 1984, pour le

⁵⁷⁴ Note interne à l'INA rédigée par le secrétaire général adjoint Jacques Rochet à l'attention des membres du conseil syndical, 18 janvier 1984,

⁵⁷⁵ « Lettre des analystes de la Vidéotheque des Actualités à Francis Denel sur leurs conditions de travail », document interne à l'INA, 1er octobre 1984.

⁵⁷⁶ *Ibid* cité.

« recrutement d'analystes de documentation » plus nombreuses, d'une part, mais surtout, « pour le respect de [leurs] définitions de fonction ». Dans leur préavis de grève, les professionnelles évoquent la crainte de voir « détruire » leur profession, que l'INA recrute « un personnel sous qualifié » pour exécuter leurs tâches, et concluent par le « mépris » de la direction de l'INA à l'égard de leur travail. La reconnaissance des tâches et du périmètre de travail des analystes de documentation, mais aussi de la valeur intellectuelle et créative de leur métier est au coeur des revendications des professionnelles, portées par les syndicats CGT et CFDT⁵⁷⁷ du service des Actualités.

Travailler en tant que documentaliste, comme en tant que monteuse, assistante ou maquilleuse, c'est trouver sa place en tant que femme dans les médias. C'est apprendre à rendre son travail invisible dans la création finale. L'INA catégorise les documentalistes en tant que « techniciens ». À la frontière entre les métiers de la technique, et les professions intellectuelles et de la création, le métier de documentaliste se construit en effet dans des relations complexes au sein du collectif de création des programmes.

⁵⁷⁷ La Confédération Française Démocratique du Travail (CFDT) a été créé lors d'un congrès extraordinaire de la CFTC à Paris, les 6 et 7 novembre 1964. Elle a pris de l'importance auprès des personnels de la documentation audiovisuelle à partir de la création de l'INA, et plus encore à partir de la mobilisation de 1981 dont je parle dans le chapitre 5 suivant, où elle se distingue de la CGT dans son soutien aux analystes de documentation.

III. La difficile conciliation entre vie professionnelle et vie personnelle

Les documentalistes cherchent donc à faire reconnaître leur périmètre de travail, en tant que corps de femmes aux compétences peu visibles et reconnues, au service des journalistes et réalisateurs. Dès les premières années de la RTF, les documentalistes construisent leurs tâches, on l'a vu, en tant que « personnel de renfort »⁵⁷⁸ des créateurs de programmes audiovisuels. Collaboratrices des journalistes et réalisateurs, elles sont surtout considérées par ceux-ci comme un appui à la création. On verra ici que leurs horaires de travail s'adaptent donc en grande partie aux besoins d'archives des programmes, qui peuvent être urgents et en-dehors des horaires classiques de bureau. Alors que les documentalistes sont essentiellement des femmes, on peut se demander comment elles négocient ce temps de travail avec leur temps domestique, et la gestion d'une vie familiale quand elles sont mères.

A. À la Vidéothèque d'Actualités et au *Télématin*, les horaires compliqués à combiner avec une vie familiale

Les documentalistes qui travaillent pour fournir les illustrations aux programmes d'informations ne travaillent pas dans les mêmes conditions que celles qui travaillent pour les programmes de « Production ». Elles sont en effet soumises à une pression, un rythme et des conditions de travail différentes, en raison des urgences récurrentes des services d'actualités, qui réagissent à chaud aux événements du monde. Le travail à la Vidéothèque d'Actualités, et au service du *Télématin*, s'organise en fonction des besoins directs et immédiats des journalistes. En effet, ces émissions d'actualités présentent les événements les plus récents, qui sont de plus en plus régulièrement illustrés par des images d'archives, pour un coût moindre en comparaison des reportages. Pour les documentalistes, le travail à l'Actualité s'organise donc en trois grands temps : « On gérait l'indexation, donc la prise d'antenne, en direct, et puis le service aux journalistes, jusqu'à la fin du dernier journal »⁵⁷⁹.

⁵⁷⁸ Voir Howard Becker, *Les mondes de l'art*, op. cit.

⁵⁷⁹ Entretien avec Catherine B, le 1er juillet 2019.

Or, le dernier journal télévisé peut finir très tard, et en cas d'événements imprévus, ou de catastrophes, les besoins immédiats en images d'archives peuvent se multiplier. La mort inattendue d'une célébrité par exemple se traduit par un surplus de travail immédiat pour les documentalistes, qui participent activement à l'illustration des rétrospectives et commémorations :

Je me souviens, par exemple, en 1986, quand Coluche s'est tué en moto, il a fallu faire une rétro, très vite pour le journal de 20h et c'était les journaux voulaient des choses pour le soir, et alors là, on faisait...bon, les gens restaient plus tard pour terminer le journal et ce qu'il fallait quoi. Moi j'ai eu ça à la mort de Pompidou, en 1974, j'étais à Cognacq à l'époque, ça a été l'horreur ! Parce qu'officiellement, personne ne savait que Pompidou était malade. Officiellement. Donc rien n'était prêt. Et ça a été horrible, horrible ! Les gens s'arrachaient les boîtes, entre la première et la deuxième chaîne⁵⁸⁰.

Dans ce témoignage, Nicole dépeint la pression horaire qui pèse sur les épaules des documentalistes, renforcée par une concurrence croissante entre les différentes chaînes, même dans le contexte du monopole public. En effet, la deuxième chaîne, créée en 1964, fonctionne avec une rédaction autonome, qui met en œuvre ses propres actualités, à la recherche du scoop et de la meilleure illustration, face à la première chaîne. Cette concurrence est renforcée par la création de la troisième chaîne, en 1972. À partir de 1974, alors que l'éclatement de l'ORTF doit permettre une concurrence stimulante entre les sources d'informations. Les documentalistes se retrouvent au cœur de ces tensions entre rédactions, renforcées par la recherche d'audience à partir de la libéralisation de l'audiovisuel et de la création des chaînes privées, dans les années 1980.

Dans ces conditions, la Vidéothèque d'Actualités réorganise régulièrement les conditions de travail des documentalistes, en fonction de l'évolution des grilles de programmes, et en particulier des horaires des journaux télévisés. Une note envoyée le 18 janvier 1984⁵⁸¹ aux membres du conseil syndical par le secrétaire général adjoint de l'INA, Jacques Rochet, indique expressément que le temps de travail des documentalistes doit s'adapter aux besoins des journalistes du service des Actualités :

Les limites de l'article 1-2 (relatif à la durée maximale du temps de travail) peuvent être dépassées dans les cas suivants :

⁵⁸⁰ Entretien avec Nicole, le 6 décembre 2017.

⁵⁸¹ « Note envoyée aux membres du conseil syndical de l'INA par le secrétaire général adjoint de l'INA, Jacques Rochet », document interne à l'INA, le 18 janvier 1984.

- Travail lié aux impératifs de l'actualité ; de la continuité des programmes ou de la continuité d'un tournage ou d'un enregistrement nécessitant l'utilisation du même dispositif technique en place.
- Travail lié à un événement imprévu à caractère de force majeure
- Quand il est nécessaire de maintenir le même personnel sur une production en raison de la continuité de celle-ci⁵⁸².

Un peu plus loin, la même note rappelle que le « dépassement de la durée normale du travail » est en particulier autorisé pour « respecter la continuité de la diffusion de l'antenne ou, s'agissant de l'actualité, faire face à des impératifs dus à des événements imprévisibles » ou encore « terminer un plan, une séquence sonore ou en cours ». L'idée est donc qu'une présence des documentalistes est indispensable à la réalisation des émissions d'actualités, puisqu'elle permet d'assurer la continuité de l'information et des productions audiovisuelles. Cette présence est néanmoins considérée comme un renfort et les conditions horaires des professionnelles dépendent des besoins des sociétés de programmes. Cette accommodation aux besoins des créateur.ice.s amène parfois à des amplitudes horaires compliquées à concilier avec une vie de famille, comme en témoigne toujours la note du 18 janvier 1984. Le temps travail des documentalistes doit en effet respecter ces limites réglementaires :

- 56 heures par semaine ;
- Plus de 10 heures par jour au plus trois fois par semaine sans que l'amplitude de chacun de ces journées dépasse 15 heures. L'amplitude de la journée de travail est la totalité du temps comprise entre la prise de service et la fin de service au cours d'une même journée⁵⁸³.

Les professionnelles de la Vidéothèque étant surtout des jeunes femmes⁵⁸⁴, la question de la conciliation entre vie professionnelle et vie personnelle se pose réellement au vu de ces conditions de travail. En effet, de nombreuses recherches⁵⁸⁵ montrent l'injonction sociale, intériorisée par les femmes actives, de gérer tout à la fois leur temps de travail et leur temps

⁵⁸² Note envoyée le 18 janvier 1984 aux membres du conseil syndical de l'INA par le secrétaire général adjoint de l'INA, Jacques Rochet, *op. cit.*

⁵⁸³ *Ibid.*

⁵⁸⁴ Voir chapitre 4. III. La difficile conciliation entre vie professionnelle et vie personnelle.

⁵⁸⁵ Voir notamment Margaret Maruani, *Travail et genre dans le monde. L'état des savoirs*, Paris, La Découverte, 2013, et Rachel Silvera, « Temps professionnels et familiaux en Europe : de nouvelles configurations », *Travail, genre et sociétés*, 2010/2, n°24, pp. 63-88.

familial, ou au moins domestique. Catherine, qui a travaillé une dizaine d'années à la Vidéothèque d'Actualités, raconte cette période avec enthousiasme :

Avec des récupérations qui compensaient bien les choses, et la jeunesse et le fait qu'on n'ait pas trop d'enfants à l'époque, ça roulait très très bien⁵⁸⁶.

Pourtant, en mentionnant l'absence ou le faible nombre d'enfants, tout est dit. Les horaires de travail des documentalistes s'adaptent, parfois au dernier moment, aux besoins des journaux télévisés. Concilier ces horaires de travail irréguliers de la Vidéothèque d'Actualités avec une vie de famille s'avère assez acrobatique. Nicole raconte par exemple certains de ses mercredis après-midi :

Elles [ses filles] ont été élevées avec la télé puisque quand je travaillais à France 3, elles venaient avec moi, elles regardaient les émissions enfantines pendant que moi je travaillais... elles ont fait des exposés sur le JT, à l'époque, elles pouvaient venir sur le plateau, tout ça⁵⁸⁷.

Le compte-rendu d'une réunion du 2 avril 1979, qui a réuni dirigeants de l'INA, et des chaînes de télévision en faveur d'une réorganisation, donne une idée de leur planning de travail, quand elles effectuent prise d'antenne et recherche pour les chaînes :

Le service dit de « prise d'antenne » [...] est réparti sur une semaine de sept jours (du lundi au dimanche) et assuré par deux Analystes par Société de programme concernée (cycle M et cycle S) :

Le cycle M correspond aux vacances suivantes :

- Du lundi au vendredi inclus : 12 à 18h soit $6 \times 5 = 30$ heures.
- Le samedi de 10h à 14h et de 16h à 24h. Cette journée correspondra à un temps de travail de 10h. Soit une semaine de 40h +20% du salaire horaire sur 3 heures.

Le cycle S correspond aux vacances suivantes :

- Du lundi au vendredi inclus : 18h à 24h soit $6 \times 5 = 30$ heures.
- Le dimanche de 10h à 24h dans les mêmes conditions que le samedi. Soit une semaine de 40h + 20% du salaire horaire sur 18heures⁵⁸⁸.

Les journées de travail dédiées à la prise d'antenne - c'est-à-dire à l'analyse en direct des émissions, et à la recherche d'images pour les journaux d'actualité quasiment en simultané - s'organisent totalement en fonction des besoins des chaînes, et imposent des

⁵⁸⁶ Entretien avec Françoise N, le 30 mars 2018.

⁵⁸⁷ Entretien avec Nicole, le 6 décembre 2017.

⁵⁸⁸ Compte-rendu d'une réunion du 2 avril 1979, entre la direction de l'INA, et des chaînes de télévision en faveur d'une réorganisation du travail dans les vidéothèques pour s'adapter aux besoins des chaînes.

rythmes de travail, mais aussi de vie, extrêmement variables aux professionnelles, d'une semaine à l'autre, voire parfois d'une journée à l'autre. Cette pénibilité est un peu compensée financièrement, mais ces horaires décalés et instables sont un véritable obstacle à la conciliation du travail avec les temporalités d'une vie personnelle, et encore plus d'une vie de famille. Pour faciliter la conciliation entre vie personnelle et professionnelle, les documentalistes sont parfois dans l'obligation de changer de lieu de travail. En 1986, Catherine, suite à la naissance de son deuxième enfant, quitte la Vidéothèque d'Actualités :

Ils ont voulu rationaliser les temps d'antenne, couper les semaines... C'est-à-dire...on faisait les semaines normalement du lundi au dimanche... donc, ils ont refait la semaine du lundi au vendredi... ou du lundi au jeudi soir, vendredi-samedi-dimanche, ils squizzaient des récupérations [...] et puis moi, par ailleurs, j'avais les mêmes et tout, et vraiment la mort dans l'âme, j'ai demandé ma mutation [à la Vidéothèque de Production]⁵⁸⁹.

En effet, la Vidéothèque de Production ne nécessite pas la même adaptation permanente aux besoins des créateurs, puisqu'il s'agit d'indexer et de collaborer à des productions de documents sur le long terme, avec un emploi du temps théoriquement organisé avec anticipation. Or, comme l'analysent Sabrina Sinigaglia-Amadio et Jérémy Sinigaglia pour les artistes, « au sein des couples, c'est le ou la plus flexible, le ou la plus présent-e au domicile, celui ou celle dont les revenus sont moindres [...] qui se rend disponible pour les activités domestiques. Ce constat est renforcé lorsqu'il s'agit de femmes, sur lesquelles pèsent toujours plus fortement les normes traditionnelles de la division du travail domestique (plus encore au moment de l'arrivée des enfants) »⁵⁹⁰. En tant que femmes, et souvent détentrices du plus petit salaire du couple, les documentalistes ne sont plus toujours en capacité de s'adapter aux horaires de travail de la Vidéothèque d'Actualités quand leurs enfants naissent. Margaret Maruani et Monique Méron décryptent le développement de « courbes bimodales »⁵⁹¹, en particulier pendant la période des Trente Glorieuses. Ces courbes dessinent des parcours de femmes qui entrent dans le monde du travail à l'âge adulte ou à la fin de leurs études, puis s'en retirent à l'arrivée des enfants. À l'INA, plusieurs documentalistes témoignent de ces trajectoires entrecoupées par l'arrivée des enfants. L'arrivée du deuxième

⁵⁸⁹ Entretien avec Catherine B, le 1er juillet 2019.

⁵⁹⁰ Sabrina Amadio-Sinigaglia, Jérémy Sinigaglia, « Tempo de la vie d'artiste : genre et concurrence des temps professionnels et domestiques », in *Cahiers du genre*, 2015/2, n°59, p. 205.

⁵⁹¹ Margaret Maruani, Monique Médon, *Un siècle de travail des femmes en France, 1901- 2011*, Paris, La Découverte, 2012.

enfant en particulier entrave, chez plusieurs d'entre elles, la combinaison entre rythmes professionnels et personnels qu'elles géraient auparavant. Les rythmes non conventionnels et aléatoires de travail, les questions de garde multiples, la distance géographique au lieu de travail, et bien sûr l'inégalité entre mères et pères dans la prise en charge de la vie domestique, bouleversent le parcours professionnel de certaines documentalistes qui prennent parfois des congés parentaux ou, a minima, pour la très grande majorité, un temps partiel, à la naissance de leur deuxième enfant. C'est cependant une particularité de l'institution publique de permettre aux professionnelles de continuer aux professionnelles de poursuivre leur métier dans un autre service, et donc dans des conditions de travail un peu différentes.

Le cas de l'émission du *Télématin* est encore à part puisqu'une documentaliste y est directement affectée, avec un contrat qui n'est d'ailleurs pas le même que celui de ses collègues affectées aux Vidéothèques de Production et d'Actualités. La documentaliste y est présente de 5h à 10h du matin, avec des horaires de fin variables selon les événements, et 5 jours par semaine. Certes, elle reçoit une prime pour les horaires de nuit, et une prime pour la pénibilité, mais ces horaires ne sont pas considérés comme un temps plein, mais comme un 68% d'un temps complet. Surtout, le rythme est très difficile à tenir sur la durée, comme en témoigne Catherine, qui, au bout de plusieurs années, au milieu des années 1990, est finalement convoquée par la médecine du travail, à la demande d'une de ses cadres :

Et puis, à un moment, le médecin du travail, qui était à la fois celui de France télé et d'ici [l'INA] m'a dit qu'il commençait à trouver que ça suffisait [...]. En fait, les gens qui étaient proches de moi trouvaient que je ne dormais pas assez, que je ne mangeais pas assez... J'étais *complètement* décalquée par rapport à tout le monde... mes horaires et tout ce que je faisais par ailleurs... pour continuer à vivre avec les autres, je sortais le soir, je me suis complètement déglingué la santé... et à ce moment là, elle [la médecin] a dit stop. [...] Elle était alertée par le fait qu'au *Télématin*, les gens se déglinguaient vite... tous... les premiers mois, on prenait du poids⁵⁹².

Travailler pour les émissions d'actualités peut donc s'avérer dangereux pour la santé sur le long terme, en raison de la pénibilité des horaires de travail. Ces difficultés sont accentuées par l'isolement puisque la documentaliste du *Télématin* travaille seule en duo avec le magasinier, qui travaille lui-même dans des conditions difficiles. Sur le long terme, ce temps de travail s'avère difficile à concilier avec un temps personnel et social.

⁵⁹² Entretien avec Françoise, le 11 juin 2018.

L'amplitude horaire demandée par les chaînes de télévision ne cesse cependant de croître, en raison des besoins en archives. À partir de février 1985, TF1 et Antenne 2 demandent des permanences de l'INA avec « un documentaliste pour les journaux 13h lundi à jeudi, deux pour les émissions du soir, lundi à jeudi, deux pour les émissions du week-end ». Face à ces besoins, le 3 avril 1985, une réunion entre les Présidents et directeurs de l'Information des trois chaînes de télévision et de l'INA remet à plat le cadre des conditions horaires de travail des documentalistes du service des Actualités. Dans le compte-rendu de cette réunion, il est rappelé qu'en plus des missions de conservation et de valorisation des archives audiovisuelles originellement dévolues à l'INA, « la mission de communication et de service rapproché des rédactions dépend de la rigueur de travail des personnels dans les sociétés de programme et notamment les journalistes et des agents INA, notamment les documentalistes »⁵⁹³. Depuis la réforme du gouvernement socialiste de Pierre Mauroy, la semaine de travail complet est légalement fixée à 39 heures en France à partir du 1er février 1982. À partir d'avril 1985, les 39 heures de travail s'organisent selon différents modules au fur et à mesure des semaines, et afin de répondre aux besoins des Actualités, et des journaux télévisés en particulier. L'ouverture des vidéothèques d'Actualité à Cognacq-Jay, pour les deux premières chaînes, et avenue Montaigne, pour la troisième chaîne, est élargie de 10h à 24h. Une présence permanente de documentalistes de l'INA est donc réquisitionnée jusqu'à minuit tous les jours de la semaine. Lors de la réunion du 3 avril 1985, de nouveaux délais sont aussi fixés pour l'indexation des programmes. En effet, plus l'indexation est rapide après la diffusion, plus les documents audiovisuels sont vite documentés et classés, et plus vite les journalistes et réalisateurs ont vite accès aux contenus archivés pour les réinsérer dans de nouvelles créations audiovisuelles. Cette évolution accentue la pression sur les tâches d'indexation : les notices doivent désormais être réalisées et classées « au plus tard sous 5 jours [après la diffusion des programmes], et dès le lendemain de la diffusion pour les journaux de 13h et 20h »⁵⁹⁴.

Le phénomène est de plus en plus marqué au fil du temps, et aggravé dans certains services. Nous avons vu qu'en tant que « personnel de renfort », les analystes de la

⁵⁹³ « Compte-rendu d'une réunion entre les Présidents et directeurs de l'Information des trois chaînes de télévision et de l'INA », document interne à l'INA, 3 avril 1985.

⁵⁹⁴ Compte-rendu d'une réunion entre les Présidents et directeurs de l'Information des trois chaînes de télévision et de l'INA, 3 avril 1985, *op. cit.*

Vidéotheque d'Actualités adaptent leurs horaires de travail aux besoins fluctuants des créateurs et des sociétés de programmes. Cette adaptation s'avère parfois périlleuse, en raison du manque de personnels ; cela peut se traduire par des problèmes de santé et d'organisation. Au sein d'un « métier de femmes », soumis à une norme sociale très forte en faveur d'une gestion de la vie domestique, ces horaires fluctuants et non conventionnels compliquent la possibilité d'une carrière de long terme au service des Actualités, en particulier pour les jeunes mères. Difficile en effet, dans ces conditions, de gérer cette « maudite conciliation »⁵⁹⁵ entre temps professionnel et temps personnel, renforcée par une nécessité d'adaptation aux besoins urgents de dernière minute, propres aux services d'actualité.

B. À la Vidéotheque de Production, la mise en place du travail à domicile : le risque d'une invisibilisation des compétences professionnelles

Il est difficile de disputer aux hommes cette aura impalpable, mais décisive, de légitimité et de prestige qui les entoure, quand ils se mettent à écrire, à créer ou à filmer, ou quand ils se lancent dans n'importe quelle entreprise ambitieuse. Si vous [les femmes] vous rebellez dans le cadre familial, en refusant d'organiser toute votre vie autour de votre progéniture, vous serez une mégère, une mauvaise mère⁵⁹⁶.

Contrairement aux hommes créateurs, racontés par Mona Chollet, la légitimité du travail à domicile pour les femmes est bien difficile à affirmer. L'organisation du travail à la Vidéotheque de Production est différente de celle de la Vidéotheque d'Actualités, et pourtant, elle pose également des questions sur les difficultés à concilier temps de documentaliste, et temps de femme, voire de mère, pour les professionnelles. En effet, à partir de la création de l'INA, les analystes du service de Production, travaillent, une semaine sur trois, à domicile. Or, en tant que femmes, leur présence dans le cadre domestique ne favorise pas toujours leurs conditions de travail. Françoise raconte ses années à la Vidéotheque de Production, où elle est entrée au début des années 1980. Elle cherche à mieux concilier ses horaires de travail avec sa vie de famille :

⁵⁹⁵ Hélène Périvier, Rachel Silvera, « Maudite conciliation », Dans *Travail, genre et sociétés*, 2010/2, N°24, pp. 25-27.

⁵⁹⁶ Mona Chollet, *Sorcières*, *op. cit.*, p. 78.

Alors, donc, au début, en Production, on travaillait une semaine à domicile, donc on avait le programme [à prendre l'antenne], le lundi, la première chaîne, le mardi encore la première chaîne et le mercredi, par exemple, repos. Le jeudi, la troisième chaîne, le vendredi etc. Et on travaillait donc, du lundi au dimanche. Et on avait donc les deux jours de repos qui étaient dans la semaine. On pouvait avoir le mardi et le jeudi, ou le jeudi et le vendredi [...] donc une semaine à la maison, et derrière, on avait deux semaines pour indexer [à la Vidéothèque], c'était organisé comme ça⁵⁹⁷.

À la Vidéothèque d'Actualités, les professionnelles prennent donc l'antenne de chez elles une semaine sur trois. Elles regardent alors, selon un planning défini, une partie des programmes de fiction en direct chaque jour, avec des horaires souvent décalés. Munies d'un bordereau de saisie et d'un crayon, elles annotent au fur et à mesure du programme les principales informations qu'elles y repèrent, et qui seront ensuite indexées et entrées dans IMAGO. Ces semaines ne sont pas composées de journées homogènes, puisqu'elles dépendent des amplitudes horaires des chaînes à visionner, qui varient. Parfois, elles travaillent en journée, parfois sur les émissions de la soirée, qui peuvent aller jusqu'à minuit. De plus, les jours de repos doivent être pris en pleine semaine, avec une nécessaire prise d'antenne le week-end. Ce rythme irrégulier de travail à la Vidéothèque de Production est parfois perçu comme avantageux par les femmes documentalistes, en raison des compensations financières, ou en raison de la souplesse qu'elles y voient pour organiser leur vie familiale :

On avait des récupérations, on était aussi payé en heures supplémentaires, donc c'était intéressant parce que, pour revenir à moi qui avais mes petites, avec les récupérations que je gardais, je pouvais poser des congés pendant les vacances scolaires⁵⁹⁸.

Mais la mise en oeuvre du travail à domicile n'offre pas que des avantages aux documentalistes. Elle accentue même considérablement les inégalités entre hommes et femmes au travail à l'INA, et même plus loin, au sein de leurs couples et de leurs familles. En effet, l'amplitude horaire de la prise d'antenne ne cesse de croître au fur et à mesure de l'augmentation du nombre de programmes :

⁵⁹⁷ Entretien avec Françoise N, le 30 mars 2018.

⁵⁹⁸ Entretien avec Françoise N, le 30 mars 2018.

Quand on travaillait le soir, [...] au fil du temps, l'antenne s'est ouverte de plus en plus tard, on s'est retrouvé à avoir des horaires y compris de nuit⁵⁹⁹.

Même si ces horaires pénibles sont compensés par des primes, ils constituent un nouvel obstacle dans la conciliation entre vie professionnelle et vie personnelle pour les femmes documentalistes. Le reportage « Claire, documentaliste », en 1986, est un des rares documents audiovisuels à montrer une documentaliste de l'INA au travail⁶⁰⁰. Ce document a été réalisé par l'INA, la Sept, et la société de production Vidéo Ciné Troc, dans le cadre d'une série documentaire intitulée *Travailler à domicile*. Il est disponible sur le site ina.fr, mais aucune précision n'est donnée sur son contexte de diffusion. Documentaliste à la Vidéothèque de Production, Claire Mascolo y est filmée travaillant dans son appartement, lors de sa semaine de prise d'antenne⁶⁰¹. Elle raconte qu'elle a dû se trouver un espace de travail, alors que son mari travaille aussi à domicile :

Mon mari est journaliste, alors quand j'ai commencé à prendre l'antenne à la maison, ça a posé quelques problèmes. D'abord parce qu'on n'a qu'une chambre pour deux, un seul bureau, et lui avec sa grosse machine à écrire qui fait un bruit d'enfer, je ne pouvais pas travailler là, il fallait que je m'installe ailleurs, enfin c'est quand même plus agréable de travailler dans un appartement avec l'homme de sa vie, que de se retrouver assise dans un bureau⁶⁰².

Ce qui est frappant, c'est que dans cette situation, c'est l'homme qui garde le bureau, la femme va donc être reléguée au salon, dans des conditions de travail aléatoires. La professionnelle affirme également privilégier sa vie de couple à son travail, où elle bénéficierait, certes, d'un bureau, mais pas de la présence son mari. Or, une femme, pour créer et travailler, a, comme un homme, besoin d'un espace à soi. Réalisé en 1986, ce document est assez surprenant dans les valeurs traditionnelles qu'il transmet sur la

⁵⁹⁹ Entretien avec Françoise N, le 30 mars 2018.

⁶⁰⁰ « Claire documentaliste », reportage audiovisuel de 4'51 minutes, qui s'inscrit dans la série *Travailler à domicile*. Il a été réalisé par François Gonnet, produit par l'INA, la SEPT, et Vidéo Ciné Troc, indiqué avec la date du 1er janvier 1986, mais aucune mention de date de diffusion auprès du grand public n'est précisée. Le document est disponible à ce lien : <https://www.ina.fr/ina-eclair-actu/video/cpd07000992/claire-documentaliste> [consulté le 26 octobre 2022].

⁶⁰¹ Voir annexes n°16 et 17 - Captures d'écran du document audiovisuel « Claire, documentaliste », *op. cit.*. On y voit Claire Mascolo lors de sa semaine de travail à domicile, dans des conditions matérielles aléatoires et souvent difficiles.

⁶⁰² « Claire documentaliste », *op. cit.*

conciliation entre vie professionnelle et vie personnelle chez les femmes documentalistes. Claire est ainsi présentée comme fort satisfaite de sa situation, y compris lorsqu'elle travaille assise sur le tapis face à la télévision, pendant que son mari travaille assis à un bureau dans la pièce d'à côté. Il est pourtant réalisé après une grande mobilisation féministe des analystes de l'INA, et le corps des professionnelles est un collectif engagé, notamment sur les questions d'émancipation des femmes⁶⁰³. De plus, le couple de Claire Mascolo ne semble pas le plus rétrograde qui soit, le caméraman insiste même, plus ou moins subtilement, filmant le mari de Claire cuisinant le dîner, pendant que l'analyste est en plein travail. Mais les normes sociales ont la peau dure, et l'injonction faite aux femmes de gérer leur vie familiale, de manière aussi acrobatique soit-elle, demeure très forte. Dans le reportage, la professionnelle répond ainsi à un coup de téléphone personnel d'une main, alors qu'elle prend l'antenne de l'autre : la frontière entre vie professionnelle et vie privée apparaît bien poreuse. La caméra s'attarde sur les objets du quotidien, et les moments en famille qui s'entremêlent avec les moments de travail. Claire explique ensuite, face caméra, que le travail à domicile lui permet de ne « pas reprendre le rythme 9h-17h », alors qu'elle a eu son deuxième fils, qu'elle voit donc plus à la maison. Cela se fait néanmoins à un certain prix, comme en témoignent ses conditions de travail, au retour de l'école de ses enfants :

Le plus difficile, c'est *Cocorico cowboy*, le rythme est très rapide, et puis c'est l'heure où les enfants sont là, alors j'entends « ahah qu'elle est drôle » ou alors « oh elle est bien bonne celle-là » ! Et pendant ce temps-là, moi, je travaille, alors je leur dis « Chut ! Taisez-vous ! Je n'ai pas entendu la fin du gag ! ». C'est vrai, moi, je ne suis pas là pour rigoler ⁶⁰⁴!

Le travail à domicile met aussi le corps de Claire à mal : elle ne bénéficie pas du matériel nécessaire pour travailler dans de bonnes conditions physiques à la maison. Elle est filmée prenant l'antenne devant un western, assise par terre dans son salon alors que son petit garçon prend son goûter sur le canapé à ses côtés. À l'image de tâches qui pourraient être réalisées de manière annexe à la vie personnelle, comme un prolongement de la vie domestique, le travail à domicile repose ici sur un manque de moyens affecté par l'institution à ses employées, et se traduit par une pénibilité physique du travail. Elle ne peut pas

⁶⁰³ Voir le chapitre 5. I. B. Un corps professionnel toujours plus homogène et diplômé et chapitre 5. II. Les années 1975 - 1985 : les documentalistes mobilisées pour la reconnaissance de leur profession, dans le contexte inédit de l'INA.

⁶⁰⁴ « Claire, documentaliste », *op. cit.*

interrompre son travail, ne peut pas converser avec des collègues, et peut se retrouver dans des positionnements problématiques pour sa santé physique.

Dans ce reportage, le corps de la professionnelle apparaît donc bien malmené. Le manque de considération pour l'objet télévision (« pendant longtemps caché dans le placard ») qui est le cœur du métier de Claire, reflète le peu de légitimité donné à son travail. Claire Mascolo y prend l'antenne, assise sur un tabouret, sur le canapé, ou sur une table d'appoint du type table de cuisine. L'aide financière de l'INA apparaît également faible pour ce travail à domicile puisque la télévision, au cœur du salon, a vraisemblablement été achetée par Claire pour son usage privé, et devient, de fait, un outil de travail lors de ses semaines à domicile.

En 2020, une étude réalisée par plusieurs chercheur·e·s de l'INED, montrait que les femmes travaillant à domicile étaient « plus souvent entourées d'enfants (48 % des femmes en télétravail vivent avec un ou plusieurs enfants au moment du confinement, contre 37 % des hommes) » et qu'elles disposaient « moins souvent d'une pièce à elles. En moyenne, un quart des femmes télétravaillent dans une pièce dédiée où elles peuvent s'isoler contre 41 % des hommes : la plupart du temps, elles doivent partager leur espace de travail avec leurs enfants ou d'autres membres du ménage⁶⁰⁵. » On peut donc supposer que la situation de Claire, qui apparaît relativement défavorable tant concernant le manque de moyens, la pénibilité physique du travail et l'empiètement de la vie privée sur la vie professionnelle - et vice-versa - est loin d'être une exception au cœur de son corps professionnel. La voie vers la reconnaissance du travail des femmes à domicile apparaît encore bien longue, y compris au sein du cercle familial. Travailler à domicile nécessite parfois de dessiner une frontière ferme entre vie professionnelle et vie personnelle. Catherine raconte : « C'est vrai que moi j'enfermais les gamins, parce que je travaillais, ils avaient pas le droit de venir me voir jusqu'à 23h ou minuit »⁶⁰⁶. En effet, comment dessiner la frontière les temps de « travail » et « hors-travail » dans la « vie quotidienne » quand on travaille à domicile⁶⁰⁷ ? La question est d'autant plus lourde pour les femmes, sur lesquelles pèse encore, dans les années 1980-1990, la prise en charge implicite de la vie et de l'organisation au sein du foyer. Elle est encore plus

⁶⁰⁵ Anne Lambert, Joanie Cayouette-Remblière, Élie Guéraud, Guillaume Le Roux, Catherine Bonvalet, Violaine Girard, Laetitia Langlois, « Le travail et ses aménagements : ce que la pandémie de Covid-19 a changé pour les Français », in *Population & Sociétés*, 2020/7, n°279, pp. 1-4.

⁶⁰⁶ Entretien avec Catherine B, le 1er juillet 2019.

⁶⁰⁷ Sabrina Amado-Sinigaglia, Jérémy Sinigaglia, « Tempo de la vie d'artiste : genre et concurrence des temps professionnels et domestiques », *op. cit.*, p. 205.

compliquée quand on travaille sur la télévision, qui souvent trône au milieu du salon et de l'espace familial. La semaine de travail à domicile n'est d'ailleurs pas vécue de la même manière, selon que les professionnelles aient ou non une vie de famille :

Si on travaillait le week-end, on avait, je sais pas, le mardi-mercredi libres... ce qui est quand même très agréable, sur Paris... de pouvoir sortir en pleine semaine, aller au cinéma ou quoi que ce soit...très souvent, il n'y avait pas grand chose l'après-midi, alors, on pouvait sortir. Bon, alors, les soirées, parfois, c'était un peu dur. À l'époque, moi, j'étais pas mariée, j'avais pas d'enfants...mais pour les personnes qui avaient des enfants, c'est très très difficile à expliquer « Attends, Maman travaille, là, non, je peux pas te répondre... »... bon, moi, c'était pas mon cas⁶⁰⁸.

Les documentalistes collaboratrices et non salariées de l'INA, qui travaillent sur des contrats à court terme avec les chaînes de télévision, et des horaires non conventionnels, bénéficient de la flexibilité des horaires à domicile. Les salariées de la Vidéothèque de Production ont aussi des avantages dans l'organisation de leur vie personnelle ; ceci est perçu comme un avantage pour les femmes qui n'ont pas d'enfants à charge. Chez les jeunes hommes entrés plus massivement à l'INA au cours des années 1990⁶⁰⁹, la question se pose davantage en termes de conciliation entre vie professionnelle et sociabilité amicale :

J'invite des potes à prendre un apéritif...je leur dis « bon, vous venez à 19h, parce qu'avant, je dois prendre quelque chose et bon, ils se pointent à 18h30, et là je dois prendre [l'antenne sur] *30 millions d'amis*, je vous avais prévenus, donc là, maintenant, tout le monde se tait et puis vous regardez avec moi...[rires] donc, on a regardé *30 millions d'amis*⁶¹⁰.

Dans tous les cas, il faut apprendre à concilier la vie professionnelle et la vie personnelle, d'autant plus dans des espaces de vie parisiens ou franciliens souvent étroits, où on bénéficie rarement d'un espace de travail en plus de la chambre ou du salon. Finalement, une majorité des professionnelles acquiert, à partir de la fin des années 1980, et « même si ce n'était pas prévu dans le contrat⁶¹¹ », un magnétoscope. Cette pratique s'inscrit dans un contexte de massification de l'usage des magnétoscopes, qui ont commencé à être commercialisés en

⁶⁰⁸ Entretien avec Odette, le 12 décembre 2018.

⁶⁰⁹ Voir le chapitre 8. II. L'arrivée des hommes depuis la fin des années 1990 : quelle évolution dans l'identité professionnelle des documentalistes.

⁶¹⁰ Entretien avec Christophe, le 10 décembre 2018

⁶¹¹ Entretien avec Odette, le 12 décembre 2018

1972. Ils étaient cependant utilisés dans le monde professionnel audiovisuel dès la fin des années 1950. En enregistrant les signaux vidéo sur une bande magnétique, ce nouveau matériel permet aussi de lire ensuite, en différé, le contenu audiovisuel qui a été enregistré sur le support d'une cassette vidéo. Les deux plus grands producteurs de magnétoscopes et de cassettes vidéo sont les entreprises VHS et Sony, qui produit le Betamax, d'ailleurs choisi en partie à l'INA pour stocker une partie des programmes des années 1980-1990. Le magnétoscope devient un maillon essentiel de l'industrie audiovisuelle de la fin des années 1980 :

En 1987, la célèbre franchise Blockbuster fait entrer la location de VHS dans une nouvelle ère, celle du capitalisme de la cassette et de son magnétoscope. Le secteur se range et devient bien plus sage sous l'impulsion des studios. Les revenus de la distribution explosent, tellement qu'ils dépassent bientôt ceux des films en salles⁶¹².

C'est dans ce contexte qu'une partie des documentalistes de l'INA se dote, sur initiative et fonds personnels, de magnétoscopes pour faciliter le travail de prise d'antenne à domicile :

À l'époque, quand on a commencé, il n'y avait que 3 chaînes, et l'antenne s'arrêtait tôt le soir, on s'arrêtait rarement après 22h...et donc, par contre, on travaillait en journée, et moi, quand je devais prendre une émission, que c'était l'heure de faire manger ma fille, moi, ça m'arrangeait pas du tout, donc je mettais mon magnétoscope, je faisais ce que j'avais à faire, et puis, une fois qu'elle était couchée, ou dès que j'avais un trou, je regardais ce que j'avais à faire, ce que j'avais enregistré ou alors je regardais quand je retravaillais la semaine d'après...des fois, c'était pas évident⁶¹³.

Moi, je l'utilisais *a minima*...parce qu'une fois que c'était sur cassette, fallait quand même regarder...et on a tendance à s'arrêter...alors que si c'est en direct, tant pis, s'il y a un mot qu'on a pas entendu, eh ben, on l'a pas entendu...[rires]...mais bon, quand on avait qu'une émission de variétés dans l'après-midi, c'est quand même très tentant de mettre ça sur le magnétoscope...et plutôt que de regarder 45 minutes Pascal Sevran, sur le

⁶¹² Aurélien Robert, « Il y a 40 ans : l'invention de la VHS, une révolution dont l'industrie du cinéma se souviendra », *CNET*, 15 août 2019. L'article est disponible à ce lien : <https://www.cnetfrance.fr/news/il-y-a-40-ans-l-invention-de-la-vhs-une-revolution-dont-l-industrie-du-cinema-se-souviendra-39889161.htm> [consulté le 26 octobre 2022].

⁶¹³ Entretien avec Françoise N, le 30 mars 2018.

magnétoscope, on passe très vite la chanson, et en 20 minutes c'est fait [rires]⁶¹⁴.

En termes réglementaires, la prise d'antenne se fait en direct. Toutefois, en enregistrant les programmes pour les visionner de manière à cloisonner vie privée et vie professionnelle, les documentalistes de la Vidéothèque de Production se réapproprient en grande partie leur temps de travail en contournant une partie des contraintes imposées par le travail à domicile. Par ailleurs, pour les professionnelles de la Vidéothèque de Production, travailler une semaine sur trois à domicile complique les conditions de travail lors du retour sur les lieux de l'INA, puisqu'il n'existe pas de bureau fixe pour chaque professionnel : « Quand on travaillait à domicile, quand on venait [à l'INA], il fallait trouver un bureau... alors, c'est toute la guéguerre des gens... « C'est mon bureau, c'est mon bureau, c'est mon territoire »⁶¹⁵.

Ce manque de matériel, car « il n'y avait pas autant de bureaux que de documentalistes⁶¹⁶ », est surtout subi par les plus jeunes entrés dans le métier, à l'image d'une forme de bizutage. Au fur et à mesure des années, on finit par acquérir sa place dans une pièce, en fonction de ses affinités, et, souvent, de ses affiliations syndicales ou politiques, qui facilitent l'accès au matériel. Fruit du hasard ou des situations, ou non, j'ai d'ailleurs rencontré la moitié des femmes documentalistes et retraitées chez elles, et la totalité des hommes, dans un espace extérieur, à leur travail ou dans un café. Les femmes seraient plus promptes à évoquer leur parcours dans un espace intime, alors que les hommes ont le réflexe de proposer une discussion dans un lieu public, à l'image de cette injonction à faire de l'espace domestique un espace féminin, décrite par Michelle Perrot :

Aux hommes, le public et son politique, son coeur battant. Aux femmes, le privé et son autel, la maison. [...] Une femme, dans l'intimité de sa chambre, peut écrire une lettre, voire un livre ou un article de journal qui l'introduiront dans l'espace public. C'est pourquoi l'écriture, susceptible d'une pratique domiciliaire (tout comme, à un moindre degré, l'écriture ou la peinture) est une des premières conquêtes féminines, une de celles qui ont suscité aussi la plus forte résistance⁶¹⁷.

⁶¹⁴ Entretien avec Odette, le 12 décembre 2018.

⁶¹⁵ Entretien avec Christophe, le 10 décembre 2018.

⁶¹⁶ Entretien avec Odette, le 12 décembre 2018.

⁶¹⁷ Michelle Perrot, *La place des femmes*, Paris, Textuel, 2020, p. 7.

Marquée par son identité féminine, l'activité de documentaliste audiovisuel est donc effectuée en partie dans le cadre privé du foyer, où les représentations collectives ont encore souvent tendance à cantonner les femmes. Le travail à domicile une semaine sur trois pour les analystes de la Vidéothèque de Production est un obstacle très net à la visibilité de leur métier, et de leurs compétences, qui semblent d'autant plus naturalisées qu'elles s'effectuent dans l'espace domestique. Cela participe à ce que Sylvie Schweitzer nomme un « immémorial » travail des femmes, à travers une « organisation réglée de l'invisibilité du travail des femmes », reposant sur une des « représentations majeures de la nouvelle société élaborée au 19^e siècle, à savoir la séparation des sphères publiques et privées, avec l'assignation des femmes à la seconde⁶¹⁸. » Dans le contexte du capitalisme naissant au XIX^e siècle, Sylvie Schweitzer souligne en particulier la faible rémunération monétaire des activités prises en charge par les femmes.

L'éclatement de l'ORTF est une première entaille au monopole sur l'audiovisuel public en France. En effet, la création de sociétés audiovisuelles indépendantes les unes des autres, et, de fait, concurrente, inscrit les acteurs et structures audiovisuelle dans une économie de la culture plus large, où les programmes audiovisuels gagnent une nouvelle valeur monétaire, en fonction de leur audience. Au sein du nouveau cadre de l'Institut National de l'Audiovisuel (INA), les documentalistes se construisent des outils innovants, grâce à des moyens financiers et matériels nouveaux. Cependant, elles demeurent tributaires des prises de décision et du rythme de travail des créateurs, auquel elles s'adaptent en permanence, conciliant parfois difficilement leur vie personnelle avec leur vie professionnelle.

⁶¹⁸ Sylvie Schweitzer, « Les enjeux du travail des femmes », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2002/3, n°75, p. 21.

Chapitre 5 - Lutttes pour la définition et la reconnaissance de la profession

Oui, il avait fallu du temps pour obtenir un peu de reconnaissance. J'ai commencé à écrire à vingt-quatre ans sur une machine à écrire avec des feuilles de papier carbone entre les pages. À la fin de l'adolescence, j'avais lu des revues littéraires poussiéreuses que ma mère empilait sur ses étagères et qui remontaient aux années 1960 et 1970. Les interviews de brillants écrivains m'intéressaient et je remarquais à peine qu'il n'y avait pas un seul entretien avec une femme. [...] Ne pas avoir été heurtée par l'absence de femmes dans ces revues de haut vol montrant à quel point j'étais coupée de ce que j'aurais dû ressentir face à l'absence de cette *femme*. C'était normal. C'était normal de disparaître. Normal d'être découragée⁶¹⁹.

Ce qu'exprime l'écrivaine Deborah Levy, le parcours à mener pour être reconnue en tant que femme professionnelle dans le domaine de la culture, est au coeur de la construction historique de l'identité de documentaliste audiovisuel. Comme Déborah Lévy, les documentalistes que j'ai rencontrées ne citent pas de modèle féminin dans leur parcours professionnel, hormis, très rarement, leur mère. Cette absence participe à l'intériorisation d'une pratique d'un métier de l'ombre. Or, être reconnue, pour Axel Honneth, c'est notamment « de voir reconnaître leurs capacités par l'autrui généralisé⁶²⁰ ». Avec la création de l'INA, les professionnel.le.s de la documentation affirment leur volonté de rendre visibles, mais aussi de *faire reconnaître* leurs capacités, leurs compétences, leur savoir-faire, aux yeux des autres professionnel.le.s des médias, mais aussi aux yeux-mêmes de l'institution qui les emploie. Une vague de mobilisations successives agitent le corps professionnel, dans la première décennie de l'histoire de l'entreprise.

Tout l'enjeu pour les documentalistes, de la naissance de l'INA, en 1975, à la mise en oeuvre du dépôt légal, en 1995, est de rendre leur travail intelligible, accessible, et donc visible, pour gagner une reconnaissance salariale, mais aussi professionnelle et même sociale.

⁶¹⁹ Déborah Lévy traduit de l'anglais par Céline Leroy, *État des lieux (Real estate)*, Paris, Éditions du sous-sol, 2021, p. 203.

⁶²⁰ Axel Honneth, « La théorie de la reconnaissance, une esquisse », *op. cit.*, p. 133.

I. Le recrutement sur concours, vers la légitimation des compétences professionnelles ?

La création de l'Institut National de l'Audiovisuel offre un nouveau cadre de travail aux professionnelles de la documentation audiovisuelle. Désormais, une société et des lieux sont entièrement dédiés à la conservation et à la documentation des sources radiophoniques et télévisuelles.

De plus, à partir de 1975, les documentalistes entrent dans le métier sur concours. C'est une étape importante vers la professionnalisation d'une activité construite « sur le tas ». Fort de cette identité collective, le groupe professionnel s'unit pour revendiquer une meilleure reconnaissance de ses tâches, et de ses compétences.

A. La nouvelle étape du concours d'entrée à l'INA : un rite identitaire

La création de l'Institut National de l'Audiovisuel se matérialise, entre autres, par la mise en oeuvre pour les professionnelles de la documentation audiovisuelle de concours d'entrée au sein de l'institution publique. Le corps des documentalistes de l'INA, en tout cas pour celles qui travaillent dans les vidéothèques, s'unifie à travers une porte d'entrée commune, et formalisée, le concours, qui est mis en place dès les dernières années de l'ORTF, en 1973, et se généralise à l'INA pour les recrutements externes, hors ex-ORTF.

Dès 1975 [la date exacte est illisible sur le document], une lettre de Michel Roux⁶²¹, « Directeur général de l'Institut de l'Audiovisuel » adressée à André Rossi, alors secrétaire d'Etat et porte-parole du gouvernement, demande ainsi la possibilité « d'organiser un concours de recrutement [...] dans les plus brefs délais ». Michel Roux rappelle en introduction de sa lettre qu'il a déjà fait appel aux ancien·ne·s personnels de l'ORTF disponibles mais qu'il doit désormais ouvrir de nouveaux postes d'analystes en recrutement externe, « en raison de l'urgence des tâches, notamment du catalogage⁶²² ».

⁶²¹ « Lettre de Michel Roux, Directeur général de l'Institut de l'Audiovisuel adressée à André Rossi », alors secrétaire d'Etat et porte-parole du gouvernement, document interne à l'INA, 1975 [la date exacte est illisible sur le document].

⁶²² *Ibid* cité.

Pour Corinne, ancienne documentaliste entrée en 1976 à l'INA, le concours ouvre la voie à ce qu'elle appelle aujourd'hui « la deuxième génération de documentalistes »⁶²³. Elle raconte que l'annonce du premier concours est publiée dans le journal *Le Monde*. Le choix de l'INA de faire paraître ses offres d'emploi dans ce quotidien généraliste national n'est pas anodin. Hubert Beuve-Méry construit en effet le journal à partir décembre 1944 avec l'objectif affiché d'en faire un titre de référence national. D'abord créé à l'initiative du pouvoir gaullien, le quotidien gagne rapidement son indépendance à l'égard du pouvoir politique, et sa renommée. Il se démarque ainsi par sa condamnation des guerres de décolonisation. Fin 1973, il franchit le cap des 500 000 exemplaires. Pour Patrick Éveno,

Le journal de la rue des Italiens s'affirme comme le quotidien de référence. Le but d'Hubert Beuve-Méry était d'imposer la lecture du *Monde* aux élites politiques, économiques et intellectuelles françaises, par la qualité, la précision, la rigueur et l'exhaustivité des informations⁶²⁴.

Faire paraître l'annonce du concours d'analyste dans ce quotidien de référence auprès d'un lectorat favorisé socialement, urbain et cultivé, c'est aussi chercher à recruter dans un certain contexte socio-culturel⁶²⁵. De la même manière, l'annonce paraît dans *Le Figaro*, dans lequel Odette prend connaissance du même concours trois ans plus tard, même si « ce n'était pas [sa] lecture de prédilection » tient-elle à préciser, en raison de l'orientation politique du quotidien. Dans les souvenirs de Corinne, l'annonce de l'INA, en 1975, évoque comme débouché le statut de « cadre documentaire ». Tant dans le support que dans les termes utilisés, l'INA semble alors faire appel à une stratégie de mise en lumière, mais aussi de légitimation, de la profession d'analyste de documentation. Les annonces pour des emplois sont cependant nombreuses dans les quotidiens des années 1970, et la profession ne gagne pas pour autant une visibilité évidente auprès du lectorat. La volonté est de recruter en nombre, pour répondre aux nouveaux impératifs de documentation et de conservation des archives audiovisuelles dévolues à l'INA. Le concours est donc une étape essentielle vers la professionnalisation d'un métier, dont la définition peine à se préciser.

Les analystes de documentation, salarié·e·s du public mais pas fonctionnaires, entrent cependant à l'INA d'une manière similaire au recrutement de nombreux emplois de la

⁶²³ Entretien avec Corinne, le 16 avril 2020.

⁶²⁴ Patrick Éveno, « Le Monde, un journal en péril ? », *La Revue des médias*, 13 octobre 2010. L'article est disponible au lien <https://larevuedesmedias.ina.fr/le-monde-un-journal-en-peril> [consulté le 26 octobre 2022].

⁶²⁵ Voir Patrick Éveno, *Le journal Le Monde. Une histoire d'indépendance*, Paris, Odile Jacob, 2001.

fonction publique. Organisé chaque année, le concours d'entrée au métier d'analyste participe à la constitution d'un corps professionnel soudé par ce rite de passage :

Le concours faisait qu'on avait l'impression de faire partie d'une *élite*. Je me mets dedans sans y croire vraiment. Mais c'est vrai qu'il y avait une revendication intellectuelle, les gens avaient bac +3,+4,+5...⁶²⁶

Cette idée d'appartenir à une nouvelle *élite* à travers la réussite au concours marque la volonté de légitimité des professionnelles qui entrent dans la documentation. Ayant fait des études littéraires, elles ont parfois échoué aux concours des grandes écoles, de l'enseignement ou des écoles de journalisme, et réussir le concours de l'INA leur apporte une certaine légitimité dans leur milieu familial et social, souvent urbain, bourgeois, et lettré⁶²⁷. Pour Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron, le rituel scolaire, et la réussite aux concours justifient la position sociale des individus qui en découle⁶²⁸. En particulier, les concours légitimeraient une distinction sociale pour les lauréat·e·s.

Dans le cas de l'INA, le concours est une manière de positionner l'Institut comme un lieu d'excellence, et d'expertise, où seuls le mérite et la compétence ont leur place. Encore une fois, on peut supposer que c'est une façon de se démarquer du Service de la Recherche de l'ORTF, et de contrer l'image de professionnels « placardisés » dans les services de documentation, en raison notamment de leurs opinions politiques. Pour Françoise, le concours est une preuve de la reconnaissance des compétences professionnelles de la documentation à l'INA, puisqu'il constitue une barrière à franchir pour être salariée de l'Institut. Il faut donc faire ses preuves pour y accéder :

Je me souviens pas d'avoir eu de difficulté particulière mais on était au moins 300 à passer le concours...et une trentaine à peu près...en tout...liste d'attente et tout compris 30 maximum, plutôt 30, un peu moins...le concours était pas si simple⁶²⁹.

Alors que le Service de la Recherche de l'ORTF, duquel est en grande partie issu l'INA, a souvent été critiqué par le pouvoir politique et les responsables de l'audiovisuel, comme un

⁶²⁶ Entretien avec Catherine B, le 1er juillet 2019.

⁶²⁷ Voir le chapitre 5. I. B. Un corps professionnel toujours plus homogène et diplômé.

⁶²⁸ Voir Pierre Bourdieu, Jean-Claude Passeron, *Les héritiers. Les étudiants et la culture*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985 (1964).

⁶²⁹ Entretien avec Françoise N, le 30 mars 2018.

repaire de personnalités d'extrême-gauche⁶³⁰, présentées comme plus engagées dans la politique ou le syndicalisme que dans leur travail, le rite de passage du concours ouvre l'espoir d'une reconnaissance des travailleurs de l'INA en tant que professionnels compétents. On voit d'ailleurs dans le témoignage de Françoise la nécessité de mettre en lumière le fait que la réussite au concours est la preuve d'une distinction, qui justifie la position professionnelle. Le concours est composé de différentes épreuves, décrites par Françoise :

Il y avait des épreuves assez variées, je me souviens, il y avait des tests, mais des tests, je dirais...de logique...voilà, « vous donnerez une suite logique » et il fallait la compléter...il devait y avoir une épreuve de Français, j'imagine. [...] Je me souviens, on avait un article scientifique, en Anglais, de 15-20 pages, et il fallait le résumer en Anglais, dans le contenu...Je me souviens parce que moi, dans mes études, j'avais choisi « option Anglais », donc j'avais fait Anglais jusqu'à la Licence et puis bon...j'étais quand même une étudiante correcte. Et donc, ils m'ont recrutée comme ça, en 1983⁶³¹.

Le panorama des savoir-faire requis pour l'obtention du concours est donc extrêmement vaste, des connaissances littéraires aux capacités de synthèse, et de logique, en passant par la maîtrise d'une langue étrangère - ce qui reste relativement exceptionnel à l'époque - et une bonne culture générale, épreuve soulignée par un grand nombre des personnes que j'ai rencontrées. Rite identitaire pour une profession qui gagne, en le passant, une dimension collective, le concours offre aussi aux analystes de documentation une ébauche de statut, et un nom défini pour celles qui travaillent dans les vidéothèques de l'INA. Le concours constitue un élément en faveur d'un esprit de corps au sein des documentalistes des vidéothèques, mais les éloigne de plus en plus des documentalistes de la Phonothèque, qui ne passent pas ce concours d'analyste de documentation, et ne bénéficient pas du statut de « cadre documentaire ».

Une fois le concours obtenu, les analystes sont placées dans les différents services - Vidéothèque d'Actualités ou de Production. Ce placement est « décrété »⁶³² par les cadres des Vidéothèques, et non choisi par les professionnelles. Après la réussite au concours d'entrée, elles suivent une formation interne de plusieurs mois. Cela soude les professionnelles par

⁶³⁰ Voir le chapitre 3. I. B. Des femmes au cœur d'un environnement audiovisuel marqué par les syndicats et la politique.

⁶³¹ Entretien avec Françoise N, le 30 mars 2018.

⁶³² Entretien avec Odette, le 12 décembre 2018.

année d'entrée à l'INA, comme dans les promotions des grandes écoles. Dans la lettre citée précédemment de Michel Roux à André Rossi, il est indiqué, dès 1975, que « les candidats subiraient un stage théorique et pratique de trois mois, avant d'occuper leurs fonctions dans les cinémathèques ».

La réussite commune au concours, puis la formation collective à l'arrivée à l'INA crée un moment essentiel dans la socialisation des professionnelles, ce que Claude Dubar considère comme un « apprentissage individuel »⁶³³, nécessaire à la formation des groupes professionnels. Cette formation porte sur l'audiovisuel mais elle demeure parfois assez éloignée des questions documentaires. Elle repose sur l'histoire de l'INA, des archives de la RTF et de l'ORTF, et sur une « formation *très* poussée sur les matériels ». Françoise détaille la formation à son entrée en 1983 :

On nous expliquait tout, toute la technique, ce que c'était que le film flamme, le 16 mm, le 35 mm, tous les sports...donc on avait une formation poussée sur les supports, on allait dans les différents endroits où étaient ces supports, on nous expliquait tout ce qu'il fallait faire pour les conserver, les conditions de température, d'humidité, les normes que l'Ina appliquait parce qu'on était assez pionniers...Moi, je me souviens, ça m'avait frappée, pourtant ça va faire 40 ans, on avait visité le magasin où on trouvait les originaux... donc, les boîtes noires avec les bandes rouges, avec un conditionnement particulier...On rencontrait toutes les personnes de ces différents endroits, les monteurs nous montraient comment ils montaient les films ⁶³⁴.

Au cours de leur formation, les analystes sont donc sensibilisées aux questions de la conservation, et surtout, elles rencontrent les professionnels avec lesquelles elles travailleront à l'INA, monteur·se·s et magasiniers. Enfin, elles ont une formation sur la documentation, « puisqu'on avait *quand même* dans la formation tous les exercices d'entraînement à ce qu'on ferait après »⁶³⁵, explique encore Catherine. Odette, entrée en 1978, décrit cette formation documentaire, qui dure « entre 3 semaines et un mois », avec pour objectif de comprendre « comment décrire des images audiovisuelles, [parce que] c'est quand même autre chose que de faire des résumés d'articles ou de livres »⁶³⁶. Pour elle, l'objectif de la formation est

⁶³³ Claude Dubar, *La socialisation, Construction des identités sociales et professionnelles: Construction des identités sociales et professionnelles*, Paris, Armand Colin, 2015 (1991), p. 111.

⁶³⁴ Entretien avec Françoise N, le 30 mars 2018.

⁶³⁵ Entretien avec Françoise N, le 30 mars 2018.

⁶³⁶ Entretien avec Françoise N, le 30 mars 2018.

surtout « d'adopter les pratiques de l'INA, qui avait des pratiques bien particulières »⁶³⁷, ce que confirment Françoise et Nicolas, entrés en 1983 et 1993 :

On nous formait quand même un peu à ce travail de prise d'antenne. On nous entraînait à prendre des journaux télévisés, on nous entraînait à prendre des émissions de production, on nous a montré et on nous a fait analyser toutes les émissions de l'époque...une fois un documentaire, une fois une fiction, une fois un magazine, enfin les différents types d'émissions qui étaient programmées à la télévision à l'époque, on nous les a toutes fait voir. Plus toute l'actualité, le sport...enfin, tout quoi⁶³⁸.

Alors, il y avait une petite partie documentation audiovisuelle... Globalement, le principe dans l'accès des images, des photos...mais c'était plutôt nous apprendre comment utiliser les outils de l'INA⁶³⁹.

Finalement, il s'agit autant d'une formation à la culture d'entreprise qui naît alors à l'INA, que d'une formation au métier de documentaliste. Ce moment est essentiel dans la construction de l'identité collective des analystes, qui partagent ce moment commun de transmission. Le concours de l'INA est un élément-clef dans la construction d'un esprit de corps chez les professionnelles car, jusqu'à la fin des années 1990, il n'existe aucune formation universitaire initiale en documentation audiovisuelle en France. Les professionnelles de l'INA ont le plus souvent suivi des études universitaires généralistes en SHS, Lettres, Histoire ou Langues étrangère notamment. Dans le meilleur des cas, elles ont obtenu un diplôme de documentation, mais comme l'explique Odette, qui a obtenu le diplôme de l'IUT de Tours dans les années 1970,

Il n'y avait pas de formation de documentaliste audiovisuel à l'époque, il y avait bien des petits modules dans les formations, sur la photo, sur la vidéo...vraiment c'était très centré sur l'écrit comme toutes les formations de documentaliste de l'époque⁶⁴⁰.

Avant l'INA, les professionnelles ont donc effectué des parcours personnels et universitaires disparates, et n'ont pas de culture commune de la documentation, ni de lieu de

⁶³⁷ Entretien avec Odette, le 12 décembre 2018.

⁶³⁸ Entretien avec Françoise N, le 30 mars 2018.

⁶³⁹ Entretien avec Nicolas, le 18 janvier 2019.

⁶⁴⁰ Entretien avec Odette, le 12 décembre 2018.

socialisation autour de ces questions⁶⁴¹. C'est donc l'entrée à l'INA qui constitue la base de leur socle identitaire en tant que groupe professionnel, d'autant plus qu'elle est symbolisée par la barrière à passer à l'entrée. L'absence de formation universitaire dans la documentation audiovisuelle, en amont de l'entrée dans la profession de documentaliste, n'est que très peu compensée dans la courte formation qui succède au concours d'entrée à l'INA, comme je viens de l'évoquer. Dans les années 1970 et 1980, la transmission « sur le tas » prévaut sur la formation au sein de l'Institut. Les outils de travail des documentalistes ne cessent d'évoluer, en particulier dans le cadre de l'informatisation des informations documentaires, mise en oeuvre dès la fin de l'ORTF, et d'autant plus dans le cadre de l'INA. Pourtant, lors du passage de bordereaux de saisie papier, lors de la prise d'antenne, à leur saisie informatique, aucune formation ne semble organisée en faveur des professionnelles :

Non, on n'a pas eu de formation. Mais moi, dans les études de documentation, j'avais quand même fait de la machine à écrire...mais bon, un clavier, une machine à écrire, c'est à peu près pareil. À l'époque, l'accompagnement au changement, il n'y en avait pas...Il y en a quelques-uns quand même qui ont fait de la résistance plusieurs mois...plutôt du côté *Actualités*, où la population était souvent un peu plus âgée...ce qui joue à mon avis, parce qu'il faut quand même apprendre à taper sur un clavier⁶⁴².

La mise en oeuvre de formations continues professionnelles est très tardive à l'INA. Comme le raconte Nicole, « dans les années 1980, c'est ceux qui en savaient un peu plus que les autres qui formaient les autres » :

Oui, on a pu faire des formations, mais c'est nous qui les avons mises au point avec ce qu'on savait ! Les premières formations qu'on a faites, c'était vers 1985-1986, c'était pas brillant, on n'était pas des vrais formateurs, on s'est formées entre nous, ça a pas été facile. Mais les premières formations, vraiment, avec des gens qui nous ont aidées, c'était en 1992 mais c'est les cadres de l'INA qui ont fait les formations. Depuis, moi je suis formatrice et j'ai eu des formations mais ça a été très très tard. On a eu ça après 1990⁶⁴³!

⁶⁴¹ Aucune des personnes enquêtées n'a par ailleurs évoqué un parcours universitaire en Sciences de l'Information et de la Communication, y compris chez les plus jeunes recrues de l'INA. Les formations les plus proches sont celles en information documentaire, de l'INTD à la licence professionnelle de l'INA, en passant par divers IUT et BAC+3, mais jamais la discipline des Sciences de l'Information et de la Communication n'a été mentionnée, alors qu'elle semblerait tout à fait adaptée en amont d'un parcours dans la documentation audiovisuelle, par les tâches documentaires qu'il implique, à destination des médias.

⁶⁴² Entretien avec Odette, le 12 décembre 2018

⁶⁴³ Entretien avec Nicole, le 6 décembre 2017.

Malgré une formation générale à l'entrée à l'INA, les documentalistes apprennent de manière informelle la pratique et la méthodologie de leur travail, à travers une transmission inter-personnelle, et à l'écart des cadres institutionnels :

Et donc, j'ai appris au fur et à mesure mon métier, qui était à la fois l'indexation des programmes de flux sur les chaînes, la 2, la 3 et la 1 avec un système de travail qui était un peu particulier puisque, en fait, comme on était censés regarder les émissions en direct⁶⁴⁴.

Les professionnelles partagent leurs pratiques dans le quotidien de la vie au bureau, ainsi que dans les cantines des différents centres de documentation, où elles racontent souvent se retrouver. Elles mettent également en place des cahiers de transmission, pour tenir à jour leurs commandes, et informer les collègues qu'elles ne croisent pas de l'évolution de celles-ci, et éventuellement de leurs pratiques documentaires si elles n'ont pas l'occasion de se croiser. Le métier repose donc davantage sur un apprentissage sur le tas que sur la formation à des compétences précises avant les années 1990. Or, pour le sociologue Everett Hughes, le passage par une formation professionnelle induit un « modèle » de socialisation professionnelle⁶⁴⁵. Cette inexistence d'une formation reconnue dans la documentation audiovisuelle, que ce soit en amont de l'emploi, ou au cours des années de salariat, participe à une invisibilité des compétences-mêmes des professionnelles. Les rares écrits sur les outils de documentation audiovisuelle ont d'ailleurs été produits par des professionnel·le·s de l'INA, documentalistes et cadres documentaires. Les professionnelles de l'Institut apparaissent comme les principales expertes des techniques de documentation audiovisuelle, ce que confirme l'image très positive qu'ont les institutions audiovisuelles étrangères d'un INA pionnier et innovant dans l'archivage audiovisuel. À l'automne 1986, la cadre documentaire Dominique Saintville publie par exemple un article dans la revue *Les Dossiers de l'audiovisuel*, intitulé « Les outils documentaires, l'informatisation : sélection et catalogage »⁶⁴⁶. Elle y décrit le processus d'informatisation entamé dans les services de documentation de l'INA, avec la mise en oeuvre, à partir de 1983, du logiciel IMAGO II,

⁶⁴⁴ Entretien avec Christophe, le 10 décembre 2018.

⁶⁴⁵ Everett C. Hughes cité par Claude Dubar, *La socialisation. Construction des identités sociales et professionnelles*, op. cit., p. 120.

⁶⁴⁶ Dominique Saintville, « Les outils documentaires, l'informatisation : sélection et catalogage », *Les Dossiers de l'audiovisuel*, 1986, disponible dans *Panorama des archives audiovisuelles*. Paris, La Documentation française - INA, Paris, 1986.

pour la recherche et l'indexation de programmes audiovisuels. En 1992, l'ouvrage *Le Documentaliste*, est une tentative de définition de la profession par la documentaliste Claire Mascolo et le cadre documentaire Jean-Michel Rodes⁶⁴⁷. Comme l'article de Dominique Saintville, ce travail décrit très précisément les outils de la documentation audiovisuelle, y compris hors de l'INA, par exemple dans les vidéothèques ou cinémathèques extérieures. Toutefois, la question des compétences des professionnelles y est quasi-inexistante. Dans *Le Documentaliste*, Claire Mascolo et Jean-Michel Rodes reconnaissent d'ailleurs leur incapacité à définir clairement les compétences à enseigner aux futures documentalistes :

La pédagogie de la documentation est donc un art difficile. Son corps central de doctrine (le « tronc commun ») vacille, alors qu'il devait unifier et solidifier ces pratiques. Pédagogie difficile aussi parce que toutes ces techniques coûtent cher et évoluent très vite. Difficile enfin parce que le champ des compétences à transmettre est très vaste et très dispersé⁶⁴⁸.

Or, l'article et le livre suscités, rédigés par des professionnel·le·s de l'INA, font figure de littérature rarissime sur le sujet de la documentation audiovisuelle, avant la numérisation, en France. Le titre de l'ouvrage de Claire Mascolo et Jean-Michel Rodes soit conjugué au masculin, et ne précise pas l'univers radio-télévisé dans lequel évoluent les professionnel·le·s dont ils décrivent les tâches, à l'image d'un flou identitaire qui perdure, dans l'image qui sera donnée à voir, et donc perçue, en-dehors de l'INA.

Dans le contexte d'un « double mouvement de dérégulation libérale et d'émergence de nouvelles formes de structuration professionnelle »⁶⁴⁹, à partir des années 1980, la question des compétences devient pourtant essentielle pour la construction identitaire des groupes professionnels. Le manque de formation et de qualification claires jusqu'aux années 1990 n'aide pas à éclairer la représentation floue du savoir-faire des documentalistes aux yeux des autres professions de la télévision et de la radio. Cela ne facilite pas leur reconnaissance au sein d'un audiovisuel de plus en plus marqué par les principes économiques néolibéraux, dans lequel les individus sont de plus en plus considérés comme des rouages interchangeable, au profit de la commercialisation des productions audiovisuelles.

⁶⁴⁷ Claire Mascolo, Jean-Michel Rodes, *Le documentaliste*, *op. cit.*

⁶⁴⁸ Claire Mascolo, Jean-Michel Rodes, *Le documentaliste*, *op. cit.*, p. 6.

⁶⁴⁹ Valérie Boussard, Claude Dubar, Pierre Tripier dir., *Sociologie des professions*, Paris, Armand Colin, 2003 (1998), p. 301.

Face au renforcement de l'informatisation des bases de données, Nicole, devenue cadre, prend elle-même l'initiative de se former à l'extérieur de l'INA, pour pouvoir collaborer au développement des outils de travail, au début des années 1990 :

Moi, j'ai fait un DESS en systèmes d'information en 1991⁶⁵⁰, comme ça, en plus, pour justement être au fait des systèmes d'information, pouvant discuter un peu mieux avec les informaticiens, d'égal à égal. Parce qu'autrement, ils utilisaient un jargon qu'on ne comprenait pas, nous, on voulait quelque chose qui aille plus vite, simplement d'un point de vue ergonomique⁶⁵¹.

Encore une fois, et malgré le concours d'entrée et la formation interne qui lui succèdent, les documentalistes apprennent elles-mêmes, et en toute autonomie, à utiliser concrètement leurs outils, et à mettre en oeuvre des pratiques documentaires, qui ne cessent d'évoluer au fur et à mesure de l'informatisation des moyens. Cette absence de formation universitaire, puis de formation continue au métier, qui perdure jusqu'au milieu des années 1990 participe sans doute à l'invisibilisation de la profession dont les compétences sont, de fait bien peu définissables.

La mise en oeuvre du concours d'entrée pour les professionnelles des vidéothèques de l'INA, qui reprend les modalités appliquées à l'ORTF à partir de 1973, constitue donc une étape importante vers une meilleure reconnaissance d'un corps professionnel, en tant que groupe de personnes compétentes, recrutées comme salariées de l'EPIC sur des connaissances particulières. Ce concours affirme aussi la construction d'un collectif professionnel, constitué de femmes qui sont formées ensemble, par année d'entrée à l'INA, puis se forment entre elles de manière intergénérationnelle, et surtout, se reconnaissent entre elles à travers le concours commun qu'elles ont réussi. Contrairement aux deux premières décennies de l'audiovisuel public, où la documentation avait recruté un ensemble de profils extrêmement variés, arrivés là souvent « par hasard », l'identité professionnelle des analystes s'homogénéise, et gagne en visibilité, avec le concours d'entrée à l'INA, qui lui offre une reconnaissance collective. Toutefois, le flou demeure sur les compétences proprement documentaires des analystes, comme en témoigne leur formation à l'entrée à l'INA, très

⁶⁵⁰ Nicole ne précise pas alors l'institution mais il s'agit vraisemblablement du Conservatoire des Arts et Métiers (CNAM).

⁶⁵¹ Entretien avec Nicole, le 6 décembre 2017.

généraliste. L'absence de formation spécifique demeure donc un obstacle de plus à la structuration d'un groupe professionnel homogène, et donc à l'institutionnalisation de la profession.

B. Le corps professionnel toujours plus homogène et diplômé

Les trajectoires biographiques de cette « deuxième génération » de documentalistes, entrée sur concours, se déroulent souvent de manière parallèle, participant à la constitution d'un groupe professionnel aux profils socio-culturels globalement homogènes.

Je l'ai indiqué à plusieurs reprises, les documentalistes sont en très grande majorité des femmes. En 1976, sur les 45 analystes de documentation de l'INA, toutes vidéothèques confondues (*Actualités*, *Production*, *Actualités filmées*), on ne compte que deux hommes. Catherine confirme :

Il y avait quelques garçons mais pas beaucoup. Deux [...] Je sais pas combien on était, peut-être une vingtaine, si ce n'est plus hein. Et en plus, dans les deux garçons, il y avait un gros flemmard qui faisait rien et il y en avait un qui avait une décharge pour délégation syndicale très importante. Donc...inexistants les garçons. Et on avait toutes entre 24 et 30 ans. Donc ça faisait quand même une ambiance très particulière⁶⁵².

Parmi les cinq cadres encadrant les documentalistes, il n'y a qu'un homme. À Radio France, les femmes sont également majoritaires. Geneviève décrit la fin des années 1970 à la Phonothèque : « On était une douzaine de documentalistes quand même [...] Il y avait quelques hommes. Trois hommes »⁶⁵³. Les documentalistes de l'audiovisuel public, salariées ou « collaboratrices » demeurent donc, avec la création de l'INA, en très grande majorité des femmes. Dès leur parcours universitaire, elles ont évolué au sein de promotions très genrées, comme se le rappelle Catherine à l'INTD au début des années 1970 : « On était nombreuses hein, enfin nombreux...Peu de mecs. On était plus de 100 »⁶⁵⁴.

Les femmes qui entrent dans la documentation, dans les dernières années de l'ORTF, puis à l'INA entre 1975 et 1985, sont majoritairement issues de la même génération, celle du

⁶⁵² Entretien avec Catherine B, le 1er juillet 2019.

⁶⁵³ Entretien avec Geneviève, le 19 février 2018.

⁶⁵⁴ Entretien avec Catherine B, le 1er juillet 2019.

Baby-boom, et de l'après-guerre. Au tournant des années 1980, elles ont quasiment toutes entre 25 et 35 ans, et baignent dans un environnement socio-culturel assez homogène. Habitent Paris ou la région francilienne, puisque l'INA est à Paris, puis à Bry-sur-Marne, elles sont quasiment toutes originaires de cette zone géographique, avec des disparités cependant. Sarah et Marie-France, par exemple, ont douze ans d'écart et ont grandi dans des territoires franciliens marqués par d'importantes différences sociales :

Ma mère était femme au foyer, elle nous élevait, je suis Parisienne du 5^e arrondissement, entre le Val de Grâce et le Panthéon, voilà⁶⁵⁵.

Je suis née en 1957 à l'Haÿ-les-Roses, quasiment dans une rose. Donc banlieue, à l'époque banlieue désertique. En 1957, c'était le bout du monde, il y avait encore des fermes, il y avait rien du tout, c'était quasiment au milieu des champs. Et, donc, on habitait une maison individuelle. L'exode... Mes parents n'avaient déjà plus les moyens de rester à Paris⁶⁵⁶... ça commençait déjà... ils ont acheté en banlieue⁶⁵⁷.

Les professionnelles sont majoritairement des femmes nées en ville. Quelques exceptions parmi elles n'ont pas grandi en région parisienne. Odette, entrée à l'INA en 1978, n'est ni Parisienne, ni Francilienne :

Moi, je suis originaire de Touraine, mais en fait, j'ai passé la plus grande partie de mon enfance et de mon adolescence outre-mer. Je suis revenue en Touraine parce que là où j'habitais, enfin où mes parents habitaient, il n'y avait pas d'université. Et eux, ils sont restés outre-mer. C'était l'habitude si je puis dire dans notre milieu. Parce que mes parents étaient coopérants. Ils étaient enseignants et coopérants et bon, c'était assez classique, après le baccalauréat, les enfants étaient renvoyés en France pour suivre leurs études⁶⁵⁸.

Certes provinciale d'origine, Odette appartient à un milieu socio-culturel, celui des coopérants, où le capital scolaire et culturel a une place très importante dans l'éducation des enfants. Cette expérience de la coopération est racontée par Christine Détrez dans son ouvrage sur sa mère, née en 1945 : « Il n'est pas rare, quand on est de ma génération, de

⁶⁵⁵ Entretien avec Sarah, le 10 décembre 2018.

⁶⁵⁶ Avant la création du RER B, la commune est certes dans la couronne francilienne mais reste très difficile d'accès en transport.

⁶⁵⁷ Entretien avec Marie-France, le 28 mars 2018.

⁶⁵⁸ Entretien avec Odette, le 12 décembre 2018.

parents enseignants et orientés à gauche, d'avoir passé sa petite enfance au Maghreb. [...] en 1970, on estime que 33 000 Françaises et Français enseignent en coopération »⁶⁵⁹. En cela, elle se fonde dans l'héritage culturel dans lequel baignent la plupart de ses collègues entré.e.s à l'INA entre 1975 et 1995. Geneviève est elle-même née en Afrique : « Maman est remontée à Paris où elle a épousé mon père, et elle a filé en Afrique où je suis née. Ça, c'était juste après la guerre. Mais en Afrique, elle a fait en sorte de travailler à ce qu'on appelait la SORAFON, Société radiophonique pour la France d'Outre mer. Mon père, il était diéséliste [...] Moi, je suis rentrée avant [ses parents] en 1958, j'avais dix ans. Parce qu'il fallait que j'entre en 6e. Et puis, eux, ils ont suivi derrière parce qu'il y avait des indépendances, ça devenait agressif. Il fallait mieux qu'ils rentrent »⁶⁶⁰. Parmi les collègues d'Odette et de Geneviève, Françoise a elle-même enseigné en coopération :

Et donc, je me suis retrouvée maîtresse auxiliaire...je suis partie deux ans en Afrique...j'étais au Congo-Brazzaville, parce que mon conjoint faisait son service...et donc moi j'ai enseigné là-bas, au lycée du Drapeau rouge, à Brazzaville, en Lettres⁶⁶¹.

Plusieurs des professionnelles de l'INA ont donc vécu dans d'autres pays, sur d'autres continents, et apparaissent sensibilisées à la vie politique internationale et au monde extérieur dans les entretiens. Même quand elles ont vécu dans d'autres territoires, elles partagent donc une culture familiale, un parcours social, et un mode de vie souvent très proches. Elles sont souvent filles de fonctionnaires, d'enseignant.e.s, de cadres du privé, parfois d'artisans. Issues, donc, de la classe moyenne aisée, voire parfois de la bourgeoisie, elles baignent le plus souvent dans une culture très classique. Travailler dans l'audiovisuel, et en particulier à la télévision, n'est pas toujours bien vu dans les familles des documentalistes des débuts de l'INA. Elles font parfois face au regard dubitatif⁶⁶², si ce n'est critique, de leur.e.s pair.e.s face à leur entrée dans l'audiovisuel, perçu comme un objet culturel secondaire et populaire

⁶⁵⁹ Christine Détrez, Karine Bastide, *Nos mères*, op. cit., pp. 81-83.

⁶⁶⁰ Entretien avec Geneviève, le 19 février 2018.

⁶⁶¹ Entretien avec Françoise N, le 30 mars 2018.

⁶⁶² L'image de la télévision a profondément évolué dans la société française. D'abord perçue comme un objet d'innovation technique, mais peu légitime culturellement au regard des autres médias, elle devient, avec la généralisation des postes dans les foyers, un élément de culture populaire, souvent dénigré par les plus diplômé.e.s. Voir notamment à ce sujet Jamil Dakhli (dir.), *À la recherche des publics populaires. Faire peuple*, Nancy, PUN - Éditions universitaires de Lorraine, 2015.

dans le meilleur des cas, voire « illégitime » par rapport à la norme des classes bourgeoises, selon la distinction que fait Pierre Bourdieu⁶⁶³ :

On n'a pas eu la télé pendant longtemps...avec mon frère, on voulait la télé évidemment ! [...] Cette génération là [ses parents], c'était les bouquins ! Mon père était très livresque, la télé, c'était vraiment...alors évidemment, pour eux, quand j'ai travaillé à la télé, c'était pas un vrai travail...parce que j'aurais dû rentrer à l'Ecole des chartes, c'était pas pareil mais bon...mais je regrette rien, c'était bien⁶⁶⁴.

Mes parents étaient absolument contre la télévision par principe donc, jusqu'à ce que je passe le bac, je n'avais jamais vu une émission de télévision ! Je ne regardais que *Zorro* chez ma copine le jeudi après-midi parce que c'était le jeudi, eux, ils avaient la télé mais c'était très règlementé, et quand je venais chez mes grands-parents qui avaient eux-aussi la télévision, [...] ils avaient eu un des premiers postes, leur fils leur avait offert [...], je regardais *Au nom de la loi* avec Steve Mac Queen, dont j'étais follement amoureuse, à l'âge de dix ans [rires]⁶⁶⁵.

Jean-Yves de Lépinay, un des rares hommes devenu documentariste audiovisuel au début des années 1980, décrit lui aussi la culture classique dans laquelle il a baigné toute son enfance :

Ah mais moi, mes parents ne m'ont *jamais* emmené au cinéma. J'ai fait ma première projection de cinéma, je devais avoir seize ans passés [rires]. Mon père, il ne savait pas ce que c'était que le cinéma. Il parlait le Grec et le Latin par contre. [...] j'ai eu la chance d'être dans une famille assez intello. Mon père était ingénieur centralien, mais avec les humanités qu'on faisait à l'époque, et ma mère avait fait du droit⁶⁶⁶.

Travailler dans l'audiovisuel n'est donc pas nécessairement valorisé dans les environnements familiaux et sociaux des documentaristes, d'autant plus quand les professionnel·le·s sont originaires de milieux où la norme de la culture classique est forte. C'est d'autant plus vrai quand les parents, comme ceux de Jean-Yves, ont fait des études supérieures, ici en plus dans des institutions réputées, ce qui est assez rare pour être mis en lumière.

⁶⁶³ Voir Pierre Bourdieu, *La distinction, op cit.*

⁶⁶⁴ Entretien avec Nicole, le 6 décembre 2017.

⁶⁶⁵ Entretien avec Françoise N, le 30 mars 2018.

⁶⁶⁶ Entretien avec Jean-Yves de Lépinay, Président de l'association PIAF, le 29 novembre 2019.

Si tous les parents des documentalistes n'ont pas forcément leur baccalauréat et encore moins un diplôme d'études supérieur - ce qui est tout à fait logique au vu de leur classe d'âge, les analystes de l'INA sont, elles, des femmes diplômées. Recrutées en tant que « techniciens de production », elles sont embauchées en théorie avec un niveau Bac, qui détermine d'ailleurs leur salaire. Mais la réalité est différente. En juin 1975, un document interne à l'INA répartit les professionnelles selon leurs diplômes. 23 personnes sur 38 ont fait des études supérieures, allant jusqu'au Bac+4⁶⁶⁷. Les professionnelles de l'INA sont donc nettement plus diplômées que la moyenne des femmes françaises en 1975⁶⁶⁸. Les plus jeunes sont assez logiquement les plus diplômées. Selon le tableau de l'INA, plus leur date d'entrée dans l'audiovisuel est tardive, plus leur niveau de diplôme est en effet élevé : sur les 25 personnes recrutées à partir de 1973, seules 5 n'ont « que » le baccalauréat. Une exception, Sarah, n'a, à l'origine, pas son baccalauréat. En effet, elle est issue d'une famille de la bourgeoisie parisienne mais...c'est une femme :

Moi, je suis née en 1945 hein, je peux vous dire qu'en 1945, on n'était pas très poussées...Mes frères ont passé le bac, moi, j'ai même pas passé le bac⁶⁶⁹.

Sarah ajoute quand même, quelques temps plus tard dans l'entretien, qu'elle a finalement suivi des études supérieures, avant d'entrer à l'INA :

Et puis, [en 1981], comme j'avais pas passé le bac, je me dis, tiens je vais passer le bac. Bon, j'ai pas passé le bac, j'ai passé un truc, c'était un examen qui s'appelait « l'examen spécial d'entrée à l'université », que j'ai réussi avec mention très bien. C'est pas pour me vanter, c'était très difficile quand même, c'était au niveau universitaire. Et sur ce, je me suis inscrite à Jussieu en Lettres, en Sciences et textes du document, ça s'appelait comme ça à l'époque. Et j'y allais en cours du soir. C'est-à-dire que je quittais Montparnasse ici, à l'époque, c'était pas 35 heures hein, c'était 40 heures. Et puis, je fonçais direct à Jussieu, quatre soirs par semaine, mes filles avaient

⁶⁶⁷ « Tableau récapitulatif des diplômes des professionnels des cinémathèques », document interne à l'INA [archives institutionnelles de l'INA], juin 1975.

⁶⁶⁸ Environ 20% de la classe d'âge du niveau baccalauréat obtenait le diplôme en France en 1967. À la fin des années 1980, 20% de la classe d'âge 18-25 ans était diplômée du supérieur. Or, parmi les bacheliers et les diplômées du supérieur, il y a longtemps eu une majorité d'hommes. Cela montre la très nette tendance des documentalistes de l'INA à être des femmes surdiplômées pour la génération des arrivantes au cours de la décennie 1970 en particulier, jusqu'à ce que l'objectif soit fixé en 1985 par Jean-Pierre Chevènement, alors ministre de Mitterrand, de porter 80 % d'une classe d'âge au niveau du bac.

⁶⁶⁹ Entretien avec Sarah, le 10 décembre 2018.

grandi entre temps, mon mari s'occupait d'elles et donc j'ai fait ça, donc j'ai fini un DEUG de Lettres. [...] Et j'ai aussi l'équivalent d'un DEUG de Droit⁶⁷⁰.

Elle entre finalement à l'INA en 1985, à quarante ans, après cette reprise d'études. C'est le cas de plusieurs professionnelles de l'INA qui entrent dans le monde du travail, ou y refont leur apparition, après avoir élevé leurs enfants. Elles sont loin d'être seules dans ce cas comme l'analyse Évelyne Sullerot, dans son article sur « l'expérience de *retravailler* »⁶⁷¹, qui se développe à partir des années 1970. Il est aussi intéressant de noter, car cela n'est pas légion dans la classe moyenne des années 1970, que les documentalistes sont souvent filles de femmes au travail, ou ayant travaillé. Certaines documentalistes baignent dès leur plus tendre enfance les milieux de la culture et de la création, comme Sarah, dont le père est designer, et le frère travaille dans l'audiovisuel, Geneviève, dont la mère était documentaliste à l'ORTF, ou encore Marie-France, entrée à l'INA en 1977, qui raconte : « Mon père, lui, de son côté, c'est un milieu musical. Son père [le grand-père de Marie-France, donc] était pianiste, pianiste de jazz et de variété »⁶⁷².

Le contexte familial est souvent essentiel pour comprendre le choix professionnel des individus, en particulier dans le milieu culturel. Pour Bernard Lahire, « la genèse des goûts, des désirs et des vocations est plus tortueuse, subtile et complexe que ce qu'une théorie naïve de la socialisation par imitation directe des comportements peut nous laisser imaginer »⁶⁷³. Les documentalistes qui entrent à l'INA sont donc en grande partie des femmes blanches, parisiennes, franciliennes ou au moins urbaines, et issues de la classe moyenne aisée, ou de la bourgeoisie, familiarisées au monde de la culture et parfois des médias, dès leur enfance, à quelques exceptions cependant. Françoise, fille d'un mécanicien du Nord de la France, est un cas plus rare :

Ma mère était femme au foyer, et pour moi, c'est la grande chance de ma vie d'être partie en Bretagne. Parce que j'étais dans un milieu très ouvrier du côté de ma mère, un peu moins du côté de mon père l'état de la scolarité, à

⁶⁷⁰ Entretien avec Sarah, le 10 décembre 2018.

⁶⁷¹ Evelyne Sullerot, « L'orientation professionnelle des adultes : l'expérience de " retravailler " », in *Spirale. Revue de recherches en éducation*, n°18, 1996, pp. 9-26.

⁶⁷² Entretien avec Marie-France, le 28 mars 2018.

⁶⁷³ Bernard Lahire, « Avoir la vocation », in *Sciences sociales et sport*, 2018/2, n°12, p. 148.

l'époque, dans le Nord, je pense qu'il était préférable de faire ses études à Quimper⁶⁷⁴.

Pur produit de la méritocratie républicaine, sa trajectoire scolaire et universitaire en font une « transfuge » au sens de Rose-Marie Lagrave⁶⁷⁵. Elle s'intègre cependant à cette deuxième génération homogène de femmes documentalistes blanches, enfants du baby-boom, et au niveau d'études plus élevé que pour la moyenne des Françaises de la même génération, puisqu'après une première année en Hypokhâgne, elle passe une Maîtrise de Lettres et commence même un Doctorat, interrompu un moment, pour des raisons économiques. Françoise est également très militante, et se mobilise régulièrement, dès ses études universitaires, en faveur des droits des femmes, et des homosexuel·le·s. En cela, elle ne dénote pas chez les documentalistes de la « deuxième génération », qui sont, pour la quasi-totalité d'entre elles, des femmes marquées par la culture de l'engagement politique, à gauche, voire à l'extrême-gauche, et qui le revendiquent, dans les entretiens que j'ai menés avec elles, mais aussi, au cours de leur vie professionnelle, à travers des mobilisations collectives :

Disons que les gens ont été habitués à se défendre [à l'INA, et chez les documentalistes]. C'est un milieu où les gens, bon...moi, quand je suis arrivée là, 1968 était déjà passé par là. Moi, j'ai vécu ça à l'Université, en Prépa... mais là, à l'ORTF...quand on est arrivées nous déjà, c'était l'éclatement ORTF donc les personnels étaient vraiment très très remontés. À juste titre⁶⁷⁶.

Les documentalistes qui entrent à la fin de l'ORTF et dans la première décennie de l'INA sont véritablement imprégnées par une culture de l'engagement, propre à cette génération, dont la prime jeunesse a été marquée par Mai 68, et les revendications menées par l'extrême-gauche, lors de leurs années universitaires, au cœur de cette génération marquée par ce que Christine Bard définit comme la « deuxième vague »⁶⁷⁷ du féminisme.

⁶⁷⁴ Entretien avec Françoise, le 11 juin 2018.

⁶⁷⁵ Rose-Marie Lagrave, *Se ressaisir*, Paris, La Découverte, 2021. Son témoignage est d'autant plus intéressant à mettre en perspective avec le discours des documentalistes que Rose-Marie Lagrave, née en 1944, fait partie de la génération d'une partie de mes enquêtées, entrées dans le métier lors des premières années de l'INA.

⁶⁷⁶ Entretien avec Nicole, le 6 décembre 2017.

⁶⁷⁷ Voir Christine Bard dir. *Les féministes de la deuxième vague*, op. cit.

Les documentalistes de l'INA, en particulier celles qui entrent dans les dernières années de l'ORTF et la première décennie de l'Institut, forment une « deuxième génération » de professionnelles beaucoup plus homogène que les cinémathécaires et documentalistes radio de la RTF et de l'ORTF. Le passage du concours homogénéise en effet la population professionnelle, par les connaissances universitaires et littéraires auxquelles il fait appel. Il distingue également différentes catégories au sein des documentalistes puisque les professionnelles de la Phonothèque ne sont pas recrutées sur concours.

Femmes, diplômées, issues de milieux aisés, ayant souvent grandi en ville et parfois à l'étranger, politisées ou syndiquées, le corps des documentalistes apparaît très homogène aux débuts de l'INA, ce qui va faciliter la constitution d'un « esprit de corps » au sein d'une partie de la profession, et la mise en œuvre de luttes collectives pour la reconnaissance professionnelle.

II. Les années 1975-1985 : Les documentalistes mobilisées pour la reconnaissance de leur profession

Malgré le renforcement de l'identité collective partagée par les documentalistes de l'INA, les professionnelles expriment, au cœur de l'établissement, un manque de reconnaissance professionnelle, à la fois d'un point de vue salarial et symbolique. Elles s'unissent dès la création de l'Institut pour rendre visible leur travail, et gagner en légitimité à travers de multiples mobilisations.

A. L' « esprit de corps » renforcé chez les documentalistes de télévision

Dans leur ouvrage *Nos mères*, Karine Bastide et Christine Détrez racontent la vie et la construction identitaire de leurs mères en tant que femmes. Nées au tout début du baby-boom, Christiane et Huguette sont devenues adultes dans un « monde en transition », celui des années 1960, « avec l'avènement d'une société plus permissive », notamment pour les « dominés - les jeunes, les femmes »⁶⁷⁸. Les documentalistes de la « deuxième génération » appartiennent aussi à cette génération de femmes nées pendant le baby-boom, ou dans les années qui suivent, et qui construisent leur place dans le monde, à une époque où leur horizon individuel, tant professionnel que personnel, semble pouvoir s'élargir.

L'INA émerge dans les années 1970, une période de prise en compte inédite des droits des femmes dans la loi⁶⁷⁹, qui est aussi le creuset d'un militantisme féministe d'une ampleur inédite. Dans ce contexte, la « deuxième génération des documentalistes » de l'audiovisuel public se soude autour de valeurs communes, en particulier la revendication de l'égalité femmes-hommes. Cet esprit de corps qui se constitue entre les femmes de l'INA est renforcé par la politisation importante de la majorité des analystes de documentation. Elles viennent d'horizons politiques différents mais se retrouvent sur une échelle politique qui va de l'extrême gauche à la gauche socialiste :

⁶⁷⁸ Karine Bastide, Christine Détrez, *Nos mères*, *op. cit.*, p. 220.

⁶⁷⁹ La Loi Veil du 17 janvier 1975 en particulier rend légale l'interruption volontaire de grossesse (IVG) en France. Elle est notamment étudiée par Bibia Pavard, *Si je veux, quand je veux. Contraception et avortement dans la société française (1956-1979)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012.

Nous [avec son conjoint], forcément, on était engagés politiquement, mon conjoint et moi, on était au Parti communiste pendant longtemps.⁶⁸⁰

Moi, j'étais pas affiliée à un parti politique...mais en revanche, je me suis affiliée très vite à un syndicat...la CFDT...j'y suis toujours hein mais à l'époque, la CFDT, c'était celle des Lambert, c'était assez politisé...et le grand mot d'ordre de l'époque, c'était ce qu'on appelait...l'auto-gestion...ce qui correspondait très bien au monde des documentalistes [rires]⁶⁸¹.

Dans ce contexte de fort engagement politique et syndical, et portant encore l'héritage d'un ORTF très mobilisé, le corps des documentalistes mène de nombreux combats collectifs. Dès la naissance de l'INA, les analystes de la Vidéothèque se mobilisent pour dénoncer le manque d'effectifs dans leur corps professionnel face à la charge de travail qui s'accroît, proportionnellement aux commandes d'archives de la part des chaînes de télévision. Le 10 janvier 1975, le SNRT-CGT publie un préavis de grève pour les analystes de la Vidéothèque d'Actualités le 16 janvier suivant. Les documentalistes dénoncent dans leur motion « un effectif actuel notoirement insuffisant, qui entraîne une dégradation des conditions de travail ». Un tract de la Section INA du syndicat SNRT-CGT, daté du 3 janvier 1977, appelle « les analystes des thèques à cesser le travail à partir du lundi 10 janvier 0h pour une durée indéterminée. ». Dans ce tract, la CGT-INA se dit « mandatée par la section CGT de Cognacq-Jay »⁶⁸². Au fil des témoignages que j'ai pu recevoir, la Vidéothèque d'Actualités apparaît toujours à l'origine des mobilisations collectives, entraînant ensuite dans son sillage la Vidéothèque de Production, et parfois les documentalistes des *Actualités françaises* ou de la Maison de la Radio. Parmi les documentalistes, les analystes des Actualités sont les plus prompts à se mobiliser :

C'était quand même pas la même chose, la Vidéothèque d'Actualités et la Vidéothèque de Production...L'Actualité, elles étaient beaucoup plus virulentes, beaucoup plus...oui...et il y avait des féministes, enfin des *vraies* féministes, je pense parmi elles⁶⁸³.

Marie-France, entrée en 1977 à l'INA, raconte ainsi ses premières années à l'INA :

⁶⁸⁰ Entretien avec Françoise N, le 30 mars 2018.

⁶⁸¹ Entretien avec Odette, le 12 décembre 2018.

⁶⁸² « Tract de la CGT-INA qui appelle à la grève à la Vidéothèque des Actualités », document interne à l'INA, 3 janvier 1977.

⁶⁸³ Entretien avec Marie-France, le 28 mars 2018.

Moi, j'ai commencé en septembre 1977 et je crois qu'il y a eu un mouvement de grève en février 1978, il y en a eu un autre en 1979 [rires], et des grèves qui duraient quinze jours-trois semaines et hyper dures, avec occupation des locaux, manif, dans la plus pure tradition quoi⁶⁸⁴.

La succession de mobilisations est telle dans les premières années de l'INA, que, pour Odette, il s'agit d'une des dimensions constitutives de l'identité des analystes, un aspect non négligeable pour définir leur culture professionnelle. Les motivations qu'elles invoquent lors de leurs mobilisations sont souvent les mêmes. Le tract de la CGT sus-cité de 1977 affirme qu'il faut « faire face à la situation des analystes dans le domaine de l'emploi (création de postes), des conditions de travail (notamment obtention de locaux), de la qualification (régularisation salariale de la profession) »⁶⁸⁵. À travers ces revendications matérielles, les mobilisations des analystes ont aussi pour point commun la recherche d'une reconnaissance de la profession, de ses tâches, de sa place dans la chaîne de création audiovisuelle, et, concrètement, de sa « charge de travail ». Pour les analystes, « la Direction [de l'INA] semble vouloir ignorer » ce poids qui pèse sur les documentalistes, selon les termes d'une motion de la CGT, qui date aussi du 4 janvier 1977. Ce même mois de janvier 1977, les analystes mènent leur mouvement de grève aux côtés des autres professions de la Cinémathèque d'Actualités, monteur·e·s et magasiniers, ce qui rappelle l'héritage des grandes mobilisations interprofessionnelles de la RTF et de l'ORTF. Toutefois, le corps des analystes se distingue de plus en plus, à travers l'organisation de mobilisations au nom de revendications qui lui sont propres, dans une démarche de construction identitaire de la profession et faire reconnaître par les autres acteur·ice·s de l'audiovisuel. L'esprit de corps des professionnelles se renforce à la Vidéothèque d'Actualités, à travers la mise en lumière de leurs tâches, mais aussi de leurs conditions matérielles de travail, dont elles souffrent face à l'augmentation des programmes :

Les mobilisations, il y en a eu pas mal après parce qu'à chaque fois qu'on changeait d'outil, on a réorganisé le travail aussi, et puis la prise d'antenne. C'est à dire que les responsables n'acceptaient plus d'avoir des gens qui travaillaient en direct, bon avec des horaires... ça devait coûter plus cher je sais pas. Et puis, il y avait de plus en plus d'émissions à indexer et

⁶⁸⁴ Entretien avec Marie-France, le 28 mars 2018.

⁶⁸⁵ « Tract de la CGT-INA qui appelle à la grève à la Vidéothèque des Actualités », *op. cit.*, 3 janvier 1977.

analyser aussi. Donc il y a eu des plannings différents, des réorganisations différentes, avec des mouvements sociaux différents [rires]. C'est sûr⁶⁸⁶.

Les analystes de la Vidéothèque de Production mènent également diverses actions spontanées, et parfois sans préavis, dans les premières années de l'INA, comme en témoigne une note de la direction des archives de l'INA à l'attention de l'encadrant de la Vidéothèque de Production, le 10 août 1977, qui évoque des « manifestations déplacées », « tant devant votre bureau que devant mon commissariat ».

Les mobilisations menées par les analystes de l'INA, à partir des années 1970, s'inscrivent dans un contexte du mouvement d'émancipation des femmes au travail, qui incite certaines professions à s'unir pour « articuler lutte des classes et lutte des sexes »⁶⁸⁷. Pour Michelle Perrot, les décennies 1970-1980 sont marquées par le mouvement de libération des femmes post-68, qui « bris[e] d'autres silences et donn[e] enfin légitimité aux femmes comme actrices de l'histoire »⁶⁸⁸. Toutefois, les organisations syndicales qui mènent historiquement les mobilisations collectives demeurent largement dirigées et représentées par les hommes. Parmi les analystes, la division genrée au sein de la représentation syndicale est flagrante. En 1976, les professionnelles sont quasiment toutes des femmes mais un des deux responsables syndicaux est un des deux uniques hommes des Vidéothèques de l'INA. Il bénéficie d'ailleurs d'une décharge pour son action syndicale. Si les femmes dominent en nombre la profession de documentaliste audiovisuel, les hommes ont donc en partie la main sur les responsabilités syndicales.

Les documentalistes sont loin d'être toutes encartées dans les partis, mais à l'INA, comme dans le reste de l'audiovisuel public, le poids des syndicats est déterminant pour l'évolution des professions, et des carrières individuelles.

Les syndicats étaient très très forts à l'époque [à la fin des années 1970]. Les deux, CGT-CFDT. D'ailleurs, il y a eu même des tensions très fortes... moi, je m'appelais moi-même « trans-courant ». Parce qu'il y avait des bureaux par syndicat⁶⁸⁹.

⁶⁸⁶ Entretien avec Nicole, le 6 décembre 2017.

⁶⁸⁷ Pascale Le Brouster, « Une syndicaliste-féministe: le parcours de Jeannette Laot à la CFDT (1961-1981) », in Christine Bard dir., *Les féministes de la deuxième vague*, op. cit., p. 115.

⁶⁸⁸ Michelle Perrot, *Les femmes ou les silences de l'histoire*, op. cit.

⁶⁸⁹ Entretien avec Catherine B, le 1er juillet 2019.

Dans les années 1970, la CGT et la CFDT se partagent donc en majorité la scène syndicale à l'INA. Jusqu'à la fin des années 1970, la CGT, qui a mené les principales mobilisations à l'ORTF sous le nom du SNRT, semble dominer le combat. Toutefois, la situation va tourner en faveur de la CFDT au début des années 1980, au sein du corps des professionnelles de la documentation. En effet, comme l'analysent Margaret Maruani, puis Fanny Gallot, ces deux organisations syndicales prennent des voies bien différentes pour répondre aux questions féministes qui s'affirment au cours des années 1970⁶⁹⁰. La CFDT s'engage clairement, à partir de 1971, contre les inégalités sociales entre hommes et femmes. La CGT est beaucoup plus longtemps réticente à inscrire la cause des femmes dans sa lutte sociale, au même titre que la lutte des classes. La « deuxième génération » des documentalistes de l'INA, et en particulier celles qui travaillent pour la télévision, s'oriente donc davantage vers la CFDT.

Cet engagement commun, qu'il soit politique ou syndical, repose le plus souvent, donc sur des revendications féministes. Il renforce les liens professionnels, mais aussi interpersonnels, entre les femmes de l'INA, dans ce mouvement collectif analysé par Alban Jacquemart comme « la quête de *sororité* (équivalent féminin de la fraternité) »⁶⁹¹. En-dehors des temps de travail, il y a les retrouvailles et rencontres dans les temps de mobilisation, mais aussi dans les temps de pause, voire en-dehors du lieu de travail :

Il y avait quand même beaucoup de réunions entre nous, parce qu'il y avait beaucoup de mouvements aussi, de revendications... et... donc, on se

⁶⁹⁰ Fanny Gallot, *En découdre. Comment les ouvrières ont révolutionné le travail et la société*, La Découverte, 2015, p. 39.

⁶⁹¹ Alban Jacquemart, Thèse : « Les hommes dans les mouvements féministes français (1870-2010). Sociologie d'un engagement improbable. », EHESS, Paris, 2011, p. 35. Le document est disponible à ce lien : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00608896/document> [consulté le 26 octobre 2022]. Alban Jacquemart y explique que la lutte pour les droits des femmes est parvenue à se construire comme une lutte « de femmes », « coup de force symbolique » pour les femmes et en faveur de leur émancipation dans la société des années 1970. Le sociologue s'intéresse en particulier à la place des hommes au sein des mouvements féministes mais, pour décrire cet « engagement improbable », il y analyse la question de la « sororité », qui apparaît au printemps 1970, alors que la non-mixité est posée comme un principe du Mouvement de libération des femmes (MLF), pour lutter contre les rapports de pouvoir entre les hommes et les femmes au sein du mouvement. Finalement, cette sororité se développe comme solidarité interpersonnelle construite sur le dénominateur commun du genre entre les militantes féministes à l'origine, puis plus largement, entre les femmes, de manière à être autonomes et à s'affranchir du pouvoir des hommes.

voyait beaucoup⁶⁹².

La hiérarchie était très peu présente... Ensuite, on était, on formait... un groupe... J'ai découvert d'excellentes amies... ami, c'est peut-être un peu fort mais des personnes avec qui je m'entendais très bien⁶⁹³.

Ces multiples interactions permettent une « réappropriation de leur temps de travail » par le groupe professionnel des documentalistes. À l'INA, comme pour les ouvrières de Moulinex étudiées par Fanny Gallot, « l'ambiance de travail, qui a permis de s'adapter et donc de s'approprier les contraintes de temps, [...] leur permet de les oublier, de penser à autre chose en discutant ou en riant entre elles »⁶⁹⁴. Le corps professionnel des analystes se soude notamment lors de ces moments en-dehors du travail lui-même, par exemple le midi, puisque pour Odette, « à la cantine, on était vraiment par professions »⁶⁹⁵, ce que confirme Liliane en rappelant que « l'INA, c'est très corporatiste »⁶⁹⁶. Plusieurs témoignages que j'ai recueillis évoquent aussi de nombreux moments passés ensemble hors du temps de travail, dans les cafés le soir et le week-end, mais aussi lors de vacances en famille, chez cette « deuxième génération » de l'INA.

Malgré leurs mobilisations successives et un corps professionnel qui semble de plus en plus soudé, les analystes sont loin d'être toujours entendues. Une note de la direction des archives intime à l'encadrant de la Vidéothèque de production de « prendre [ses] dispositions » et « d'assurer [...] que chaque agent a en effet repris le travail »⁶⁹⁷, sans évoquer les revendications de la mobilisation d'août 1977. Toutefois, des avancées progressives sont réalisées en faveur de la reconnaissance de la charge de travail. Dans le compte-rendu de la réunion du 4 avril 1979 évoqué plus haut, sur l'évolution des conditions horaires des professionnelles de la Vidéothèque d'Actualités, la direction de l'INA reconnaît notamment « la tension exigée par le travail spécifique de la prise d'antenne », et la

⁶⁹² Entretien avec Marie-France, le 28 mars 2018.

⁶⁹³ Entretien avec Odette, le 12 décembre 2018.

⁶⁹⁴ Fanny Gallot, *En découdre*, *op. cit.*, p. 25.

⁶⁹⁵ Entretien avec Odette, le 12 décembre 2018.

⁶⁹⁶ Entretien avec Liliane, le 13 décembre 2018.

⁶⁹⁷ « Note de la direction des Archives de l'INA à la Vidéothèque des Actualités », document interne à l'INA, août 1977.

nécessaire « journée de récupération », à l'issue des semaines où les professionnelles ont travaillé le samedi et/ou le dimanche. Les conditions matérielles ne sont toutefois pas optimales, puisque le manque de personnel apparaît entre les lignes du compte-rendu : « la journée [de récupération] pourra être prise normalement le lundi suivant la prise d'antenne, ou ultérieurement, dans un délai n'excédant pas les 6 mois »⁶⁹⁸.

« L'esprit de corps » revendiqué, à de nombreuses reprises, par les analystes des années 1970 que j'ai rencontrées, semble néanmoins se fissurer au cours de ces mobilisations, puisque, j'y reviendrai, les documentalistes de l'écrit, de la Photothèque, et de la Phonothèque de l'INA se retrouvent parfois mises à l'écart⁶⁹⁹. Geneviève, documentaliste à la Phonothèque dans les années 1970, raconte ainsi : « Oui, on était syndiquées...mais en général, à la radio, on n'était jamais sur le front »⁷⁰⁰. De fait, au fil des mobilisations, l'unité se fissure un peu entre les analystes et les documentalistes de l'écrit, de la Photothèque et de la Phonothèque. De plus, les mobilisations ne sont pas suivies par les « collaboratrices » non salariées, qui craignent probablement pour leur emploi, beaucoup plus précaire.

Malgré ces limites, et en dépit de l'institutionnalisation claire de leur profession aux yeux des responsables de l'audiovisuel et du pouvoir politique, les professionnelles de l'INA, portées par les luttes féministes et leur engagement politique et syndical, elles se construisent une identité collective forte, dans la première décennie de l'Institut. Celle-ci est notamment marquée par un « esprit de corps », des valeurs de « solidarité » et de « transmission », termes qui reviennent très régulièrement dans leurs témoignages. Pour Danièle Kergoat, le travail peut devenir, pour les femmes, un « enjeu de lutte potentiellement unificateur, comme levier possible de solidarité et d'émancipation collective »⁷⁰¹. Pour les documentalistes de l'INA, la lutte collective dans le cadre du groupe professionnel est en effet à prendre plus largement comme une stratégie d'émancipation féministe dans un paysage audiovisuel très largement occupé et dirigé par des hommes. À la suite de la « deuxième vague » féministe des années

⁶⁹⁸ « Compte-rendu de réunion », document interne à l'INA, 4 avril 1979.

⁶⁹⁹ Voir le chapitre 5. II. B. La mobilisation de novembre 1981, une étape-clef dans la construction identitaire et féministe des documentalistes de télévision et chapitre 6. III. B. La cohabitation d'identités professionnelles au sein de l'INA.

⁷⁰⁰ Entretien avec Geneviève, le 19 février 2018.

⁷⁰¹ Danièle Kergoat in Margaret Maruani dir., *Je travaille donc je suis*, op. cit., p. 250.

1970, leurs mobilisations s'inscrivent dans le contexte d'une relative institutionnalisation de la cause des femmes, qui devient visible dans des espaces auparavant inexistantes⁷⁰².

Les revendications multiples portées par les analystes à partir de la création de l'INA, de plus en plus visibles, débouchent finalement sur une mobilisation-clef dans leur construction identitaire, en novembre 1981, qui va ainsi dépasser le territoire de l'Institut en s'invitant dans le champ politique, et dans le champ médiatique.

B. La mobilisation de novembre 1981, une étape-clef dans la construction identitaire féminine et féministe

Pour Everett C. Hughes, les temps de conflit entre acteurs sont essentiels à l'analyse de la division du travail⁷⁰³. Les mobilisations menées par les documentalistes de l'INA nous éclairent en effet sur leur construction identitaire au cœur de la division du travail audiovisuel. Pour lui, cette négociation entre professionnels qui collaborent s'organise selon un *work drama*, où chacun définit son rôle à travers une mise en visibilité, qui passe par des revendications collectives. Les analystes de l'INA ont donc mené des mobilisations successives, depuis la création de l'Institut en 1975. Mais novembre 1981 marque un tournant dans ces revendications collectives des professionnelles : « En 1981... il y a eu un énorme mouvement, une grande grève, qui a duré trois semaines. 1981, parce que c'est simplement l'élection d'un nouveau gouvernement, la gauche au pouvoir »⁷⁰⁴.

Le 10 mai 1981, François Mitterrand a été élu premier Président de la République de gauche de la V^e République. L'espoir d'une réorganisation de l'audiovisuel est renforcé par la nouvelle loi annoncée dans le programme de François Mitterrand, et qui remet en cause le monopole public sur l'audiovisuel, en vigueur depuis février 1949. Le socialiste encourage ainsi une « aspiration démocratique à plus de liberté, la prise de conscience que cette emprise

⁷⁰² Anna Tible, « Mobilisées contre les discriminations salariales de genre. Les documentalistes de l'INA en grève (novembre 1981) », *Le Temps des médias*, 2020/1, n°34, pp. 73-88.

⁷⁰³ Everett C. Hughes, *Le regard sociologique*, op. cit.

⁷⁰⁴ Entretien avec Odette, le 12 décembre 2018.

sur la radio et la télévision n'était plus supportable dans un pays démocratique »⁷⁰⁵, comme en témoigne le développement des premières radios libres, que régleme la loi du 9 novembre 1981.

C'est au cours de ce même mois de novembre, et dans une période d'effervescence pour l'audiovisuel français, que les analystes de l'INA mènent leur plus longue grève : elles arrêtent le travail pendant trois semaines, du 4 au 25 novembre. Cette grève marque l'histoire des mobilisations des documentalistes, par sa durée et par sa visibilité : la quasi-totalité des professionnelles de la documentation à l'INA y participe, comme en témoignent les archives institutionnelles de l'Institut. Comme les mobilisations précédentes, elle est initiée par les femmes de la Vidéothèque d'Actualités qui arrêtent le travail, rapidement suivies par leurs collègues de la Vidéothèque de Production.

Le 16 novembre⁷⁰⁶, soit à mi-parcours de la grève, 12 des 23 documentalistes de la Vidéothèque d'Actualités font ainsi grève, sachant que 2 des non-grévistes sont des « occasionnelles », sans statut fixe, et que 5 documentalistes sont en congé pour différentes raisons (maladie, récupération, vacances). Le même jour, 12 des 22 documentalistes de la Vidéothèque de Production se mobilisent, sachant que parmi les présents au travail, on compte également une occasionnelle, et qu'une documentaliste non gréviste est en congé parental. Au fur et à mesure, le nombre de personnes n'assurant pas la prise d'antenne s'élève, et le nombre de grévistes monte jusqu'à 36 dans les deux Vidéothèques. La mobilisation est aussi suivie par les professionnelles de la Phonothèque : ce même 16 novembre sur 12 documentalistes, 8 font grève, 3 sont en congé et 1 seule travaille⁷⁰⁷.

En arrêtant collectivement de fournir les programmes audiovisuels en images et en sons, les analystes bloquent l'accès aux archives. Comme l'explique Renaud Sainsaulieu⁷⁰⁸, l'action de masse leur permet ici d'exercer un réel moyen de pression sur les chaînes de télévision et stations de radio, à l'image d'un groupe professionnel uni. En novembre 1981, les analystes mettent en lumière la valeur monétaire de leur travail au sein des productions

⁷⁰⁵ Jean Baptiste de Montvalon, « Entretien avec Jean-Noël Jeanneney : Mitterrand et les médias », in *Le Monde*, 10 mai 2011, disponible au lien : https://www.lemonde.fr/politique/article/2011/05/10/mitterrand-et-les-medias_1518559_823448.html [consulté le 26 octobre 2022].

⁷⁰⁶ Annexe n°15 - Tract des analystes de documentation du 16 novembre 1981, document interne à l'INA.

⁷⁰⁷ Voir Anna Tible, « Mobilisées contre les discriminations salariales de genre. Les documentalistes de l'INA en grève (novembre 1981) », *op. cit.*

⁷⁰⁸ Voir Renaud Sainsaulieu, *L'identité au travail. Les effets culturels de l'organisation*. Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1985 (1977).

télévisées. Ce n'est pas une première, mais la continuité d'une série de luttes portant cette revendication :

C'était une revendication qui datait des débuts de l'INA. La revendication était...très ancienne et il y avait des mouvements tous les un ou deux ans sur quelques jours...mais vraiment au sein de l'INA quoi. Là, on a profité, donc, de l'élection de François Mitterrand, [...] pour porter notre revendication *au-delà*...de l'INA...Voilà⁷⁰⁹.

En effet, elles considèrent qu'elles sont trop peu payées, en particulier en comparaison des professions masculines avec lesquelles elles collaborent :

Alors, [...] c'est vrai que la profession de documentaliste était sous-payée, parce que c'était une profession essentiellement féminine, et par exemple, par rapport aux techniciens du son, qui est une profession masculine, eh bien, les techniciens du son avaient une grille nettement plus favorable que les documentalistes. [...] Les journalistes, les responsables, étaient plutôt masculins et les petites mains [assistant.e.s de réalisation et de production] étaient plutôt féminines. Nous, on était en relation plutôt avec les petites mains⁷¹⁰.

À travers la mobilisation de novembre 1981, les professionnelles revendiquent explicitement leur identité féminine, au regard de la majorité des autres professions avec lesquelles elles collaborent, qui sont occupées par des hommes. Féminine, cette identité collective devient aussi clairement féministe, à travers la volonté d'être rémunérées à égalité avec les professions masculines recrutées au même niveau de diplôme. Les documentalistes revendiquent le droit, et la nécessité, d'une rémunération égale à celle des techniciens de l'INA, son et image, qui sont, comme elles en théorie, recrutés à niveau Bac+2. La revendication de reconnaissance salariale repose sur une inégalité de fait qui dure depuis la création de l'INA. Ainsi, les analystes en début de carrière gagnent 550 francs de moins par mois que les techniciens⁷¹¹. La grille d'évolution de carrière de ces derniers est également nettement plus favorable⁷¹². Cette question du niveau de diplôme est d'autant plus sensible chez les documentalistes qu'elles sont en théories recrutées à Bac+2 mais sont dans les faits

⁷⁰⁹ Entretien avec Odette, le 12 décembre 2018.

⁷¹⁰ Entretien avec Marie-France - qui a essentiellement travaillé à la Phonothèque -, le 28 mars 2018.

⁷¹¹ En 1976, le salaire de départ des analystes de documentation de l'INA est de 2830 francs.

⁷¹² Voir Anna Tible, « Mobilisées contre les discriminations salariales de genre. Les documentalistes de l'INA en grève (novembre 1981) », *op. cit.*

très nombreuses à être détentrices de diplômes supérieurs au DUT (Diplôme universitaire technologique, délivré à bac +2), y compris parmi les plus anciennes⁷¹³. La mobilisation des analystes se met finalement en oeuvre dans un contexte de contestation d'une situation salariale discriminatoire dans les faits, et s'inscrit dans un « espace de la cause des femmes », qui ouvre l'espace des luttes féministes à d'autres champs que le milieu militant, tel que cela a pu être conceptualisé par Laure Bereni⁷¹⁴. En novembre 1981, la nomination d'Yvette Roudy, en tant que ministre déléguée aux Droits des Femmes par François Mitterrand encourage les documentalistes à porter leurs revendications en-dehors de l'INA. La voix des documentalistes se fait entendre dans le monde politique à travers différentes actions, elles occupent les escaliers des ministères de la Culture et des Droits des Femmes, mènent différentes assemblées générales dans les locaux de la Vidéothèque de Production, et investissent une conférence de presse d'Yvette Roudy :

Et donc, on a profité de l'arrivée [...] de la Ministre...une féministe par ailleurs...pour investir la conférence de presse qu'elle faisait à propos...je sais pas si c'était l'avortement, la contraception mais un truc comme ça. [...] Et, il y avait entre autres, alors, ce journaliste très médiatique à l'époque, qui était Ivan Levaï, et donc, on leur a coupé la parole, on est entrées en masse, il y avait une copine qui avait un bébé, qui était là avec sa poussette, et vas-y égalité des salaires⁷¹⁵.

Le contexte politique favorise l'écoute des revendications féministes des professionnelles de l'INA par le nouveau pouvoir en place. Lorsqu'elles s'introduisent dans la conférence de presse, avec des enfants à leurs côtés, elles portent symboliquement l'image de la difficile conciliation d'une vie professionnelle avec une vie personnelle en tant que femme qui travaille. De plus, pour la première fois en 1981, les documentalistes portent leurs revendications en-dehors des frontières de l'INA, dans le champ politique, mais aussi dans le champ médiatique, ici représenté par la personnalité d'Ivan Levaï. Pour la première fois, la mobilisation des femmes de l'INA est relayée par différents journaux télévisés de TF1 et Antenne 2. Elle est explicitement présentée comme une lutte de femmes, et même comme une grève féministe, comme en témoigne ce lancement de la journaliste Sylvie Hay, dans

⁷¹³ Voir le chapitre 3. I. A. Des femmes de la classe moyenne supérieure, souvent originaires de Paris et de la couronne francilienne et le chapitre 5. I. B. Un corps professionnel toujours plus homogène et diplômé.

⁷¹⁴ Laure Bereni. « Penser la transversalité des mobilisations féministes : l'espace de la cause des femmes. Christine Bard ». *Les féministes de la 2ème vague*, op. cit., pp.27-41.

⁷¹⁵ Entretien avec Catherine B, le 1er juillet 2019.

l'édition du JT de TF1, le 12 novembre 1981, qui propose un sujet de 2 minutes et 25 secondes à ce sujet⁷¹⁶ :

Vous savez que le sexisme, ça n'existe pas seulement dans les manuels scolaires, il se trouve aussi dans le monde professionnel. Tenez, des exemples de sexisme, on en a absolument partout. Chez nous, ici, à TF1, il suffit de descendre quatre étages pour en trouver. L'Institut National de l'Audiovisuel, l'INA, chargé d'archiver les documents filmés, est en grève depuis dix jours. Pourquoi ? Parce que les femmes sont, à diplôme égal, moins payées que les hommes⁷¹⁷.

Enfin, et exceptionnellement, les documentalistes parviennent enfin à se rendre visibles dans les médias, en tant qu'individus au travail, et en tant que femmes, à travers leur action collective, puisqu'elles y participent quasiment toutes, durable (trois semaines), et visibles, puisqu'elles bloquent l'accès aux images qui illustrent majoritairement les journaux d'actualités, à savoir les archives :

Donc nous, là, on a fait le forcing. Et un forcing qui se voyait de l'extérieur. Et en plus, on a été en grève trois semaines quand même. Oui, en fait, ça a été médiatisé. Alors, là, on retrouve des sujets, c'est assez rigolo d'ailleurs. Ça a été médiatisé parce que ça se voyait au niveau de l'actu. Trois semaines de grève, plus d'images d'archives pour les journalistes. Ils ont mis vachement de temps d'ailleurs. C'est que des femmes [journalistes]. Qui ont fini par se dire "mais en fait, y'a des gens qui travaillent [à la documentation]"⁷¹⁸ .

Le cas des analystes est aussi évoqué dans *Les Nouvelles - Dernière Édition*, sur Antenne 2, le 11 novembre, et sera brièvement traité au JT de 20 heures de TF1, le 24 novembre suivant. Cette médiatisation de la profession est totalement inédite.

Le mouvement de 1981 apparaît comme une lutte de femmes, jeunes, sans réel relais, alors même qu'un des seuls hommes documentalistes a une responsabilité syndicale importante à la CFDT. De plus, le petit nombre d'analystes de documentation – on en compte 45 dans les deux vidéothèques – et l'homogénéité sociale du groupe, ont permis une action

⁷¹⁶ Voir Anna Tible, « Mobilisées contre les discriminations salariales de genre. Les documentalistes de l'INA en grève (novembre 1981) », *op. cit.*

⁷¹⁷ Lancement de la journaliste Sylvie Hay pour le sujet sur la grève des analystes de documentation, lors du journal télévisé *TF1 Dernière*, diffusé le 12 novembre 1981, sur TF1.

⁷¹⁸ Entretien avec Catherine B, le 1er juillet 2019.

cohérente par inter-connaissance directe et à travers des actions ponctuelles, et des décisions souples. La féminisation de la profession est d'ailleurs un élément phare de la mobilisation de 1981 : elle met sur le devant de la scène, de manière inédite, ces femmes de télévision et de radio, et leurs revendications contre les discriminations hommes-femmes⁷¹⁹.

En revendiquant un salaire et une progression de carrières similaire à celle des techniciens, recrutés théoriquement au même niveau d'études qu'elles, les documentalistes mettent sous les projecteurs la *valeur symbolique, mais aussi monétaire* de leur travail, généralement invisibilisée dans la division genrée du travail audiovisuel. L'identité professionnelle des documentalistes de l'INA s'est en effet construite en grande partie en parallèle des professions masculines de l'audiovisuel public, dont la reconnaissance statutaire et salariale s'avère nettement plus favorable. Pour Howard Becker, dans les projets artistiques, chaque groupe professionnel « emmène dans l'affrontement un ensemble d'idées relatives à la manière dont les choses doivent se faire, à la distribution de l'autorité, à la manière dont l'argent est réparti et distribué »⁷²⁰. En se mobilisant de manière visible et durable, hors des frontières de leur espace de travail, et en revendiquant le droit d'être payées aussi bien que les hommes à niveau de diplôme égal, les femmes de l'INA redéfinissent leur place dans la division du travail audiovisuel. Elles affirment également leur esprit de corps, à travers une solidarité professionnelle et dans le temps d'engagement, face aux professions qu'on pourrait qualifier de « masculines » des journalistes, producteurs ou techniciens en particulier. L'identité collective des professionnelles semble s'inscrire et se construire à travers le temps du conflit.

Les documentalistes obtiennent finalement la revalorisation salariale demandée. Un plan d'ensemble est soumis par la direction de l'INA au ministère de la Communication. Ce dernier donne le 25 novembre 1981 son accord à des mesures de reclassement salarial pour 32 analystes de documentation, reclassées du niveau BII au niveau BIII, auquel sont classés les techniciens lors de leur entrée à l'INA. Toutefois, la revalorisation salariale apparaît inachevée. En effet, la grève n'est pas menée uniquement par les documentalistes de

⁷¹⁹ Voir Anna Tible, « Mobilisées contre les discriminations salariales de genre. Les documentalistes de l'INA en grève (novembre 1981) », *op. cit.*

⁷²⁰ Howard Becker, « Chapitre 7 - Art = Travail pour la sociologie de l'art », in *Les mondes pluriels de Howard S. Becker*, Marc Perrenoud dir., *op. cit.*, p. 120.

télévision, mais aussi par les documentalistes de la Phonothèque qui travaillent pour Radio France, mais dont le mouvement a été nettement moins visible. Celles-ci obtiennent, certes, une revalorisation salariale, mais inférieure à celle des analystes. Ainsi, quatre d'entre elles obtiennent le statut BII au lieu du statut BI, auquel elles étaient placées jusqu'alors. Cela fissure considérablement l'esprit de corps entre les documentalistes de télévision et les documentalistes de radio, d'autant plus qu'elles ne travaillent pas sur le même site et se fréquentent finalement peu⁷²¹ :

Ça a été... disons mitigé. [...] Au départ, à l'INA, il y avait quatre secteurs documentaires, l'audio, donc la Phonothèque, deux secteurs pour l'audiovisuel, la vidéo [les Actualités et la Production], et le secteur papier. Dès l'origine, les documentalistes de ces quatre secteurs n'étaient pas recruté.e.s au même niveau. La Phonothèque et le secteur du papier, ils étaient recrutés, disons, à un niveau X. Dans les vidéothèques, ils étaient recrutés, disons, à un niveau X +1... et quand on a commencé ce mouvement, l'idée, c'était que ça concerne l'intégralité des documentalistes. Et, en fait, parce que c'était plus facile pour négocier, nous, documentalistes des vidéothèques, je dois dire, avons un peu lâché nos petits camarades... et finalement, il n'y a que les documentalistes des vidéothèques qui ont été reclassé.e.s... à X +2 [...] nos relations entre les secteurs s'en sont retrouvées disons pas très faciles... un peu altérées même... complètement altérées, soyons clairs hein... et ça a duré jusqu'en 1983...⁷²²

Finalement, la mise en place en 1983 d'une convention collective homogénéise le statut des documentalistes de l'INA :

[À partir de 1983], on a eu une convention collective pour tout l'audiovisuel, et lors de ces négociations, lors des négociations de la convention collective, tous les documentalistes, quels que soient leur secteur, leur spécialité, se sont retrouvés sur la même grille⁷²³.

Une question se pose toutefois à la lecture des événements de novembre 1981, celle du rôle des syndicats. Certes, la majorité des documentalistes qui travaillaient en 1981 étaient syndiquées, majoritairement à la CFDT, mais également à la CGT. Toutefois, les syndicats ne sont pas mentionnés explicitement, ni dans les tracts, ni dans les archives télévisées traitant de la mobilisation. Les documentalistes que j'ai rencontrées évoquent explicitement cette

⁷²¹ Voir Anna Tible, « Mobilisées contre les discriminations salariales de genre. Les documentalistes de l'INA en grève (novembre 1981) », *op. cit.*

⁷²² Entretien avec Geneviève, le 19 février 2018.

⁷²³ Entretien avec Geneviève, le 19 février 2018.

absence d'action des syndicats en faveur du mouvement. Finalement, c'est par le biais du contexte sociétal favorable à l'expression des questions discriminatoires liées au genre, qui se traduit en juillet 1983 par la loi dite « Roudy » sur l'égalité professionnelle femmes-hommes, que les syndicats commencent à s'impliquer dans la défense de la profession dans les mois suivants. La visibilité de la mobilisation de novembre 1981 semble finalement encourager les leaders syndicaux à s'intéresser aux revendications des documentalistes et à les relayer. C'est avec l'appui de la CFDT, puis plus tardivement de la CGT, qui sont, comme on l'a vu, les deux plus puissants syndicats à l'INA, que l'harmonisation des grilles salariales pour la cinquantaine de personnes travaillant dans les secteurs de la documentation de l'INA devient effective en 1983. Le 5 avril 1983⁷²⁴, une note de la CFDT-INA indique que, le salaire minimum de l'ensemble des documentalistes est désormais fixé à 6800 francs nets, placé au rang PIII de la grille salariale de l'INA. Comme l'explique Monique Sauvage⁷²⁵, le seuil salarial d'entrée dans la profession est certes désormais plus favorable pour les documentalistes mais leur profil de carrière demeure « écrasé ».

L'année 1981 est donc une date cruciale dans la sociohistoire de la profession de documentaliste audiovisuel à l'INA. À travers une lutte longue et collective, le groupe affirme la dimension genrée de son identité professionnelle, mais aussi le refus des discriminations hommes-femmes au sein du paysage audiovisuel français. Toutefois, les mobilisations des documentalistes ne s'arrêtent pas en 1981. Par exemple, le 1er octobre 1984, un tract de la CGT⁷²⁶ demande le recrutement de « 6 analystes » en plus, pour s'occuper en particulier des besoins de la troisième chaîne, dont les programmes se multiplient. Et surtout, en janvier 1985, les analystes de documentation de la Vidéothèque d'Actualités lancent un nouveau préavis de grève, qui dénonce cette fois leurs conditions matérielles de travail, et le manque de personnel, et offre, de nouveau une visibilité aux femmes de l'INA, auprès des responsables de l'audiovisuel à minima. En effet, ce préavis est signé conjointement par la CGT et la CFDT, mais surtout, en amont, tout au long du mois de

⁷²⁴ « Note de la CFDT INA sur le salaire des documentalistes », document interne à l'INA, 5 avril 1983.

⁷²⁵ Monique Sauvage faisait partie des expert·e·s chargé·e·s de la relecture de mon article « Mobilisées contre les discriminations salariales de genre. Les documentalistes de l'INA en grève (novembre 1981) », dans *Le Temps des médias*, *op. cit.* En tant qu'ancienne professionnelle de l'audiovisuel public, elle m'a donné diverses informations sur la grève des analystes de documentation en 1981, de manière informelle, pour compléter et préciser mes recherches.

⁷²⁶ « Tract de la CGT-INA », document interne à l'INA, 1er octobre 1984.

décembre 1984, les analystes ont accumulé des mots de soutien de la part d'une dizaine de journalistes du service des *Actualités*, qui louent *l'utilité*, voire la *nécessité* de leur travail. Ces termes sont tout à fait inédits dans les archives institutionnelles de l'INA auxquelles j'ai pu avoir accès, à l'égard des professionnelles de la documentation. Le rédacteur en chef d'Antenne 2 Midi, Raymond Tortora⁷²⁷, compare même leur travail pour le JT à celui des « typo[graphes] du *Monde* », montrant une reconnaissance croissante de l'utilité, donc de la *valeur* du travail des analystes. Face à cette pression inédite des journalistes en faveur du travail des analystes, la direction de l'INA accepte la négociation, et les conditions horaires des professionnelles s'adaptent en grande partie aux nouveaux besoins des journaux des deux premières chaînes, avec une amplitude horaire plus vaste de travail, pour pouvoir répondre aux commandes de dernière minute. Elle montre la nécessité pour les professionnelles de concilier vie professionnelle et vie personnelle, en anticipant les journées de récupération, et les plannings. Pour la première fois, les analystes de la Vidéothèque d'Actualités sont soutenues par les créateurs auprès de leur hiérarchie. Certes, ce soutien apparaît car il est en faveur de la chaîne de production audiovisuelle, et du coût des programmes. Toutefois, il est non négligeable pour un groupe professionnel qui s'est construit comme « personnel de renfort », qui obtient ici une reconnaissance symbolique de son travail, de la part de ses collaborateurs.

1981 apparaît donc comme une étape-clef dans les luttes pour la reconnaissance et la visibilité des documentalistes, qui gagnent un nouveau salaire, une nouvelle visibilité et un nouveau statut dans l'audiovisuel. Leur lutte pour la reconnaissance de leur groupe professionnel n'en est cependant pas pour autant achevée dans la division du travail audiovisuel.

⁷²⁷ Raymond Tortora fait partie des journalistes signataires en décembre 1984 en soutien du préavis de grève des syndicats CGT et CFDT pour une grève des analystes de la Vidéothèque des Actualités en janvier 1985.

III. L'évolution de carrière vécue comme limitée

Les mobilisations des documentalistes de l'INA montrent, tout au long de la décennie 1975-1985, la volonté d'une partie du corps professionnel de s'unir pour rendre visible son travail. C'est une meilleure reconnaissance à différentes échelles, professionnelle, et sociale en particulier, que revendiquent les professionnelles de la documentation. Outre la question du salaire, les professionnelles souffrent aussi du manque de visibilité de leurs tâches dans l'environnement audiovisuel et plus largement dans leur entourage proche. Ce ressenti n'est pas favorisé par le manque de perspective pour une évolution de carrière dans la documentation audiovisuelle, en-dehors des postes de de documentaliste.

A. La vocation professionnelle en question

Même quand elles disposent des moyens d'embrasser une profession prestigieuse ou un métier créatif, un obstacle psychologique, ou le manque d'encouragements de l'entourage, peut les retenir de se lancer. Elles préféreront alors vivre leur vocation par procuration, en jouant les conseillères, les « petites mains » ou les faire-valoir pour un homme admiré, ami, employeur ou compagnon, toujours sur le modèle médecin/infirmière [...] Certes, l'histoire de la science ou l'histoire de l'art sont remplies d'hommes qui se sont approprié les travaux d'une compagne [...]. Mais il s'y ajoute une intériorisation par les femmes elles-mêmes de cette position de seconde ou d'assistante⁷²⁸.

Il est difficile pour une femme d'embrasser un métier créatif face à la norme sociale, qui a tendance à attribuer le talent aux hommes, et la capacité à assumer les tâches administratives et d'assistantat aux femmes. De fait, beaucoup de documentalistes admettent qu'elles sont entrées dans le métier sans avoir la « vocation », et souvent par crainte, ou impossibilité, d'occuper un métier artistique, ou intellectuel. C'est ce que dépeignent les différents témoignages des femmes que j'ai rencontrées :

Il se trouve que pendant cette formation [à l'INTD], ma responsable de mémoire était une ancienne documentaliste de l'INA...donc, moi, je

⁷²⁸ Mona Chollet, *Sorcières*, op. cit., p. 76.

travaillais, j'ai fait mon service dans les photothèques, j'aimais bien l'image... et puis, [...] et elle m'a un peu fait bosser, tout ça, et puis, de fil en aiguille, l'INA organise un concours...donc ça, c'était en 1992...pour la création du dépôt légal...voilà. Donc j'ai passé le concours, j'aimais bien l'audiovisuel, je me suis dit pourquoi pas, je l'ai eu⁷²⁹.

Et puis, il y a bien fallu trouver un métier, avec une Licence de Lettres, c'est pas évident, donc j'ai...j'ai choisi une formation de documentaliste, parce que c'était une formation courte, voilà. Donc ce n'est pas une vocation. C'était juste pour dire que ce n'est pas une vocation[...] donc je suis venue sur Paris, j'ai cherché du travail, j'ai fini par trouver une petite annonce, et l'INA recrutait⁷³⁰.

Dans le discours des documentalistes audiovisuel.le.s, c'est souvent le hasard, le « pourquoi pas », qui ont mené au choix du poste, qui se formalise ensuite par un « je suis resté(e) ». Mais quelle est la place réelle de la vocation dans l'évolution de carrière des documentalistes de l'INA ? Cette question est complexe. Pour Bernard Lahire, « [elle] correspond à un penchant ou à une disposition qui anime la personne indépendamment de sa volonté et qui n'est aucunement le produit d'un choix délibéré »⁷³¹. Souvent présentée par les individus comme innée, la vocation professionnelle apparaît, au contraire, comme le résultat de dispositions sociales et culturelles, que Pierre Bourdieu définit comme « complicité ontologique entre les structures mentales et les structures objectives de l'espace social »⁷³².

Pour de nombreux·x professionnel·le·s de l'INA, comme pour beaucoup de postulant·e·s aux métiers de la culture, l'enseignement apparaît comme un « repoussoir⁷³³ », déjà dans les années 1970 et de plus en plus jusqu'en 2017. Une partie des documentalistes de l'INA a fait l'expérience de l'enseignement avant d'entrer à l'INA :

J'avais été un peu enseignant parce que j'avais passé le CAPES, mais je l'ai pas eu, donc j'étais maître-auxiliaire. Pas longtemps. Six mois. Et en 1993, donc j'ai passé le concours à l'INA, je suis entré à l'INA, et en fait, c'est ce que je voulais faire, parce que je voulais pas être enseignant⁷³⁴.

⁷²⁹ Entretien avec Laurence, le 17 octobre 2019 .

⁷³⁰ Entretien avec Odette, le 12 décembre 2018

⁷³¹ Bernard Lahire, « Avoir la vocation », *op. cit.*, pp. 143-150.

⁷³² Pierre Bourdieu, *Raisons pratiques*, Paris, Seuil, 1994, p. 151

⁷³³ Vincent Dubois, *La culture comme vocation*, Paris, Raisons d'agir, 2013.

⁷³⁴ Entretien avec Patrick, le 21 février 2019.

Plusieurs des professionnelles ont également entamé, et parfois fini, des travaux de recherches. Mais la conciliation avec la vie familiale, la réalité économique et, bien sûr, l'intériorisation d'une infériorisation sociale en tant que femme les pousse finalement vers la documentation :

J'étais prise entre tous ces projets au jour le jour... et la thèse. Je pense que j'aurais été d'un milieu universitaire, j'aurais été plus soutenue. Là, j'étais un peu lâchée...[...]. A un moment, j'ai lâché la thèse et j'ai commencé parallèlement, comme j'avais fait des études de documentation, à faire des stages...à la RATP...⁷³⁵

Le choix du poste de documentaliste est souvent une solution de repli :

Donc, je suis arrivée à Paris IV, j'ai fait ma deuxième année, ma Licence, j'ai vaguement, très vaguement commencé une Maîtrise, sur une période qui m'intéressait, qui m'intéresse toujours, c'est la période de l'industrialisation, avec un prof qui était génial, mais bon, c'était pas trop mon truc. Et en même temps que je m'étais inscrite en Maîtrise, j'ai passé deux concours, un concours pour entrer à l'école de journalisme, pas suffisamment motivée à mon avis, et le concours de documentaliste, qui à l'époque recrutait à l'INTD deuxième cycle⁷³⁶.

Documentaliste apparaît ici clairement comme une solution à l'échec à l'entrée à l'École de journalisme, d'ailleurs intériorisé par Françoise comme une conséquence de son manque de travail, voire de talent. Le choix de la profession relève, pour les femmes de l'INA, d'une adaptation permanente entre les goûts personnels, les contraintes réelles du monde du travail et de ses opportunités, et l'adéquation aux valeurs culturelles « légitimes » de l'environnement social. Finalement, une relation « d'ajustement mutuel s'établit entre les préférences personnelles et les anticipations professionnelles »⁷³⁷. Certaines, comme Odette, disent avoir choisi l'INA pour des raisons purement personnelles et pratiques. En effet, le concours de l'INA ne reposait que sur des épreuves écrites et elle est très mal à l'aise dans les épreuves orales :

Parce que j'avais passé quelques entretiens avant, j'ai passé quatre ou cinq mois à chercher du travail, même si c'était plus facile à cette époque là

⁷³⁵ Entretien avec Françoise, le 11 juin 2018.

⁷³⁶ Entretien avec Catherine B, le 1er juillet 2019.

⁷³⁷ Wenceslas Lizé, Delphine Naudier et Olivier Roueff dir., *Intermédiaires du travail artistique, à la frontière de l'art et du commerce*, Paris, La Documentation française, 2010, p. 15.

qu'aujourd'hui...et les trois ou quatre entretiens que j'ai passés ont été vraiment catastrophiques quoi...[rires]⁷³⁸.

Être gênée à l'idée d'exposer ses compétences et qualités à l'oral s'inscrit d'ailleurs dans la continuité de l'éducation donnée aux femmes bourgeoises définie par Michelle Perrot⁷³⁹. Ayant intériorisé qu'il fallait rester discrète dans l'espace public, et ne pas trop en faire ni en dire sur son savoir-faire, les femmes sont souvent plus à l'aise quand c'est un examen écrit qui valide leur capacité à exercer, plutôt qu'une discussion orale, exercice auquel sont mieux préparés les hommes. Odette ne connaissait d'ailleurs pas l'existence de l'INA avant de passer le concours :

J'ignorais *totalem*ent ce que c'était. Donc, quand j'ai vu la petite annonce, je me suis à peine renseignée, j'ai passé l'écrit, je pensais que je ne l'aurai pas...Finalement, j'ai eu une convocation pour un oral...parce qu'il y avait quand même un oral après et c'est là que j'ai commencé à me dire « ouh là là mais qu'est-ce-que c'est »...Bon, j'avais bien compris que c'était les archives de la télévision...mais ça se limitait à ça, donc je me suis un peu renseignée à ce moment là⁷⁴⁰.

Quand je lui demande s'il avait déjà entendu parler de l'INA avant d'y entrer au début des années 1990, Patrick, un des premiers hommes à gonfler les rangs masculins des documentalistes, admet « Pas trop...non. Pas trop, j'avais même pas fait attention qu'on voyait des logos des fois »⁷⁴¹. Toutefois, tout le monde n'arrive pas à l'INA « par hasard ». J'ai cité précédemment le cas très rare de Geneviève, dont la mère travaillait elle-même à la documentation de la RTF, puis de l'ORTF. Jeanine, après avoir travaillé dans d'autres secteurs, est aussi devenue salariée de l'audiovisuel public, où son mari travaillait comme technicien. Enfin, Sarah, entrée à l'INA dans les années 1980, est la soeur d'un cadre haut placé d'une chaîne de télévision. D'autres ont des parents ou des grands-parents artistes ou ingénieurs, et sont sensibilisé·e·s aux évolutions du monde de la culture et du journalisme. Mais l'arrivée à l'INA n'est pas toujours liée au cercle familial, elle est parfois le résultat du bouche-à-oreilles au sein du réseau professionnel. Françoise, est ainsi entrée l'INA en 1989, sur les conseils d'une amie qui y avait travaillé :

⁷³⁸ Entretien avec Odette, le 12 décembre 2018.

⁷³⁹ Michelle Perrot, « Qu'est-ce-qu'un métier de femme ? », *op. cit.*

⁷⁴⁰ Entretien avec Odette, le 12 décembre 2018

⁷⁴¹ Entretien avec Patrick, le 21 février 2019

Elle a appris qu'ils cherchaient quelqu'un pour le *Télématin*...elle m'a dit « Vas y, fais ça, en attendant [d'avoir un poste fixe à la RATP] », et du coup, j'ai fait ça...[...]. Et elle, elle est restée à la RATP, et moi, je suis restée à l'INA⁷⁴².

Alors qu'elle raconte, quelques minutes plus tard, que lorsqu'elle est entrée à l'INA :

Je me suis dit « je reste pas ». C'est pas possible, je peux pas rester là. [...] Et puis, je me suis dit « ça me permet de faire encore tout le reste » [de la recherche et du militantisme] *De manger* et de faire le reste. Je vais faire ça quelques mois et puis voilà⁷⁴³.

Le choix de travailler à l'INA repose en partie sur une réalité économique. Devenir documentaliste permet de gagner un salaire stable, en travaillant à des horaires cadrés, tout en poursuivant les activités personnelles, intellectuelles, politiques, créatives sur le temps personnel. Le travail salarié à l'INA serait donc choisi car il ne demanderait pas d'investissement personnel en-dehors des horaires de travail. Toutefois, dans certains cas, ce choix est vu comme une solution ponctuelle. L'entrée à l'INA n'est d'ailleurs pas toujours la première expérience professionnelle, elle fait parfois suite à des échecs dans le milieu culturel et artistique, liés au contexte économique compliqué de ce secteur :

Donc j'ai fait d'abord une année au Musée des Beaux Arts de Tours, c'était un contrat sur un an et qui n'était pas susceptible d'être renouvelé. Ça m'intéressait beaucoup parce qu'évidemment, la matière était passionnante, donc je suis venue sur Paris, j'ai cherché du travail, j'ai fini par trouver une petite annonce, l'INA recrutait⁷⁴⁴.

Issues de milieux où la culture populaire est souvent considérée comme « illégitime », les documentalistes n'assument d'ailleurs pas toujours de travailler sur la télévision. Leurs discours, notamment ceux de la génération entrée à l'INA dans les années 1970-1980, évoquent souvent, à mots couverts, un certain dénigrement de cet objet culturel, souvent contrebalancé, comme une justification, par le goût de la littérature :

⁷⁴² Entretien avec Françoise, le 11 juin 2018.

⁷⁴³ Entretien avec Françoise, le 11 juin 2018.

⁷⁴⁴ Entretien avec Odette, le 12 décembre 2018.

Ma connaissance de l'audiovisuel s'arrêtait à *Zorro* et à *Au nom de la loi*, voilà. [...] Par contre, j'étais une enfant qui lisait énormément, j'ai lu *Les Misérables* dans le texte intégralement, quand j'avais dix ans, la version complète⁷⁴⁵.

La télévision est régulièrement mise en opposition avec la culture « légitime », la musique ou les beaux-arts, qui sont bien souvent le lieu de vocation premier. Le travail sur les archives de télévision est d'ailleurs souvent légitimé dans les discours des professionnel.le.s de la « deuxième génération » par des éléments extérieurs à l'objet télévision : « J'ai jamais eu de télé chez moi, même à l'époque. Par contre, il y a tout l'aspect nouvelles technologies qui fait partie de mon système de pensée »⁷⁴⁶.

Devenir documentaliste audiovisuel.le, c'est donc finalement le résultat d'une négociation individuelle entre les aspirations professionnelles de départ, la réalité des opportunités de travail dans le milieu culturel... mais aussi les opinions politiques, en particulier dans les années 1970-1980 :

Et puis, le concours du CELSA, en fait, en passant le concours, je me suis rendu compte que c'était pas pour moi, j'étais un petit peu, à l'époque, comment dire, « petit bourgeois radicalisé » [rires], donc, le côté école de communication, je l'ai pas senti voilà, et je suis entré donc à l'INTD⁷⁴⁷.

En s'orientant vers la documentation plutôt que vers la communication, Jean-Yves de Lépinay, choisit un emploi qui demeure « légitime » selon son échelle de valeurs, propre à la majorité des candidats aux métiers de la culture que Vincent Dubois⁷⁴⁸ définit comme des « postulants cultivés », issus de CSP favorisées. Montrant leur attrait pour le milieu culturel et artistique, beaucoup de documentalistes ont une pratique artistique régulière hors de leur temps de travail. À la Phonothèque, on trouve, assez logiquement, beaucoup de musiciens, comme le raconte Geneviève dans les années 1970 : « Sur douze documentalistes, il y avait trois spécialistes musique. Trois hommes. Ils étaient instrumentistes je crois, pour le plaisir, perso »⁷⁴⁹. Certains effectuent, sur de courts contrats, des emplois de montage, de production,

⁷⁴⁵ Entretien avec Corinne, le 16 avril 2020.

⁷⁴⁶ Entretien avec Françoise, le 11 juin 2018.

⁷⁴⁷ Entretien avec Jean-Yves de Lépinay, Président de l'association PIAF, le 29 novembre 2019.

⁷⁴⁸ Vincent Dubois, *La culture comme vocation*, Paris, Raisons d'agir, 2013.

⁷⁴⁹ Entretien avec Geneviève, le 19 février 2018.

de journalisme, à côté de leur emploi stable de documentaliste. La vocation originelle des professionnelles est d'ailleurs souvent de travailler dans les métiers de la création artistique, mais également dans le journalisme : « Le truc vachement bien, c'est que j'étais à la Vidéothèque d'actualités, qu'on appelait cinémathèque, à Cognacq. Et je retombais sur mes pieds niveau journalisme »⁷⁵⁰. Finalement, travailler *avec* des artistes ou *avec* des journalistes semble légitimer le choix de faire une carrière de documentaliste audiovisuel. Travailler au service des créateurs dans un domaine choisi, mais en faisant le choix de ne pas se placer dans la lumière en tant que femme, semble bien souvent intériorisé comme une solution légitime pour respecter ses envies personnelles, mais aussi une certaine norme sociale, par les professionnelles de la documentation. Pour Vincent Dubois, candidater aux métiers de la culture, c'est inscrire son parcours professionnel entre la vocation pour l'enseignement et la vocation pour l'art. Toutefois, comme l'analyse le sociologue pour les postulants à l'administration culturelle, il ne faut pas réduire les documentalistes de l'INA des « artistes ratés »⁷⁵¹ - ou *journalistes ratés*, puisque c'est une des principales vocations originelles des professionnel.le.s également, comme je l'ai évoqué précédemment. En effet, il s'agit plutôt d'un choix réfléchi qui s'inscrit dans un domaine souvent apprécié, celui de l'audiovisuel, à travers des tâches également plaisantes, tout en concédant de travailler en coulisse, afin de mener une vie économiquement stable, et d'éviter le précarité. Contrairement aux métiers de la création audiovisuelle, l'image des documentalistes ne repose en effet en aucun cas sur l'idéal romantique d'une vie de bohème, qui s'adapterait aux aléas de l'inspiration et du talent personnel. Au contraire, la profession répond à des contraintes horaires et matérielles fortes, comme les métiers de la technique et de la production audiovisuelle. De la même manière, travailler à l'INA signifie travailler selon une grille salariale fixe, avec des statuts évolutifs au fil de la carrière, d'une façon assez similaire aux emplois de la fonction publique : l'évolution salariale est lente et s'accumule en fonction du niveau d'études attendu à l'entrée du métier, et des années d'expérience. Travailler en tant que chercheuse « free-lance » repose bien sûr sur une organisation économique différente, toutefois, de la même manière que pour les documentalistes de l'INA, la « technicité » du métier, qui n'est pas reconnu comme un emploi créatif ou intellectuel, a aussi ses avantages : le salaire et l'emploi ne reposent pas sur le succès de l'oeuvre finale.

⁷⁵⁰ Entretien avec Catherine B, le 1er juillet 2019.

⁷⁵¹ Vincent Dubois, *La culture comme vocation*, op. cit., p. 121.

En faisant le choix d'entrer à l'INA, ou plus largement dans la documentation audiovisuelle, les individus ont bien conscience des contraintes, et en particulier de la précarité et des conditions matérielles de travail en termes d'emploi du temps et d'investissement horaire, posées par des métiers qui reposent souvent sur la flexibilité et l'adaptabilité aux contraintes économiques et matérielles de la production audiovisuelle. Souvent occupé par des femmes, en tant que métier d'appoint, en complément du salaire de maris enseignants, fonctionnaires ou cadres salariés, la profession de documentaliste est choisie en connaissance de cause, celle d'une faible reconnaissance sociale et économique, et en faveur de la stabilité de l'emploi qu'elle peut offrir. Dans son article « Women in Television in the Multi-Channel Age », Lizzie Thynne⁷⁵² explique le milieu des années 1980 correspondent à un passage à une industrie médiatique davantage basée sur les emplois « free-lance » et les contrats à court terme en Grande-Bretagne. La libéralisation de l'audiovisuel français, qui signe la fin du monopole d'Etat, à partir des années 1980, et plus encore de la loi de 1986, bouleverse également l'organisation du travail dans la radio et la télévision françaises. Dans ce contexte de plus en plus précaire de l'emploi, il devient plus compliqué d'acquérir une situation stable dans l'industrie audiovisuelle, et documentaliste apparaît comme une voie souvent raisonnable.

B. Manque de reconnaissance et « Plafond de verre »

C'est donc une reconquête et non une conquête qui a débuté au XXe siècle. Une reconquête très loin d'être achevée : les femmes restent des intruses dans le monde du travail⁷⁵³.

Femmes dans le monde audiovisuel, les documentalistes demeurent, comme l'analyse Mona Chollet, des « intruses », à l'écart de la reconnaissance du travail collaboratif de production des œuvres. En termes salariaux, la grille des documentalistes évolue au fil des revendications, en particulier à partir de la mobilisation-clef de 1981. La conquête pour la reconnaissance symbolique de leur travail, en revanche, dans le paysage audiovisuel, et dans l'imaginaire collectif en général, est semée d'embûches. Le discours des professionnelles

⁷⁵² Lizzie Thynne, « Women in Television in the Multi-Channel Age », SAGE, vo. 64, issue 1, April 2000. L'article est disponible à ce lien : <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1080/014177800338972> [consulté le 15 juillet 2022].

⁷⁵³ Mona Chollet, *Sorcières*, op. cit. p. 75.

reflète souvent un métier vécu comme peu reconnu, voire méprisé, par les responsables de l'INA, et du monde de l'audiovisuel, comme le raconte Catherine, pourtant elle-même devenue cadre responsable à la fin de sa carrière :

On n'était pas reconnues comme forces de proposition, on était reconnues comme bonnes professionnelles, c'est plutôt ça que je verrais moi au niveau de l'organisation du travail, au niveau des responsabilités éventuelles qu'on pouvait donner aux gens⁷⁵⁴.

Rosalind Gill⁷⁵⁵ montre bien que les femmes, comme les membres des minorités ethniques ou issues de milieux sociaux défavorisés, sont sous-représenté·e·s, encore aujourd'hui, dans le monde professionnel des médias, et en particulier dans les métiers les plus valorisés, en termes salariaux et symboliques. L'identité professionnelle des documentalistes, fortement marquée par son identité féminine, s'est construite comme une profession très peu visible dans les médias, contrairement aux journalistes et réalisateur·ice·s au service desquel·le·s elles travaillent. Cette construction identitaire du groupe professionnel est en mouvement permanent, se structurant davantage dans le cadre de l'INA, avec une meilleure définitions des compétences, des conditions matérielles et salariales de travail, et du périmètre d'action dans les créations audiovisuelles. Toutefois, de 1975 à 1995, les professionnelles entretiennent des relations de travail encore fortement marquées par des rapports sociaux de genre, comme en témoignent leurs rapports avec les autres métiers de l'audiovisuel, davantage occupés par des hommes. Elles sont souvent très diplômées, recrutées sur concours à l'INA, totalement autonomes dans leur pratique du métier et s'adaptent sans cesse aux nouveaux outils de travail dans le contexte de l'informatisation de la documentation. Pourtant, les documentalistes demeurent considérées par leurs collègues et clients comme des exécutantes anonymes, voire interchangeables, au bas de la division verticale du travail audiovisuel.

Dans plusieurs entretiens, les professionnelles femmes se montrent dérangées par une pratique très fréquente et durable, au moins à la Vidéothèque d'Actualités, celle de voir effacé son nom de famille, voire son prénom d'origine :

Le seul truc qui était une difficulté pour moi et qui était frappant à l'*Actu*, c'était qu'on s'appelait par son prénom, donc celle qui arrivait et qui

⁷⁵⁴ Entretien avec Catherine B, le 1er juillet 2019.

⁷⁵⁵ Voir Rosalind Gill, « Unspeakable inequalities: Postfeminism, entrepreneurial subjectivity and the repudiation of sexism among cultural workers », in *Social Politics* 2014, 21(4), pp. 509-528.

avait le même prénom qu'une qui était là depuis plus longtemps devait changer de prénom... et c'est resté longtemps ça ! Enfin, c'est resté, c'est à dire que certaines de mes collègues, avec les changements de l'INA, ont repris leurs vrais prénoms et que je les appelle toujours avec leur prénom d'avant!⁷⁵⁶

Sarah, qui ne travaillait pas à la Vidéothèque d'Actualités mais s'y est rendue plusieurs fois, dit même avoir été profondément « choquée » par cette pratique, notamment courante chez les journalistes hommes :

Les documentalistes n'étaient connues que par leur *prénom*. Et je sais qu'un jour, j'ai mis mon nom, et on m'a dit « non mais c'est quoi ton prénom ? », et j'ai dit « non, mais j'ai un nom ! »...souvent, elles prenaient des faux prénoms d'ailleurs. Vous savez, comme les bonniches dans les films britanniques⁷⁵⁷.

Dans son ouvrage *Femmes en métiers d'hommes (cartes postales, 1890-1930). Une histoire visuelle du travail et du genre*⁷⁵⁸, Juliette Rennes distingue parmi les professionnelles femmes représentées dans les iconographies, « les femmes qui ont un nom » des autres femmes qui travaillent, au tournant du XXe siècle. Leur nom est alors un moyen d'émancipation individuel dans une société patriarcale où la norme de genre prévaut au travail. Maillons essentiels pour l'illustration en images et en son des différents programmes, les documentalistes sont complètement niées ici en tant qu'individus par leurs clients journalistes, ce qui est renforcé par leur absence quasi-systématique au générique des émissions jusqu'aux années 2010 environ. L'invisibilisation de leur travail ne concerne pas uniquement leurs tâches dans le monde de l'audiovisuel, mais bien aussi qui elles sont en tant que personnes, puisqu'elles apparaissent quasiment réduites au rôle d'*outils*.

Selon l'origine socio-culturelle, l'évolution professionnelle peut être vécue très différemment par les professionnel.le.s de la documentation audiovisuelle, qui peuvent y voir une promotion sociale. Pour la majorité des personnes entrées entre 1975 et 1995 cependant, la quasi-impossibilité de progresser - au sein de l'INA en particulier -, apparaît comme un déclassement par rapport au milieu d'origine. Ce « plafond de verre » est souvent perçu comme un manque de légitimité dans le milieu professionnel de l'audiovisuel. Pour

⁷⁵⁶ Entretien avec Catherine B, le 1er juillet 2019.

⁷⁵⁷ Entretien avec Sarah, le 10 décembre 2018.

⁷⁵⁸ Voir Juliette Rennes, *Femmes en métiers d'hommes. Cartes postales 1890-1930*, Saint-Pourçain-sur-Sioule, éditions Bleu autour, 2013.

certain.e.s, cet horizon professionnel bouché est vécu comme une véritable souffrance. La confrontation au « plafond de verre » est d'autant plus mal vécue qu'elles la perçoivent comme une injustice, au regard de l'évolution professionnelle des hommes de la documentation :

Il y avait *beaucoup* de femmes. Beaucoup. Mais très très peu de mecs hein. *Très très peu*. Alors, Thierry Rolland, lui, je l'ai connu, il était à la Vidéothèque de Production, il était documentaliste, bon, lui, il est parti de l'INA, il a créé l'*Atelier des archives*, mais il y en avait quelques autres, ceux-là sont tous devenus, ont tous fait carrière. Alors qu'il y a des femmes remarquables, qui sont restées documentalistes toute leur vie, qui n'ont pas fait carrière, il y en a plein, comme Françoise* par exemple. Une femme très bien. Je l'aime beaucoup. Alors que les seuls mecs qui ont pas fait carrière, c'était vraiment des nullités. Atroces. Tous les mecs à peu près corrects ont tous fait carrière. Tous. Alors qu'ils étaient *ultra* minoritaires. Ultra minoritaires⁷⁵⁹.

Les exemples des quelques hommes qui sont passés de magasiniers à cadres par exemple, en passant souvent par la case documentaliste, reviennent dans plusieurs témoignages, avec de la rancœur, comme si une porte semblait se fermer au contraire devant les femmes documentalistes, lorsqu'elles souhaitent se diriger vers des emplois plus valorisés financièrement et socialement. Les sociologues Pierre Tripier et Valérie Boussard évoquent les « mécanismes de fermeture des professions, de défense de leur monopole et de division interne du travail, recourent ainsi des processus de clôture des groupes sociaux sur eux-mêmes ». Ainsi, les professions se construisent « en fonction des dimensions de genre, de couleur de peau ou de religion des parents, surtout quand ces dimensions passent pour *naturelles*⁷⁶⁰. » Toutefois, on peut se demander quelle est la place du choix, et celle de l'intériorisation d'une norme sociale quand elles affirment craindre « les responsabilités d'encadrantes ». Quoiqu'il en soit, les possibilités d'évolution sont rares, entre « plancher collant » et « plafond de verre » :

Disons que pour moi, après, le problème qui s'est posé, c'est que la progression des documentalistes était assez limitée...parce qu'il n'y avait pas beaucoup d'échelons et, quand je suis rentrée, il y avait possibilité de rentrer à l'échelon supérieur et c'était tout...il y avait *un* échelon, on était B16 en

⁷⁵⁹ Entretien avec Odette, le 12 décembre 2018.

⁷⁶⁰ Valérie Boussard, Claude Dubar, Pierre Tripier dir., *Sociologie des professions*, op. cit., p. 243.

arrivant, on était B21 après, B21-1 après, c'est à dire documentaliste plus expert...et c'était tout⁷⁶¹.

Certaines documentalistes effectuent un travail d'encadrement dans les faits, comme Sarah, qui est la seule documentaliste de son service, où elle travaille avec des techniciens, des magasiniers, et des monteurs :

Moi, j'allais aux réunions d'indexation, j'allais aux réunions de valorisation et tout ça. J'ai fait *d'emblée* un travail de cadre. Au bout de plusieurs années, ils l'ont reconnu. C'est peut-être pour ça aussi, après, j'ai parlé avec une documentaliste, c'était ma prédécesseuse aux *Actualités françaises*, elle a pas voulu rester...parce que...elle s'entendait mal avec les techniciens, bon, ça, c'était une chose, mais en même temps, elle s'est peut-être rendue compte aussi qu'elle avait un travail de cadre qui était pas reconnu aussi...elle a du *sentir*⁷⁶².

Il est donc très compliqué d'évoluer à l'INA une fois qu'on est salariée en tant que documentaliste, comme renchérit Odette, qui n'est pourtant pas la plus vindicative, et qui est elle-même devenue cadre en fin de carrière : « Je suis parfois critique face à leurs revendications [celles de ses collègues documentalistes] mais je reconnais que les perspectives d'évolution vers d'autres métiers, donc d'évolutions salariales, elles sont faibles »⁷⁶³.

Le plafond de verre auquel les documentalistes se heurtent, si elles ont des ambitions d'évolution de carrière, résulte du processus d'invisibilisation de leur travail. On connaît mal leurs compétences, et leurs possibilités d'évolution demeurent floues. Comme de nombreux métiers occupés par des femmes dans les médias et analysés par exemple par la sociologue Marlène Coulomb-Gully, les documentalistes sont victimes d'une « double ségrégation »⁷⁶⁴. D'une part, une ségrégation horizontale qui concerne les domaines de travail dans lesquels travaillent les femmes, administratif et appui aux créateurs. D'autre part, une « ségrégation verticale : moins bien payées, elles sont sur-représentées dans les emplois précaires et parmi

⁷⁶¹ Entretien avec Marie, le 19 mars 2019.

⁷⁶² Entretien avec Sarah, le 10 décembre 2018.

⁷⁶³ Entretien avec Odette, le 12 décembre 2018.

⁷⁶⁴ Voir Marlène Coulomb-Gully, « Des femmes, du genre et des médias : stéréotypes à tous les étages », *La Revue des médias*, 5 mars 2019. L'article est disponible à ce lien : <https://larevuedesmedias.ina.fr/des-femmes-du-genre-et-des-medias-stereotypes-tous-les-etages> [consulté le 10 juillet 2022].

les bas salaires : c'est le fameux « plancher collant » dont parlent les Canadiennes et les Canadiens. Elles sont, en revanche, sous-représentées dans les postes à responsabilité et les plus rémunérés : c'est le bien connu « plafond de verre »⁷⁶⁵.

Les professionnelles semblent en majorité interioriser ces difficultés à faire évoluer leur carrière professionnelle et trouvent des satisfactions autres dans le métier. À plusieurs reprises, j'ai évoqué la fierté de participer à des créations d'auteurs reconnus. Elles peuvent aussi faire valoir leurs conditions matérielles de travail meilleures que d'autres : « ils me donnaient une belle prime... c'est vrai... et j'étais la seule documentaliste à avoir un bureau à moi toute seule... voilà. Avec mes armoires, mes trucs, mes machins et compagnie »⁷⁶⁶. Dans ce témoignage, Sarah dépeint un travail en coulisse, loin des projecteurs, voire dans la poussière des archives, à l'image d'un métier véritablement invisibilisé, et bien peu regardé par les autres métiers de la création audiovisuelle, qui ne participent pas à briser le plafond de verre. Dans un secteur créatif et culturel, où les professionnel·le·s se présentent et sont souvent présenté·e·s comme intellectuel·le·s et ouvert·e·s d'esprit⁷⁶⁷, dans un audiovisuel public très marqué par les idées de gauche et d'extrême-gauche, et de plus en plus traversé par les idées féministes à partir des années 1970, il est frappant de voir à quel point le travail, mais aussi les membres en tant que personnes, du corps des documentalistes sont invisibilisés, voire niés, dans une grande partie de leurs relations professionnelles. Face à cette violence symbolique, je l'ai raconté, cette profession de femmes développe en contrepartie un fort esprit de corps et s'illustre par de nombreuses mobilisations collectives. Cependant, leur identité professionnelle se structure au contraire dans des rapports sociaux de genre, qui les cantonne souvent au rôle d'exécutantes anonymes. Ce manque de reconnaissance est un réel obstacle pour ouvrir l'horizon d'une évolution de carrière pour les femmes de l'INA.

Nous l'avons vu, les professionnelles de l'INA, en tant que femmes, doivent souvent équilibrer leur temps de travail, aux horaires parfois difficiles, avec la gestion d'une vie domestique et familiale. Pour les mêmes raisons, de nombreuses documentalistes travaillent à

⁷⁶⁵ Marlène Coulomb Gully, « Des femmes, du genre et des médias : stéréotypes à tous les étages », *La Revue des médias*, publié le 05 mars 2019. L'article est disponible au lien : <https://larevuedesmedias.ina.fr/des-femmes-du-genre-et-des-medias-stereotypes-tous-les-etages> [consulté le 16 juillet 2022].

⁷⁶⁶ Entretien avec Sarah, le 10 décembre 2018.

⁷⁶⁷ Voir Rosalind Gill, « Unspeakable inequalities : Postfeminism, entrepreneurial subjectivity and the repudiation of sexism among cultural workers », *op. cit.*

temps partiel pour des raisons familiales. Le 24 novembre 1985, un document interne à l'INA identifie une analyste de la Vidéothèque de Production travaillant aux 4/5ème, quatre aux 3/4 temps et une à mi-temps. À la même date, à la Vidéothèque d'Actualités, elles sont deux une aux 4/5e, deux à 3/4 temps, une à mi-temps, une en congé de formation, et trois en congé parental⁷⁶⁸. À la Phonothèque, deux hommes sont à mi-temps, dont au moins un pour son engagement syndical, et une femme travaille aux 3/4 du temps complet. Ce temps partiel n'offre qu'une visibilité limitée de l'investissement professionnel pour les professionnelles, qui ne sont pas présentes tous les jours sur leur lieu de travail, d'autant plus pour celles qui travaillent une semaine sur trois à la maison, pour la Vidéothèque de Production. Ce temps partiel, souvent féminin, se solde aussi concrètement par des salaires peu élevés, puisqu'amputés du temps non travaillé. Un document interne à l'INA du 2 décembre 1983 indique que tous les temps partiels d'analystes, en particulier les 4/5ème et les 3/4 temps, ne sont pas compensés par des remplacements ou des recrutements occasionnels⁷⁶⁹. De même, Nicole⁷⁷⁰ raconte qu'aucun de ses deux congés maternité n'a donné lieu à un remplacement. La charge de travail, en raison du manque de personnel, est loin d'être toujours reconnue par les responsables de l'Institut. La volonté de faire reconnaître leur travail est encore très vive chez les analystes au milieu des années 1980, et même chez leurs encadrants directs. Le 1er février 1985, un cadre du service des Actualités - qui précise dans sa signature « ex-cinémathécaire ORTF », dénonce « un bruit qui court » sur la suppression de la permanence de la vidéothèque de l'INA, après 20h. Il insiste sur la présence « nécessaire » des analystes dans « la fabrication de tous les journaux », et conclut son courrier ainsi : « Pourquoi ne pas supprimer aussi le téléphone, les personnels de plateau ou les présentateurs ?! »⁷⁷¹.

Une prise de conscience de la réalité du travail des documentalistes, et de leurs conditions matérielles difficiles, semble en partie émerger chez les responsables de l'INA au

⁷⁶⁸ « Note de l'INA sur la quotité horaire de travail des documentalistes », document interne à l'INA, 24 novembre 1985.

⁷⁶⁹ « Note de l'INA sur les temps partiels des analystes », document interne à l'INA, 2 décembre 1983.

⁷⁷⁰ Entretien avec Nicole, le 6 décembre 2017.

⁷⁷¹ « Lettre de Jean-Claude Mabeix, chef de Production aux Actualités télévisées, ex-cinémathécaire ORTF pour souligner le rôle des analystes auprès des services d'Actualités », document interne à l'INA, 6 février 1985 [pas de destinataire mentionné].

début des années 1990. Le 5 décembre 1990⁷⁷², le Directeur du Personnel et des Ressources Humaines de l'INA adresse une note à Michel Raynal, chef de la Vidéotheque de Production. Afin d'appliquer « la réglementation de la Médecine du Travail », il lui demande de lui faire connaître les noms des personnels de la Vidéotheque « qui travaillent habituellement 4 heures par jour en continu avec un écran quel que soit sa nature ». Toutefois, ce processus de reconnaissance est toujours inachevé au milieu des années 1990, alors qu'avec la création du dépôt légal, l'INA multiplie ses activités et ouvre de nouveaux postes de documentalistes. En effet, il demeure difficile pour de nombreuses professionnelles de définir leur place parmi les autres métiers de l'audiovisuel. Souvent diplômées et issues de milieux sociaux favorisés, elles travaillent de manière très autonome, y compris, pendant très longtemps, à l'évolution de leurs outils et à l'organisation de leurs pratiques et méthodologies de travail. Pourtant, elles se sentent souvent déconsidérées et perçues comme des assistant.e.s à la création, sans gagner la reconnaissance salariale, mais surtout sociale, espérée, en particulier de la part de leur.e.s pair.e.s. Sarah trouve, en contrepartie, sa reconnaissance symbolique, voire sa légitimité, dans le fait de travailler avec des réalisateurs de renom :

Faut dire aussi que je recevais du beau monde moi...quand je recevais, quand je travaillais avec Claude Chabrol, on n'allait pas le mettre dans un truc...dans des bureaux, je sais pas comment on dit...dans un open-space ⁷⁷³!

Travailler *au service de* créateurs reconnus semble intériorisé comme une preuve suffisante de la valeur, et de la reconnaissance, des tâches accomplies. Y compris quand le nom n'est pas mentionné au générique de l'oeuvre. Chez les documentalistes, le manque de reconnaissance est directement lié à la question de l'invisibilité, et travailler pour une personnalité de renom semble remettre en lumière le travail fourni. Contrairement aux métiers de la création, où le besoin de reconnaissance est complètement lié à la question du supposé *talent* des professionnel.le.s, chez les documentalistes, le flou qui demeure autour des compétences empêche une reconnaissance sociale accomplie. Cette question de la définition des tâches complique la représentation de la profession de documentaliste : technicien.ne.s de l'indexation et des bases de données ? Artisan.e.s du découpage et de la recherche d'archives au service des programmes ? Acteur.ice.s des créations ? À l'image de ce paradoxe, et de cette difficulté à se faire une place - en tout cas une visibilité - dans le

⁷⁷² « Note du Directeur du Personnel et des Ressources Humaines de l'INA à Michel Raynal, chef de la Vidéotheque de Production », document interne à l'INA, 5 décembre 1990.

⁷⁷³ Entretien avec Sarah, le 10 décembre 2018.

monde de l'audiovisuel, une partie des documentalistes de télévision se questionne à la fin des années 1970, sur la possibilité d'un « droit d'auteur » des notices documentaires :

Il y a eu à un moment, alors ça, j'étais pas du tout d'accord, un groupe qui voulait qu'on soit payées en droit d'auteur. C'était ridicule. Bon, c'est vrai qu'il y a des résumés qui étaient super beaux hein, oui, une belle écriture, on n'a pas besoin de voir le film, on sait exactement ce qui se passe, comment ça se passe, tout est nickel quoi. [...] Mais c'est pour montrer la revendication intellectuelle, de certains qui supportaient pas d'être des petites mains. Ben oui, c'est ça, mais finalement, on est des petites mains très intelligentes voilà⁷⁷⁴.

La faible visibilité des documentalistes est paradoxale au regard de la valeur sociale, marchande, et patrimoniale que gagnent les archives au fur et à mesure des deux premières décennies de l'INA. Michelle Perrot insiste sur les difficultés historiques des femmes pour accéder à « la reconnaissance d'un travail productif »⁷⁷⁵, après avoir lutté pour accéder au travail. Elle dessine aussi cette « frontière » genrée qui bloque souvent l'entrée dans les « professions de prestige, d'autant plus controversées qu'elles touchent à la considération, à l'honneur, aux facteurs subtils de valorisation/dévalorisation, etc. »⁷⁷⁶.

Les documentalistes construisent leur profession au sein de cette gamme de métiers qu'Andy O'Dwyer et Tim O'Sullivan définissaient en 2013 comme « les professions cachées de la télévision »⁷⁷⁷. En 1984, elles [et ils] appartiennent au groupe de qualification « Technicien supérieur de production » avec entre autres les scriptes, les assistant·e·s de réalisations, copistes graveurs opérateurs du son, concepteurs publicitaires...toutes ces professions qui, petites mains ouvrières de la création, sont capables de coordonner et d'intégrer toutes leurs tâches à la production audiovisuelle. Les documentalistes sont pleinement impliquées dans la fabrication, voire dans les choix narratifs des oeuvres audiovisuelles, à travers le choix de certaines illustrations et de certaines durées d'extraits. Mais leur travail repose par essence sur des tâches réalisées en coulisse. De la même manière qu'on cache la perche du preneur de son, ou l'ombre du cameraman, le travail des

⁷⁷⁴ Entretien avec Catherine B, le 1er juillet 2019.

⁷⁷⁵ Michelle Perrot, « Épilogue », in *Je travaille donc je suis*, op. cit., p. 280.

⁷⁷⁶ *Ibid* cité.

⁷⁷⁷ Andy O'Dwyer, Tim O'Sullivan, in *VIEW*, volume 2, 2013. L'article est disponible à ce lien : <http://viewjournal.eu/hidden-professions-of-television> [consulté le 10/06/2018].

documentalistes, en amont de la production, efface toute trace de technique dans l'oeuvre finale pour être réussi. Cela participe à ce que le réalisateur Jean-Louis Comolli considère comme « la magie de l'invisibilité »⁷⁷⁸ au cinéma. Cependant, alors que d'autres travailleurs de l'ombre, comme les techniciens de la photographie, du son, des décors, et mêmes du montage sont mis en lumière, par leur nom au générique, et parfois par les récompenses des Sept d'Or, pour la télévision, ou des Césars, pour le cinéma, les documentalistes demeurent invisibles, dans la mise en oeuvre mais aussi après la production. Leur situation est en cela assez proche de celle des scriptes, qui est aussi un métier essentiellement occupé par des femmes⁷⁷⁹. La question est finalement, comme la posent les chercheuses allemandes Ann-Christin Hausmann, Corinna Kleinert, et Kathrin Leuze, de savoir si on dévalue le travail des femmes (documentalistes) ou si on dévalue plus largement les (documentalistes en tant que) femmes dans le monde du travail⁷⁸⁰?

À partir des années 1970, et probablement grâce à la structuration des fonds offerte par l'INA, les archives sont de plus en plus propulsées sous les projecteurs : on cherche à rendre visibles leur originalité, leur esthétique, leur bruit et leur grain, souvent bien particuliers, dans la réalisation de programmes historiques, ou commémoratifs en tous genres. Pourtant, les documentalistes demeurent dans l'ombre de ces créations. Les femmes qui occupent majoritairement le métier intériorisent le plus souvent cette position de coulisse, en se fondant dans la norme sociale de genre, qui induit qu'une femme travaille *au service des autres*, naturellement et sans nécessairement obtenir visibilité et reconnaissance. Beaucoup de documentalistes de l'INA n'envisagent donc même pas spécifiquement de « faire carrière », en quittant leur poste pour un statut plus valorisé, et avouent même leur « peur » d'encadrer d'autres personnes.

Occupée par une population de femmes très homogène socialement et culturellement, la profession de documentaliste se construit, au cœur des deux premières décennies de l'INA, à travers un « esprit de corps » très fort. Cette solidarité intra-professionnelle est

⁷⁷⁸ Voir Jean-Louis Comolli, *Cinéma, numérique, survie. L'art du temps*, Lyon ENS Éditions, 2019.

⁷⁷⁹ Anaïs Feuillet, « Le métier de scripte », *Mémoire de sociologie*, Paris Sorbonne, 2004.

⁷⁸⁰ Ann-Christin Hausmann, Corinna Kleinert, Kathrin Leuze, « Entwertung von Frauenberufen oder Entwertung von Frauen im Beruf? », eine Längsschnittanalyse zum Zusammenhang von beruflicher Geschlechtersegregation », *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, n°67, 2015, H. 2, pp. 217-242.

particulièrement marquée dans les vidéothèques de télévision, où travaillent celles qu'on appelle les « analystes ». Celles-ci organisent des mobilisations collectives successives jusqu'au milieu des années 1980, ouvrant une brèche dans l'espace public pour faire entendre leurs voix de femmes, et leurs revendications pour faire reconnaître la valeur monétaire, professionnelle, sociale et symbolique de leur travail. Toutefois, le processus de reconnaissance est long et se heurte encore à des assignations de genre diffuses dans les représentations collectives. Femmes dans un monde d'hommes, elles peinent à rendre visibles les contours de leur travail, qu'elles effectuent régulièrement à domicile, au service des créateurs, et dans des conditions matérielles insuffisantes.

Chapitre 6 - Travailler au sein d'un EPIC : Le cas spécifique des documentalistes de l'INA

En 1992, Claire Mascolo et Jean-Michel Rodes encadrent les services de documentation de l'INA. Ils écrivent l'unique ouvrage présentant les tâches de la profession de documentaliste audiovisuel. Le titre de leur publication, « Le documentaliste », laisse cependant dans l'ombre la part « audiovisuelle » du métier à laquelle elle se consacre. Pour Claire Mascolo et Jean-Michel Rodes, « il n'y a pas *un* profil mais une multitude de métiers »⁷⁸¹. Définir cette profession aux multiples visages est donc un défi. D'une part, les documentalistes travaillent sur des supports matériels très variés, des films aux bandes magnétiques, en passant par les disques. D'autre part, elles interviennent dans des contextes très divers. Pour la radio et la télévision publiques, les documentalistes de l'INA se distinguent des professionnelles indépendantes. À l'intérieur de l'INA, les professionnelles construisent aussi leur identité de manière séparée, avec des cultures propres à chacun des lieux de travail, selon les supports sur lesquels elles travaillent - photothèque, phonothèque, *Actualités françaises*, fonds vidéo -, mais aussi selon les contenus, d'une vidéothèque à l'autre. À partir de la libéralisation du monde médiatique des années 1980, consacrée par la loi sur la communication audiovisuelle de 1986⁷⁸², l'INA, en tant qu'Établissement Public à but Industriel et Commercial (EPIC), renforce sa communication d'archives, dans une

⁷⁸¹ Claire Mascolo, Jean-Michel Rodes, *Le documentaliste*, *op. cit.*, p.3.

⁷⁸² Loi n° 86-1067 du 30 septembre 1986 relative à la liberté de communication, couramment appelée « Loi Léotard », du nom du ministre de la Culture alors en poste, François Léotard. L'article 1 de la loi stipule que « La communication audiovisuelle est libre. » Dans les faits, le texte, d'inspiration libérale, entérine la fin du monopole public sur l'audiovisuel et l'encadrement du développement de la concurrence et des logiques marchandes dans l'audiovisuel français, accélérant le chemin vers l'industrialisation de la radio et de la télévision. Selon le site du Ministère de la Culture, cette loi « crée la Commission nationale de la communication et des libertés (CNCL) (qui deviendra en 1989 le Conseil supérieur de l'audiovisuel). La nouvelle autorité de régulation nomme les présidents des sociétés publiques et veille au respect des cahiers des charges. La loi prévoit la privatisation de TF1 dont le groupe repreneur devra être choisi par la CNCL. L'ensemble des services de communication audiovisuelle privés (à l'exception de Canal +) sont soumis au régime des autorisations délivrées par la CNCL ». L'article est disponible au lien : <https://www.culture.gouv.fr/Nous-connaître/Decouvrir-le-ministère/Histoire-du-ministère/L-histoire-du-ministère/Les-ministres/Francois-Leotard> [consulté le 22 octobre 2022].

logique de plus en plus marchande. Par ailleurs, à partir du 20 juin 1992⁷⁸³, l'INA est en charge du dépôt légal de l'audiovisuel. Le dépôt légal de l'audiovisuel s'inscrit dans la tradition historique de dépôt légal, mise en place par le roi François Ier, par l'ordonnance de Montpellier du 28 décembre 1537, qui voulait constituer un patrimoine centralisé, en recensant et conservant les ressources écrites éditées à travers le royaume. L'idée était aussi de rendre accessible ces sources aux générations futures. Le 20 juin 1992, le dépôt légal intègre au patrimoine national légalement encadré les ressources audiovisuelles. L'article 1 de la loi stipule ainsi que « les documents imprimés, graphiques, photographiques, sonores, audiovisuels, multimédias [...] font l'objet d'un dépôt obligatoire »⁷⁸⁴. Désormais, les productions radiophoniques et télévisées sont reconnues comme archives. Dans ce contexte, les documentalistes revêtent une identité de plus en plus multiforme, tiraillée entre intérêt commercial et buts patrimoniaux.

Par ailleurs, à partir de ce nouveau chapitre, j'utiliserai l'écriture inclusive pour raconter l'histoire récente des professionnel·le·s de la documentation audiovisuelle : la mixité progresse avec l'arrivée d'hommes, toujours minoritaires mais de plus en plus nombreux, dans le corps professionnel, à partir des années 1990.

⁷⁸³ Loi n° 92-546 du 20 juin 1992 relative au dépôt légal. Le premier article de la loi stipule en particulier que « Les documents imprimés, graphiques, photographiques, sonores, **audiovisuels**, **multimédias**, quel que soit leur procédé technique de production, d'édition ou de diffusion, font l'objet d'un dépôt obligatoire, dénommé dépôt légal, dès lors qu'ils sont mis à la disposition d'un public. Les progiciels, les bases de données, les systèmes experts et les autres produits de l'intelligence artificielle sont soumis à l'obligation de dépôt légal dès lors qu'ils sont mis à la disposition du public par la diffusion d'un support matériel, quelle que soit la nature de ce support. » L'article 2 précise que « Le dépôt légal est organisé en vue de permettre : 1° La collecte et la conservation des documents mentionnés à l'article 1er ; 2° La constitution et la diffusion de bibliographies nationales ; 3° La consultation des documents, sous réserve des secrets protégés par la loi, dans des conditions conformes à la législation sur la propriété intellectuelle et compatibles avec leur conservation. ». Par cette loi, l'Institut National de l'Audiovisuel est donc chargé de la collecte, la diffusion et la mise à disposition pour consultation des archives audiovisuelles puis, plus tard, des archives du web.

Sur les origines de cette loi, voir aussi le chapitre 6. I. B. La tension entre service public et buts lucratifs renforcée par la distinction des services du Dépôt Légal (à but patrimonial) et des Archives professionnelles (à but lucratif).

⁷⁸⁴ *Ibid.*

I. Les documentalistes, au coeur d'une tension entre mission de service public et buts lucratifs de l'INA

En 1992, la création du service du Dépôt Légal agite le paysage de la documentation audiovisuelle à l'INA. Elle se traduit par le recrutement de nouveaux·elles documentalistes en nombre : le poids de la profession, la plus importante en nombre d'employé·e·s au sein de l'INA, s'accroît encore dans l'entreprise. D'autre part, la création de ce service crée une distinction importante entre les tâches prises en charge par les documentalistes qui demeurent aux services de communication aux client·e·s - vidéothèques, phonothèque, *Actualités françaises*, photothèque - et les activités menées par les professionnel·le·s affecté·e·s au Dépôt Légal. Dans les services les plus anciens, peu à peu regroupés sous l'appellation courante des « Archives professionnelles », les professionnel·le·s poursuivent les activités traditionnelles de valorisation et de commercialisation des archives, mais aussi d'indexation enrichie des contenus. Dans le service du Dépôt Légal, les professionnel·le·s travaillent aux nouvelles tâches d'indexation du flux déposé à l'INA, et participent à la constitution d'un patrimoine audiovisuel national, qui n'a pas de but marchand. Ils travaillent en lien avec des catalogueur·se·s qui sont en charge d'identifier les informations générales sur les documents au moment de leur intégration dans le dépôt légal, et de leur inscription dans sa base de données. En aval, les documentalistes du Dépôt Légal réalisent une indexation fournie sur les programmes audiovisuels sur une nouvelle base de données nommée Hyperbase.

Le Dépôt Légal donne donc un coup de pied dans la fourmilière des archives de la radio et de la télévision publiques, et dans le cadre cadre où s'était construit historiquement l'identité de la profession de documentaliste audiovisuel.

A. Être documentaliste à l'INA : une situation privilégiée pour la stabilité de l'emploi au sein du paysage audiovisuel

La libéralisation du paysage radiophonique et télévisé rompt la tradition de monopole public qui avait marqué l'audiovisuel français de 1949 à 1981. La dérégulation croissante des conditions d'emploi, à partir des années 1980, se combine à un contexte économique général de crise et d'une rapide, et inédite, augmentation du taux de chômage en France. À partir des années 1980, travailler dans l'audiovisuel signifie de plus en plus souvent des contrats par projet, à travers le « free-lance » ou l'intermittence⁷⁸⁵. Dans un milieu audiovisuel de plus en plus concurrentiel et précaire, devenir documentaliste au sein de l'entreprise publique qu'est l'INA offre un statut d'une stabilité de plus en plus rare et recherchée. Laurence raconte qu'elle n'a pas spécifiquement la vocation de devenir documentaliste mais qu'elle « aimai[t] bien l'audiovisuel » : « Donc j'ai passé le concours [du Dépôt Légal, en 1992] [...], je me suis dit pourquoi pas, je l'ai eu...et...voilà, en attendant que l'Inathèque, le Dépôt Légal ouvre, parce qu'il y a eu du retard et tout ça, j'ai été recrutée, j'ai fait un CDD à la Maison de la Radio »⁷⁸⁶.

Obtenir le concours de l'Institut offre une certaine sécurité de l'emploi. Certes, l'entrée dans l'entreprise passe souvent par un CDD de quelques mois, mais avec un CDI à la clef comme le raconte Marie, entrée en 1995 :

J'ai eu un CDD au début, mais qui a rapidement été transformé en CDI. Enfin, on nous avait dit qu'ils recrutaient pour des CDI, de toutes façons. Mais on a été recruté en CDD au départ. Ça a été plusieurs mois et d'ailleurs, on râlait un peu parce qu'on nous avait parlé de CDI et puis...mais oui, c'était moins d'un an. Et ils passaient les gens en CDI au fur et à mesure... [...] À l'époque, on passait quasiment tous en CDI⁷⁸⁷.

Les documentalistes de l'INA ne sont donc pas fonctionnaires mais recrutées en CDD ou en CDI de la fonction publique, avec des avantages et une grille salariale par échelons d'ancienneté, qui les rapprochent des conditions de travail de la fonction publique. Lizzie

⁷⁸⁵ Voir Pierre-Michel Menger, *Le Travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Paris, Gallimard/Le Seuil, 2009.

⁷⁸⁶ Entretien avec Laurence, le 17 octobre 2019.

⁷⁸⁷ Entretien avec Marie, le 19 mars 2019.

Thynne⁷⁸⁸ montre que dans le contexte de dérégulation de l'audiovisuel en Grande-Bretagne, à partir de la fin des années 1980, être embauchée à la BBC pour une femme offre des conditions de stabilité non négligeables, à savoir des horaires réglementés, un salaire fixe ou encore un congé maternité payé, ce que ne permettent pas des contrats en « free-lance ». La sécurité de l'emploi offerte par l'INA attire et de plus en plus d'hommes qui gonflent les rangs des documentalistes à partir des années 1990⁷⁸⁹. Patrick a été libraire avant d'entrer à l'INA : « Je voulais pas gagner le SMIC toute ma vie donc je me suis dit « il faut que je fasse autre chose »...c'était une raison financière »⁷⁹⁰.

Travailler à l'INA n'est pas souvent vécu comme une vocation initiale, et l'emploi dans l'entreprise n'est que rarement le tout premier emploi. Parmi les documentalistes entré·e·s à l'INA avant 1995, comme Patrick, ont quasiment tous occupé d'autres métiers avant, en particulier en contrat précaire ou très mal payé·e·s⁷⁹¹. Sur les six personnes que j'ai rencontrées et qui sont entrées à l'INA dans la deuxième moitié des années 1990, seule une n'a pas eu d'expérience professionnelle avant d'être recrutée par l'Institut. Dans le contexte économique difficile des années 1990, illustré par les grandes grèves de 1995, entrer dans l'entreprise apparaît comme une voie de stabilisation professionnelle, et donc personnelle. Elle évite l'autre voie de sécurisation de l'emploi fréquemment choisie par les prétendant·e·s aux métiers de la culture et de l'audiovisuel, celle de la fonction publique, et en particulier de l'Éducation nationale, pour les titulaires de diplômes littéraires. Marie et Patrick présentent tous deux leur entrée à l'INA car ils ne « voulai[ent] pas être enseignant[e] ». Être employé par l'INA ce n'est pas devenir fonctionnaire, mais c'est quand même bénéficier d'un contrat protégé et d'un salaire régulier. Une note d'information du 14 octobre 1975 formalisait la réglementation du salaire à l'entrée des analystes de documentation de la Vidéothèque de Production, mais aussi l'encadrement de leur carrière :

⁷⁸⁸ Lizzie Thynne, « Women in Television in the Multi-Channel Age », *Feminist Review*, vol. 64, issue 1, March 2020, pp. 65-82.

⁷⁸⁹ Voir chapitre 8. II. L'arrivée des hommes depuis la fin des années 1990.

⁷⁹⁰ Entretien avec Patrick, le 21 février 2019.

⁷⁹¹ Voir aussi Chapitre 7. III. A. La précarisation des débutants dans le métier à l'INA.

Le salaire de début est de 2836 Francs⁷⁹². Par paliers de 1, 2 ou 3 ans, il atteint 4685 francs en fin de carrière. L'évolution de carrière peut se faire vers les postes de cadres de production, responsables de la coordination du travail des analystes⁷⁹³.

À l'INA, les professionnel-le-s n'ont donc pas, ou plus, besoin de participer à ce que Jérémy Sinigaglia décrit comme une « course »⁷⁹⁴ aux cachets et aux subventions liés aux statuts d'intermittent-e-s et d'indépendant-e-s de nombreux métiers de l'art et de la culture. Par ailleurs, travailler dans une entreprise publique, c'est bénéficier de fonctions protectrices telles que l'assurance de droits sociaux. Les salarié-e-s de l'INA bénéficient d'un paysage favorable à l'engagement syndical et au dialogue social. Ils profitent aussi d'avantages extra-professionnels permis par le cadre entrepreneurial. La note du 14 octobre 1975 suscitée décrit, suite à l'encadrement du salaire, les « avantages sociaux » offerts par l'INA aux analystes :

- Prime de fin d'année (en 1975, cette prime s'est élevée à 1700 francs)
- Cantine dans les centres des Buttes-Chaumont, Jules-Ferry, Bry-sur-Marne⁷⁹⁵.

Audrey raconte qu'il « y avait des copines doc » avec qui elle allait « manger de temps en temps...[...] Peut-être trois ou quatre personnes, ici [au Dépôt Légal], qui sont vraiment, maintenant, des gens qui comptent pour moi. De l'ordre de la relation amicale⁷⁹⁶ ». La couverture sociale, les avantages financiers et surtout soudent les professionnel-le-s de l'INA en les acculturant à un « esprit d'entreprise », permis aussi par le partage de primes, et par les temps extra-professionnels favorisés par l'entreprise, à la cantine donc, mais aussi pendant les congés payés. Geneviève raconte les activités organisées par le comité d'entreprise de l'INA, dès les années 1970 : « Moi, je m'étais fait des copains parce que, bêtement, j'étais allée faire du ski avec le comité d'entreprise (rires). Ce qui permettait de croiser des

⁷⁹² Au 1er juillet 1975, le salaire minimum (SMIC) était de 1308,67 francs pour 40 heures par semaine. Le salaire des documentalistes de l'INA est donc nettement supérieur.

⁷⁹³ Note d'information du 14 octobre 1975 interne à l'INA. Elle formalise la réglementation du salaire à l'entrée des analystes de documentation de la Vidéothèque de Production, mais aussi l'encadrement de leur carrière.

⁷⁹⁴ Jérémy Sinigaglia. « Le bonheur comme rétribution du travail artistique. De l'injonction à l'incorporation d'une norme ». *Sociétés contemporaines*, Presses de Sciences Po, 2013, pp.17-42.

⁷⁹⁵ Note d'information du 14 octobre 1975, *op. cit.*

⁷⁹⁶ Entretien avec Audrey, le 14 décembre 2018.

administratifs et des techniciens »⁷⁹⁷. Les vacances de Geneviève l'ont amenée à rencontrer d'autres professions de l'Institut, et à renforcer ses liens avec l'entreprise, via des relations professionnelles devenues aussi amicales. Comme dans de nombreuses institutions publiques, les salarié·e·s de l'Institut bénéficient donc de vacances, loisirs et activités à bas coût, hors du temps de travail, favorisant la « culture d'entreprise ». Pour Sophie Bérout, Kevin Guillas-Cavan et Catherine Vincent, « les comités d'entreprise sont devenus une institution centrale dans le système de relations professionnelles en France »⁷⁹⁸, eux qui avaient en charge, dès 1946, « la gestion des œuvres sociales d'un côté, un droit d'information et de consultation en matière économique de l'autre », et la préservation d'un « pluralisme syndical »⁷⁹⁹. La « culture d'entreprise » est un élément marquant dans la formation des nouveaux·elle·s arrivant·e·s à l'INA. Différents documents internes organisent l'entrée des documentalistes dans l'entreprise, dans les années 1980. Ils évoquent tous, comme ce compte-rendu de réunion manuscrit du 18 juin 1987⁸⁰⁰, la « nécessité de produire un stage d'adaptation relativement long (2 mois à l'INA) » pour les jeunes recruté·e·s. Ce document, réservé à l'usage interne, annonce aussi de manière très explicite, quelques lignes plus tard, les « enjeux » de cette formation, et en particulier « l'image de marque de l'INA ». Marie, recrutée comme documentaliste en 1995, insiste cependant sur la double identité de l'INA. L'établissement est à la fois un pilier de l'audiovisuel public, mais aussi une entreprise à but industriel et commercial, qui imprègne petit à petit sa marque dans l'économie de la radio et de la télévision :

Dans l'audiovisuel public, c'est vrai qu'il y a aussi cet esprit de service public qui est très fort...moi, je l'ai ressenti très fort dès le départ...je trouve que c'est une entreprise attachante et les gens que j'ai rencontrés au cours de ma carrière étaient, pour la plupart, des gens très passionnés par ce qu'ils faisaient... avec vraiment cet esprit d'entreprise... qu'on acquiert... enfin, je ne sais pas, il y a peut être des gens qui y sont totalement imperméables mais moi, je l'ai ressenti vraiment très fort... dès le départ. Je trouve que c'est une entreprise pour laquelle on pouvait se battre⁸⁰¹.

⁷⁹⁷ Entretien avec Geneviève, le 19 février 2018.

⁷⁹⁸ Sophie Bérout, Kevin Guillas-Cavan, Catherine Vincent « Introduction. Les ce sont morts, vivent les cse ? Retour sur soixante-dix ans d'une institution centrale dans le système de relations professionnelles », in *La Revue de l'Ires*, 2018/1-2, n°94-95, pp. 3-28.

⁷⁹⁹ *Ibid.*

⁸⁰⁰ « Compte-rendu de réunion », document manuscrit interne à l'INA, 18 juin 1987.

⁸⁰¹ Entretien avec Marie, le 19 mars 2019.

En tant que documentaliste, Marie s'est tout de suite investie comme membre de l'institution. L'INA inscrit son histoire dans les pas d'un audiovisuel français encadré par le monopole public de 1949 à 1981. Marquée par l'héritage de la RTF et de l'ORTF, elle est animée par des syndicats, instances représentatives des personnels, qui ont un poids non négligeable dans ses décisions. À propos du tournant des années 1980, Marie-France raconte : « À cette époque là, les syndicats avaient beaucoup d'importance. Énormément d'influence et beaucoup d'importance. Plus que maintenant⁸⁰². ». Marie, entrée en 1995, renchérit :

Moi, dès que je suis rentrée à l'INA, j'ai bien vu le poids...*énorme* [elle insiste]...des syndicats. En même temps, j'ai pas de point de comparaison avec d'autres endroits mais je pense que le fait qu'il y a un héritage service public très fort, c'est une entreprise quand même assez... comment dire...humaine...Je veux dire, les gens, on met pas quelqu'un dehors parce qu'il exprime telle ou telle opinion, il n'y a pas trop une pression sur les gens donc ça incite quand même à s'exprimer. Donc c'est très politisé, dès qu'on est arrivé, nous, on a bien vu, en particulier la CGT, à l'époque, était extrêmement virulente. Et clairement, il y avait déjà un clivage, des clans dès le départ...CGT/CFDT, au Dépôt Légal aussi⁸⁰³.

L'INA porte donc la marque de l'audiovisuel public, du dialogue social, et de la volonté de prendre soin d'un bien commun. Camille Dupuy analyse le cas des journalistes du *Monde*, qui, peu à peu, sont insérées « dans un ensemble de structures collectives de manière à participer à la gestion de l'entreprise⁸⁰⁴ ». Elle observe que l'étude des actions et des mobilisations « permet de mesurer la manière dont les journalistes participent collectivement à la définition des règles et des normes dans leur branche »⁸⁰⁵. L'INA constitue aussi un cadre dans lequel il est plus facile pour les salarié·e·s de mettre en oeuvre des revendications collectives, de construire, et de faire évoluer l'identité du groupe professionnel, que pour les travailleur·se·s indépendant·e·s. Intégrer l'établissement offre des conditions favorables à la mise en oeuvre d'un esprit de corps chez les documentalistes. Cependant, être documentaliste

⁸⁰² Entretien avec Marie-France, le 28 mars 2018.

⁸⁰³ Entretien avec Marie, le 19 mars 2019.

⁸⁰⁴ Camille Dupuy, *Journalistes, des salariés comme les autres ? Représenter, participer, mobiliser*, Rennes, PUR, 2016, p. 14.

⁸⁰⁵ *Ibid*, p. 14.

salarié de l'INA, cela signifie une protection et des avantages qui soudent, mais aussi aussi certaines contraintes, et en particulier un cadre horaire planifié et organisé. La question du *planning* est au coeur d'enjeux relationnels et de pouvoir dans l'institut, puisqu'il est organisé de manière verticale, par les cadres pour les documentalistes : « Et puis, il y avait de plus en plus d'émissions à indexer et analyser aussi. Donc il y a eu des plannings différents, des réorganisations différentes, avec des mouvements sociaux différents [rires]. C'est sûr »⁸⁰⁶.

Plus les programmes sont nombreux, plus l'indexation réclame de temps, et poussent les cadres de l'INA à mettre en œuvre un cadre de travail de plus en plus structuré, parfois vécu comme contraignant. Les documentalistes de l'INA déplorent régulièrement au cours des années 1980 le manque de concertation des responsables de l'Institut au fur et à mesure dans cet aménagement des tâches. Le 21 novembre 1984, les analystes de documentation de la vidéothèque d'Actualités s'adressent à Monsieur Pomonti, Président de l'INA, dans une lettre qui dénonce « les divergences d'appréciation sur le mot *concertation* » : « Les analystes ont décidé de ne pas participer à la réunion du 21 novembre [consacrée à la réorganisation de leur travail] et souhaitent dorénavant que la réorganisation de leur travail soit examinée dans le cadre classique de négociations »⁸⁰⁷.

Le planning en particulier est un objet de conflit, comme le montre cette note d'un responsable de la vidéothèque d'Actualités, Claude Taby, à l'attention de Francis Denel, en novembre 1984 :

Je crois devoir vous informer que j'ai constaté ce matin 22 novembre 1984 la disparition du planning affiché déterminant les différentes tâches incombant à chacune des analystes pour la période du 10 au 23 novembre 1984. Ce même planning avait été gribouillé deux jours avant⁸⁰⁸.

Le planning est souvent perçu par les professionnel·le·s comme un outil de contrainte aux mains des cadres de l'entreprise. Toutefois, à l'image d'un corps professionnel globalement soudé et solidaire, les documentalistes contournent souvent les règles mises en place par leur·e·s encadrant·e·s, soit par le conflit direct, soit par des échanges de permanences et d'astreintes fréquents entre les personnes, pour arranger au mieux les vies privées et familiales de chacun·e. Les emplois du secteur culturel reposent de plus en plus sur

⁸⁰⁶ Entretien avec Nicole, le 6 décembre 2017.

⁸⁰⁷ Lettre des analystes de documentation de la vidéothèque d'actualités à l'attention de Jacques Pomonti, le 21 novembre 1984.

⁸⁰⁸ Note de Claude Taby à l'attention de Francis Denel, Directeur des archives de l'INA, 22 novembre 1984.

des contrats flexibles et précaires à partir des années 1980⁸⁰⁹. Travailler à l'INA offre au contraire les conditions d'un salariat plus « classique »⁸¹⁰, avec un salaire mensuel fixe, et en règle générale, des CDI aux conditions favorables. Néanmoins, ce cadre amène nécessairement des contraintes. Les documentalistes construisent leur identité professionnelle dans un cadre de salariat traditionnel, qui rappelle la perception de Howard Becker sur le monde artistique comme un monde de « travail »⁸¹¹. L'image vécue et perçue des professionnel·le·s évolue loin de l'idéal romanesque traditionnellement affecté aux métiers de l'art et de la culture - qui étaient souvent la vocation première des documentalistes. Les documentalistes salarié·e·s par l'INA ne travaillent d'ailleurs pas dans les mêmes conditions statutaires, salariales et matérielles que leurs consœurs « collaboratrices » avec les chaînes de télévision. Ces dernières sont employées sur la base de contrats à court terme. Elles sont appelées *recherchistes*, car elles travaillent essentiellement pour des activités de recherche d'images en faveur des créateur·ice·s, souvent en « free-lance »⁸¹², et en intermittence.

Travailler à l'INA, c'est gagner une forme de sécurité, mais c'est aussi, parfois, contrôler sa prise de parole et se fondre dans l'image construite par l'établissement. Lors des entretiens, plusieurs documentalistes m'ont demandé de placer les propos en « off », ou relativisent leurs critiques aussitôt après les avoir émises. Chez les cadres et les plus anciennes, cette socialisation est particulièrement ancrée, et s'exprime dans un discours respectueux de l'institution.

L'Institut, Établissement Public à but Industriel et Commercial est tiraillé entre deux missions. L'esprit d'entreprise y est fortement marqué par un sens du service public, mais aussi par une logique marchande, qui s'accroît dans les années 1980, avec la multiplication des canaux privés de diffusion de contenus, et la diversification des programmes. À partir de la mise en œuvre du dépôt légal, en 1992, l'activité des documentalistes est imprégnée à la foi par la volonté de s'inscrire dans le circuit commercial de la création audiovisuelle et par l'intérêt général de protéger les archives.

⁸⁰⁹ Voir Anne et Marine Rambach, *Les intellos précaires*, Paris, Fayard, 2001.

⁸¹⁰ Voir Pierre-Michel Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur Métamorphoses du capitalisme*, Paris, Seuil, 2002

⁸¹¹ Voir Howard Becker, *Les mondes de l'art*, op. cit.

⁸¹² Voir Chapitre 6. III. A. La précarisation des débutants dans le métier à l'INA.

B. La tension entre service public et buts lucratifs renforcée par la distinction des services du Dépôt Légal (à but patrimonial) et des Archives professionnelles (à but lucratif)

L'identité du groupe professionnel est ébranlée par la cohabitation de deux chemins parallèles à l'INA, à partir de 1992 : chaque service (d'une part, les Archives professionnelles, d'autre part, le Dépôt Légal) prend en charge, chacun de son côté, une des deux missions de l'Institut, entre but lucratif et but patrimonial. La loi de l'éclatement de l'ORTF en 1974 a distingué quatre sociétés de programmes, une pour la radio, Radio-France, et trois pour la télévision TF1, Antenne 2 et FR3. Au sein de celles-ci, qui sont en partie mises en concurrence, les créations de programmes se multiplient, et les genres des contenus se diversifient. Les besoins en archives ne cessent d'augmenter, de l'émission télévisée « Magazine du temps passé » (1953-1960) aux docu-fictions radiophoniques, en passant par des programmes aussi variés que les journaux et magazines d'actualités, mais aussi bêtisiers ou talk-shows, qui se multiplient à partir de la fin des années 1990⁸¹³. Le rapport d'activité de l'INA en 1983, décrit cette évolution des commandes :

Outre l'évolution strictement quantitative des communications, il convient de noter une diversification de l'usage des archives ; si le volume des rediffusions s'est accru [...], on peut percevoir une tendance à recourir aux archives, comme matériaux de création, comme éléments de produits nouveaux⁸¹⁴.

Ce rapport d'activité a pour objectif la mise en oeuvre de la loi du 29 juillet 1982 et « d'adapter, de manière efficace et progressive la fonction Archives, à l'environnement audiovisuel en mutation rapide, sans rompre toutefois avec le respect rigoureux des missions traditionnelles et fondamentales liées à la conservation et à la mise en valeur des archives sonores et audiovisuelles du service public »⁸¹⁵. L'arrivée au pouvoir de François Mitterrand en 1981 s'est en effet concrétisée rapidement par la fin du monopole public en place depuis 1949 sur la radio et la télévision françaises. Progressivement, l'audiovisuel français se

⁸¹³ Voir Dominique Mehl, « La télévision de l'intimité », dans *Le Temps des médias*, 2008/1, n°10, pp. 265-279.

⁸¹⁴ Rapport d'activité de l'INA, 1983, publié le 3 avril 1984.

⁸¹⁵ Rapport d'activité de l'INA, 1983, publié le 3 avril 1984.

libéralise et se privatise, avec la création de radios « libres », puis de stations de radio et de chaînes télévision privées, aux côtés des sociétés de programmes publics. L'INA, Établissement Public à but Industriel et Commercial (EPIC), se retrouve au coeur de ce « fragile équilibre »⁸¹⁶ entre maintien d'une mission de service public et augmentation des ambitions commerciales des entreprises de l'audiovisuel français, dans un contexte de plus en plus concurrentiel. Le rapport d'activité de 1983 observe qu'à la Vidéothèque d'Actualités, « la communication de documents est en augmentation constante (+15% par rapport à 1982, 30% par rapport à 1981). [...] Les deux clients essentiels sont TF1 et A2 »⁸¹⁷. À la Vidéothèque de Production et aux *Actualités françaises*, « globalement la communication est constante »⁸¹⁸, « mais les sorties de documents »⁸¹⁹ sont en augmentation. Concernant la Phonothèque, il n'est pas fait mention d'une augmentation ou d'une baisse du nombre de documents communiqués. La diversification des genres de programmes faisant appel aux archives est évidente, au vu des émissions qui font le plus appel aux archives télévisuelles⁸²⁰, qui vont du divertissement pur, comme l'émission *Atout coeur*, présentée par Patrick Sabatier sur TF1, aux programmes historiques, tels que *Les Voyageurs de l'histoire*, présentés par Jacques Martin sur Antenne 2, en passant par les rétrospectives et émissions d'actualités, et même les programmes musicaux, comme *l'Écho des bananes*, sur FR3. Ces contenus favorisent l'insertion d'illustrations d'archives, voire une écriture médiatique à base d'archives, pour éviter le coût de nouveaux tournages. Dans ce contexte d'explosion des commandes, l'INA fait évoluer sa base documentaire IMAGO vers une version IMAGO II, afin de diminuer les délais de recherche de documents.

La valeur marchande des archives s'accroît dans un contexte audiovisuel désormais concurrentiel, et les documentalistes de l'INA sont soucieux·ses de continuer à « accomplir pleinement leur mission de service public ». Dans une lettre ouverte, intitulée « De l'actualité...aux oubliettes »⁸²¹, le 31 mai 1985, les analystes de documentation de la

⁸¹⁶ « Principales émissions ayant fait appel aux archives TV », Rapport d'activité de l'INA, document interne à l'INA, 1983.

⁸¹⁷ *Ibid.*

⁸¹⁸ *Ibid.*

⁸¹⁹ *Ibid.*

⁸²⁰ *Ibid.*

⁸²¹ « De l'actualité...aux oubliettes », lettre ouverte des analystes de documentation de la vidéothèque d'Actualités à l'attention de la Direction de l'INA, 31 mai 1985.

vidéothèque d'Actualités manifestent leur « désaccord profond » avec la nouvelle politique de l'INA : celle-ci privilégie l'indexation documentaire complète des Journaux Télévisés et magazines réguliers, qui sont les contenus les plus sollicités pour l'exploitation commerciale des archives. Cependant, ce traitement prioritaire se fait au détriment de l'analyse et de l'indexation d'autres programmes, comme « les retransmissions sportives en direct, [pour lesquelles] aucune analyse des images n'est faite et seul le titre est mis en mémoire ». Les analystes craignent alors que ces programmes soient condamnés « à l'oubli définitif d'ici quelques mois, un titre n'étant pas un moyen fiable de recherche pour l'actualité. » Or, pour elles, « la mission des archives de l'INA est de gérer des documents de sociétés de programmes qui représentent la principale mémoire audiovisuelle de la France depuis 45 ans, et non d'y effectuer des coupes sombres ». Cette crainte de ne pouvoir assurer la mission patrimoniale de l'Institut revient régulièrement au cours des mobilisations menées et lettres rédigées par les analystes au cours de la décennie 1980, avant même la prise en charge du dépôt légal de l'audiovisuel. Une question émerge dans les années 1980 au regard du manque de moyens matériels et à l'explosion des programmes archivés et documentés par l'INA : comment faire face à l'impossibilité de traiter tous les documents à égalité, faut-il tout archiver ou prendre soin en priorité de repères dans l'histoire de l'audiovisuel qui parleront à tous les publics ? Cet enjeu est à l'origine de tensions croissantes au sein de l'INA, qui existent encore aujourd'hui, entre défenseurs d'une mission de service public, et partisans d'une exploitation commerciale des archives.

Au sein d'un monde audiovisuel partagé entre public et privé, l'Institut est bouleversé par la prise de conscience politique d'un patrimoine audiovisuel, à partir de 1992, et la prise en charge de nouvelles missions par l'INA. Dans le sillage de l'historien Marc Ferro⁸²², et de son ouvrage *Cinéma et Histoire*, en 1977, des chercheur·e·s en Sciences Humaines et Sociales prennent aussi conscience de l'intérêt des programmes audiovisuels en tant que sources historiques, en particulier à partir des années 1980. L'historien Jean-Noël Jeanneney, chargé de la Communication dans le gouvernement socialiste de Pierre Bérégovoy, est d'ailleurs à l'initiative du dépôt légal audiovisuel. En 1992, il porte la loi qui offre une nouvelle valeur patrimoniale des contenus audiovisuels, comme en témoigne cet article du *Monde*, publié le 8 octobre 1998 :

⁸²² Voir Marc Ferro, *Cinéma et Histoire*, Paris, Gallimard, 1993 (1977).

Les paroles ne s'envolent plus, les images non plus. Elles sont précieusement conservées, au même titre que les écrits, depuis que la loi du 20 juin 1992 a étendu le dépôt légal à la radio et à la télévision. Près de 500 ans après l'ordonnance royale de Montpellier, qui imposait, en 1537, la conservation de « toutes les oeuvres dignes d'être lues (...) si de fortune [ces écrits] étaient ci-après perdus de la mémoire des hommes », un souci patrimonial identique a inspiré la création du dépôt légal audiovisuel pour les médias du XXe siècle⁸²³.

Entré dans la loi le 20 juin 1992, et effectivement mis en oeuvre à partir du 1er janvier 1995, le dépôt légal audiovisuel bouleverse profondément l'organisation de l'INA. C'est un moment-clef, une rupture, dans la construction identitaire des documentalistes de l'Institut. La loi sur le dépôt légal audiovisuel est une avancée décisive pour la reconnaissance de la valeur sociale et historique des archives audiovisuelles, puisqu'elle permet une nouvelle « centralité⁸²⁴ » des archives : « Le centre de gravité du dépôt légal de l'Ina repose sur la captation, le catalogage et le traitement documentaire de toutes les émissions de radio et télévision suivantes avec à partir de janvier 1995 les stations de radio : France Inter, France Culture, France Musiques, Radio Bleue/ France Bleu, France Info et les chaînes de télévision: TF1, France 2, France 3, Canal+, M6, Arte, la 5 e / France 5 »⁸²⁵. En vue de constituer un patrimoine audiovisuel national, l'indexation de l'ensemble des programmes télévisés et radiophoniques diffusés en France - et dont le périmètre ne cesse de s'élargir - est confiée aux documentalistes de l'INA. Le service du Dépôt Légal, qui s'organise à Bry-sur-Marne, à l'écart des studios et bureaux des journalistes de l'audiovisuel, bouleverse les carrières individuelles, comme on l'a vu précédemment, mais transforme aussi de manière générale la profession, avec les nouveaux enjeux patrimoniaux et économiques qu'engendre la nouvelle qualité d'archives affectée aux oeuvres audiovisuelles. Deux activités principales sont exercées par les documentalistes au sein de ce service : l'indexation des programmes d'une part, et leur diffusion - et médiation - auprès du milieu de la recherche d'autre part. À partir de 1998, ce travail de dialogue est réalisé par les documentalistes, dans

⁸²³ Jean-Jacques Bozonnet, « Les ressources de l'Inathèque de France », in *Le Monde*, 8 octobre 1998.

⁸²⁴ Maxime Boidy, *Numérique et industries culturelles. Éléments pour une sociohistoire du Plan de sauvegarde et de numérisation (PSN) de l'Institut National de l'Audiovisuel*, Rapport d'enquête - Post-doctorat, 15 décembre 2018, p. 97.

⁸²⁵ Denis Maréchal, Jean-Michel Rodes, « Une richesse à découvrir : les fonds complémentaires des collections du dépôt légal de la radio télévision », in *Le Temps des médias*, n°9, hiver 2007-2008, p. 247

une salle de consultation au sein de la Bibliothèque Nationale de France dédiée aux fonds de l'INA, l'Inathèque, décrite par *Le Monde* :

Aujourd'hui, elle est en ordre de marche, au rez-de-jardin, côté est, de la Bibliothèque nationale de France. Une salle lui est réservée, consacrant ainsi le principe d'universalité de la bibliothèque, tout en marquant bien la spécificité de ces nouveaux médias par rapport au livre. Cette présence n'a pas été acquise sans mal. Les étudiants et les chercheurs y trouveront le même confort cosu, la même convivialité feutrée, à base de bois et d'acier sur fond de moquette rouge⁸²⁶.

Pour prendre en charge les activités de médiation auprès des chercheur·e·s, évoquées précédemment, et en particulier l'indexation d'un périmètre d'archives de plus en plus très vaste, l'INA multiplie les recrutements de documentalistes à partir de 1992. Ces recrutements, comme ceux qui menaient jusqu'ici au travail dans les vidéothèques, reposent sur la mise en place de concours annuels, dont celui qu'a passé Christophe dès 1992 :

Et là, j'ai reçu une annonce comme quoi il y avait un recrutement qui était fait, massif, à l'INA, dans le cadre de la création du dépôt légal...donc ça c'était en 1992...fin 92. Et il y a eu un grand concours ouvert au niveau national, sur lequel, déjà, il fallait envoyer un dossier avec une lettre de motivation⁸²⁷.

Le 19 août 1993, une note du Président du Jury du concours auquel a participé Christophe annonce le recrutement externe de 33 personnes, documentalistes et catalogueur·se·s, à la suite de ces épreuves. 5 d'entre eux sont des hommes. Ces recrutements, qui ont lieu tous les ans, gonflent les rangs des documentalistes de l'INA, dont la présence, comme nous l'avions vu, en nombre devient écrasante au sein de l'Institut, comparée aux autres professions. Les nouvelles missions du Dépôt Légal amènent à une réorganisation du travail dans les autres services de l'INA. Des recrutements « occasionnels » sont ouverts à la Vidéothèque de Production, à la Vidéothèque d'Actualités, et à la Phonothèque, où des CDD viennent remplacer des départs au Dépôt Légal, et des congés pour raisons diverses - maternité, sabbatique, etc. Ils viennent également permettre une « organisation optimale ». Un document interne à l'INA du mois de mars 1995 annonce ainsi la nécessité de recruter 8

⁸²⁶ Jean-Jacques Bozonnet, « Les ressources de l'Inathèque de France », *op. cit.*

⁸²⁷ Entretien avec Christophe, le 10 décembre 2018.

CDD pour optimiser le travail aux Actualités⁸²⁸. En tout, le document demande le recrutement de 20 CDD pour combler les différents besoins des vidéothèques et de la Phonothèque. Quelques mois plus tard, une lettre de la Direction des Ressources Humaines⁸²⁹, adressée à la Secrétaire de la CGT INA, annonce l'admission à venir, à l'INA, et sur concours, au 12 juin 1995, de 22 documentalistes en CDD, avec une liste d'attente de 5 personnes. Or, « Compte tenu des désistements [...] et de l'apparition de nouveaux besoins, la Direction a décidé d'inclure dans la formation la totalité des candidats issus de la liste des admis, et de celle de réserve⁸³⁰ ». Au fil des concours, la profession de documentaliste prend de plus en plus d'ampleur en nombre, atteignant environ cent-cinquante personnes à la fin des années 1990. L'ensemble des documentalistes recruté·e·s, en CDI ou en CDD, bénéficient d'une formation similaire, avec un tronc commun d'une cinquantaine de jours, et un stage spécifique *Archives professionnelles* ou *Dépôt Légal* de douze jours, selon l'affectation. Le document interne à l'INA, qui formalise l'organisation de ces recrutements, le 3 mai 1995, indique aussi que les documentalistes peuvent bénéficier d'une « formation complémentaire spécifique après [leur] prise de fonction ». Une partie des recruté·e·s en CDD intègre définitivement l'INA, au fil des contrats⁸³¹. La création du Dépôt Légal offre une valeur mémorielle et symbolique inédite aux archives de radio et de télévision, aux yeux des universitaires. Les documentalistes, notamment leurs encadrant·e·s, prennent part à l'évolution des outils de transmission de ces ressources, désormais considérées comme des traces des représentations collectives des événements :

Alors, moi, je suis entrée en 1992, au Dépôt Légal, la loi a été votée en 1995. Ça c'était génial, on a eu trois ans pour réfléchir, pour penser... Denel était génial, il a fait le collègue iconique, les ateliers de recherche méthodologique... tout ça évidemment, on était dedans. [...] on a eu tout ce truc en interne et en externe qui était vraiment fort, très très fort⁸³².

⁸²⁸ « Note interne à l'INA » sur une demande de recrutement de personnel, de la part de la Direction des Archives à l'attention de la Direction des Ressources Humaines, document interne à l'INA, mars 1995 [date exacte illisible].

⁸²⁹ « Lettre de la Direction des Ressources Humaines, adressée à la Secrétaire de la CGT INA », document interne à l'INA, non datée. Elle annonce l'admission à venir, à l'INA, et sur concours, au 12 juin 1995, de 22 documentalistes en CDD, je suppose donc qu'elle été écrite peu avant cette date.

⁸³⁰ *Ibid.*

⁸³¹ Voir chapitre 7. III. A. La précarisation des débutants dans le métier à l'INA.

⁸³² Entretien avec Catherine B, le 1er juillet 2019.

La création du Dépôt Légal se traduit concrètement par la distinction de deux services au sein de la documentation à l'époque. Ils fonctionnent pour des missions différentes, réalisées sur des lieux de travail éloignés, avec des personnels distincts. La frontière entre les deux entités est d'autant plus forte que les outils utilisés par les professionnel·le·s ne sont pas les mêmes, comme le raconte Nicole : « Moi j'étais contre le partage [des services du Dépôt Légal et des Archives professionnelles] en 1993, je m'étais bien accrochée avec le directeur à l'époque ! Et ça s'est fait quand même...c'est le problème...il ne voulait pas mélanger le Dépôt Légal avec les archives [professionnelles] »⁸³³. Marie, recrutée dans le cadre du Dépôt Légal, raconte s'être sentie investie d'une mission « noble » lors de son entrée à l'INA :

C'est un peu naïf...mais on avait vraiment l'impression d'être investis d'une mission...ouais, d'une mission importante quoi...

En plus, c'était assez inédit, hein, le dépôt légal radio-télévision, ça existait pas ailleurs, l'INA était très précurseur...et du coup, ouais, c'était important, on se sentait...vraiment dans une mission⁸³⁴.

Comme Marie, de nombreux·ses documentalistes sont fier·e·s de cette nouvelle mission d'intérêt général à laquelle ils participent. Le Dépôt Légal se construit sur une nouvelle base de données, indépendante de celle des Archives Professionnelles. Les deux bases évoluent d'ailleurs indépendamment l'une de l'autre pendant plusieurs décennies. Les cadres des services de documentation, et certain·e·s documentalistes, participent à des discussions en amont de la création de la nouvelle base de donnée *Hyperbase* :

On les a côtoyés [les informaticiens], moi, en tant que responsable du Dépôt Légal, j'avais un responsable hiérarchique, qui a voulu impliquer tout le monde, dans la construction de la base de données du Dépôt Légal, la base de production... et je me souviens encore un soir, parce que c'était un homme du soir, il était sept heures et demie du soir, on était encore tous là, on avait une grande table, il a mis un modèle de papier de données sur la grande table, et il nous a dit « qu'est ce que vous en pensez⁸³⁵? »

En participant, à travers la consultation, à la création des nouveaux outils, les documentalistes du Dépôt Légal construisent aussi leurs propres pratiques et méthodologies

⁸³³ Entretien avec Nicole, le 6 décembre 2017.

⁸³⁴ Entretien avec Marie, le 19 mars 2019.

⁸³⁵ Entretien avec Odette, le 12 décembre 2018.

de travail, renforçant la frontière avec les professionnel-le-s des vidéothèques, qui poursuivent leur travail en amont des créations audiovisuelles à base d'archives. *Le Monde* dessine le service du Dépôt Légal comme un espace moderne et innovant, à travers les outils inédits qu'il met en place pour ouvrir la consultation à de nouveaux publics :

A l'Inathèque, on fouille le passé audiovisuel avec un outil unique : la station de lecture audiovisuelle (SLAV). Il y en a 63, connectées sur un réseau Ethernet, lui-même relié à un serveur central situé au siège de l'INA, à Bry-sur-Marne (Val-de-Marne). Chaque SLAV est constituée d'un Macintosh avec lecteur de cédéroms et d'un magnétoscope pour la lecture des bandes vidéo, que l'utilisateur pilote lui-même grâce au micro-ordinateur. Plusieurs logiciels permettent de faire son chemin dans l'énorme masse des archives déjà réunies. 500 000 heures de télévision et de radiodiffusion sont disponibles, 150 000 ont été capturées depuis la création de l'Inathèque, en janvier 1995, et la collecte va se poursuivre au rythme de 40 000 heures par an⁸³⁶.

L'image vécue et perçue du Dépôt Légal est celle d'un contexte informatisé, et avant-gardiste en terme de matériels et d'outils, marqué par l'innovation technique et technologique. En parallèle, les outils (base de consultation et interface d'indexation) des Archives professionnelles évoluent peu jusqu'à la fin des années 1990. Deux chemins se dessinent côte à côte, menés par les documentalistes des Archives professionnelles, d'une part, et par ceux-celles du Dépôt Légal, d'autre part, mais sans réel point de rencontre. La distinction de deux services documentaires au sein de l'INA accentue le flou autour de la profession de documentaliste, telle qu'elle est vécue de l'intérieur, et perçue de l'extérieur. Petit à petit, le groupe professionnel se scinde en deux cultures professionnelles, chacune porteuse de valeurs sociales différentes pour les archives : la commercialisation d'une part, et la patrimonialisation d'autre part. Catherine raconte les dissensions qui apparaissent très vite entre les deux services, en particulier autour de la répartition du budget de l'INA :

Ce que j'ai entendu le plus : « mais enfin, vous avez vu ? Tout ça [cet argent] pour trois petits chercheurs ! ». Trois petits chercheurs ? Non, non, mais c'est une mémoire collective, ça n'a rien à voir avec trois petits chercheurs ! Donc oui, il y a eu des tensions là-dessus : « nous [les Archives professionnelles] on rapporte du fric, et vous [le Dépôt Légal] vous rapportez rien. » Sauf que si l'INA a continué au niveau archivage, c'est parce qu'il y a

⁸³⁶ Jean-Jacques Bozonnet, « Les ressources de l'Inathèque de France », *op. cit.*

eu l'argent public qui est venu. Et Denel⁸³⁷ a été extraordinaire, il a fait tous les antichambres de tous les ministères, il a revu tous les intellectuels puissants, il a vraiment fait quelque chose qui était exceptionnel. C'était de l'amusement, de la télé, vous vous rendez compte ? [...] Après, l'INA est une grosse machine quand même, c'est pas partout qu'on trouve des trucs comme ça. Il faut être raccord avec ce qu'on veut faire. D'une part, il faut gagner sa vie et deuxièmement, faut savoir où est ce qu'on se situe personnellement dans cette ligne documentaire⁸³⁸.

À partir de 1992, le corps professionnel des documentalistes de l'INA se retrouve donc tiraillé entre les deux cultures qui cohabitent désormais à l'Institut : la volonté de service public de donner une valeur patrimoniale et collective aux archives d'un côté, la nécessité entrepreneuriale de faire du chiffre, en commercialisant les archives auprès des sociétés de programme et de production, de l'autre. La gestion autonome de chacun des services, qui bénéficient de fonds financiers, de matériel, d'outils, et d'un intérêt différent des responsables institutionnels et politiques à leur égard, renforce la fracture entre les professionnel-le-s de la documentation. Suite aux entretiens qu'il a menés avec différents cadres de l'INA, le sociologue Maxime Boidy rapporte que la naissance du dépôt légal est une « source d'antagonismes [professionnels] avec le secteur des archives professionnelles ». Pour lui, la création du service est « l'objet d'un clivage institutionnel : le secteur de la recherche s'investit peu dans l'exploitation de ces nouveaux contenus »⁸³⁹.

Désormais, l'INA distingue sa mission de service public, menée par les documentalistes du Dépôt Légal, et sa mission commerciale, menée dans les vidéothèques d'Actualités et de Production, qui deviennent les secteurs de la valorisation et de la communication des archives à la fin des années 1990, regroupés sous la Direction des Collections et, dans le langage courant, sous la dénomination des « Archives professionnelles⁸⁴⁰ ». Les documentalistes en charge du traitement documentaire des contenus stockés pour être valorisés et commercialisés cohabitent donc, à l'INA, avec celles et ceux chargés de la documentation de flux, au service

⁸³⁷ Francis Denel est le directeur du service des Archives de l'INA, donc à la tête des documentalistes, de juin 1983 à mai 1993. Il a particulièrement œuvré à la mise en place du dépôt légal audiovisuel. Il est ensuite devenu Directeur général adjoint de l'INA, de juin 1993 à décembre 1999.

⁸³⁸ Entretien avec Catherine B, le 1er juillet 2019

⁸³⁹ Maxime Boidy, *Numérique et industries culturelles. Éléments pour une sociohistoire du Plan de sauvegarde et de numérisation (PSN) de l'Institut National de l'Audiovisuel*, op. cit., p.94.

⁸⁴⁰ Voir le Chapitre 6. I. B. Une tension entre service public et buts lucratifs renforcée par la distinction des services du Dépôt Légal (à but patrimonial) et des Archives professionnelles (à but lucratif) au milieu des années 1990.

du Dépôt Légal⁸⁴¹. Le travail des documentalistes est bouleversé dans tous ses aspects, et dans tous les services, par les nouvelles missions de l'INA. À Radio France, l'indexation des émissions se restructure, ce qui réjouit Geneviève :

Alors, à la Phonothèque, [...] le retard d'indexation était absolument faramineux...Les notices n'étaient pas faites, c'est évident. [...] Donc après, c'est une longue, longue bagarre...Ce qui nous a tirés de là, en fait, c'est le Dépôt Légal, qui a donné obligation à Radio France, de faire son boulot⁸⁴².

La loi de 1992 a des conséquences sur le réaménagement de l'ensemble de la documentation audiovisuelle à l'INA. De plus en plus, les tâches du Dépôt Légal et des Archives professionnelles se nourrissent entre elles et entraînent concrètement « certaines mutations du travail documentaire dans la mesure où la description et l'indexation nécessitent de « faire quelque chose de lisible par la recherche »⁸⁴³ et « non plus par les diffuseurs des chaînes de télévision et de radio »⁸⁴⁴. Même les plus hauts cadres de l'INA ressentent cette distorsion entre mission de service public et buts commerciaux de l'entreprise, comme le raconte Francis Denel :

Tout ça crée une espèce de *tension interne* et de difficulté à avoir un discours collectif clair. On avait même à l'intérieur de l'INA cette difficulté que j'avais avec les directeurs de l'INA, qui se voyaient comme des patrons de l'audiovisuel et qui se retrouvaient patrons des archives [...]. Ils étaient eux-mêmes dans cette schizophrénie difficile et compliquée [...]. L'INA a des comptes à rendre [...] Ils n'étaient pas à l'aise avec leur fonction⁸⁴⁵.

La nature « hybride »⁸⁴⁶ de l'INA, dans un équilibre de plus en plus fragile entre culture commerciale d'entreprise et mission de service public, bouleverse profondément les tâches

⁸⁴¹ Voir Anna Tible, « Les documentalistes de l'audiovisuel public : sortir de l'ombre une profession, révéler les archives audiovisuelles », *Journal of the Canadian Historical Association / Revue de la Société historique du Canada*, Volume 30, numéro 2, 2019, pp. 97–119.

⁸⁴² Entretien avec Geneviève, le 19 février 2018.

⁸⁴³ Valérie Chaumelle-Serrus, citée par Maxime Boidy, *Numérique et industries culturelles. Éléments pour une sociohistoire du Plan de sauvegarde et de numérisation (PSN) de l'Institut National de l'Audiovisuel*, *op. cit.*, p. 94.

⁸⁴⁴ Maxime Boidy, *Numérique et industries culturelles. Éléments pour une sociohistoire du Plan de sauvegarde et de numérisation (PSN) de l'Institut National de l'Audiovisuel*, *op. cit.*, p. 94.

⁸⁴⁵ Entretien filmé avec Francis Denel, par Claire Mascolo et Jérôme Bourdon, *op. cit.*

⁸⁴⁶ Maxime Boidy, *Numérique et industries culturelles. Éléments pour une sociohistoire du Plan de sauvegarde et de numérisation (PSN) de l'Institut National de l'Audiovisuel*, *op. cit.*, p. 11.

des documentalistes, qui s'adaptent à ce nouveau cadre social de travail. Elles - et ils - posent petit à petit de nouvelles pierres pour la construction de leur identité professionnelle. Les professionnel·le·s redéfinissent leur rôle au cœur d'un environnement de travail, au sens où l'entend Andrew Abbott⁸⁴⁷, où se ré-organise une division des tâches, parfois concurrentielle, entre les différents métiers, voire les différents services.

⁸⁴⁷ Voir Andrew Abbott, *The system of Professions : An Essay on the Division of Expert Labor*, Chicago, University of Chicago Press, 2014 [(1988)].

II. Le dépôt légal : la nouvelle mission patrimoniale des documentalistes

L'identité n'est jamais donnée, elle est toujours construite et à (re)construire dans une incertitude plus ou moins grande et plus ou moins durable⁸⁴⁸.

La création du Dépôt Légal accentue le flou sur l'identité vécue par les documentalistes, mais aussi sur la manière dont elle est perçue par le regard des autres. Difficile en effet de dessiner les contours de ce que Claude Dubar appelle « l'identité pour autrui »⁸⁴⁹ chez ce corps professionnel, tant sa représentation est mouvante. Le récit que les professionnel·le·s font eux-mêmes de leur parcours est significatif. Il est marqué par une terminologie langagière, et par des ruptures historiques vécues collectivement, qui soulignent les nombreux questionnements identitaires qui traversent la profession sur le long terme. La création du Dépôt Légal, qui redéfinit les missions de l'INA et les pratiques professionnelles d'une partie des documentalistes, est un de ces moments-clefs pour une (re)construction permanente de leur identité « pour eux », et pour la (re)définition que les professionnel·le·s donnent d'eux-mêmes au monde extérieur.

A. Documentaliste, métier des bibliothèques, des archives ou de l'audiovisuel ?

Le Dépôt Légal offre une nouvelle visibilité médiatique à l'INA. Le journal télévisé de 13h de France 2 lui consacre un sujet, le 29 avril 1994. Le journaliste Daniel Bilalian rappelle aux téléspectateurs : « Vous avez [déjà] aperçu sur les images d'archives, dans le coin à droite, là, le sigle *INA, Institut National de l'Audiovisuel*. C'est là qu'est engrangée toute la mémoire filmée du XXe siècle [...] ». La voix-off du reportage annonce que le budget alloué au Dépôt Légal de l'audiovisuel va « enfin permettre à la France de constituer une *bibliothèque* d'un autre type. » Le discours du JT insiste à la fois sur le rôle mémoriel, mais surtout sur l'ampleur du nouveau patrimoine, et sur les « techniques de pointe » utilisées

⁸⁴⁸ Claude Dubar, *La socialisation : construction des identités sociales et professionnelles*, op. cit., p. 111.

⁸⁴⁹ Claude Dubar, *La crise des identités. L'interprétation d'une mutation*, Paris, Presses universitaires de France, 2010 (2000), p. 4.

au Dépôt Légal. La succession d'illustrations d'ordinateurs et de serveurs informatiques dans le reportage renforce la peinture d'un service avant-gardiste. Le reportage souligne : « Dès l'année prochaine, les cassettes [...] seront numérisées et compilées sur disques numériques. Tout est fait pour bien conserver nos trésors »⁸⁵⁰. Le Journal Télévisé de France 2 montre un service de documentation marqué par les avancées technologiques, à rebours de la représentation souvent poussiéreuse du monde des archives. Par ailleurs, l'article 22 du décret du 31 décembre 1993 implique que les supports audiovisuels déposés soient attribués à la BNF dès lors qu'ils sont mis à disposition du public. À partir de 1998, l'espace de l'Inathèque accueille les nouveaux publics des archives, les universitaires, au sous-sol de la BNF. Le journal de 13h de France 2, le 18 juin 2003, définit les chercheur·e·s de l'Inathèque comme « les voyageurs de l'immobile devant les écrans de l'Histoire ». En interrogeant les historiens Jean-Noël Jeanneney et Marc Ferro, le reportage penche plutôt du côté de la légitimité patrimoniale, et situe les activités des documentalistes dans une dimension mémorielle. Avec la prise en charge de la constitution et de la conservation du patrimoine audiovisuel national, l'INA reconstruit son identité, à la frontière entre monde des médias et monde des archives. L'image perçue et vécue par les documentalistes s'adapte à ces bouleversements, non sans difficultés. Elle peine de plus en plus à définir ses contours, à la lisière entre différents univers professionnels. Nicole, entrée à l'ORTF en 1973 explique le flou entre métiers de la documentation et métiers des bibliothèques, sur lequel s'est construit la profession de cinémathécaire, puis d'analyste et enfin de documentaliste. Elle traduit ainsi, de son point de vue, le regard porté sur son métier par les professions qu'elle a côtoyées au cours de sa carrière : « La bibliothèque, tout ce qui est documentation c'est pareil, c'est du rangement, c'est les petites fourmis...ça se voit pas »⁸⁵¹ !

Dès 1971, la bibliothécaire Luce Kellerman analysait la documentation dans son ensemble - c'est-à-dire concernant tous les supports - comme « un sous-produit des services d'archives et des bibliothèques »⁸⁵². Le traitement documentaire ne serait qu'une part du travail vers la conservation organisée des traces du passé, menée par les bibliothécaires et, un étage plus haut encore, gérée par les archivistes. Christine Leteinturier, qui a travaillé sur les

⁸⁵⁰ Reportage sur le dépôt légal de l'audiovisuel, *Journal télévisé de 13h* de France 2, le 29 avril 1994.

⁸⁵¹ Entretien avec Nicole, le 6 décembre 2017.

⁸⁵² Luce Kellerman, « Représentations et Fonctions sociales de la documentation », in *Documentaliste*, déc. 1971, vol. 8, n°4, p. 143, citée par Christine Leteinturier, *L'identité professionnelle des documentalistes : le cas des médias*, Paris : ADBS éd., 1996 p. 9.

documentalistes dans la presse, fait le constat que ces professionnel-le-s ne bénéficient pas « du prestige culturel ou historique des bibliothèques ou des archives »⁸⁵³. Le traitement documentaire est donc souvent dévalorisé en comparaison des autres professions en charge d'activités de conservation. Les mondes des bibliothèques et des archives bénéficient d'une image plus valorisante, car ils prennent soin d'une culture « classique ». Liliane, entrée à l'INA en 1998, témoigne aussi de la méconnaissance de son entourage sur sa profession qui la confond avec des métiers plus visibles :

Déjà, il y a pas mal de gens en dehors, quand on dit qu'on est documentaliste, qui ont du mal à visualiser : « ah t'es bibliothécaire ? », « non, je suis documentaliste, je ne suis pas bibliothécaire »... Dans le milieu, évidemment, les gens savent ce qu'est une documentaliste parce qu'ils utilisent, ils font appel aux docs, mais les gens comprennent pas bien ce que c'est, déjà en dehors, c'est pas reconnu⁸⁵⁴.

Liliane met ici l'accent sur une confusion à l'origine du manque de visibilité, et de reconnaissance des documentalistes, en particulier dans l'audiovisuel, qui les confond souvent avec les professionnel-le-s des bibliothèques, voire des archives. Pourtant, le monde des archives *traditionnelles*, c'est-à-dire écrites (papier, iconographiques), celui des Archives nationales, ne semble pas tout à fait prêt à accueillir les ressources audiovisuelles de l'INA au sein de sa définition des « archives ». Cette réticence est notamment liée au fossé qui existe dans les normes et pratiques de travail des documentalistes de radio et de télévision. Selon Marina, qui travaille dans les formations de l'INA, les méthodes utilisées dans l'Institut sont beaucoup plus proches de la bibliothéconomie :

Et par ailleurs, les métiers de l'archive...on considère à juste titre que l'INA ne gère pas l'archive...Et, techniquement parlant, ce qu'on a, et la manière de le traiter, ne correspond pas à une archive... [...] j'ai eu l'occasion d'en discuter avec l'Association permanente des archivistes français sur la formation professionnelle...et, voilà, faut faire attention à ce qu'on dit [rires]. C'est vrai que c'est beaucoup moins compliqué quand on discute avec des bibliothécaires⁸⁵⁵.

Le flou dans la perception populaire du métier de documentaliste est renforcé quand il est réalisé dans le milieu audiovisuel : il est récent et plus mal connu que les métiers de la

⁸⁵³ Christine Leteinturier, *Ibid*, p. 9.

⁸⁵⁴ Entretien avec Liliane, le 13 décembre 2018.

⁸⁵⁵ Entretien avec Marina, le 17 septembre 2018.

documentation papier. Le rapport réalisé par Ray Edmonson en 2004 pour l'UNESCO⁸⁵⁶ analyse ce qu'il définit comme la profession d'*archiviste audiovisuel*. En effet, selon les pays, les tâches professionnelles dédiées à la collecte, à la conservation et à la documentation audiovisuelles sont attachées à des professionnel·le·s aux dénominations différentes, qu'il regroupe sous ce terme. Toutefois, Edmonson donne un très bon aperçu de l'identité professionnelle des documentalistes et archivistes audiovisuel·le·s telle qu'elle peut être perçue par le monde extérieur. Il distingue en particulier différentes représentations du métier d'archiviste, selon les différents domaines dans lesquels il peut s'exercer :

La vision populaire est simplificatrice. Un archiviste est quelqu'un qui s'occupe d'archives, recherche et extrait documents et dossiers. Un bibliothécaire est derrière un guichet de prêt ou bien range des livres sur des étagères. L'archiviste sonore ou cinématographique, lui, n'a sans doute pas encore une image aussi précise et aussi caractéristique dans la conscience collective. La façon dont les professionnels se définissent entre eux ainsi que vis-à-vis des pouvoirs publics leur importe certainement, mais ces belles définitions ne valent que dans des cercles restreints. Les archivistes audiovisuels, en tant que groupe, souffrent d'un déficit d'image. Ils ont aussi le besoin et le droit, dans les milieux professionnels, d'être différenciés des archivistes et de ne pas devenir des victimes de la sémantique⁸⁵⁷.

En travaillant sur la radio, et surtout sur la télévision, les documentalistes de l'audiovisuel évoluent à l'écart de cette culture « légitime »⁸⁵⁸ de l'écrit et des beaux-arts, dans ce que Bernard Lahire décrypte comme « un espace social et culturel où tout ne se vaut pas »⁸⁵⁹. Les documentalistes de l'audiovisuel ne sont donc intégré·e·s en tant que membres ni par le monde des archives, ni par le monde des bibliothèques. Pourtant, dans les représentations collectives, les professionnel·le·s se fondent très souvent dans cet ensemble peu défini que sont le paysage des archives, des bibliothèques et de la documentation. Le flou dans l'identité perçue des documentalistes s'accroît avec la mise en place du Dépôt Légal. Pour Dominique Saintville, une des cadres en charge de la mise en place du dépôt légal à l'INA, à partir des années 1990, « les temps changent » : « Les cultures bibliothéconomiques

⁸⁵⁶ Ray Edmonson, « Philosophie et principes de l'archivistique audiovisuelle », *Rapport à l'occasion de la commémoration du 25 anniversaire de la Recommandation de l'UNESCO pour la sauvegarde et la conservation des images en mouvement*, Paris, 2004.

⁸⁵⁷ *Ibid*, pp 14-15.

⁸⁵⁸ Voir Bernard Lahire, *La culture des individus - Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte, 2006, p. 71.

⁸⁵⁹ *Ibid*, p. 71.

et documentaires et archivistiques commencent à se rapprocher sous l'effet notamment des nouvelles dispositions de la loi sur le dépôt légal, et de la mission commune »⁸⁶⁰.

En prenant en charge un nouvel aspect du dépôt légal du patrimoine national, les documentalistes de l'INA sont de plus en plus confondus dans les esprits avec les professionnels des archives et des bibliothèques. En 1998, l'installation de l'Inathèque, lieu de consultation des fonds audiovisuels pour les chercheurs au cœur de la Bibliothèque Nationale de France, renforce le malentendu sur une profession, qui a un pied dans les médias et un autre dans les bibliothèques. La terminologie de « thèque », qui rappelle le monde de l'écrit et du papier, n'aide d'ailleurs pas à distinguer le service de l'INA des autres pièces de la BNF, auprès du grand public. Un rapport réalisé pour l'APEC en 1989 sur les métiers de la documentation dans leur ensemble, distingue « le documentaliste de la génération "antibibliothèque" (la première), le dissident de l'enseignement en rupture de cours magistraux ou le "littéraire qui a échoué dans une documentation" et l'espèce nouvelle qui est imprégnée de "high tech" et de "management de SID" »⁸⁶¹. Cette peinture des générations successives de documentalistes est aujourd'hui dépassée mais elle permet de trouver des éléments pour comprendre la construction identitaire des documentalistes. La documentation apparaît en effet comme une voie du milieu pour des professionnels qui ont refusé l'enseignement et le monde, perçu comme trop vieillot, et dépassé, des bibliothèques. La documentation, au contraire, offre la possibilité de toucher aux tâches d'indexation et de classement d'œuvres et d'objets divers, mais à travers des outils vus comme modernes, voire en avance. Les documentalistes de l'INA se positionnent du côté de la modernité : ils insistent régulièrement sur la valeur contemporaine des contenus sur lesquels ils travaillent, et des outils informatisés, pour se différencier du monde de l'écrit. Cependant, la frontière entre métier des bibliothèques, des archives, et de la documentation audiovisuelle n'est pas toujours si claire dans leurs propres esprits. Patrick raconte ainsi le parcours qui l'a mené à passer le concours de l'INA, où il est entré en 1993, après des études dans la documentation traditionnelle :

⁸⁶⁰ Dominique Saintville, « L'image animée », *Bulletin des bibliothèques de France*, tome 38, n°5, Février 1993, pp. 54-55. Le document est disponible à ce lien : <https://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-1993-05-0054-013.pdf> [consulté le 20 octobre 2022].

⁸⁶¹ Hélène Alexandre, *Les métiers de la documentation*, Paris, APEC, 1989, p. 75.

Alors, le DUT [*Documentation d'entreprise*], ça s'était bien passé, je trouvais ça plutôt sympa, et j'hésitais entre Bibliothèque et Documentation, et j'ai fait un stage à la Médiathèque de Besançon, où là je me suis retrouvé dans un univers assez cloisonné, et je me suis dit « non, jamais je ferai ça ». C'était une bibliothèque d'études et autant le fonds était intéressant, autant je ne voyais pas du tout travailler là-dedans. Même si j'avais bien accroché avec la conservatrice [...], je m'étais dit « bon voilà, je peux quand même utiliser l'Histoire pour entrer dans le monde des bibliothèques. En tout cas, je pourrais. » Donc je me dis que l'analyse d'image, ça peut être intéressant, je passe le concours et j'avais jamais fait d'analyse d'image, je savais pas ce que c'était⁸⁶².

Dans le récit de Patrick, le travail sur l'image lui permettra de transposer les techniques de documentation classiques, voire de bibliothéconomie, sur de nouveaux supports. Les professionnel·le·s qui entrent dans l'entreprise après la création du Dépôt Légal viennent d'ailleurs de plus en plus du milieu de la documentation, comme Marie, arrivée en 1995 :

Ce qui est intéressant dans la documentation, et je l'ai bien vu dès que j'ai passé des entretiens d'embauche, c'est qu'on peut travailler dans toutes sortes de domaines... mais vraiment, j'ai passé des entretiens d'embauche au Ministère de l'Economie, à Bercy, dans un centre de ressources en gérontologie, qui m'attirait quand même beaucoup moins que la documentation audiovisuelle [rires] mais c'est vrai qu'en fait, les documentalistes, ce sont des gens très adaptables et ce sont des passeurs d'informations... J'ai travaillé à *L'Etudiant*, donc, là, je travaillais avec des journalistes pour le coup et on faisait des dossiers aussi, préparatoires pour eux, c'était encore une autre population... J'ai bien aimé cette idée de ressources... En fait, documentalistes, c'est des gens de l'ombre un petit peu mais qui fournissent les informations nécessaires à d'autres pour pouvoir travailler et c'est vrai que cet intérêt là pour moi, il s'est jamais démenti... et le fait aussi que ce soit un métier de contact⁸⁶³.

Pour Marie, entrer à l'INA est donc la continuité logique d'un parcours dans la documentation écrite. Cependant, dans leur récit, peu de professionnel·le·s comme Marie acceptent d'être confondu·e·s avec le monde des bibliothèques et, surtout, de la documentation écrite, souvent perçus de manière péjorative. L'aspect technologique qui émerge dans les années 1990 change un peu la donne, modernisant peu à peu les représentations extérieures des professionnel·le·s de la documentation. Mais ils demeurent souvent perçus comme une troisième voie, pour celles et ceux qui n'ont pas *réussi* dans la culture, l'art, ou les médias. Les documentalistes entré·e·s à l'INA à partir des années 1990,

⁸⁶² Entretien avec Patrick, le 21 février 2019.

⁸⁶³ Entretien avec Marie, le 19 mars 2019.

insistent beaucoup sur leur insertion dans un monde professionnel de l'audiovisuel : ils utilisent toute une terminologie et décrivent des outils qui les placent du côté du temps court de l'actualité médiatique, et non du temps long de l'archivage traditionnel, du temps vivant contre celui du temps passé. Être assimilé à ces professions reviendrait à se fondre dans des représentations collectives, souvent péjoratives, de métiers construits à l'écart de l'histoire en marche, cantonnés à la poussière des sous-sols. Le travail à l'INA apparaît comme une possibilité pour faire le pont entre les métiers des archives et/ou des bibliothèques, et le monde médiatique, dont la représentation est plus séduisante et *moderne*. Les industries de la culture et de la création atteignent en effet une visibilité et un public beaucoup plus larges que le monde des archives et des bibliothèques. Cependant, la mise en place du dépôt légal donne une nouvelle valeur patrimoniale et symbolique aux archives. Elle s'inscrit à la suite d'une histoire au cours de laquelle les documentalistes ont obtenu un meilleur salaire, et profitent d'une meilleure reconnaissance sociale des sources audiovisuelles... ce qui attire davantage d'hommes dans le métier selon Catherine :

À partir de la B3 [augmentation de la grille de rémunération], on en a eu plus [d'hommes] hein ! [...] Et puis, je pense aussi qu'il y a la sécurité de l'emploi, il y a un certain nombre de choses, qui font que... oui, il y a eu une certaine reconnaissance quand même de la documentation, du cinéma, de la télé qui est quand même devenue, petit à petit, un élément sociologique important... la question du patrimoine, les questions économiques aussi avec tout ce qui s'est passé dans les années 1980 [la privatisation des chaînes]... Enfin bon, voilà, donc il y a une évolution... La notion de patrimoine a beaucoup évolué dans le coeur des Français on va dire. [...] L'image de la documentation quand moi je suis rentrée en doc, c'était vraiment... ben voilà, je sers le café quoi. De la part de tout le monde⁸⁶⁴.

En gagnant une meilleure légitimité sociale, la profession de documentaliste à l'INA semble gagner en visibilité, en faveur de la reconnaissance symbolique vécue par les professionnel·le·s. Cependant, une nouvelle division horizontale s'organise, entre les services de documentation de l'INA. La répartition des tâches entre Archives professionnelles et Dépôt Légal, entre lesquels la frontière demeure floue pendant quelques mois, voire quelques années, n'aide pas toujours à éclaircir le conflit identitaire qui anime les professionnel·le·s de l'INA :

⁸⁶⁴ Entretien avec Catherine B, le 1er juillet 2019.

Et, après, à la création du Dépôt Légal, date très importante, nous on a arrêté de prendre l'antenne et d'indexer les émissions de ce qu'on appelle *le flux*. C'est le flux puisque c'est ce qui arrive quotidiennement, [...] C'est le DL qui avait ça en charge. Donc, nous, on a travaillé, enfin on a continué, il y a eu une zone de recouvrement quand même, je sais pas, ça a duré un an ou deux, mais ils prenaient et nous, on continuait à les prendre le temps qu'eux se rôdent bien, s'installent bien... donc on a eu quelques doublons sur cette période là⁸⁶⁵.

Pendant quelques années, la lisière peu claire entre Archives professionnelles et Dépôt Légal engendre des conflits pour délimiter le périmètre des tâches et les contenus traités d'un service à l'autre. Le Dépôt Légal prend définitivement en charge l'indexation du flux à partir de la fin des années 1990. Pour Marie, ce travail s'inscrit dans le monde de la documentation, voire des archives, alors qu'aux Archives professionnelles, le travail s'apparente davantage au monde des médias, scindant le paysage de la documentation à l'INA. Mais la professionnelle regrette que le travail effectué dans l'ombre au Dépôt Légal laisse peu de place à l'autonomie, contrairement à celui des vidéothèques : « Moi, je voulais vraiment rester dans la documentation. Mais bon, c'est vrai qu'il y a une lassitude à faire que du traitement documentaire, et puis, surtout, on n'a pas de marge de manoeuvre, on n'a pas de responsabilité »⁸⁶⁶.

Au Dépôt Légal, les tâches d'indexation, et même de service aux chercheur·e·s sont davantage vécues par les professionnel·le·s comme automatiques et répétitives, à l'image du « sale boulot »⁸⁶⁷ analysé par Everett C. Hughes, la partie dévalorisée de chaque profession. Aux Archives professionnelles, le travail s'effectue dans l'ombre, mais avec une finalité aux yeux de tou·te·s. Les tâches de l'Inathèque, quant à elles, peinent à gagner une place à la lumière, car elles demeurent très en amont, entre archives et audiovisuel : elles sont de fait peu visibles à l'intérieur même de la chaîne documentaire de l'INA, à l'image d'une nouvelle division du travail, au cœur de la profession de documentaliste.

La création du Dépôt Légal accentue la méconnaissance du métier, à l'origine d'un malaise identitaire croissant ressenti par les documentalistes à partir des années 1990 :

⁸⁶⁵ Entretien avec Françoise N, le 30 mars 2018.

⁸⁶⁶ Entretien avec Marie, le 19 mars 2019.

⁸⁶⁷ Everett C. Hughes, *Le regard sociologique*, *op. cit.*

Je pense que ce métier n'est pas reconnu...parce qu'on mélange *aussi* documentaliste et archiviste. Que du coup, on n'a pas de reconnaissance d'une profession. Parce qu'on est à la fois documentaliste [...], à la fois archiviste [...] mais pas vraiment, surtout, on n'a pas le prestige de sortir des grandes écoles spécialisées qui seraient chartistes [...] C'est un espèce de truc qui a été inventé au fil du temps...avec des tiraillements entre le dépôt légal et le professionnel [...]. Dévalorisé par un certain nombre de gens à l'intérieur de l'INA [...]. Puisque tu es *juste* censé servir le client. [...] Du coup, il y a un truc très compliqué d'une profession qui n'a pas de place⁸⁶⁸.

Pour Françoise, la profession de documentaliste à l'INA ne bénéficie pas des mêmes lauriers que des professions du monde des archives liées à de grandes écoles, qui trouvent leur place du côté de la culture légitime. De plus, au sein de l'Institut, les professionnel·le·s eux-mêmes peinent à se positionner, entre métier du patrimoine et métier des médias. Métier de l'ombre, documentaliste a du mal à se faire une « place », comme l'exprime Françoise, à la lisière entre différents domaines, qui ne le reconnaissent jamais vraiment comme faisant partie des leurs.

La mission patrimoniale qui repose désormais sur une partie des documentalistes de l'INA, et la création de l'Inathèque, qui s'installe au coeur même de la Bibliothèque Nationale de France⁸⁶⁹, n'aident pas toujours les esprits à bien délimiter les contours du métier de documentaliste audiovisuel, entre conservation et création audiovisuel. Peindre le portrait d'une documentaliste de l'INA est compliqué par la nouvelle organisation des années 1990, aux yeux du monde extérieur, mais aussi au coeur de la profession elle-même.

⁸⁶⁸ Entretien avec Françoise, le 11 juin 2018.

⁸⁶⁹ L'Inathèque, lieu de consultation des archives audiovisuelles, s'installe en 1998 sur le tout nouveau site de la Bibliothèque Nationale de France, appelé *Tolbiac*, dans le XIII^e arrondissement, et inauguré par le Président de la République François Mitterrand, le 30 mars 1995. La consultation de ces fonds est aussi possible depuis les antennes régionales de l'INA à Marseille, Lille, Lyon, Rennes, Strasbourg et Toulouse. Ces lieux sont appelés « centres de consultation experte », puisque les usager·e·s sont accompagné·e·s par des documentalistes de l'INA dans leurs recherches, comme à la BNF. En 2022, des lieux de consultation d'une partie de ces archives - l'accès est plus restreint qu'à l'Inathèque.- existent dans différents lieux aux quatre coins de l'hexagone, en particulier dans les bibliothèques municipales des grandes villes. Ils sont appelés « postes de consultation autonome » et donnent accès, de manière autonome et sans aide de professionnel·le·s, aux fonds audiovisuels numérisés de l'INA, mais ni aux ressources écrites complémentaires (conditions de production, conducteurs, magazines, etc.), ni aux sources sur support analogique, disponibles uniquement à la BNF. Les lieux de consultation des fonds de l'Inathèque sont disponibles à ce lien : <http://www.inatheque.fr/consultation.html> [consulté le 15 octobre 2022].

B. La nouvelle relation avec les chercheur·e·s : Une division du travail qui demeure verticale

Le dépôt légal de l'audiovisuel implique la prise en compte de nouveaux·elles usager·e·s pour les archives, les universitaires, et en particulier les chercheur·e·s. Les documentalistes de l'INA redéfinissent alors leur place auprès d'un nouveau monde professionnel. Les relations entre le monde universitaire et le monde de l'audiovisuel ne sont pas nouvelles. L'historienne Isabelle Veyrat-Masson évoque des relations entre universitaires et télévision dès les années 1950, mais pour mettre en œuvre des créations audiovisuelles à destination du grand public⁸⁷⁰. La prise en compte des archives radiophoniques et télévisuelles comme outil légitime des recherches en sciences humaines et sociales émerge à la fin des années 1970, avec Marc Ferro. Sarah Lécossais et Nelly Quemener ont dirigé un ouvrage collectif, *En quête d'archives*, sur les rapports des chercheur·e·s aux archives. Le sémiologue Jean-Claude Soulages y décrit son travail sur les sources audiovisuelles, à la période de la « préhistoire des archives » :

Le/la chercheur.e était tout simplement son propre archiviste. L'apparition du magnétoscope de salon au début des années 1980 a été décisive dans l'ensemble du champ des études audiovisuelles qui butait sur la question de l'accès aux archives⁸⁷¹.

Avant la fin des années 1990, aucun lieu n'est dédié aux universitaires pour le visionnage ou l'écoute des contenus audiovisuels. Les chercheur·e·s contournent cet obstacle pour construire des corpus radiophoniques et audiovisuels avec les moyens du bord, comme Jean-Claude Soulages. Parfois, les universitaires se rendent directement auprès des documentalistes de l'INA, dans les vidéothèques dédiées aux client·e·s professionnel·le·s de l'audiovisuel. Le Dépôt Légal, en particulier grâce à l'Inathèque à partir de 1998, offre un espace inédit : les archives audiovisuelles y sont spécifiquement dédiées à l'usage des chercheur·e·s. Le sociologue Maxime Boidy, qui analyse l'évolution des relations professionnelles à l'INA, reprend dans son travail un entretien avec Jean-Michel Rodes, ancien directeur du Dépôt Légal, et qui a participé activement à sa mise en œuvre. Le cadre de l'INA considère que « ce service s'inscrit *dans la filiation* des activités de recherche

⁸⁷⁰ Voir Isabelle Veyrat-Masson, *La télévision explore le temps*, op. cit.

⁸⁷¹ Jean-Claude Soulages, in Sarah Lécossais et Nelly Quémener dir., *En quête d'archives, Bricolages méthodologiques en terrains médiatiques*, Paris, INA-Éditions, 2018, p. 17.

initiées par Pierre Schaeffer à l'époque de l'ORTF ». Ce service avait permis à la télévision de nouer des relations étroites avec les universitaires, pour mener à bien différentes expérimentations techniques. L'objectif est de poursuivre sur cette voie, en valorisant les archives audiovisuelles comme des outils des recherches universitaires. Pour Jean-Michel Rodes, le Dépôt Légal permet la création d'espaces inédits de « dialogue permanent » entre universitaires, personnalités du monde audiovisuel et « les différentes catégories de personnels INA⁸⁷² ». Au Dépôt Légal, les chercheur·e·s sont désormais au cœur du dispositif de l'INA. Ce n'est plus seulement un dialogue avec les universitaires, c'est un service et une mise à disposition des archives audiovisuelles aux recherches scientifiques. Dans ce nouveau service, les documentalistes redéfinissent leur organisation de travail mais se positionnent toujours en appui de la production des futures œuvres, désormais intellectuelles.

Les outils du Dépôt Légal se construisent en étroite relation entre l'INA et les chercheur·e·s. Dans l'ouvrage *En quête d'archives*, Patrick Charaudeau raconte les débuts de l'Inathèque de son point de vue de chercheur en Information-Communication :

L'Inathèque, qui venait d'obtenir le dépôt légal des oeuvres radiophoniques et télévisuelles, mettait en place des outils de consultation et les offrait aux chercheur.e.s. Ainsi s'est constituée une petite équipe qui travaillait en collaboration étroite avec son personnel. Je me suis en outre senti partie prenante de la recherche à l'Ina en contribuant aux travaux des « Ateliers » de la recherche, en intégrant le Collège iconique et en siégeant au Jury du prix de la recherche⁸⁷³.

Le chercheur Guy Lochard confirme les propos de Patrick Charaudeau. Il a le sentiment d'avoir été « intégré » à la mise en œuvre des outils documentaires du Dépôt Légal :

Dès la création du Dépôt Légal, Francis Denel, l'initiateur de l'Inathèque, nous sollicita pour adapter les outils de consultation aux besoins des chercheur.e.s, notamment en termes d'indexations et de description. J'ai le souvenir de mon émerveillement devant ces nouveaux supports de visionnement dont nous pressentions qu'ils allaient bouleverser les conditions

⁸⁷² Entretien avec Jean-Michel Rodes, réalisé par Maxime Boidy, et cité dans son rapport , « Numérique et industries culturelles. Éléments pour une sociohistoire du Plan de sauvegarde et de numérisation (PSN) de l'Institut National de l'Audiovisuel », *op. cit.*, p. 95.

⁸⁷³ Patrick Charaudeau, in Sarah Lécossais et Nelly Quemener dir., *En quête d'archives, Bricolages méthodologiques en terrains médiatiques*, *op. cit.*, p. 18.

de la recherche sur la télévision, fondée le plus souvent jusque-là sur les témoignages des acteur·trice·s et les quelques documents circulant épisodiquement sur les antennes⁸⁷⁴.

Les chercheur·e·s se réjouissent de leur intégration à la mise en place d'outils d'indexation, de classement, et d'accessibilité qui répondent à leurs besoins. En particulier, ils louent l' « espace de dialogue précoce [...] structuré par les *Ateliers de recherche méthodologiques*, initiés par Bernard Stiegler, qui ont visé à établir les critères spécifiques de lisibilité des archives à destination des chercheurs⁸⁷⁵ ». Patrick Charaudeau raconte ses dialogues réguliers avec les documentalistes lors de la naissance des outils du Dépôt Légal :

Il faut rendre hommage à toute l'équipe de ces années-là qui, sous la houlette de Francis Denel, fit preuve d'un engagement total, sans contraintes, ni limites, dans ce qu'on peut appeler une belle aventure. Avec l'apparition du dépôt légal se développèrent des activités sur le mode constant de la recherche, de l'interrogation, de la discussion, voire de la controverse. Les Ateliers que j'évoquais plus haut étaient par exemple le lieu où se confrontaient deux logiques : celle des chercheur.e.s et celles des documentalistes. Les premier.e.s voulaient que l'on fournisse le plus de détails possibles sur les particularités visuelles et verbales des documents archivés. Les second.e.s faisaient valoir les contraintes de temps, de pertinence au regard de ce que peuvent être les descriptions, de faisabilités pour ce qui est de livrer à tout consultant des fiches lisibles. Le dialogue qui en résultait a permis de trouver un équilibre entre ces deux logiques⁸⁷⁶.

Les outils du Dépôt Légal semblent donc s'être construits à travers un dialogue entre documentalistes et chercheur·e·s. Pourtant, les documentalistes ne vivent pas cette relation comme un dialogue équilibré. Marie, entrée à l'INA en 1995 et devenue cadre, raconte sa perception des « ateliers de recherche méthodologique » : « Les ateliers, je n'y avais pas de part, si ce n'est en tant que spectatrice quand j'y allais...c'était les équipes d'encadrement, les chercheurs... voilà... qui échangeaient... Les documentalistes sauf peut-être cas rares ne participaient pas... sauf... éventuellement pour présenter un outil avec un regard métier »⁸⁷⁷. Dans de nombreux récits de documentalistes, ce sont en effet les cadres de l'INA qui sont mis

⁸⁷⁴ Guy Lochard, in Sarah Lécossais et Nelly Quemener dir., *En quête d'archives, Bricolages méthodologiques en terrains médiatiques*, op. cit., p. 18

⁸⁷⁵ Maxime Boidy, *Numérique et industries culturelles. Éléments pour une sociohistoire du Plan de sauvegarde et de numérisation (PSN) de l'Institut National de l'Audiovisuel*, p. 95.

⁸⁷⁶ Patrick Charaudeau, in Sarah Lécossais et Nelly Quemener dir., *En quête d'archives, Bricolages méthodologiques en terrains médiatiques*, op. cit., p. 24.

⁸⁷⁷ Entretien avec Marie, le 19 mars 2019.

en avant dans la mise en place des nouveaux outils à destination des chercheur·e·s. Les professionnel·le·s ne se considèrent jamais sur un pied d'égalité avec les universitaires, mais bien au service de leurs œuvres intellectuelles. Odette raconte avec une certaine ironie les formations auxquelles elle a participé en direction de chercheur·e·s aux débuts du Dépôt Légal :

J'ai fait aussi quelques formations à la demande chercheurs, avec qui donc, on travaillait au début du Dépôt Légal. Je suis allée, j'en ai fait, je sais plus, à Nanterre, à Toulouse...ils voulaient... « nous chercheurs, nous allons essayer d'acculturer nos collègues aux bienfaits, à l'intérêt du dépôt légal », et donc, ils partaient avec un ou deux, une ou deux personnes du métier⁸⁷⁸.

La relation d'assistantat de documentaliste à l'usager·e des archives qui est loin d'avoir disparu, que celui-ci soit réalisateur·ice, journaliste...ou chercheur·e. Les nouvelles pratiques des documentalistes du Dépôt Légal s'inscrivent dans une division du travail qui demeure verticale avec les universitaires, même si elle est souvent intériorisée, et pas nécessairement mal vécue. Les documentalistes ne sont plus un appui aux créateur·ice·s, mais un renfort aux intellectuel·le·s. Cette verticalité est accentuée par une division des tâches toujours très genrée. Certes, la création du Dépôt Légal amène un nombre croissant d'hommes parmi les rangs des documentalistes. Toutefois, la profession demeure majoritairement occupée par des femmes, et marquée par son identité féminine. Au contraire, les chercheur·e·s demeurent en majorité des hommes, même si de plus en plus de femmes font leur entrée dans les Sciences Humaines et Sociales, et dans les études sur les médias, au cours des années 1990, comme Josiane Jouet ou Cécile Méadel.

Les documentalistes participent peu à la création des outils mais ils ont un rôle déterminant dans la formation des universitaires pour cheminer dans les fonds audiovisuels : « Le chercheur peut [...] dorénavant travailler sur les archives télévisuelles aussi efficacement que sur des sources plus classiques. Sa seule obligation est d'apprendre, préalablement, à domestiquer les outils documentaires qui l'aideront à parcourir les fonds et à visionner les corpus constitués »⁸⁷⁹. L'acculturation aux outils devient un élément-clef dans le travail des professionnel·le·s de l'INA auprès des chercheur·e·s. Les outils doivent être

⁸⁷⁸ Entretien avec Odette, le 12 décembre 2018.

⁸⁷⁹ Myriam Tsikounas, « Comment travailler sur les archives de la télévision en France ? », *op. cit.*, p. 131-155.

« amadoués » par les chercheur·e·s, comme le raconte Karine Espineira⁸⁸⁰, à propos de son travail de thèse réalisé en partie à l’Inathèque, entre 2008 et 2012. Elle décrit les moyens de visionnage des archives de l’INA, avec « trois outils forment l’environnement de travail avec lequel il faut se familiariser », Hyperbase, la base de données, MediaCorpus, l’application qui permet de créer ses propres bases de données et corpus pour les recherches, et enfin Mediascope qui permet la capture d’écran, la segmentation et l’annotation de matériaux, entre autres.

Le travail au Dépôt Légal repose sur des tâches et des outils totalement nouveaux, qui répondent à une mission inédite en France, mais aussi à l’étranger. De plus en plus d’universitaires viennent d’ailleurs de loin, par-delà les frontières, et par-delà les océans, pour consulter les fonds patrimonialisés de l’INA. La nouvelle maîtrise d’un langage informatique par les documentalistes du Dépôt Légal est une opportunité pour faire valoir de nouvelles compétences, adaptées au travail du monde *moderne* de l’industrie audiovisuelle. Cela peut expliquer au début une certaine défiance, voire une jalousie réelle, de la part de certaines *anciennes* des Archives professionnelles à l’égard des nouvelles et nouveaux du Dépôt Légal.

Les documentalistes du Dépôt Légal travaillent finalement *en appui* aux chercheur·e·s, comme ceux·celles des Archives professionnelles travaillent auprès des journalistes. Marie raconte son rôle auprès des scientifiques, en particulier dans le cadre de projets collectifs de recherche, comme autour de la médiatisation et de la mémoire des attentats du 13 novembre 2015⁸⁸¹ :

C’est eux [les chercheurs] qui nous sollicitent. C’est le seul endroit où ils peuvent avoir les ressources, hein... c’est plus au niveau de la valorisation scientifique et par ailleurs, ils sont assez autonomes... avant le 13 novembre, [...]. Il y a une documentaliste qui a travaillé avec eux pour faire un corpus mais nous, on a très peu d’interactions avec eux.

On est conviés à leurs ateliers et par ailleurs, oui, nous, on travaille à l’organisation de leur accueil, de leur installation, ce genre de choses mais

⁸⁸⁰ Karine Espineira, in Sarah Lécossais, Nelly Quemener dir., *En quête d’archives. Bricolages méthodologiques en terrains médiatiques*, op. cit., pp. 79-86.

⁸⁸¹ Ce projet interdisciplinaire de recherche est intitulé « Programme-13Novembre ». L’objectif est de « recueillir, enregistrer et sauvegarder la mémoire des survivants des attentats du 13 novembre 2015 », à travers les compétences d’universitaires et chercheur·e·s du CNRS, mais aussi grâce aux compétences des professionnel·le·s de l’INA, partenaire du programme. Celles et ceux-ci sont en effet chargé·e·s d’encadrer les chercheur·e·s dans leur sélection de sources médiatiques, et de conserver les entretiens menés dans le cadre de ce programme. Les avancées et résultats du projets sont disponibles à ce lien : <https://www.memoire13novembre.fr> [consulté le 20 octobre 2022].

c'est vrai qu'après, c'est des groupes de recherche qui sont autonomes. [...] On peut intervenir à un moment donné, mais pas sur la longueur⁸⁸².

Les documentalistes sont donc impliqués dans les projets, mais pour assister les chercheur·e·s, et avec peu de marge d'autonomie. Selon Marie, la relation documentaliste-chercheur·e n'est pas facilitée par les multiples rotations entre services qu'effectuent les professionnel·le·s de l'INA :

Il y a des gens ici qui viennent faire des permanences, enfin des rotations à la BNF qui considèrent qu'ils sont juste là pour faire de l'accueil et répondre aux questions et puis il y en a d'autres qui sont beaucoup plus pro-actifs, qui vont proposer des choses, qui vont expliquer, qui vont revenir voir la personne...donc j'ai envie de dire, on reçoit ce qu'on donne. Et réciproquement quoi⁸⁸³.

Marie souligne aussi la difficulté à se positionner comme force de proposition, puisque la relation n'est pas clairement définie. Les documentalistes sont-ils uniquement des assistant·e·s à la recherche ou peuvent-ils faire preuve d'initiatives ? Cela dépend selon elle de la personnalité de chacun·e, documentaliste comme chercheur·e. Elle raconte ainsi le difficile équilibre à trouver pour appuyer les recherches, sans blesser l'ego des chercheur·e·s : « C'est là que le métier est pas facile, c'est qu'en fait, il faut à la fois donner des pistes, à la fois ouvrir des portes mais pas la franchir à la limite, voilà. Ouvrir la porte, c'est pousser [aider] la personne »⁸⁸⁴.

Travailler à l'Inathèque, c'est donc apprendre se positionner comme une petite main de la recherche, capable d'être force de proposition ou de rester en retrait, selon la forme de la relation inter-professionnelle qui se met en place. Encore une fois, les documentalistes inscrivent leur travail dans une division du travail très verticale, dans laquelle elles et ils répondent en faveur de créations, cette fois intellectuelles. Par ailleurs, Marie, qui est devenue cadre après treize ans d'expérience à l'INA, décrit les différents outils mis en place par les documentalistes en amont des recherches :

Maintenant, on fait beaucoup d'outils de valorisation comme les guides des sources et on a un blog aussi, sur hypotheses.org... et du coup, pareil, on met en ligne des articles, des guides, etc. Ça doit faire un an ou deux... et

⁸⁸² Entretien avec Marie, le 19 mars 2019.

⁸⁸³ Entretien avec Marie, le 19 mars 2019.

⁸⁸⁴ Entretien avec Marie, le 19 mars 2019.

c'est aussi une partie de mon travail, de valider, de relire les guides, de travailler avec les personnes qui les font, qui sont des documentalistes, pour les publier, pour valider la publication⁸⁸⁵.

Les professionnel·le·s de l'INA construisent ces outils en toute autonomie, en fonction de leurs expériences, et de leur connaissance des attentes des universitaires. Comme aux Archives professionnelles, les documentalistes anticipent les thématiques qui pourront intéresser les chercheur·e·s, en construisant des repères pour faciliter le chemin à travers les sources. Les professionnel·le·s constituent en particulier des « guides des sources » pour mettre en valeur une partie des archives de l'INA sur des thématiques précises, qui peuvent aider les chercheur·e·s dans leur constitution de corpus. Conformément à la tradition du métier, les cadres du Dépôt Légal les laissent très libres dans leur manière d'organiser leurs usages, et leur méthodologie dans la médiation des sources à destination de leur·e·s usager·e·s.

Au Dépôt Légal et à l'Inathèque, les documentalistes construisent leur rôle dans une relation d'appui aux recherches, qui demeure très verticale, et encore souvent très marquée par des rapports de genre : en règle générale, ce sont des femmes qui assistent des hommes dans la création de leurs œuvres intellectuelles. L'évolution des outils et des usager·e·s ne bouleverse pas le rôle de « personnel de renfort⁸⁸⁶ », dans lequel s'est construite l'identité des documentalistes de l'INA. Cependant, comme les documentalistes des Archives professionnelles, et comme les épouses et autres petites mains d'intellectuels analysées par Françoise Waquet⁸⁸⁷, les noms des documentalistes n'apparaissent que très rarement dans les remerciements des recherches. Le Dépôt Légal offre, certes, une bien meilleure légitimité et visibilité aux archives audiovisuelles, mais la quête de reconnaissance sociale et symbolique des documentalistes de l'audiovisuel est loin d'être terminée.

⁸⁸⁵ Entretien avec Marie, le 19 mars 2019.

⁸⁸⁶ Voir Howard Becker, *Les mondes de l'art*, *op. cit.*

⁸⁸⁷ Voir Françoise Waquet, *Dans les coulisses de la science. Petites mains et autres travailleurs invisible*, Paris, *op. cit.*

III. L'identité professionnelle de plus en plus éclatée

La télévision (sociétés issues de l'ORTF et nouvelles chaînes) emploie actuellement quelques deux cents documentalistes permanents ou au cachet. Chiffre approximatif car il est malaisé de retrouver les différentes catégories de personnel concernée dans les diverses définitions de fonctions. Mais deux cent personnes, cela représente déjà un *embryon* de corporation et permet d'établir une *amorçe* de typologie des métiers⁸⁸⁸.

Claire Mascolo et Jean-Michel Rodes, qui travaillent à l'INA, décrivent un paysage très dispersé de la documentation audiovisuelle dans les années 1990. Dans leur récit, il apparaît bien difficile de dessiner les contours de la profession, tant d'un point de vue quantitatif que du point de vue des tâches occupées. La peinture de la profession est très disparate : elle regroupe des profils très variés, à l'origine d'une identité difficile à discerner, et donc à revendiquer.

A. Les indépendant·e·s, un pan de la profession en-dehors de l'INA

Les activités de documentation audiovisuelle se sont d'abord développées dans le contexte de l'audiovisuel public, de la RTF à l'INA, et à travers des positions de salariat. Cependant, certaines femmes - et quelques hommes - travaillent aussi pour l'audiovisuel public, sans en être salarié·e·s : elles et ils effectuent des tâches documentaires pour la télévision et la radio, mais avec des statuts de « free-lance » ou d'intermittent·e·s. Ces documentalistes indépendant·e·s cohabitent avec les professionnel·le·s de l'INA dans le monde de la documentation audiovisuelle. Jean-Yves de Lépinay est un ancien documentaliste salarié au Forum des Images. Il préside aujourd'hui l'association des Professionnels de l'Image et des Archives de la Francophonie (PIAF)⁸⁸⁹ et revêt encore parfois le rôle de documentaliste, en indépendant, mais rarement pour l'audiovisuel public. Pour lui, l'existence de documentalistes travaillant pour la radio et la télévision publiques en-

⁸⁸⁸ Claire Mascolo, Jean-Michel Rodes, *Le documentaliste*, *op. cit.*, p. 23.

⁸⁸⁹ Voir le chapitre 9. I. B La volonté croissante d'affirmer un groupe professionnel légitime - Le rôle de l'association PIAF et des réseaux sociaux.

dehors du salariat remonte à « très très longtemps. J'en ai toujours connu »⁸⁹⁰. La « note Larère »⁸⁹¹ éclairait déjà, le 4 juin 1973, sur la situation de ces professionnelles, définies comme des « collaboratrices artistiques⁸⁹² », de l'ORTF. Cette note délimitait en particulier les missions de court terme effectuées par ces collaboratrices, et une liste nominative de personnes compétentes pour occuper cette fonction auprès des chaînes et des programmes. Odette, salariée de l'INA depuis la fin des années 1970, confirme :

Oui, des indépendantes, il y en a toujours eu. On les appelait les « recherchistes », effectivement, c'était leur nom. Beaucoup de réalisateurs, de producteurs de grands magazines, avaient des assistants, mais pour les documentaires, comme c'était pas des équipes qu'on constituait au long cours, le responsable, le réalisateur embauchait une recherchiste spécialiste, qui recherchait aussi bien à l'INA que dans les institutions⁸⁹³.

Comme l'explique Odette, les indépendant·e·s sont communément appelées, dans le langage courant, « recherchistes ». Les indépendant·e·s n'effectuent pas exactement les mêmes tâches que les salarié·e·s de l'INA. Un des très rares articles du *Monde* consacré aux documentalistes de l'audiovisuel, décrit bien, le 14 janvier 1998, cette distinction au cœur du métier qui « présente plusieurs facettes » : « Il y a, d'une part, les documentalistes gestionnaires de fonds, qui organisent les archives et les mettent à disposition des utilisateurs. Et d'autre part les « recherchistes », qui, comme son nom l'indique, recherchent les documents »⁸⁹⁴. En effet, elles - et ils - n'effectuent quasiment pas de tâches d'indexation mais sont recruté·e·s pour le travail de recherche et de sélection d'images et de son, en faveur des créations. La dénomination de « recherchiste » s'impose doucement dans le paysage audiovisuel, en particulier à partir des années 1980 : la libéralisation de ce paysage audiovisuel se traduit par un appel de plus en plus fréquent aux indépendant·e·s pour les

⁸⁹⁰ Entretien avec Jean-Yves de Lépinay, Président de PIAF, 29 novembre 2019.

⁸⁹¹ Voir le chapitre 1. III. B. Vers la lente institutionnalisation d'une cinémathèque de télévision. La note Larère, du nom de Xavier Larère, alors délégué général pour la production télévisée (de 1972 à 1973) à l'ORTF. Cette note, publiée le 4 juin 1973, encadrait pour la première fois légalement le recrutement des « collaborateurs artistiques » de l'ORTF, les documentalistes indépendant·e·s qui travaillaient pour l'audiovisuel public de manière régulière, en fixant leurs revenus et les conditions contractuelles de leur activité pour l'audiovisuel public.

⁸⁹² Voir Note Larrère, *op. cit.*, 4 juin 1973.

⁸⁹³ Entretien avec Odette, le 12 décembre 2018.

⁸⁹⁴ Francine Alzicovici, « La documentation audiovisuelle dispose enfin d'une formation initiale », *Le Monde*, 14 janvier 1998.

besoins en illustrations des programmes. Peu à peu, l'appellation de « chercheur » les différencie dans les faits des « documentalistes », dessinant une frontière entre les « free-lance » et les salarié·e·s de l'INA. Tou·te·s demeurent cependant englobé·e·s dans la fonction de « documentaliste audiovisuel » dans les textes officiels. En 1983, une documentaliste « free-lance » rédige un rapport à l'attention des responsables de l'audiovisuel public sur la « définition de la profession de « documentalistes de recherche dans l'audiovisuel et l'accès à la profession dans le service public » :

A la différence des documentalistes-thécaires et des analystes de documentation, les personnels que nous évoquons ne gèrent pas des archives ou des thèques mais recherchent, mettent en forme, organisent des documents d'archives à destination d'une production à la demande d'un réalisateur ou d'un producteur. Elles sont avant tout des collaboratrices directes des réalisateurs, en quelque sorte, des assistants réalisateurs spécialisés⁸⁹⁵.

Comme en témoigne cette présentation, les chercheur·e·s se perçoivent davantage comme des acteur·ice·s de la création audiovisuelle que les salarié·e·s de l'INA. Certes, ce sont les petites mains des créateur·ice·s mais leur identité se construit de manière plus individuelle que collective, comme en témoigne leur manière de se définir comme « collaboratrices directes ». Les chercheur·e·s ont un profil socio-culturel très proche des

⁸⁹⁵ En 1983, une documentaliste « free-lance », Valérie Massignon, rédige un rapport sur la situation des documentalistes de l'audiovisuel hors de l'INA. Le rapport n'est pas daté exactement mais Valérie Massignon y indique son salaire annuel de 1982, on peut donc supposer qu'il a été rédigé dans l'année qui suit. Ce travail fait suite à une lettre du secrétaire général de la CFDT INA, Marc Avril, à Marc Boutet, alors Président Directeur Général de TF1. Cette lettre, intitulée « Questions autour de la situation des « documentalistes de production », est datée du 16 novembre 1981, donc rédigée au cœur de la mobilisation des analystes de documentation de l'INA de novembre 1981, analysée dans le chapitre 5 de cette thèse.

Le rapport de Valérie Massignon, en 1983, met en lumière une lutte pour la reconnaissance des chercheur·e·s, similaire à celle des documentalistes de l'INA, en novembre 1981. Elle reprend notamment l'historique de la fonction des documentalistes non salariées de l'audiovisuel public : « Les « documentalistes dites de production » collaborent depuis de nombreuses années au sein des équipes de production chargées de la réalisation d'une émission, sous la dénomination « collaborateur artistique ». La spécificité de la fonction a cependant été ressentie et amorcée par l'établissement d'une liste de documentalistes agréés établie par une commission présidée par Mr Xavier Larrère en 1972. Une note précise qu'il existe des « collaborateurs artistiques dont les activités doivent être consacrées à des tâches de recherche et de documentation » et qu'il convient « d'organiser le recrutement et l'activité de ces personnels ». La professionnelle décrit ensuite les compétences professionnelles à faire reconnaître, et réclame qu'une rémunération fixe soit stabilisée pour les documentalistes audiovisuel qui travaillent pour les chaînes de télévision à leur compte.

Nota Bene : Marc Avril deviendra, en janvier 1990, directeur général de l'INA, ce que le journal *L'Humanité* qualifie, le 8 janvier 1990 de « récompense pour services rendus », à l'image du poids des syndicats dans les carrières ascendantes à l'INA (Marc Avril était à l'origine technicien de l'ORTF et a gravi les échelons du syndicat CFDT en même temps que ceux de l'INA), mais aussi des conflits intersyndicaux (*L'Humanité* critique ce choix car le journal soutient le syndicat concurrent de la CFDT au sein de l'INA, la CGT).

documentalistes de l'INA. C'est une population relativement homogène, très largement féminine, diplômée, issue de milieux sociaux favorisés et dotés d'un important capital culturel. Parmi celles que j'ai rencontrées, Virginie est née en Afrique du Sud, et a fait sa scolarité, une fois rentrée en France, « dans une école où on apprenait l'Anglais »⁸⁹⁶. Aurore, quant à elle, a commencé une thèse en anthropologie. Les indépendant·e·s construisent une sous-identité collective, en se distinguant explicitement des professionnel·le·s de la RTF, de l'ORTF, et de l'INA. Virginie revendique son autonomie à l'égard des institutions audiovisuelles : « je suis vraiment très autodidacte... vraiment, vraiment. Et puis très indépendante aussi »⁸⁹⁷. Elles ont souvent des ambitions professionnelles différentes des documentalistes de l'INA. Parmi les quatre personnes que j'ai interrogées, entrées dans le métier entre 1983 et 1994, aucune n'a eu de formation dans la documentation et deux ont fait des études de cinéma :

Alors, moi, je fais une thèse en anthropologie politique, je l'arrête, donc j'ai mon DEA, je commence la thèse et je décide d'arrêter... je commence la fac en même temps qu'une école de cinéma, et en même temps que les cours de Jean Rouch [...] Mon idée, vraiment, c'est de devenir ethnologue-cinéaste... et puis, au fur et à mesure de ma thèse, dans un petit pays qui s'appelle le Swaziland, tout près de l'Afrique du Sud, où je suis allée trois fois, je me suis rendue compte « mais qu'est-ce que je vais foutre à devenir ethnologue ou anthropologue ! C'est complètement un métier d'hier », voilà, et puis, j'ai eu un bol monstrueux, il y a une copine qui me dit « il y a un stage qui se libère » à une petite chaîne qui s'appelle la Sept, qui n'est pas vraiment une chaîne, qui va peut-être devenir un jour une chaîne... [...] et j'ai commencé sur la programmation des documentaires anthropologiques⁸⁹⁸.

Je suis arrivée à ce métier un petit peu par hasard, à la base j'ai fait une fac de cinéma à Censier, je ne savais absolument pas ce que je voulais faire⁸⁹⁹.

La troisième chercheuse que j'ai rencontrée a obtenu un DEUG en Langues étrangères, qui lui a ouvert des portes pour des expériences dans l'audiovisuel :

J'en étais encore à l'étape du stage, puis du travail un peu mal payé, où je faisais à la fois le standard, les réservations... enfin bon, j'étais un peu la

⁸⁹⁶ Entretien avec Virginie, le 21 décembre 2018.

⁸⁹⁷ Entretien avec Virginie, le 21 décembre 2018.

⁸⁹⁸ Entretien avec Aurore, le 6 juillet 2018.

⁸⁹⁹ Entretien avec Marianne, le 11 juin 2018.

bonne à tout faire. Et là, j'ai été contactée, enfin recrutée par un couple qui montait une société de post-production de pointe avec des machines de montage, qui pour l'époque étaient toutes nouvelles et permettaient de faire toutes sortes de choses et là, je me suis vraiment formée aux métiers de la production plutôt⁹⁰⁰.

La plupart des recherchistes occupent souvent différentes fonctions de la chaîne de production audiovisuelle, avant de *finir* documentalistes : « Il y en a quand même beaucoup qui ont fait des études d'Histoire, des études de Cinéma, et puis qui se sont *retrouvées* là dedans ». Originaires de la région franciliennes, et de familles favorisées socialement, leur vocation originelle est souvent ailleurs que dans la documentation. Ce choix professionnel résulte de ce qui ressemble à un sage calcul entre goût pour la production audiovisuelle, et nécessité de gagner sa vie, en occupant un emploi, souvent considéré comme *technique*, mais qui offre une part de *créativité*⁹⁰¹. Comme les documentalistes de l'INA, peut-être de manière plus flagrante encore, elles - et ils - n'ont pas réalisé de formation en documentation audiovisuel, et ont appris leur métier sur le tas : « J'étais dans la production, j'étais pas du tout dans la doc, j'ai fait pas mal de boulots d'assistantat de réalisation, d'assistantat de production »⁹⁰².

De la même manière que pour les professionnel·le·s de l'INA à la même époque, le discours des indépendant·e·s présente la carrière de documentaliste comme le fruit du hasard. Toutefois, à la différence des professionnel·le·s de l'INA, les recherchistes bénéficient souvent d'un réseau dans le paysage audiovisuel, qui leur permet petit à petit d'y marquer leur empreinte, en-dehors du salariat :

Autour de moi, il y avait quand même pas mal de gens qui bossaient dans le documentaire, tout ça et j'avais une amie qui était documentaliste et à l'époque [dans les années 1980], la documentation, c'était assez rare comme métier... Donc elle faisait documentaliste et assistante de réalisation...enfin, vous voyez, ça s'accompagnait toujours d'autre chose [...] J'ai commencé à dire autour de moi « Voilà, moi, j'aimerais faire de la documentation », donc... J'en avais fait un petit peu en tant que directrice de production, quand, sur des films, il fallait trouver quelques archives ici et là...[...] Et, un jour, il y a une copine qui m'a appelée et qui m'a dit « Ecoute, voilà, on fait un pilote sur l'humour à la télé dans le monde ». Rien que ça. « Est-ce-que-ça

⁹⁰⁰ Entretien avec Virginie, le 21 décembre 2018.

⁹⁰¹ Voir le chapitre 9. II. Une visibilité encore limitée dans les créations audiovisuelles.

⁹⁰² Entretien avec Virginie, le 21 décembre 2018.

t'intéresse de faire la recherche ? ». [...] Et c'était à l'époque, je crois que ça s'appelait Antenne 2, et Antenne 2 a dit oui... et c'était pour Bernard Rapp et, donc, on s'est lancées dans cette aventure qui était dantesque⁹⁰³.

Les recherchistes ne passent donc pas l'étape du concours de l'INA, et ont des parcours universitaires plus hétérogènes. Leur parcours professionnel se construit aussi à travers un chemin plus sinueux que pour les salarié·e·s. Pierre après pierre, les indépendant·e·s construisent leur situation professionnelle par l'accumulation d'expériences à des postes d'assistantat et parfois techniques, et par l'élargissement de leur réseau professionnel au fil de ces expériences. Aucune des recherchistes que j'ai rencontrées n'a travaillé à l'INA auparavant. Marianne, qui a commencé le métier de recherchiste en 1994, a toujours eu le statut d'intermittente du spectacle : « Je n'ai jamais été en CDI ». Dans le contexte de libéralisation des médias, Marianne, comme la majorité des recherchistes, navigue entre travail pour l'audiovisuel public et l'audiovisuel privé, évoluant de TF1 à France Télévisions, en passant par Canal +. Aurore, salariée de la chaîne Arte pendant ses premières années, et décide de passer en « free-lance » à partir de 1995, et circule ensuite à différents postes de la chaîne de production de documentaires :

J'ai commencé à me dire « Je veux faire un film, documentaire, et je veux aussi justement peut-être vivre en étant documentaliste »...et là, j'ai commencé à me mettre un peu en free-lance, j'ai commencé à bosser pour des grosses boîtes audiovisuelles⁹⁰⁴.

Les recherchistes se construisent une identité professionnelle qui valorise nettement plus la part de créativité que les documentalistes de l'INA, peut-être en raison de leurs expériences à des postes multiples de la chaîne de production audiovisuelle :

Comme moi, j'étais auteur, déjà documentaliste, je pouvais aider les gens parce que je sais comment ça se fabrique, j'ai une notion de ce que veulent les réal', parce que je suis assez exigeante, il n'y a pas que le fond qui compte, il y a la forme, la lumière, etc... donc je propose des choses qui sont toujours à deux niveaux. Donc, je propose un truc qui répond vraiment à « je voudrais la crise de 1929 », donc je vais trouver un truc qui va illustrer la crise de 1929, un truc genre j'ai des banquiers hyper énervés, qui font la queue [...] et je vais essayer de chercher autre chose, un truc plus expressionniste [...].

⁹⁰³ Entretien avec Virginie, le 21 décembre 2018.

⁹⁰⁴ Entretien avec Aurore, le 6 juillet 2018.

Moi, je peux amener plusieurs niveaux de documents, en fonction de ce que veut le réalisateur. Ce que d'autres font aussi⁹⁰⁵.

Les indépendantes se présentent davantage comme parties prenantes à la création, parfois comme des assistant·e·s des auteur·e·s. Elles se distinguent aussi ouvertement de la profession telle qu'elle est exercée à l'INA :

Moi, l'INA, j'ai une cousine qui y travaille depuis longtemps mais sinon, je ne connais rien. [...] À l'INA, il y a très peu d'évolution. À un moment, j'ai été tentée [...] mais c'est une grosse entreprise publique... après, j'ai un copain qui vient de l'intégrer... il a un CDI là bas, mais il me dit que ça n'a rien à voir avec l'effervescence d'une boîte de production⁹⁰⁶.

J'ai évoqué en première partie de la thèse les collaboratrices qui cherchaient à se faire recruter par l'audiovisuel public avant 1975, pour y stabiliser leur situation professionnelle.

Dans les années 1980-1990, Sarah raconte qu'au contraire, certaines de ses collègues ont quitté l'INA :

J'ai connu des intermittentes qui étaient documentalistes à l'INA, et qui d'emblée, ont quitté l'INA parce qu'elles avaient des demandes importantes, elles avaient fait la connaissance de réalisateurs, etc, qui les ont poussées à se barrer de l'INA, pour travailler avec eux. Donc à l'époque, c'était encore prometteur hein. Elles sont parties en 1990-91-92...je sais plus. Je me souviens de deux collègues [elle les cite], quittant l'INA, démissionnant de l'INA, pour devenir recherchistes. Elles gagnaient très bien leur vie⁹⁰⁷.

Travailler en tant qu'indépendant·e, dans le contexte d'un audiovisuel qui se libéralise, peut être perçu à l'INA comme un eldorado lointain, qui permettrait de prendre véritablement sa place dans la création audiovisuelle. Le statut de « free-lance » est d'autant plus attrayant qu'il permet souvent de travailler directement auprès des créateur·ice·s, dans un paysage plus conforme à l'image d'Épinal de l'audiovisuel, avec strass et paillettes, que le cadre institutionnel et public de l'INA. De plus, en se concentrant sur les tâches de recherche documentaire, et en effectuant très peu de travail d'indexation, les recherchistes vivent davantage leur profession comme intellectuelle et créative. Dans le rapport de 1983 sus-cité, elles cherchent à éclaircir leur statut dans le paysage audiovisuel. Une partie d'entre elles y

⁹⁰⁵ Entretien avec Aurore, le 6 juillet 2018 .

⁹⁰⁶ Entretien avec Marianne, le 11 juin 2018.

⁹⁰⁷ Entretien avec Sarah, le 10 décembre 2018.

revendiquent en particulier la dénomination d'« assistant documentariste », avec une « classification de cette fonction est à situer au même niveau que celle des collaborateurs directs des réalisateurs, assistants et scriptes »⁹⁰⁸. En se positionnant au même titre que des postes reconnus de la production audiovisuelle et cinématographique, les recherchistes cherchent à faire reconnaître leur profession comme pleinement créative, mais aussi intellectuelle, du fait de leur important travail de recherche documentaire. Dans son article « Recherchiste, un métier jeune », le recherchiste Fabrice Héron décrit son métier, en soulignant la frontière avec le travail mené par les documentalistes salarié·e·s d'institutions audiovisuelles :

Alors que le documentaliste est couramment associé à la science de la collecte, du stockage et de la diffusion des documents et de l'information, le métier de recherchiste est associé à l'investigation. Y aurait-il ainsi d'un côté ceux qui indexent et cataloguent les documents et, de l'autre, ceux qui les repèrent et les acquièrent⁹⁰⁹.

Le discours de Fabrice Héron est à l'image d'une représentation implicite, mais très présente chez les professionnel·le·s de la documentation, qui divise de manière assez manichéenne le métier. D'un côté, il y aurait les ouvrier·e·s de la documentation, salarié·e·s, et en charge du « sale boulot » d'indexation. De l'autre, il y aurait les indépendant·e·s, créatif·ve·s, acteur·ice·s à plein temps de la création médiatique. Le terme d'« investigation », qui rappelle le champ lexical du journalisme, n'est d'ailleurs probablement pas choisi au hasard par l'auteur de l'article. Il y aurait un travail documentaire *technique*, qui cohabiterait avec un travail documentaire *intellectuel*, donc plus *noble*, dessinant une frontière entre les deux facettes de la profession de documentaliste audiovisuel :

Il y a une trentaine de fonds, donc parmi les plus importants Pathé-Archives et l'INA [...] Et puis, des plus petits [...] et puis, il y a, aujourd'hui [...] des documentalistes d'images, qui sont répertoriés comme ça parce que ce serait définir des classes et c'est un peu l'aristocratie de la profession⁹¹⁰.

⁹⁰⁸ Rapport de Valérie Massignon, *op. cit.*, vraisemblablement daté de 1983.

⁹⁰⁹ Fabrice Héron, « Recherchiste, un métier jeune », in *A.D.B.S. | « I2D – Information, données & documents »*, 2015/1, vol. 52, pp. 4-6.

⁹¹⁰ Entretien avec Jean-Yves de Lépinay, Président de l'association PIAF, le 29 novembre 2019.

Jean-Yves de Lépinay confirme cette image d'une profession à deux échelles, telle qu'elle est vécue par les documentalistes. Cette distinction place implicitement indépendant·e·s et salarié·e·s à différents niveaux sur l'échelle de la reconnaissance, voire de la légitimité, dans les créations : plus la notion d'autorité est forte, plus la reconnaissance symbolique, voire sociale, de la profession l'est également. Cette notion d'autorité, ou au moins de créativité, est d'autant plus facile à mettre en valeur pour les chercheur·e·s réalisent un travail individuel de recherche et de sélection auprès des créateur·ice·s. Les tâches des documentalistes de l'INA, elles, se fondent davantage dans un ensemble de tâches documentaires de gestion et d'indexation réalisées collectivement et moins visibles, en coulisse du logo et des collections mises en lumière par l'Institut. La réalité du travail des uns et des autres est plus nuancée. D'une part, les documentalistes de l'INA réalisent aussi très régulièrement des tâches de recherche pour les créateur·ice·s, dans les vidéothèques et à la Phonothèque. A contrario, les chercheur·e·s sont en charge de nombreuses tâches juridiques et administratives liées à l'exploitation des images⁹¹¹. De plus, la reconnaissance des chercheur·e·s est loin d'être toujours traduite financièrement. Les salaires des indépendantes sont variables d'une professionnelle à l'autre, puisqu'ils reposent sur le nombre de collaborations réalisées dans l'année avec les chaînes ou les sociétés de production, et leur durée. Finalement, un nombre limité de personnes tournent entre les créations pour les activités de recherche documentaire : « Moi, je regarde beaucoup de documentaires historiques, bon, c'est toujours les mêmes personnes qui font les recherches »⁹¹². Sans réseau, il est nettement moins évident de travailler comme chercheur·e·s. Les revenus des indépendantes peuvent donc être relativement faibles, et les conditions de travail ne bénéficient pas de la sécurité financière et matérielle des salarié·e·s de l'INA. La documentaliste en charge du rapport, alors débutante, indique qu'elle a elle-même gagné, entre le 1er avril 1982 et le 31 mars 1983, 55 924, 50 francs nets⁹¹³. À la même période, le salaire minimum à l'INA était de 6 800 francs par mois. Elle est donc moins bien payée que les salarié·e·s de l'Institut. La documentaliste revendique d'ailleurs une « parité [salariale] » avec « les analystes de documentation qui n'existent actuellement qu'à l'INA, dont les critères appellent le même niveau de recrutement. Ceci tout en reconnaissant qu'il s'agit de

⁹¹¹ Voir le chapitre 7. II. B. Le patrimoine numérisé : encadrement juridique et gestion de base de données.

⁹¹² Entretien avec Nicole, le 6 décembre 2017.

⁹¹³ Rapport de Valérie Massignon, *op. cit.*

deux fonctions distinctes, bien que proches, entre lesquelles il serait d'ailleurs souhaitable pour l'avenir de prévoir des passerelles. » Le rapport de 1983 se conclut entre autres sur ces propositions :

- Fixer contractuellement les modalités de rémunération
 - Sur la base des salaires permanents équivalents
 - Avec prise en compte de l'ancienneté professionnelle
 - Avec prise en compte, au moins pendant la période transitoire, de la précarité de l'emploi. Ces modalités pourront être comparables à celles retenues à la SFP et en voie d'extension pour les intermittents techniques du spectacle
- Définir leur régime de protection sociale, leurs conditions de travail, leurs droits au défraiement (missions notamment)⁹¹⁴.

Les indépendant·e·s ne bénéficient pas des mêmes conditions salariales, et de protection sociale, qu'à l'INA. Elles - et ils - travaillent souvent dans un contexte économique, mais aussi organisationnel, beaucoup plus précaire et instable, difficile à combiner avec l'existence d'une vie personnelle et familiale. L'identité des recherchistes se construit donc dans un double mouvement, parfois paradoxal. D'une part, les professionnelles veulent « faire reconnaître la fonction d'assistant-documentariste », en se distinguant des documentalistes salarié·e·s. D'autre part, elles cherchent à stabiliser leur statut professionnel et leur situation économique, au même titre que les professionnel·le·s de l'INA. La situation est d'autant plus complexe à partir des années 1980-1990 : la libéralisation du paysage audiovisuel permet aux recherchistes de nouer davantage de contrats mais avec des conditions de recrutement demeurent instables et précaires, au regard des professionnel·le·s de l'INA, qui ont bénéficié des résultats de la grande grève de 1981 et de la convention collective de 1985.

Les relations de travail entre les recherchistes et les documentalistes de l'INA sont régulières. Les premier·e·s, mandaté·e·s par des sociétés de production, se rendent régulièrement à l'Institut jusqu'à la fin des années 1990, tant que les supports sont analogiques. Elles y visionnent les bandes sur magnétoscope et choisissent définitivement parmi les images pré-sélectionnées par les professionnel·le·s de l'INA, celles qui serviront à la création audiovisuelle finale. Les relations entre indépendant·e·s et salarié·e·s de l'INA sont complexes comme le raconte Liliane :

À la Vidéothèque de Production, comme il y avait des délais assez longs, on avait affaire à des recherchistes, qui étaient essentiellement des femmes.

⁹¹⁴ *Ibid.*

[...] Alors nous, on était les documentalistes de l'INA, les recherchistes sont des documentalistes qui sont intermittentes et bossent pour tes prod. Donc les prod, elles font appel aux recherchistes, qui venaient rechercher à l'INA, mais après, elles allaient rechercher ailleurs, à Getty, enfin tous les centres de doc qui pouvaient concerner la prod, donc les trucs d'histoire, les documentaires, etc...et c'est donc les recherchistes.[...] Et elles, elles pouvaient mettre la pression⁹¹⁵.

Liliane décrit un rapport qui n'est pas forcément collégial, et peut être vécu comme concurrentiel, voire vertical, et commercial. Comme des prestataires, les salarié·e·s de l'INA doivent prendre en compte les contraintes posées par les indépendant·e·s, en particulier dans les délais temporels des commandes. Pour Christophe, une hiérarchie se dessine entre les recherchistes et les documentalistes de l'INA :

Nous, on est à la base, on est des soupriers, ou des fermiers, on est quand même *en bas*. Donc, les réalisateurs, les journalistes, vont passer par un attaché de production ou un recherchiste, sans qu'on soit forcément directement en lien avec eux. [...] La pression, quand il y a besoin de sortir des images, les mecs qui sont au-dessus, ils mettent la pression sur les gens intermédiaires, et puis, en descendant, ça nous arrive forcément dessus quoi⁹¹⁶.

Les recherchistes, au service des créateur·ice·s, peuvent donc transmettre la pression qui leur a été mise en amont et se retrouver dans des positions conflictuelles avec les documentalistes salarié·e·s, qui au final travaillent pour elles et eux.

Tout au long du monopole public, les collaboratrices artistiques avaient plutôt tendance à chercher la stabilité économique, en se faisant recruter par l'ORTF puis l'INA. À partir des années 1980, les recherchistes se positionnent de plus en plus comme une profession intellectuelle, voire créative, ce qui les différencie profondément des documentalistes de l'INA. Il existe parfois des ponts entre la facette salariée et la facette indépendante du métier. Mais la création de médias privés, de la chaîne TF1 à la chaîne Canal +, en passant par la Cinq, bouleverse profondément le modèle économique audiovisuel, et les relations entre indépendant·e·s et salarié·e·s. Les premier·e·s se positionnent alors comme des client·e·s du travail des second·e·s, dont l'identité est davantage vécue et perçue comme celle de

⁹¹⁵ Entretien avec Liliane, le 13 décembre 2018.

⁹¹⁶ Entretien avec Nicolas, le 18 janvier 2019.

technicien·ne·s de l'indexation⁹¹⁷. À partir des années 1980, la représentation des documentalistes vécue par les professionnel·le·s, et perçue par autrui, est de plus en plus éclatée. Des sous-groupes cohabitent dans le paysage audiovisuel, et participent à la construction d'identités professionnelles parallèles, voire parfois conflictuelles. Les recherchistes appartiendraient à la *noblesse* de la documentation, en étant affectées aux tâches intellectuelles et créatives de recherche d'informations et d'illustrations, les plus valorisées, alors que les documentalistes de l'INA seraient essentiellement les petites mains techniciennes de l'analyse, de l'indexation, puis de l'organisation et de la structuration documentaire.

B. La cohabitation d'identités professionnelles au sein de l'INA

La naissance et l'essor des médias de masse ont contribué à donner à l'actualité, notion par définition volatile et éphémère, une existence propre. Ils participent de fait à la construction d'un présent historique, à la fois dilaté et insaisissable, dont on a parfois le sentiment que le traitement narratif des médias peut le figer pour mieux restituer « la chaleur », voire accentuer la brûlure de l'événement et concentrer « l'air du temps »⁹¹⁸.

Claude Mussou, qui a dirigé le service du Dépôt Légal, souligne ici un enjeu identitaire fort qui divise le corps des documentalistes à partir des années 1990 : le rapport au temps. Alors que les documentalistes des Archives professionnelles inscrivent leur travail dans un temps médiatique à « chaud », souvent court, parfois immédiat, les documentalistes du Dépôt Légal travaillent dans un temps « froid » de l'archive, et par définition pour le long terme.

À la fin des années 1980, un rapport interne à l'INA cherche à définir la profession de « documentaliste de l'audiovisuel⁹¹⁹ ». Rédigé dans un contexte audiovisuel bouleversé par la privatisation de TF1, la création de la Cinq et de Canal+ notamment, il montre bien toute la

⁹¹⁷ Voir chapitre 8. III. Numérique et évolutions des relations interprofessionnelles.

⁹¹⁸ Claude Mussou, « Les sources de la radio et de la télévision pour l'historien du temps présent », *Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin*, 2007/2, n°26, pp. 189-199.

⁹¹⁹ Rapport interne à l'INA sur la définition du métier de documentaliste audiovisuel. Aucune date précise n'apparaît sur le document, mais au vu des informations disponibles, je suppose qu'il date de 1988.

diversité de la profession. Les chiffres donnés sont plus larges que la population sur laquelle je travaille, puisque le rapport prend en compte l'ensemble des documentalistes qui sont recruté·e·s par Radio France et les chaînes de télévision. Quelques documentalistes sont en effet recruté·e·s directement par les chaînes et stations, en plus des documentalistes de l'INA, : ces professionnel·le·s travaillent sur les ressources écrites, et parfois entrent les premières informations de base sur les programmes en direct. Ces documentalistes sont parfois affecté·e·s spécifiquement auprès de certaines émissions, mais travaillent en général pour l'ensemble de la chaîne ou de la station. Quoiqu'il en soit, le rapport interne à l'INA donne une vision générale du nombre de documentalistes de l'audiovisuel à la fin des années 1980, population en pleine expansion. Il indique notamment que l'INA emploie alors 80 documentalistes, et que 24 chercheurs travaillent aussi pour les chaînes de télévision. Ce document confirme également une population de documentalistes très homogène en âge à l'INA, puisque 54 des 80 documentalistes y ont moins de 40 ans, et 68 moins de 45 ans. 16 des 24 chercheurs ont moins de 45 ans également. La jeunesse de ces professionnel·le·s est particulièrement flagrante au regard de la pyramide des âges des documentalistes de l'écrit dans les chaînes de télévision, qui sont en moyenne plus âgées. Les contenus radiophoniques et télévisuels attirent donc les professionnel·le·s les plus jeunes. Malgré cette homogénéité apparente, le portrait des documentalistes de l'INA est difficile à dessiner. Le collectif recouvre un ensemble de réalités professionnelles variées, d'un service de documentation à l'autre. La Phonothèque, qui gère les archives sonores auprès de Radio France, se construit en parallèle des vidéothèques de l'INA, et avec ses propres règles. Marie-France, entrée en 1978 à la Maison de la radio, en témoigne. Par exemple, le concours est instauré quelques années plus tard que pour les vidéothèques :

Ça fonctionnait sans concours mais je crois que j'étais la dernière [en 1978] à rentrer sans diplôme et sans concours. Après, les très anciens, comme moi, en vidéothèque, il n'y avait pas de concours non plus. De toutes façons, la profession de documentaliste n'existait pas. Après, il y a eu un concours, qui était un concours de culture générale, pas de documentation. Mais non, moi, je crois que je suis la dernière rentrée comme ça, sur ma bonne tête (rires)⁹²⁰.

La situation professionnelle des documentalistes de l'INA à la radio est complexe : elles travaillent aux côtés d'autres documentalistes sous contrat avec Radio France, et peuvent être

⁹²⁰ Entretien avec Marie-France, le 28 mars 2018

dispersées dans différents services de la Maison de la Radio. Marie-France a longtemps ressenti une mise à l'écart, qu'elle relie à l'éloignement géographique entre la documentation radiophonique et la documentation télévisuelle :

Comme on était dans la Maison de la Radio, et que le reste de l'INA était, à l'époque, à Paris, et commençait à être un petit peu à Bry-sur-Marne, du coup, on était loin de la hiérarchie, de la direction, on était loin, et donc il y avait un fonctionnement qui continuait, un fonctionnement très bizarre. Qui avait des avantages mais des gros inconvénients aussi. C'est à dire que les personnes les plus anciennes qui avaient main-mise sur le travail⁹²¹.

Certain·e·s se sentent mis à l'écart par l'INA, mais aussi par les autres services de la Maison de la Radio, par exemple au service des Prévisions du journal parlé, dans lequel travaillent une partie des documentalistes recruté·e·s par l'INA. Dans ce service, qui fonctionne sur des détachements vis-à-vis de la Phonothèque de l'Institut, la parité est totale, avec deux hommes et deux femmes documentalistes en 1982. Dans la lettre manuscrite écrite par les délégué·e·s du personnel du Service à la DRH de Radio France, en 1982⁹²², les professionnel·le·s témoignent de leur isolement :

Nous nous sentons très marginaux - coupés de services de documentations et mal intégrés à la rédaction et nous ne demandons qu'à mieux comprendre le fonctionnement et les besoins des services d'information, la seule façon de travailler efficacement serait d'être rattachés à la rédaction⁹²³.

Les documentalistes de ce service demandent aussi à « être rattachés aux services de l'information avec le statut de documentalistes de presse ». Cette revendication s'explique par le fait que, comme l'explique la lettre, les quatre documentalistes détaché·e·s ont en réalité « remplacé quatre journalistes » du service. Peinant à définir les contours de leur métier, et donc à gagner en reconnaissance, les professionnel·le·s de l'INA à la Maison de la Radio expriment souvent le fait d'avoir été laissé·e·s à elles·eux-mêmes pour organiser leur travail. Les documentalistes de la phonothèque souffrent de leur éloignement géographique

⁹²¹ Entretien avec Marie-France, le 28 mars 2018

⁹²² pas de date exacte

⁹²³ Lettre manuscrite écrite par les délégué·e·s du personnel du Service de documentation de la Phonothèque à la Direction des Ressources Humaines de Radio France, en 1982. La lettre ne contient pas de mention de date précise mais je suppose qu'elle date de cette année car elle est rattachée à une lettre officielle de Jacques Thévenin, délégué du personnel pour le service des Prévisions de l'Information, auxquelles peuvent participer les documentalistes, qui date du 22 juin 1982.

car elles se sentent à l'écart des autres professionnel-le-s de l'INA, mais surtout invisibles aux yeux des responsables institutionnels. Les plus jeunes, en particulier, comme Marie-France, dénoncent des pratiques autoritaires des professionnelles les plus anciennes, qui ne se heurtent à aucune chef-fe de service :

Elles, elles pensaient détenir le savoir, connaître la radio et tout devait passer par elles. Et elles s'étaient arrogées des spécialités selon leurs goûts personnels. Donc il y en avait une qui régnait sur le théâtre, une sur la littérature et une sur la politique. [...] Et, donc, on avait des fichiers [papier], effectivement, bon accessibles, mais la façon de régner aussi, c'est de garder l'information pour soi. Ce qu'elles faisaient. C'est-à-dire qu'elles faisaient leurs fiches personnelles, qu'elles ne mettaient pas dans le fichier, et qu'elles gardaient dans leur tiroir, les choses les plus intéressantes. Et donc, on n'avait pas accès. Pas à tout en tout cas. [...] Il y avait vraiment un conflit de génération très très accentué. [...] Maintenant, quelqu'un ferait ça, il irait aux prud'hommes... c'est du harcèlement. Voir même c'est arrivé, à une documentaliste de préparer une écoute pour un client le lendemain matin. Elle prépare tout sur son bureau. Elle arrive le lendemain matin dans son bureau, il n'y avait plus rien. Les bandes n'étaient plus là, les papiers n'étaient plus là⁹²⁴.

Alors que les vidéothécaires témoignent souvent d'une intense solidarité entre professionnelles, et entre générations, la situation est bien plus complexe à la Phonothèque. Au contraire, les récits décrivent un conflit intergénérationnel larvé, défavorable aux plus jeunes recrues. Les professionnelles de radio regrettent souvent une forme de « hiérarchie » entre les services de documentation sonore et vidéo. Celle-ci leur serait défavorable, en terme de reconnaissance sociale, salariale, et de conditions de travail :

C'était pas forcément plus pratique à cette époque là, c'était compliqué, on avait vite fait de prendre son stylo et d'écrire sur un coin de feuille... mais on était, la Phonothèque, était toujours en retard, parce qu'on était longtemps déshérité par rapport à la télé...parce que la télé, c'était le média en avance, tout le monde avait la télé tandis que la radio c'était un peu has been... les documentalistes des vidéothèques étaient plus nombreuses, beaucoup plus nombreuses...alors nous, dans notre petit coin là bas, c'est vrai qu'on nous fichait la paix d'un côté, en même temps, on prenait pas beaucoup en considération notre travail⁹²⁵.

Geneviève raconte que la documentation radio s'est organisée à l'écart de la modernisation des outils pour la télévision, et toujours avec plusieurs années de retard :

⁹²⁴ Entretien avec Marie-France, le 28 mars 2018.

⁹²⁵ Entretien avec Marie-France, le 28 mars 2018.

Mais, de toutes façons, ce qui s'est passé avec cette fameuse loi de 1974, où on a décidé que la radio serait bâtarde, avec un papa, une maman et n'arriverait jamais à vivre avec les deux...on a donné toute la télé à l'INA... qui, de ce fait, a créé ses outils, connaissait ses besoins...était le seul maître à bord...Moi, à un moment donné, ce sur quoi j'ai énormément travaillé, mon souci, c'était de donner un thesaurus à la radio. Et puis, je me suis appuyée sur ceux de la télé, en les décortiquant parce qu'effectivement, il y avait des choses qui nous aidaient. [...] J'ai fait ça tard...J'ai du commencer avec un Macintosh parce qu'on avait une société extérieure qui faisait de la saisie de notices avancée. [...] et un jour, ils m'ont carrément posé un Macintosh à eux sur la table, avec un logiciel *dédié* et j'ai pu monter le thesaurus de la phono. Et j'ai du faire ça en 1992...et on a du être intégrés au thesaurus global en 1995⁹²⁶.

La radio apparaît comme secondaire dans l'organisation de la documentation à l'INA et les « phonothécaires » - les documentalistes de la Phonothèque - suivent le mouvement, dans une réelle indifférence des responsables de l'audiovisuel public, et avec les moyens du bord. Les professionnel-le-s de la Phonothèque s'appliquent à adapter les outils des vidéothèques pour le traitement documentaire des fonds radiophoniques, et à créer des pratiques de documentation les plus homogènes possible. Mais le manque de moyens ralentit la création de normes uniformes pour la radio comme pour la télévision. La dotation en ressources financières et matérielle demeure longtemps inégale entre les vidéothèques et la Phonothèque, au détriment de la seconde, comme le décrit encore Geneviève :

On épluchait les documents papier, on n'avait pas Internet à l'époque... je vous parle de 1981, donc on avait un maximum de presse... [...] Je crois que j'ai eu un ordinateur auquel je pouvais accéder librement en 2000...il m'a fallu attendre à peu près [...] 2004-5 pour avoir du son relativement accessible sur mon ordi...sinon, c'était les magnétos...[...] Moi j'ai appris à faire du montage son sur magnétophone...j'aimais bien ça d'ailleurs mais bon... [...] Je faisais du montage sur les archives quand il y avait des ratés...pas certains ratés qui pouvaient être signifiants mais vraiment la panne, tu sens que le gars, la bande tourne mais personne ne parle...ça, on enlève, on pense stockage maintenant⁹²⁷.

Alors que la base de données IMAGO est consultable sur ordinateur dès la fin des années 1970 pour les vidéothécaires, l'informatisation tarde à la Phonothèque. La

⁹²⁶ Entretien avec Geneviève, le 19 février 2018.

⁹²⁷ Entretien avec Geneviève, le 19 février 2018.

consultation des ressources qui se met en place sur ordinateur dans la deuxième moitié des années 1990, au Dépôt Légal et dans les vidéothèques des Archives professionnelles, s'organise avec quelques années de retard pour les fonds radiophoniques. D'autre part, Marie-France raconte que les documentalistes des vidéothèques et de la Phonothèque se fréquentaient très peu entre elles avant les années 2000. Elle décrit aussi des conditions de travail bien différentes entre les différents services, en particulier dans la relation aux usager·e·s et le rapport au temps :

À la vidéothèque d'Actualités, il y a toujours eu une grosse pression. Ça c'est sûr. Nous aussi [à la Phonothèque], il y avait une pression. Alors peut-être moins qu'en télé, parce que le temps en radio n'est peut-être, n'est pas le même. Et ça continue encore aujourd'hui un peu, bien que la différence s'estompe. Mais il y a encore un temps radio où on peut se permettre d'être un peu plus long, d'aller plus au fond des choses⁹²⁸.

Marie-France souligne d'ailleurs ici à quel point les relations entretenues avec les usager·e·s varient en fonction du délai de la commande, qui n'implique pas la même pression dans le travail, et donc pas la même verticalité dans le rapport aux créateur·ice·s. Les documents officiels ne nomment pas les professionnelles des vidéothèques et de la Phonothèque avec la même terminologie, comme l'explique Odette :

Donc on s'appelait analystes de documentation, parce que analystes, comme analystes programmeurs, c'était un vieux terme du monde de l'informatique des années 1970. Les autres étaient documentalistes. Phonothécaires pour la radio et documentalistes pour l'écrit. Ce qui expliquait qu'elles n'étaient pas recrutées au même niveau. Je vois pas en quoi remplir des bordereaux papier conférait une supériorité sur les autres mais bon, voilà⁹²⁹.

Entre la radio et la télévision, le corps professionnel des documentalistes évolue à deux vitesses. Les documentalistes de radio ne sont pas traité·e·s de la même manière que les documentalistes de télévision par les responsables de l'audiovisuel public. La radio apparaît moins cruciale pour le chiffre d'affaires de l'INA. Cela a des conséquences sur les relations entre phonothécaires et analystes de documentation, souvent conflictuelles, car implicitement vécues comme hiérarchiques, au profit des documentalistes des vidéothèques. Ces rapports

⁹²⁸ Entretien avec Marie-France, le 28 mars 2018.

⁹²⁹ Entretien avec Odette, le 12 décembre 2018.

tendus sont aggravés par les inégales conditions matérielles de travail entre les services. En novembre 1981, à la suite de la mobilisation collective des professionnel·le·s de l'INA en faveur d'une revalorisation salariale, l'inégale reconnaissance des documentalistes de radio et de télévision atteint son paroxysme :

Une fois que les documentalistes ont été reclassé.e.s...enfin, les documentalistes des vidéothèques exclusivement, il y a une partie de ces documentalistes qui avait...avant de passer un diplôme de documentation, qui avait une maîtrise, voire plus...ont commencé à dire « ah, ce serait bien s'il y avait deux types de documentalistes, l'un qui resterait les techniciens, parce qu'on était dans les grilles techniques...que ceux qui n'avaient qu'un IUT par exemple, pourraient rester techniciens et n'effectuer que les tâches courantes...et puis ceux qui avaient au moins une maîtrise, pourraient être reclassés au niveau cadres, pour faire les grosses commandes, intéressantes, et ce genre de choses...là, il y a eu vraiment une guerre interne quoi⁹³⁰.

Odette dépeint, à la suite de novembre 1981, une lutte interne pour la reconnaissance entre certain·e·s professionnel·le·s des vidéothèques face à certain·e·s phonothécaires. Ce conflit larvé passe par une revendication des meilleurs diplômes des analystes vis-à-vis des documentalistes de radio, qui justifierait un traitement de salaire inégal entre professionnel·le·s. Une partie des analystes chercherait ainsi, selon Odette, à distinguer une documentation légitime, « niveau cadres », « intéressant », à la télévision, d'une forme de *sous-documentation*, le « sale boulot »⁹³¹ de « technicien », à la radio. Cette situation est d'autant plus complexe que lors des mobilisations collectives, les vidéothécaires sont souvent les plus rapides à monter au créneau et les plus visibles, laissant leurs collègues de la radio dans l'ombre :

Si [On était syndiqué.e] mais en général, à la radio, on n'était jamais sur le front. [...] Il y avait aussi un truc très drôle, c'est qu'elles [les documentalistes qui travaillaient pour la télévision], elles étaient *analystes*. Nous, on était *thécaires*. [...] Elles étaient analystes, elles étaient peu ou prou diplômées et nous, on était beaucoup de gens « du tas »⁹³².

Finalement, en 1985, la convention collective rétablit un traitement salarial égal pour tou·te·s les documentalistes. Mais la construction identitaire des vidéothécaires et des

⁹³⁰ Entretien avec Odette, le 12 décembre 2018.

⁹³¹ Voir Everett C. Hughes, *Le regard sociologique, op. cit.*

⁹³² Entretien avec Geneviève, le 19 février 2018.

phonothécaires se poursuit de manière parallèle, et peu solidaire jusqu'au début des années 2000.

Entre les services d'archives télévisuelles, les professionnelles ont parfois aussi le sentiment d'être traitées de manière inégale, entre le secteur des Actualités, et celui de la Production :

Quand il y avait un concours, disons un poste à l'Actualité et deux postes à la Production, donc trois postes, c'était les chefs de service qui choisissaient les personnes...et c'était *toujours* celui de l'Actualité qui choisissait en premier...Donc les recalés allaient à la Production [rires]...Cela dit, on pouvait émettre des vœux aussi...dire « je voudrais plutôt aller sur l'Actualité ou plutôt sur la Production »...Moi, j'avais demandé à aller plutôt sur l'Actualité...bon, ça n'a pas marché...parce que bon, comme beaucoup de jeunes femmes, ou jeunes hommes d'ailleurs, à l'époque, j'étais assez politisée, et l'idée de travailler sur les journaux, les grands magazines, ça m'intéressait plus que sur les fictions et les plateaux de l'après-midi⁹³³.

Une forme de hiérarchie existe donc aussi entre les vidéothèques, en faveur de la Vidéothèque des Actualités. Au plus près des journalistes et de l'actualité « chaude », d'autant mieux intégrée dans le monde et le temps médiatique, elle bénéficie d'une meilleure légitimité au sein de l'INA. En servant directement les émissions des actualités, le travail des documentalistes y est quasiment immédiatement visible dans les programmes, et intègre l'INA dans la production audiovisuelle et les logiques marchandes qui animent les industries créatives. C'est d'autant plus vrai dans le contexte de libéralisation et de privatisation croissante de l'audiovisuel à partir des années 1980. Le regroupement de la Vidéothèque d'Actualités et de la Vidéothèque de Production à Bry-sur-Marne, qui se fait progressivement au cours des années 1990 jusqu'à la fusion des deux services en 2001 est un soulagement pour certain·e·s vidéothécaires, comme Catherine : « Quand je suis venue à Bry [en 1989], bon, c'était loin [de chez elle], c'était pénible, mais il y avait tout le monde, donc on devenait plus une entreprise, il n'y avait plus des petits morceaux partout »⁹³⁴. Certaines documentalistes de télévision demeurent cependant à l'écart du collectif des vidéothèques. Ce sont les professionnel·le·s qui travaillent directement pour l'émission du *Télématin*,

⁹³³ Entretien avec Odette, le 12 décembre 2018.

⁹³⁴ Entretien avec Catherine B, le 1er juillet 2019.

directement auprès des journalistes de la télévision publique. Liliane, qui effectue parfois des permanences pour l'émission, raconte les conditions de travail :

De 5h à 11h, il y a une personne qui fait le *Télématin*...pour l'émission du *Télématin*. De 5h à 11h, il y a une personne fixe du lundi au vendredi, après, le samedi, c'est un appel à candidature. [...] C'est très fatigant. Le *Télématin*, ça, là, pour le coup, c'est très fatigant. On dort pas bien, il faut se lever à 4h du matin. J'en fais deux par an. C'est quelque chose qui est très éprouvant pour moi. [...] Donc, tu dors pas bien la nuit d'avant, tu essaies de te coucher tôt, voilà. C'est pas ton rythme, donc tu te lèves à 4h du mat, t'arrives, après t'essaies de faire une sieste l'après-midi, mais c'est pas ton rythme, t'y arrives pas, donc...ton week-end est foutu⁹³⁵.

Liliane décrit à quel point les conditions horaires du *Télématin* sont difficiles à tenir physiquement pour les professionnel-le-s. Mais elle ne travaille au *Télématin* que « deux fois par an », quand elle se porte volontaire pour les permanences du samedi. Ce rythme en-dehors des horaires de bureau est d'autant plus dur à tenir pour la documentaliste de l'INA spécifiquement affectée à l'émission par son contrat, du lundi au vendredi. Françoise a travaillé quotidiennement au *Télématin* pendant une quinzaine d'années :

On était avenue Montaigne...J'étais seule avec le magasinier...parce qu'on avait encore les magasins [...] et donc moi, j'étais en tête à tête avec lui tous les jours...on était très liés tous les deux, très équipe [...]. Et tout le monde nous oubliait [...]. Sauf que les gens qui étaient vraiment là, ils n'étaient là qu'à partir de 9h30 donc on se voyait à peine, et tout le monde s'en fichait de ce qu'on faisait...du moment qu'on tenait la boutique [...]. C'était assez invraisemblable, parce qu'à chaque fois que j'ai fait des stages [formations], tout le monde me demandait si j'étais nouvelle. Ça a duré pendant des années, c'était très bizarre [...]. À chaque fois qu'il y avait quelque chose, je retournais dans le bureau, je cherchais, je voyais avec le magasinier, il courait dans les couloirs chercher des cassettes, on vérifiait que ça corresponde à peu près...et à mon tour de courir pour apporter le matériel [...]. C'était très physique, c'était très stressant⁹³⁶.

Françoise a beaucoup souffert de son isolement des autres services de documentation, et du sentiment d'être méprisée, à la fois par les journalistes mais aussi par ses collègues documentalistes. Elle souligne que pendant une dizaine d'années, elle n'était pas considérée à plein temps mais à « 68% », en raison des horaires limités du *Télématin* - de 5h à 10h

⁹³⁵ Entretien avec Liliane, le 13 décembre 2018.

⁹³⁶ Entretien avec Françoise, le 11 juin 2018.

pendant une dizaine d'années, sans contrepartie. Elle dit pourtant avoir été « ruinée » physiquement par ces conditions de travail :

En fait, les gens qui étaient proches de moi trouvaient que je ne dormais pas assez, que je ne mangeais pas assez...j'étais *complètement* décalquée par rapport à tout le monde...[...] mes horaires et tout ce que je faisais par ailleurs...pour continuer à vivre avec les autres, je sortais le soir [...] Ça faisait plus de quinze ans que je travaillais en nuit [...]. Moi, j'arrivais plus à avoir la force de me dire stop. Et c'est vraiment elle [le médecin] qui a stoppé le truc⁹³⁷.

Les conditions salariales, matérielles, mais aussi relationnelles du *Télématin* se révèlent donc très difficiles à vivre pour la documentaliste affectée à l'émission, tant d'un point de vue professionnel que d'un point de vue personnel et sanitaire. C'est en effet une médecin du travail qui lui sauve la mise en lui rétablissant des horaires classiques de bureau à travers l'affectation à un poste de documentaliste aux Archives professionnelles. L'estime de soi de Françoise a été profondément affectée par son expérience auprès de cette émission. Cette souffrance relève d'un sentiment de reconnaissance symbolique très faible, de la part des créateur·ice·s, mais aussi de l'INA et du corps des documentalistes lui-même, dont Françoise s'est toujours sentie exclue par son travail en décalé. Françoise déplore aussi son isolement en rappelant que « l'équipe, c'était nous deux, le magasinier et moi », et encore qu'ils n'avaient « pas de bureau ». Cette vie professionnelle à l'écart de ses collègues de la documentation, des responsables institutionnels, mais aussi des syndicats, a beaucoup affecté sa santé, à l'image d'un service très peu valorisé au sein des vidéothèques de l'INA. Cet isolement social se ressent d'ailleurs dans le discours des documentalistes. Hormis Françoise, en raison de son expérience, seule Liliane a évoqué, pour les déplorer, les conditions de travail au *Télématin* parmi la trentaine d'entretiens que j'ai menés à l'INA.

La constellation des documentalistes de l'INA se reconstruit aussi, à partir du milieu des années 1990, sur une profonde distinction entre la culture professionnelle des vidéothèques qui travaillent pour les créateur·ice·s - les « Archives professionnelles », et celle du Dépôt Légal, qui œuvre à destination du public universitaire. Le Dépôt Légal s'apparente davantage au monde du patrimoine, que les Archives professionnelles. Les professionnel·le·s ne soudent pas leur esprit collectif autour de mobilisations comme leurs aîné·e·s :

⁹³⁷ Entretien avec Françoise, le 11 juin 2018.

Oui...alors, il y en a eu [des mobilisations collectives, à partir des années 1990] mais...il y a plus eu de grèves dures comme il y avait pu y avoir dans les années 1980 et puis de toutes façons, c'est vrai qu'au niveau du dépôt légal, quand on se mettait en grève, tout le monde s'en fichait... enfin, je veux dire, c'était pas un service...qui...qui pouvait bloquer les rédactions, il n'y avait pas de visibilité quoi⁹³⁸.

Les documentalistes du Dépôt Légal sont donc moins vindicatif·ive·s à l'égard de l'institution que ceux·celles des Archives professionnelles. D'une part, ils sont plus jeunes et n'ont souvent pas la même culture de l'engagement que les plus ancien·ne·s. Surtout, cantonné·e·s dans les bureaux de Bry-sur-Marne ou dans le Rez-de-jardin de la BNF, ils n'ont pas les mêmes moyens de pression financiers auprès des responsables de l'audiovisuel. Comme je l'ai évoqué précédemment, la création du Dépôt Légal scinde le monde des documentalistes de l'INA en deux cultures, et deux identités. Le manque de communication auprès des professionnel·le·s, et les relations conflictuelles entre les chefs de service, ne facilite pas les échanges entre les deux services :

Au départ, ça a été une incompréhension. Totalemement. La création du Dépôt Légal, d'une nouvelle direction, ça a été une vraie incompréhension de la part des Archives. Moi, je me souviens, j'ai postulé, j'étais pas la seule hein, mais quand j'ai postulé au dépôt légal, le chef de service de l'époque nous a réunis, nous a dit « vous êtes des traîtres ». Ça commençait assez mal. Après, il est devenu le directeur adjoint du dépôt légal, je lui ai dit « [elle cite son prénom], vous êtes un traître » [rires]. Enfin bref, c'est de l'anecdote. Donc il y a eu une incompréhension, je pense parce qu'il y a eu beaucoup de maladresses de la part du directeur du Dépôt Légal, qui était l'ancien directeur des Archives, et il est venu un peu jouer le sergent recruteur dans les vidéothèques en disant « Venez, vous verrez, ça va être beaucoup mieux au Dépôt Légal »⁹³⁹.

La création du Dépôt Légal est donc souvent incomprise par les documentalistes en place à l'INA et donne lieu à du ressentiment, de la jalousie, ou du mépris de part et d'autre du corps professionnel. La relation complexe entre les deux services est fortement liée à un conflit inter-syndical larvé qui sous-tendait lors de la création du Dépôt Légal : plusieurs membres de la CFDT ont pris en charge la mise en place de ce nouveau service, affirmant, dans ce nouvel espace, leur volonté de se démarquer du service des Archives professionnelles encore souvent soumis au poids historique de la CGT dans les cinémathèques, puis les vidéothèques. Le théâtre dans lequel se met en œuvre le Dépôt Légal est animé par ce conflit

⁹³⁸ Entretien avec Marie, le 19 mars 2019.

⁹³⁹ Entretien avec Odette, le 12 décembre 2018.

entre les deux syndicats, qui se transmet chez les documentalistes. Les professionnel·le·s se reconnaissent de plus en plus, au fil des années, dans des identités sociales distinctes, de chaque côté de la frontière des archives. La lutte pour la reconnaissance n'a plus seulement lieu de la part du corps des documentalistes face aux autres professions, mais bien au coeur même du corps professionnel. Chaque service a ainsi tendance à prôner la légitimité de ses tâches face à l'autre, ce qui n'est pas facilité par la mésentente entre les encadrant·e·s, aux appartenances syndicales distinctes. Catherine, documentaliste à la retraite, raconte qu'elle a été recrutée en tant qu'encadrante au Dépôt Légal, en raison de sa non-affiliation syndicale, son profil « transidentitaire »⁹⁴⁰, pour améliorer les liens entre les deux services au cours des années 2000. Le conflit inter-syndical marque cependant l'histoire des relations entre les documentalistes des deux services : les professionnel·le·s évoluent dans deux mondes relativement étanches, qui se connaissent mal, et se côtoient peu, comme en témoignent Françoise et Marie-France, qui travaillent, jusqu'en 2001, à la Vidéothèque de Production, et à la Phonothèque :

Alors, moi, je ne connais pas du tout Bry III [le service du Dépôt Légal] parce que, comme on n'est pas du tout sur le même lieu de travail, ben, on n'a pas le temps, on n'a pas d'échanges⁹⁴¹.

C'est deux services qui sont en bisbille depuis longtemps...[...] avec des rumeurs, des gens qui les alimentent, etc. Et que, finalement, d'un côté comme de l'autre, il y a des gens très sympa avec lesquels on peut tout à fait s'entendre sur le travail et on peut avoir les mêmes façons de voir les choses⁹⁴².

Travailler sur deux lieux de travail différents, avec des méthodes et outils de travail qui ne sont pas les mêmes, renforce la constitution de deux identités à part. Christophe a travaillé successivement aux Archives professionnelles - « Bry I » - et au Dépôt Légal - « Bry III ». Il témoigne, comme de nombreux·ses collègues des relations tendues, voire conflictuelles, entre les documentalistes des deux services :

Alors là...on est vraiment dans Berlin Est et Berlin Ouest. Ce n'est que mon point de vue, hein...mais, en fait, au moment où il y a eu la création du

⁹⁴⁰ Entretien avec Catherine B, le 1er juillet 2019.

⁹⁴¹ Entretien avec Françoise N, le 30 mars 2018.

⁹⁴² Entretien avec Marie-France, le 28 mars 2018.

Dépôt Légal, il y a toute une équipe, avec d'anciens dirigeants de la partie collection qui sont partis vers cette nouvelle organisation [...]. Ça a plutôt été mis en place par des gens de la CFDT et il y a eu une volonté, dès le départ, d'utiliser des outils *différents*. Donc, déjà, dès le début, c'est l'idée de se démarquer et compagnie...et, au fur et à mesure, on faisait pas exactement le même métier...[...] Enfin, moi, je suis un double social-traître puisque moi, j'ai fait Bry I → Bry III, Bry III → Bry I...mais du coup, on peut pas me raconter n'importe quoi non plus...c'est un gros avantage. [...] Au niveau de la reconnaissance du travail, il y a eu pas mal de propos discriminatoires...de Berlin Ouest par rapport à Berlin Est... « Nous [à Bry I], on est en contact avec le client, on va à France Télé, on va à Radio France, ou on alimente la base et ça ressort à la télé tandis que vous [à Bry III], vous êtes l'usine, vous produisez au kilomètre⁹⁴³.

Les tensions, voire les jalousies, entre les services de documentation de l'INA s'accroissent au fur et à mesure que le périmètre du dépôt légal s'étend, augmentant la masse de programmes à indexer, et formatant de plus en plus ce traitement documentaire :

Quand je suis arrivé, il y avait déjà cette tendance, en tout cas au Dépôt Légal, à être dans le reformatage de données, à faire un boulot qui est plutôt les écuries d'Augias, où il faut travailler vite, où vous avez une grosse quantité qui arrive, où vous avez pas vraiment de temps de travailler derrière, et où c'est plutôt de l'abattage de notices, au kilomètre, plutôt que d'aller faire une jolie notice patrimoniale... [...]. Même dans la formation [*de la Licence professionnelle*⁹⁴⁴], certains formateurs avaient déjà ce côté-là en tête...Je me souviens, c'était Monsieur [*il donne son nom*], qui disait comme ça qu'au fur et à mesure, il y allait y avoir en gros, des « ouvriers spécialisés » qui allaient travailler sur des choses un peu plus jolies et la soute, qui allait devoir faire, qui allait devoir aligner au kilomètre des notices⁹⁴⁵.

La terminologie du monde industriel est souvent utilisée par les documentalistes du Dépôt Légal. Elles témoignent de frustrations qui imprègnent les récits de nombreux·se·s professionnel·le·s. L'indexation est vécue comme un travail à la chaîne et dévalorisant, pour ne pas dire dévalorisé. Dans les discours les personnes que j'ai rencontrées, qui travaillent au Dépôt Légal, la frustration intellectuelle est sous-jacente, voire parfois clairement exprimée :

Par exemple, moi, ce que j'aimais bien, c'est les journaux de TF1. Un journal, en gros, c'est une journée de travail. Donc, vous savez ce que vous

⁹⁴³ Entretien avec Nicolas, le 18 janvier 2019.

⁹⁴⁴ Sur la création de la première Licence professionnelle de documentation audiovisuelle à l'INA en 1997, voir le chapitre 9. I. A. Une formation inédite à l'INA : vers la reconnaissance des compétences ?

⁹⁴⁵ Entretien avec Julien, le 10 juillet 2019.

allez faire sur votre journée. Moi, je suis très attaché au côté formel. Parce que le journal de TF1, sur le fonds, on en pense ce qu'on veut, il va être vachement moins complet que celui d'Arte, par contre, sur la forme, il va être vachement plus carré. [...] Sinon, on est très frustré parce que si votre truc, c'est d'aller intellectuellement, avoir des trucs intéressants, ben, en fait, vous avez pas le temps de les faire. Une session *France Culture*, c'est très intéressant, vous voyez plein de trucs qui vous intéressent mais vous avez pas le temps de les écouter⁹⁴⁶.

Julien déplore le rythme du travail d'indexation, qui ne lui permet pas de réaliser un travail d'analyse documentaire qui le comble intellectuellement. Audrey confirme ce ressenti, et son influence sur la perception d'une inégale reconnaissance du travail entre les deux services de documentation de l'INA :

Ce qui est pesant à l'INA, [...] c'est la division Bry I- Bry III. C'est l'impression d'être soit en enfer [au Dépôt Légal], soit au paradis [aux Archives Professionnelles]. [...] Moi, j'ai vécu ça exactement comme ça. C'est-à-dire que nous, on était les bons petits soldats de l'indexation, à mettre des mots-clefs, des résumés, des descripteurs, des génériques, sans fin, sans fin, toujours...ça s'arrêtait jamais, un flux...au secours ! Et puis, de l'autre côté, ils s'éclataient...enfin, c'était le sentiment que j'avais, c'était sûrement pas aussi simple...mais de l'autre côté, c'était un peu les stars de la valorisation⁹⁴⁷.

Les documentalistes du Dépôt Légal souffrent très souvent d'une impression d'effectuer le « sale boulot »⁹⁴⁸ de la documentation audiovisuelle, alors que le travail créatif et intellectuel serait mené aux Archives professionnelles. Ces rancœurs sont renforcées par un traitement salarial qui, dans les faits, est inégal d'un service à l'autre. Françoise, qui travaille à la Vidéothèque de Production, décrit les compensations liées aux horaires variables de la « prise d'antenne » à domicile :

Quand on travaillait le soir, [...] au fil du temps, l'antenne s'est ouverte de plus en plus tard, on s'est retrouvé à avoir des horaires y compris de nuit [...], et alors les heures de we nous donnaient droit à des compensations, et les horaires de week-end aussi. Donc on avait des récupérations, ça, c'est pour les

⁹⁴⁶ Entretien avec Julien, le 10 juillet 2019.

⁹⁴⁷ Entretien avec Audrey, le 14 décembre 2018.

⁹⁴⁸ Voir Everett C. Hughes, *Le regard sociologique*, op. cit.

conditions de travail. On avait des récupérations, on était aussi payés en heures supplémentaires⁹⁴⁹.

Audrey explique, quant à elle, qu'elle ne bénéficie pas de ces « compensations », des primes, ce qui accentue une forme d'envie, voire de jalousie, à l'égard de « Bry I » :

Et puis, de l'autre côté, ils s'éclataient...enfin, c'était le sentiment que j'avais, c'était sûrement pas aussi simple...mais de l'autre côté, c'était un peu les *stars* de la valo [valorisation], et eux, ils faisaient des trucs compliqués, et puis ils gagnaient plus de thunes, alors forcément, ils étaient plus intelligents...

Pourquoi ?

Parce qu'eux, ils font des permanences, chose que nous, on n'a pas...on n'a pas⁹⁵⁰.

Dans la deuxième moitié des années 1990, les documentalistes du Dépôt Légal sont en partie jalouxés pour leurs outils *modernes*. En effet, le Dépôt Légal recrute, en externe, des personnels jeunes, de moins de trente ans, alors que le personnel des vidéothèques et de la Phonothèque, recruté majoritairement entre 1975 et 1985, vieillit. La note interne d'une cadre de l'Inathèque à l'attention de la DRH de l'INA, évoque ainsi au Dépôt Légal « un personnel jeune et nouvellement recruté ». Mais très vite, la tendance s'inverse, dans une logique marchande accrue pour l'échange d'archives, dans laquelle le travail aux Archives professionnelles semble davantage valorisé par les responsables de l'audiovisuel public, et par les professionnel·le·s de la radio et de la télévision en général.

Cette reconnaissance salariale et symbolique inégale d'un service à l'autre nourrit la perception d'une nouvelle division du travail, cette fois horizontale chez les documentalistes de l'INA : les documentalistes du Dépôt Légal se vivent comme moins légitimes que leurs collègues des Archives professionnelles, puisque moins valorisés par l'institution. Pourtant, l'indexation réalisée en amont au Dépôt Légal est tout à fait nécessaire au travail de thématisation réalisé ensuite aux Archives professionnelles. Les activités des deux services fonctionnent en réalité de manière complémentaire, et le budget alloué à un des services bénéficie souvent en grande partie au second. Mais l'identité des documentalistes dans les deux services a bien du mal à se confondre, après s'être construite sur des régimes de valeurs différents, et souvent vécus par les professionnel·le·s comme antagonistes.

⁹⁴⁹ Entretien avec Françoise N, le 30 mars 2018.

⁹⁵⁰ Entretien avec Audrey, le 14 décembre 2018.

CONCLUSION DE LA PARTIE II

Le Dépôt Légal bouleverse le groupe des documentalistes en tant que collectif. Désormais, être documentaliste à l'INA, c'est, d'une part, participer à des créations médiatiques, nécessairement en quête de public, et d'autre part, travailler pour la constitution d'un patrimoine national. À partir de 1992, deux identités grandissent en parallèle au sein de l'Institut, menées par des ambitions de court et de long terme qui les distinguent profondément. Aux Archives professionnelles, les documentalistes écrivent l'histoire de la télévision, tandis qu'au Dépôt Légal, elles et ils construisent sa mémoire. Cette distinction marque la nouvelle orientation dans laquelle s'oriente la politique de l'INA à partir du milieu des années 1990. L'Institut prend le tournant de la numérisation, en restant sur le fil de ce difficile équilibre : il est sans cesse partagé entre volonté de rendre visibles les contenus audiovisuels au plus grand nombre, et nécessité de conserver un patrimoine fragile - du fait de la qualité hétérogène de ses supports, et de l'inégale documentation de ses programmes.

À partir des années 1990, les documentalistes de l'INA sont souvent déchiré·e·s entre deux missions complémentaires mais conflictuelles. Partisan·e·s de l'ouverture à la lumière d'une part, protecteur·ice·s d'un trésor en danger de l'autre, les professionnel·le·s peinent à dessiner et à affirmer leur nouvelle identité, entre monde des médias et monde des archives. Les portes du temple s'ouvrent petit à petit à la consultation de nouveaux publics des archives, mais les gardien·ne·s demeurent caché·e·s derrière le trésor qu'elles·ils protègent.

PARTIE III : 1995 - 2017 : NOUVEAUX QUESTIONNEMENTS IDENTITAIRES FACE À L'ARRIVÉE DU NUMÉRIQUE

Depuis quelques années, nous observons une profonde reconfiguration du champ des archives sous l'évolution à la fois des techniques de conservation au moyen de la numérisation, mais aussi à un autre niveau, par l'expansion du périmètre de ce qui est appelé et défini comme archive par les acteurs du champ (par exemple, le dépôt légal des programmes de télévision). Cette requalification plus large du statut des archives a de nombreuses conséquences. [...] Si la numérisation des archives accroît les possibilités d'accès, et par là même permet de toucher un public élargi au-delà des experts, cette circulation s'inscrit dans des politiques patrimoniales assumées dont le but est de faire sortir les archives de leur enceinte d'autorité. La question de la publicisation des archives est au cœur des processus de patrimonialisation⁹⁵¹.

1995 signe un tournant dans l'histoire des documentalistes. La création du dépôt légal audiovisuel donne aux archives télévisuelles et radiophoniques une valeur patrimoniale au même titre que l'ensemble des sources de l'Histoire. En 1999, le Plan de Sauvegarde et de Numérisation est mis en oeuvre, bouleversant aussi les valeurs technique et économique des archives. L'INA prend en charge le processus de patrimonialisation des programmes radiophoniques et télévisuels, auprès d'un public qui ne cesse de s'élargir.

Alors que le monde audiovisuel a commencé à se libéraliser dans les années 1980, le tournant des années 2000 poursuit l'inscription des médias audiovisuels et désormais numériques dans un système capitaliste, où la valeur marchande des contenus ne cesse de s'accroître. L'INA est un EPIC, et l'intérêt commercial grandit dans ce nouvel environnement où les archives ont désormais une valeur marchande non négligeable.

Pour Maxime Boidy, « L'arrivée d'Emmanuel Hoog en remplacement de Francis Beck, nommé au CSA au printemps 2001, marque une nouvelle étape faite de renforcement institutionnel et de stabilisation financière⁹⁵² ». La personnalité du nouveau président transforme profondément l'image de l'INA auprès du grand public. Il inscrit le PSN dans un

⁹⁵¹ Marie-France Chambat-Houillon, Évelyne Cohen, « Archives et patrimoines visuels et sonores », in *Sociétés & Représentations*, 2013/1, n°35, pp. 7-14.

⁹⁵² Maxime Boidy, *Numérique et industries culturelles. Éléments pour une sociohistoire du Plan de sauvegarde et de numérisation (PSN) de l'Institut National de l'Audiovisuel*, op. cit., p. 24.

mouvement de grande ampleur, et propulse l'INA à la tête de transformations profondes pour l'écosystème des archives audiovisuelles en France, et même au-delà des frontières. Suite à des choix d'« économies budgétaires », le nouveau président affiche une recherche « de financements publics supplémentaires à hauteur de 160 millions d'euros, afin de garantir la numérisation de l'intégralité des fonds en danger⁹⁵³». Avec le PSN, l'INA gagne une image internationale, celle d'une entreprise « patrimoniale » qui prend le tournant du numérique plus rapidement qu'un grand nombre de ses égales à travers le monde.

En 2003, l'INA, comme les médias « traditionnels⁹⁵⁴ » - presse, radio, télévision - analysés par Francis Balle, fait glisser une partie de ses contenus sur une plateforme en ligne, intitulée inamediapro.com, dédiée aux professionnel·le·s de l'audiovisuel. Quelques années plus tard, l'Institut ouvre ina.fr, qui propose cette fois une partie des sources de l'INA à destination du grand public. Le tournant des années 2000 est donc marqué par une succession de bouleversements législatifs, techniques, économiques qui modifient très rapidement les valeurs sociale et patrimoniale des archives audiovisuelles. L'évolution des outils bouleverse profondément l'organisation des professions de l'audiovisuel. Pour Michel Lallement, « le numérique oblige à poser les jalons de nouvelles perspectives qui engagent tout à la fois le travail et les rapports de genre »⁹⁵⁵. Dans cette nouvelle ère de l'histoire des archives audiovisuelles, la profession redéfinit ses contours, et continue à construire son identité collective, sociale et subjective, dans un paysage audiovisuel élargi, et dans un réseau de relations renouvelé.

⁹⁵³ Maxime Boidy, *Numérique et industries culturelles. Éléments pour une sociohistoire du Plan de sauvegarde et de numérisation (PSN) de l'Institut National de l'Audiovisuel*, *op. cit.*, p. 25.

⁹⁵⁴ Francis Balle, *Médias et société*, *op. cit.*, p. 241.

⁹⁵⁵ Michel Lallement in Margaret Maruani dir., « Je travaille donc je suis », *op. cit.*, p. 239.

Chapitre 7 - Numérique et évolution profonde des tâches des documentalistes

En avril 2006, la direction de l'INA prépare un nouveau référentiel des différentes fonctions occupées dans les secteurs documentaires. Le documentaliste est « chargé d'assurer l'ensemble des fonctions documentaires concourant à la production, la communication, la diffusion, la conservation d'œuvres, de programmes ou de documents sur quelque support que ce soit. » Il est précisé que les professionnel·le·s sont chargé·e·s « d'indexer, de valoriser, de communiquer, les documents audiovisuels et écrits »⁹⁵⁶.

Le numérique transforme le paysage médiatique dans son ensemble. Dès les années 1980, une campagne d'équipement avec le réseau câblé des foyers français a été lancée, suivie par le réseau satellite dans les années 1990. À la suite de ces bouleversements, en 2005, la télévision numérique, sous le nom de TNT, s'installe dans l'hexagone⁹⁵⁷.

En 2013, les professionnelles de la documentation à l'INA, Christine Bræmer et Sophie Labonne rédigent un guide intitulé « Les archives audiovisuelles ». Elles y décryptent la nature particulière du patrimoine audiovisuel, d'autant plus après sa numérisation : « Gérer, conserver, exploiter les archives audiovisuelles n'est pas une mince affaire. Constituées de contenus et de genres multiples, enregistrées sur des supports souvent menacés de dégradation dans le temps, ces archives particulières nécessitent, pour les lire, un matériel spécifique »⁹⁵⁸. Face au foisonnement des sources qui sont mises en accessibilité au cours des années 2000, les conservateur·ice·s du patrimoine Agnès Callu et Hervé Lemoine⁹⁵⁹ rédigent un *Guide du patrimoine sonore et audiovisuel français*. Les auteurs distinguent de fait de multiples lieux de production des archives audiovisuelles, aux tailles très variables.

⁹⁵⁶ « Référentiel des fonctions documentaires à l'Ina par groupes de qualification », document interne à l'INA, 6 avril 2006.

⁹⁵⁷ Voir aussi le mémoire d'Isabelle Mette, sous la direction d'Evelyne Cohen, « Exploitation et valorisation du patrimoine audiovisuel français. L'exemple des adaptations télévisées de Balzac conservées par l'INA », *Mémoire d'études Diplôme de conservateur de bibliothèque*, ENSSIB - Université de Lyon, janvier 2011, p. 13.

⁹⁵⁸ Christine Bræmer, Sophie Labonne, *Les archives audiovisuelles*, Paris, INA Expert et l'Association des archivistes français (AAF), 2013, quatrième de couverture.

⁹⁵⁹ Voir Agnès Callu, Hervé Lemoine, *Guide du patrimoine sonore et audiovisuel français*, Paris, Belin, 2005.

Pour eux, en 2005, il en existe plus de 10000 structures réparties partout en France. Face aux conditions culturelles, historiques, économiques, juridiques de production extrêmement diverses des sources audiovisuelles, l'INA, qui détient la plus importante collection d'archives audiovisuelles, devient une institution référente pour la gestion du patrimoine radiophonique et télévisuel, y compris à l'étranger. À la Teche Rai, qui gère les archives de l'audiovisuel public italien, la directrice Maria-Pia Ammirati⁹⁶⁰ a insisté sur l'influence de l'institution française dans leurs choix d'indexation et de valorisation du patrimoine audiovisuel. Les auteures du guide « Les archives audiovisuelles » évoquent aussi, à l'INA, la multiplication des formations techniques en audiovisuel, au cours des années 2000, sous le nom d'INA EXPERT, « centre international d'expertise des médias et des contenus numériques »⁹⁶¹. Dans ce contexte mouvant, quel rôle se dessinent les documentalistes de l'audiovisuel des années 2000 ?

⁹⁶⁰ Entretien avec Maria-Pia Ammirati, directrice des archives de la RAI (Italie), *Rai Teche*, le 10 avril 2018.

⁹⁶¹ Christine Bræmer, Sophie Labonne, *Les archives audiovisuelles*, *op. cit.*

I. Les craintes des professionnel.le.s face à l’informatisation des outils de travail

Au tournant des années 2000, l’INA entame le Plan de Sauvegarde et de Numérisation de ses archives. Le passage de l’analogique au numérique transforme le travail des documentalistes. De plus en plus, les professionnel.le.s travaillent sur des fonds directement accessibles, via un poste ordinateur. Aux Archives professionnelles, les documentalistes travaillent en simultané sur la base de données, dans laquelle elles et ils indexent, et la base de consultation qui permet le travail de sélection des contenus pour de nouveaux programmes. Un seul écran peut donc suffire aux professionnel.le.s de la documentation pour leurs différentes tâches. L’époque du papier est définitivement révolue, et de nouvelles craintes apparaissent chez les documentalistes.

A. Un manque de formation face à l’émergence d’outils inédits ?

Dès les débuts du dépôt légal, les documentalistes apprennent elles-même à maîtriser leurs nouveaux outils informatisés, comme Odette :

Moi, quand j’ai eu le premier ordinateur, c’est en arrivant au Dépôt Légal. Et j’avais un responsable qui ne croyait *en aucun cas* à la formation. Bon. Il ne croyait qu’à l’*auto*-formation [rires]⁹⁶².

À partir de 1995, via la nouvelle base de données informatisée Hyperbase, « l’Inathèque [...] va s’attacher à uniformiser toutes les notices », après avoir reçu les informations par les chaînes télévisées - qui, elles-mêmes, sous-traitent le plus souvent l’entrée de données à des sociétés privées⁹⁶³ :

L’INA a donc fait le choix de la captation numérique exhaustive; mais ce choix lui impose une autre contrainte : celle de décrire plus ou moins

⁹⁶² Entretien avec Odette, le 12 décembre 2018.

⁹⁶³ Isabelle Mette, « Exploitation et valorisation du patrimoine audiovisuel français. L’exemple des adaptations télévisées de Balzac conservées par l’INA », *op. cit.*, p. 32.

précisément les émissions captées afin de rationaliser le travail des documentalistes⁹⁶⁴.

Le périmètre du Dépôt Légal ne cesse de s'étendre⁹⁶⁵, incluant les programmes de télévision du câble et du numérique, et certaines radios privées, à partir de 2002, puis certaines chaînes de la TNT en 2005, les chaînes régionales à partir de 2007, et enfin le dépôt légal Internet à partir de 2011⁹⁶⁶. Face à la masse des fonds indexés - et conservés, les documentalistes du Dépôt Légal adaptent leurs pratiques. Le numérique les pousse à homogénéiser leurs modèles d'indexation, et à les organiser : les professionnel·le·s indexent plus ou moins finement selon la chaîne d'origine, et la thématique traitée, par exemple.

La numérisation des fonds bouleverse aussi les pratiques et méthodologies documentaires du service des Archives professionnelles, en amenant de nouveaux outils de travail aux documentalistes. Face à ces mutations techniques, le groupe professionnel des documentalistes ne réagit pas de manière uniforme. Certain·e·s accueillent les nouveaux outils informatiques avec une grande satisfaction, tandis que d'autres apparaissent beaucoup plus réticent·e·s. Ces réticences s'expliquent en partie par la nécessité pour les professionnelles les plus anciennes de s'accoutumer aux nouveaux outils, et au contexte de la numérisation des sources audiovisuelles.

Les vidéothèques de Production et des Actualités quittent Paris, et sont réunies officiellement le 5 juin 2001, sur le site de Bry-sur-Marne, où se trouvaient déjà une partie de la direction de l'INA, des différents services techniques, et les activités de formation. Ce déménagement est réalisé à la même période que le début de la mise en place du PSN :

Et donc, c'est en 2000 me semble-t-il qu'ils ont décidé de ramener l'Actualité à Bry-sur-Marne. Et, à ce moment là, la chose importante qu'il faut savoir, c'est qu'on était toujours sur les supports matériels analogiques mais l'INA a lancé à ce moment là la numérisation. Avec la possibilité d'avoir les images sur les ordinateurs, [...] c'était à la fin des années 1990 mais vraiment à la toute fin ! [...] Il y avait la numérisation qui était lancée, donc au début, il

⁹⁶⁴ *Ibid*, p. 34.

⁹⁶⁵ L'article de Denis Maréchal, Jean-Michel Rodes, « Une richesse à découvrir : les fonds complémentaires des collections du dépôt légal de la radio télévision », Dans *Le Temps des médias*, 2007/2, n°9, pp. 247-262, dresse un état des lieux des collections du Dépôt Légal à la date de 2007.

⁹⁶⁶ Isabelle Mette, « Exploitation et valorisation du patrimoine audiovisuel français. L'exemple des adaptations télévisées de Balzac conservées par l'INA », *op. cit.*, p. 18.

n'y avait pas grand chose, c'était une numérisation industrielle, par des sous-traitants. C'était énorme. Donc on envoyait tous nos matériels⁹⁶⁷.

Le déménagement, et la fusion, constituent un bouleversement organisationnel pour les professionnel·le·s, concomittent à l'évolution de leurs outils et de toute une partie de leurs pratiques. Les vidéothèques d'Actualités et de Production sont réunies au sein de la Direction des collections. Les documentalistes les appellent désormais les « Archives professionnelles »⁹⁶⁸, puisqu'elles sont dédiées aux relations avec les professionnel·le·s de l'audiovisuel, en particulier les créateur·ice·s. Liliane raconte que cette fusion n'a pas toujours été bien vécue par les documentalistes, qui l'ont parfois subie :

Une fois que ça a fusionné, en 2001, l'indexation est partie au dépôt légal. C'est l'Inathèque qui faisait l'indexation. Donc ça n'a pas été sans protestation, etc. Donc nous [aux Archives professionnelles] , on ne faisait plus que l'indexation des thématisations. Et donc, il y a eu cette fusion Actu/Prod sans être vraiment préparée...les docs se connaissaient pas hein, elles sont arrivées. Les locaux, il n'y avait même pas de visite de locaux, les gens étaient un peu perdus⁹⁶⁹.

Les documentalistes des Archives professionnelles ne prennent plus en charge le travail d'indexation, et se concentrent sur la structuration des fonds, à travers la thématisation de ceux-ci et les réflexions sur l'approfondissement et la mise à jour des notices existantes. Dès l'été 1998 en effet, un secteur « Thématisation » a été créé à la vidéothèque d'Actualités. Les documentalistes travaillent également à la sélection de documents d'illustration pour les programmes radiophoniques et télévisuels, au fur et à mesure des commandes des journalistes et réalisateur·ice·s. Une synthèse de groupes d'échanges avec les documentalistes, le 31 mai 2002, exprime « les difficultés de mise en œuvre, d'organisation et des des conditions de travail [qui] ont créé des sentiments de frustration, de déception, voire d'exaspération »⁹⁷⁰,

⁹⁶⁷ Entretien avec Françoise N, le 30 mars 2018.

⁹⁶⁸ « Archives professionnelles » est le terme que je reprendrai moi-même pour désigner les vidéothèques car il est couramment utilisé dans le langage de l'INA, y compris par les cadres, et permet de reconnaître des activités dont l'organisation est mouvante au cours des années 2000. Il regroupe les activités de documentation audiovisuelle à destination des professionnel·le·s de l'audiovisuel, en premier lieu, avec un but commercial donc, se distinguant en cela des activités menées au Dépôt Légal, à destination des universitaires en particulier, et sans but lucratif.

⁹⁶⁹ Entretien avec Liliane, le 13 décembre 2018.

⁹⁷⁰ Synthèse des « Groupes d'échange et de réflexions évolution du métier de documentaliste à la Vidéothèque », document interne à l'INA, 31 mai 2002.

chez les documentalistes, lors de la mise en place de la fusion. Cette réunion des vidéothèques est d'autant plus complexe à vivre pour les professionnel·le·s qu'elle occasionne souvent une « perte de repères sur les nouveaux fonds »⁹⁷¹. En effet, les documentalistes des Actualités connaissent mal les collections conservées à la Production, et vice-versa. La situation est également difficile pour les professionnel·le·s de la Phonothèque qui, rapidement, sont aussi intégrées aux Archives professionnelles et circulent entre les fonds télévisuels, auxquels elles - et ils - n'ont souvent jamais touché, et les fonds radiophoniques. L'acculturation est donc brutale, et double : il faut apprendre à maîtriser les nouveaux outils, mais aussi les nouveaux fonds, dont les contenus et les supports matériels impliquent des pratiques documentaires différentes.

Au sein de la nouvelle organisation des services de documentation, le PSN révolutionne le travail des documentalistes. Les professionnel·le·s ont souvent un regard positif sur ces nouveaux moyens. En particulier, elles et ils se réjouissent d'avoir désormais directement accès aux contenus, via un simple *clic* sur les notices :

[Le passage au numérique] ça a changé énormément de choses et plutôt positivement...parce qu'à un moment, on travaillait à la fois sur IMAGO, les lettres orange sur fonds noir, on travaillait sur des fiches cartonnées [...] où on recherchait des plans [...] On avait un ordinateur sur lequel il y avait des références de notices, avec un résumé [...]. Et le deuxième aspect qui change tout, c'est d'avoir accès à l'image directement. Tandis qu'avant, on travaillait sans savoir si le support analogique qu'on allait sortir contenait effectivement l'émission, là, de pouvoir avoir la réponse en image instantanément, ça change du tout au tout⁹⁷²!

Sarah, entrée à l'Institut au début des années 1980, a connu de longues années d'indexation papier. Elle est d'autant plus séduite par la possibilité de revenir sur des notices anciennes pour les compléter :

Oh, c'était génial ! Moi, j'adorais Totem ! D'une souplesse ! Et puis, ça a été versé directement, il y a eu une manip', très très bien foutue. Et puis Totem, ça a permis donc là, d'enrichir énormément. [...] ça enrichissait le fonds, d'une manière extraordinaire, voilà, *extraordinaire*. Elles [les

⁹⁷¹ Synthèse des « Groupes d'échange et de réflexions évolution du métier de documentaliste à la Vidéothèque », document interne à l'INA, 13 juin 2002.

⁹⁷² Entretien avec Christophe, le 10 décembre 2018.

documentalistes] ont ajouté des mots-clef, elles ont ajouté un tas de choses, voilà. [...] ça a été un enrichissement énorme⁹⁷³.

Patrick, Sarah, comme de nombre de leurs collègues, se réjouissent de la facilité inédite d'accéder aux contenus reliés aux notices. Avec le numérique, le temps nécessaire à la recherche de documents s'accélère. Peu à peu, il n'est plus, ou très rarement, nécessaire de déambuler dans les couloirs, de faire appel à un magasinier·e, ou même un motard, pour aller chercher le support matériel du contenu recherché. L'accès immédiat aux contenus transforme les modes de circulation des matériels, mais aussi la manière d'indexer les contenus. Il n'est plus nécessaire de décrire exhaustivement des documents, dont les images et les sons sont désormais accessibles à portée d'un clic, s'inscrivant dans « l'âge de l'accessibilité immédiate et à distance » décrit par Matteo Treleani⁹⁷⁴. Liliane décrit cependant les difficultés liées au passage de la description des contenus plan par plan, qui était la pratique généralisée avant la numérisation, à des résumés en théorie plus thématiques et synthétiques :

C'est qu'on disait, « de toutes façons, comme il y a le fichier numérique, c'est pas la peine de décrire le plan », parce qu'avant, on décrivait vraiment les plans, pour qu'ils puissent être réutilisés...mais un journaliste qui va te demander un plan d'un ordinateur, l'ordinateur, il sera pas le même dans les années 1970 que dans les années 2000...Moi, [...] on m'a demandé Claude François avec un costume à paillettes rouges...C'était ce style là quoi ⁹⁷⁵!

Les pratiques d'indexation évoluent au fil des transformations techniques, mais les documentalistes sont toujours très soucieux·ses de les adapter aux besoins des usager·e·s, universitaires sur Hyperbase, créateur·ice·s sur Totem.

Avec le PSN, les documentalistes inscrivent leur travail dans une chaîne audiovisuelle élargie, qui dépasse largement les frontières de l'INA. En amont du travail au Dépôt Légal, l'INA récupère en effet des données initiales sur les programmes de la part des chaînes ou de sociétés sous-traitantes. Par ailleurs, l'Institut sous-traite aussi en partie la numérisation des contenus audiovisuels, et des notices documentaires qui étaient en format papier - celles qui

⁹⁷³ Entretien avec Sarah, le 10 décembre 2018.

⁹⁷⁴ Matteo Treleani, *Qu'est-ce-que le patrimoine numérique ?*, Éditions du Bord de l'eau, 2019, p. 9.

⁹⁷⁵ Entretien avec Liliane, le 13 décembre 2018.

avaient été réalisées avant l'usage d'IMAGO, pour intégrer l'ensemble dans l'application Totem.

Le numérique bouleverse aussi le rapport au temps des professionnel·le·s et la gestion des commandes aux Archives professionnelles :

Donc, les outils ont changé, les pratiques ont changé, on n'avait plus le droit de fournir *que* des documents numérisés [aux client·e·s], sachant qu'on en était au tout début de la numérisation...donc y avait plein de documents qui n'étaient pas accessibles, il fallait les envoyer en num', avant de pouvoir les proposer. Ce qui demandait un certain délai. En film, si c'était fait à l'INA, ça pouvait prendre un mois, si c'était fait par un prestataire externe, parce qu'il y avait un contrat [...], c'était fait par plusieurs prestataires externes, et là, tout dépendait des délais du prestataire, donc ça pouvait être deux, trois mois, on sait pas...[...] Donc...c'était assez chaotique au début...⁹⁷⁶

Malgré ces débuts compliqués, et des imprévus fréquents, le numérique accélère la perception du temps pour les documentalistes. Plus les outils se modernisent et s'ancrent dans les pratiques, plus le délai des commandes raccourcit, modifiant profondément la relation des professionnel·le·s aux supports, et à la valeur matérielle des archives, de plus en plus accessibles en grand nombre. Documenter un patrimoine numérique, c'est faire appel à des moyens qui permettent de structurer un flot d'images et de sons. Le PSN impose un cadre de travail transformé par l'irruption du numérique. Patrick, arrivé en 1993, décrit l'évolution de ses outils de travail, dix ans après son arrivée :

On est passé sur Totem, donc Totem, c'est 2003, si mes souvenirs sont bons. Avant, on travaillait sur Base INA, c'était pour la recherche et il y avait Prodoc, pour l'indexation. Et donc Totem, on a pu faire les deux en fait, donc indexer et chercher.

Moi, quand je suis arrivé, on travaillait sur des thesaurus papier. Je me rappelle, ils étaient 3, 4 thesaurus papier et on cherchait...et même dans les formations que j'ai faites dans les années 2000, on utilisait le thesaurus papier. Ce qui était bien, hein, parce que d'un point de vue pédagogique, c'est très bien d'aller chercher, de voir, ce qu'on fait peut-être pas nécessairement d'ailleurs dans un thesaurus qu'on a en ligne⁹⁷⁷.

Totem est une application qui réunit la production de données et la recherche documentaire. Sur l'application, les documentalistes peuvent désormais à la fois consulter la base de l'INA pour leurs recherches, et produire des notices, les enrichir, les indexer. Les

⁹⁷⁶ Entretien avec Liliane, le 13 décembre 2018.

⁹⁷⁷ Entretien avec Patrick, le 21 février 2019.

professionnel·le·s peuvent aussi segmenter des fichiers pour créer des extraits, et créer des corpus qui relient plusieurs documents et/ou plusieurs extraits audiovisuels par thématique⁹⁷⁸. Le Plan de Sauvegarde et de Numérisation offre des outils modernes, et une accessibilité de plus en plus directe aux sons et aux images pour les documentalistes. Mais le récit des professionnel·le·s dépeint un passage des outils papier aux outils numériques qui s'est fait sur le tas :

Vous avez été formée ?

Très peu...[rires]. Mal et peu. Là dessus, les bases de données, il y a des tas de gens hyper doués là dedans, il y a des informaticiens à l'INA, en veux-tu en voilà...et il y a 3-4 cadres documentaires qui pigent...qui sont à un haut niveau. Et puis, tu as les autres qui rament derrière...voilà...Moi, je rame encore pas mal, je dois dire...mais en même temps, je suis pas cadre, c'est l'avantage aussi de ma position...⁹⁷⁹

Une synthèse d'échanges entre professionnel·le·s de la documentation et cadres de l'INA, le 31 mai 2002, souligne ce manque de formation, en particulier concernant le *Workflow*. Celui-ci permet désormais de suivre les commandes des client·e·s en direct via les outils numériques : « Le Workflow semble avoir été mis en place sans organisation suffisante du processus et a mis en évidence le manque de formalisation dans un univers fonctionnant essentiellement en culture orale »⁹⁸⁰. Dans cette synthèse, les cadres intermédiaires reconnaissent le « manque de formalisation » et la « culture orale » qui perdurent malgré la rupture de la numérisation. Les nouveaux outils, en théorie, rationalisent le travail par leur structuration. En réalité, pourtant, l'organisation des pratiques documentaires demeure très peu coordonnée au tournant des années 2000 : elle repose toujours en grande partie sur le dialogue interpersonnel, et informel. Le 13 juin 2002, une autre synthèse des multiples échanges entre les documentalistes de l'INA et leurs cadres intermédiaires souligne

⁹⁷⁸ Présentation de l'INA par Malika Mekdad, Hélène Allioui, Eleonore Alquier, « Indexation des fonds et flux radio-et télédiffusés. Usages en vigueur et perspectives autour de la refonte du système d'information documentaire de l'Institut national de l'audiovisuel », 2ème séance de l'atelier « Archives audiovisuelles et recherche », 3 mai 2016. Cette présentation a été réalisée dans le cadre du Consortium *Archives des mondes contemporains* labellisé par la TGIR Huma-Num entre 2012 et 2016. Selon la présentation du site <https://arcmc.hypotheses.org/a-propos-2> [consulté le 22 octobre 2022], « Il a pour objet de poursuivre une démarche collective et collaborative associant les établissements signataires, afin de traiter les questions posées par le passage au numérique, particulièrement en ce qui concerne les archives et la documentation de la période contemporaine (XIXe-XXIe siècle). »

⁹⁷⁹ Entretien avec Audrey, le 14 décembre 2018.

⁹⁸⁰ Synthèse des « Groupes d'échange et de réflexions évolution du métier de documentaliste à la Vidéotheque », *op. cit.*, 31 mai 2002.

« difficulté d’appropriation » des outils, qui serait liée au « manque de formation complémentaire » à « l’organisation insatisfaisante du tutorat⁹⁸¹ ».

Le corps professionnel s’adapte petit à petit au nouveau cadre institutionnel, financier, et surtout technique, impliqué par le PSN grâce aux initiatives individuelles de chacun·e. C’est d’abord la volonté d’aller chercher les informations pour maîtriser le nouveau contexte de travail qui permet aux individus d’adapter leurs pratiques au contexte de la numérisation. Mais certain·e·s documentalistes souffrent de ne pas avoir été consulté·e·s dans la mise en place des nouveaux outils :

Et au niveau de l’évolution des outils, vous avez pris beaucoup d’initiatives ?

On les a plutôt reçues, et maintenant, donc, ils [les dirigeants] ont compris qu’il fallait plutôt nous associer au développement et là, c’est plutôt sur la bonne voie. [...] c’est à dire que dans les années 1990-2000, ils arrivaient avec leur truc...et voilà. [rires]⁹⁸².

Le numérique semble avoir été imposé verticalement dans les pratiques des documentalistes. Une partie des professionnel·le·s est pourtant impliquée dans des « comités éditoriaux » : de 2000 à 2006, ceux-ci « confirment ou modifient » les décisions prises sur les archives à numériser en priorité. Mais Maxime Boidy met en lumière la dimension conflictuelle de ces comités, en particulier entre les documentalistes et les commerciaux. Les deux corps professionnels ne sont pas toujours d’accord sur le choix des documents à numériser et semblent rejouer, à leur échelle, le conflit entre visée patrimoniale et vision marchande, qui sous-tendent l’EPIC de l’INA⁹⁸³. En outre, ces moments de dialogues ne concernent pas le choix des outils. Les documentalistes sont souvent ravis de leurs nouveaux moyens de travail créés par les « informaticiens ». Mais les premières années de mise en œuvre du PSN sont marquées par des difficultés d’installation des nouveaux outils :

En 2001, les outils fonctionnaient pas, on était en retard, ça a été un peu...un four. [...] c’était compliqué, parce qu’ils essayaient de nous apprendre avec des outils qui ne fonctionnaient pas...Le début, en 2001, enfin,

⁹⁸¹ Synthèse des « Groupes d’échange et de réflexions évolution du métier de documentaliste à la Vidéothèque », *op. cit.*, 13 juin 2002.

⁹⁸² Entretien avec Christophe, le 10 décembre 2018.

⁹⁸³ Maxime Boidy, *Numérique et industries culturelles. Éléments pour une sociohistoire du Plan de sauvegarde et de numérisation (PSN) de l’Institut National de l’Audiovisuel*, *op. cit.*, p. 77.

ils ont du carrément inventer un autre système, tellement ça ne marchait pas [...] donc voilà, on s'adapte⁹⁸⁴.

Encore une fois, l'adaptation est de mise dans la pratique du métier. Les stratégies de contournement se multiplient pour répondre rapidement aux besoins des usager·e·s. Des informaticien·ne·s travaillent pourtant à l'intérieur de l'INA, mais les documentalistes les dépeignent comme un monde extérieur au leur, avec lequel ils développent très peu de contacts. L'étanchéité entre les services, qui sont dispersés dans différents bâtiments de Bry-sur-Marne, voire à l'extérieur de l'INA, ne facilite pas des relations d'entraide ou de dialogue entre professions. Les habitudes de travail se construisent donc de manière non conventionnelle dans le contexte de la numérisation. Les difficultés liées aux outils surviennent parfois encore aujourd'hui, en particulier dans la gestion du workflow. Patrick, comme beaucoup de ses collègues, raconte qu'il fait parfois appel aux professionnel·le·s de l'informatique mais qu'il contourne souvent, à sa manière, les obstacles posés par la numérisation :

Moi, je me forme beaucoup tout seul en fait. Et le fait qu'on soit tuteur, on a beaucoup de questions, « je suis à telle étape, je suis bloqué, qu'est-ce-que je peux faire ? ». Donc, il faut reformuler : « Qu'est-ce-que tu as fait ? Où tu en es ? », surtout que ces délais sont courts des fois [...] et en fait, on apprend aussi à régler des problèmes informatiques, c'est-à-dire que tel chemin ne marche pas, donc on en prend un autre. Et par exemple, un panier qui est bloqué, on peut utiliser wetransfer⁹⁸⁵, ce qu'on appelle « la filière d'urgence »⁹⁸⁶.

L'adaptation *ad hoc* aux situations de blocage s'explique notamment, dans le discours de Patrick, par la pression horaire imposée par les commandes des client·e·s, qui s'est renforcée dans le contexte du numérique. Elle ne laisse pas le temps de trouver des solutions construites avec les informaticien·ne·s. Les pratiques documentaires se construisent donc à travers les expériences, les échecs, et se généralisent à travers le bouche-à-oreille et le tutorat.

Le numérique amène toutefois à des réflexions collectives sur la méthodologie documentaire, facilitées par les nouveaux outils. Totem offre une grille de description affinée.

⁹⁸⁴ Entretien avec Christophe, le 10 décembre 2018.

⁹⁸⁵ Wetransfer est un service en ligne qui permet le transfert de fichiers lourds d'une adresse mail à une autre. Il a été créé en 2009 à Amsterdam.

⁹⁸⁶ Entretien avec Patrick, le 21 février 2019.

Les documentalistes précisent encore les différents champs des notices, à travers des discussions collectives :

Alors, il y avait une grille...pour les DEG [descripteurs générique] en Actu hein...en réunion d'indexation...par exemple, si c'était la vague d'attentats, je me souviens de ça, on se disait, bon, on va mettre tel descripteur, en gros, donc « attentat », « politique internationale », « politique étrangère », etc. [...] après, en générique, il y a eu soit en participant, s'il était interviewé, si on le voyait que en image, on le mettait en DEI [descripteur image], donc il n'était pas au générique...Pour un chanteur, s'il était interprète, au générique, on le mettait en « INT », s'il était interviewé, on le mettait en « PAR », mais s'il est pas interviewé, on le laisse en « INT », s'il est participant ou interprète, on le met au générique, mais si aussi, on le voit dans son studio, en image d'illustration, on va le mettre en DEI...et on va mettre DEL, le lieu, Paris...et en descripteur thématique, on peut mettre s'il parle de son métier, chanson⁹⁸⁷...

Les pratiques d'analyse s'homogénéisent donc, d'un fonds audiovisuel à l'autre, grâce à l'outil unique de Totem. Le 6 juillet 2005, une photographie interne aux fonds de l'INA⁹⁸⁸ fait un gros plan sur le travail réalisé sur « les termes du lexique »⁹⁸⁹. On y voit l'organisation réalisée par la cadre documentaire - et ancienne documentaliste - sur le choix des descripteurs pour les personnalités présentes dans les archives de l'INA. Les personnalités sont classées par ordre alphabétique, et leur description comprend leur nom, prénom, genre, date d'entrée de leur nom dans le thesaurus, et courte description du métier occupé.

Au fur et à mesure, les mêmes informations sont disponibles sur l'application pour les archives radiophoniques, télévisuelles, et même en partie photographiques. Liliane regrette néanmoins la disparition des réunions d'indexation au fur et à mesure des années 2000 qui encadrerait le choix des termes utilisés en descripteurs :

[concernant l'indexation et le thesaurus] Il y a eu des règles de faites... mais ça après, chacun peut adapter aussi parce que c'était...il y a plus de réunion en fait...[...] c'est vrai que ça manque, et c'est pas faute de l'avoir demandé. Donc, voilà, chacun fait avec des règles qui existent dans l'outil. On a un site qui s'appelle la Wikithèque, donc là, on a toutes les informations pratiques, sur tous les sites. Et les méthodologies documentaires. Mais, après, quand tu vas parler avec les documentalistes, chacun à son son de cloche, va

⁹⁸⁷ Entretien avec Liliane, le 13 décembre 2018.

⁹⁸⁸ Cette photographie est disponible dans les fonds de la Photothèque de l'INA.

⁹⁸⁹ Voir annexe n°18 - Photographie du service documentaire de l'INA le 6 juillet 2005.

dire « ben non, moi je suis pas d'accord avec ça », je fais autrement...j'étais pas trop d'accord moi, par exemple, donc j'ai continué avec mes pratiques⁹⁹⁰.

Malgré un dialogue permanent entre professionnel·le·s, la disparition des réunions collectives sur les outils a des conséquences sur l'absence de normes de travail définies : chacun s'adapte aux outils numériques dans son coin, pour répondre au mieux, mais à sa façon, aux usages des archives. Les années 2000 sont marquées par une politique volontariste d'Emmanuel Hoog en faveur de la numérisation et de l'ouverture des archives au grand public, et à des fins de plus en plus commerciales. La profession de documentaliste est la première à s'occuper de ces archives. Pourtant, sa construction identitaire se poursuit grâce à la somme d'initiatives individuelles, et non d'un encadrement structuré. Certes, les nouveaux outils sont modernes, et loué·e·s pour leur efficacité par la quasi-totalité des documentalistes. Mais l'homogénéisation des pratiques s'est faite pas à pas, et sur le tas, comme le raconte Christophe :

Le rapprochement des thèques en 2001...ça a été d'abord un déménagement...on n'a pas travaillé ensemble directement. Et les normes pour travailler, n'ont pas été discutées, la manière dont chacun travaillait, donc...ça n'a pas été une grosse réussite. Et après, même si les gens ont gardé des affinités par thèque, de fait, ça a commencé à se mélanger...et puis, il y a d'autres personnes de Bry III⁹⁹¹ qui sont venues ici...donc il y a un brassage quand même...sur les 10-15 dernières années qui est assez important⁹⁹².

C'est donc l'expérience, et le rapprochement progressif des professionnel·le·s, qui permet une coordination des activités, et une homogénéisation des méthodologies de travail. Les relations interprofessionnelles se multiplient car, suite à la fusion, les documentalistes des Archives professionnelles sont amené·e·s à circuler au sein des différents secteurs distingués aux Archives professionnelles : la valorisation - aussi appelée *thématisation*, la

⁹⁹⁰ Entretien avec Liliane, le 13 décembre 2018.

⁹⁹¹ « Bry III » est le nom familièrement donné au Dépôt Légal par les professionnel·le·s de l'INA. Les salarié·e·s de l'entreprise distinguent les trois bâtiments dispersés sur la propriété de l'INA à Bry-sur-Marne : « Bry I », où sont notamment regroupées les activités de documentation à destination des professionnel·le·s, la formation et différentes activités de technique et de production de l'Institut, « Bry II » - aussi appelé « le château », où se trouvent les activités de direction et de management, ainsi que certains services à but lucratif, comme l'édition de contenus, et enfin « Bry III », à l'écart des deux premiers bâtiments et du restaurant d'entreprise : il faut passer le portail et le contrôle d'entrée / sortie à l'INA, traverser la rue et se rendre à l'arrêt de bus suivant, pour y accéder.

⁹⁹² Entretien avec Christophe, le 10 décembre 2018.

communication, la Phonothèque - directement située auprès de Radio France, l'antenne de l'INA à France Télévisions - directement près des studios pour les émissions d'actualités, voire même la Photothèque - sur la base du volontariat. De plus, comme le décrit Christophe, une partie des documentalistes du Dépôt Légal - « Bry III » - sont recruté·e·s aux Archives professionnelles - « Bry I » - au cours de leur carrière. Travaillant désormais majoritairement à Bry-sur-Marne, les documentalistes demeurent néanmoins dispersé·e·s géographiquement. Les Archives professionnelles sont concentrées dans les bâtiments de « Bry I », à proximité de la direction, et le Dépôt Légal est lui situé à « Bry III », éloigné du « centre » de l'INA, puisqu'il faut traverser la rue et parcourir quelques dizaines de mètres pour y parvenir. Les documentalistes évoquent tous « le château » quand ils évoquent le bâtiment de la direction de l'INA - aussi appelé « Bry II », où sont concentrées les différentes directions de l'Institut, ainsi que les services informatiques et de l'édition, jugés plus *nobles*.

Toutefois, le PSN ne se traduit pas par une homogénéisation des pratiques documentaires, entre « Bry I » et « Bry III ». Celles-ci évoluent toujours de manière très dispersée, sans réelle coordination venue d'en-haut, et surtout sans réelle concertation entre les services. Au Dépôt Légal, les contenus sont indexés, avec les principales informations sur les programmes, dans l'application Hyperbase. Les notices réalisées sont ensuite transférées dans Totem et utilisées, voire « enrichies » par les professionnel·le·s de « Bry I » et des antennes de Radio France et France Télévisions pour répondre aux commandes des journalistes et réalisateur·ice·s. Liliane rappelle que la base du Dépôt Légal est inadaptée aux usages des créateur·ice·s. Celles et ceux-ci recherchent souvent des illustrations précises, d'un objet ou d'un lieu, d'où un travail nécessaire d'indexation enrichie, a posteriori, sur Totem : « Il faut être précis sur l'image. À l'Inathèque, comme au Dépôt Légal, ils vont répondre à un usage de chercheur, souvent thématique, ils ont pas forcément idée de cette demande très précise d'illustration »⁹⁹³.

La numérisation permet donc aux collections et aux données documentaires de l'INA d'être regroupées, facilitant en particulier le travail de recherche et de réponse aux commandes. Elle offre aussi une meilleure complémentarité entre le travail d'indexation réalisé au Dépôt Légal, puis enrichi aux Archives professionnelles. Pourtant, les documentalistes des deux services continuent à cohabiter, sans réellement se rencontrer, ne partageant ni les mêmes outils, ni les mêmes pratiques, à l'origine de malentendus,

⁹⁹³ Entretien avec Liliane, le 13 décembre 2018.

d'empiètement dans certaines tâches, et donc parfois d'une perte de temps, regrettée par plusieurs professionnel·le·s. De plus, une fracture numérique se creuse entre les services. Nicolas raconte que « les outils étaient déjà archaïques » au Dépôt Légal, quand il est arrivé [en 2005] :

Ça s'est pas arrangé, il n'y avait pas d'argent pour les développer. Enfin, on faisait avec. Mais le travail en lui-même était vraiment... Il l'est toujours d'ailleurs mais tout ça est en train de changer, donc on en parlera au passé, j'espère le plus vite possible...[...] Il y a un outil par exemple qui s'appelle Médiascope...c'est un outil de visionnage et d'annotation, et c'est un outil dont on se sert tous les jours en principe...Moi, ça fait des années que je m'en sers plus. Parce qu'un moment, j'ai compris que les fichiers vidéo étaient sur des serveurs [...] et que si j'allais chercher le fichier vidéo, que je le glissais, que je le déposais sur mon bureau et que je l'ouvrais avec VLC, ça marchait vachement mieux. Je pouvais visionner à n'importe quelle vitesse, revenir en arrière, faire des pauses, etc. Donc Mediascope, j'ai fermé la porte⁹⁹⁴.

La généralisation des outils numériques liée au PSN accentue donc, paradoxalement, le vécu des documentalistes du Dépôt Légal, qui considèrent leurs conditions de travail moins favorables qu'aux Archives professionnelles.

Enfin, Internet transforme aussi les outils para-audiovisuels. La recherche d'informations complémentaire pour rédiger des notices ne passe désormais plus uniquement par la presse et les ressources papier, dont les usages ne cessent de diminuer :

C'est vrai que les outils, pendant une certaine période, pendant une dizaine d'années, ont considérablement évolué, se sont multipliés, d'autant qu'après est apparu Internet et c'est vrai que ça a beaucoup changé nos pratiques parce que c'est vrai qu'auparavant, on travaillait beaucoup sur des documents papier, [...], ça a bouleversé vraiment la recherche d'informations⁹⁹⁵.

Parallèlement à l'ensemble des médias « traditionnels »⁹⁹⁶, l'INA prend le tournant du numérique dès les années 2000, transformant les outils du travail documentaire, et décuplant les possibilités de recherches et de créations de contenus *multimédia* en un temps de plus en

⁹⁹⁴ Entretien avec Nicolas, le 18 janvier 2019.

⁹⁹⁵ Entretien avec Marie, le 19 mars 2019.

⁹⁹⁶ Voir Francis Balle, *Médias et société*, *op. cit.*

plus court. Dans le contexte d'un plan de grande ampleur financière, matérielle, et technique, les documentalistes, premier·e·s à prendre soin des archives, font pourtant évoluer leur identité professionnelle à travers des pratiques qui demeurent très autonomes, peu normées, et souvent loin du regard des responsables institutionnelles. L'acculturation des professionnel·le·s à leurs nouveaux outils se fait sur le tas, et repose en grande partie sur les initiatives individuelles, le dialogue intra-professionnel, et la transmission orale, bien plus qu'à travers une formation structurée. Pour Matteo Treleani, « le numérique ne bouleverse pas l'évolution des médias depuis une centaine d'années, au contraire, il renforce les mutations déjà en cours »⁹⁹⁷. Sans encadrement institutionnel fort, les documentalistes de l'INA entrent dans le monde du numérique, marquées par une culture professionnelle fortement liée à l'audiovisuel public. Les professionnel·le·s adaptent leur travail aux nouveaux usages et organisations du paysage multimédia, grâce aux matériels et outils modernes en leur possession. Mais elles ne révolutionnent pas leurs pratiques, toujours mises en œuvre à destination de leurs usager·e·s, universitaires et, surtout, créateur·ice·s. Le PSN mené par l'INA a des conséquences sur l'ensemble du monde des archives audiovisuelles. Le rapport temporel au matériel archivé semble s'être raccourci pour l'ensemble des professionnel·le·s de l'audiovisuel, y compris les chercheur·e·s intermittent·e·s. Ces indépendant·e·s, qui travaillent régulièrement dans les fonds de l'INA, adaptent aussi individuellement leurs pratiques de recherche documentaire, et leurs conditions de travail⁹⁹⁸.

B. La peur d'être remplacé.e.s par les « machines »

La numérisation des contenus des archives se traduit par une dématérialisation des sources, et des relations interprofessionnelles, comme s'en réjouit Françoise, entrée à l'INA au début des années 1980 :

A l'époque, quand on avait du matériel analogique, les techniciens aimaient bien embêter les documentalistes...[...] C'était du genre « Tiens, je comprends pas, ton magnéto, il est pas là », pour nous faire nous déplacer, chercher, etc. Alors je vais dire que moi j'étais bien contente le jour où j'ai plus eu de rapports avec eux...[...] ils étaient de *très* mauvaise volonté, parce

⁹⁹⁷ Matteo Treleani, *Qu'est-ce-que le patrimoine numérique ?*, op. cit., p. 8.

⁹⁹⁸ Voir le chapitre 8. I. A. Numérique et nouvelles conditions de travail.

qu'on était des femmes...de très mauvaise volonté dans les relations professionnelles...c'était des machos quoi. [...] Aujourd'hui, non non, on n'a plus de relation du tout puisque tout est numérisé, donc on n'a plus besoin d'eux donc c'est formidable⁹⁹⁹.

En 2006, Jean-Louis Missika décrit, avec la généralisation d'Internet, la naissance d'une « post-télévision », et on pourrait aussi évoquer une « post-radio », tant les contenus ont désormais la possibilité de se confondre¹⁰⁰⁰. Les prouesses dans la rapidité des recherches offertes par le numérique sont loué·e·s par certain·e·s documentalistes. Mais elles multiplient aussi les craintes de certain·e·s comme Audrey, face aux capacités des « machines », qui pourraient se substituer aux personnes :

À l'INA, les postes de documentalistes sont vraiment remis en question. Alors, ce sera pas pour demain. Et j'ose espérer que personne se fera virer. Qu'ils arriveront, comme il y a beaucoup de départs en retraite, à pas remplacer les gens, que ça se fera *en douceur*. Mais, fatalement, ça va arriver, avec l'intelligence artificielle, les imports, ça va faire qu'il y aura moins besoin de gens sur l'indexation...c'est sûr, c'est mathématique et c'est fatal. C'est un métier qui est très impacté par les évolutions numériques, moi, je pense que oui, il va changer. Alors, il va changer, il va pas disparaître mais on n'a pas besoin de 180 personnes pour valoriser le fonds, je pense pas. Je pense que c'est trop. Il y avait besoin de vachement de gens pour identifier et indexer mais si les outils d'intelligence artificielle s'y mettent...voilà. Alors, on n'y est pas encore et je pense que ça va prendre encore une bonne dizaine d'années mais je pense que voilà, c'est donc il faut avoir un savoir que les méchantes machines, elles auront pas. Donc le savoir des bases de données, il est précieux¹⁰⁰¹.

Comme une partie des documentalistes, Audrey se sent parfois impuissante face aux outils d'intelligence artificielle auxquels réfléchissent les services d'ingénierie de l'INA. La peur repose sur le fait que les outils de reconnaissance remplacent peu à peu la main d'œuvre humaine, dans le travail d'indexation des contenus. Ce récit est d'autant plus présent chez les professionnel·le·s du Dépôt Légal, où le travail sur le flux est plus synthétique et segmenté, pour ne pas dire industrialisé. Audrey insiste donc sur la nécessité de se former à des savoirs qui ne pourront pas être pris en charge par l'informatique. Tous les documentalistes n'ont pas un discours si méfiant à l'égard des « machines », mais elles reviennent très souvent dans les propos, quand les professionnel·le·s évoquent l'avenir, comme :

⁹⁹⁹ Entretien avec Françoise N, le 30 mars 2018.

¹⁰⁰⁰ Jean-Louis Missika, *La fin de la télévision*, Paris, Seuil, 2006, p. 8.

¹⁰⁰¹ Entretien avec Audrey, le 14 décembre 2018.

On sera sûrement moins nombreux, il y aura sûrement beaucoup de machines, et je pense qu'on fera beaucoup moins d'indexation. Et ce qui peut nous arriver de meilleur en tant que corporation, c'est qu'on nous demande de faire autre chose que de la règle documentaire. [...] Ce sera pas forcément pire¹⁰⁰².

Pour Nicolas, lassé du travail d'indexation, le développement de l'intelligence artificielle est donc peut être une chance pour les documentalistes de se consacrer à des tâches plus créatives, liées à la valorisation et à la recherche de sources. Comme Nicolas, de nombreux·ses documentalistes de l'INA souffrent d'une perte d'intérêt à l'égard de leur métier, qu'ils considèrent de plus en plus industrialisé, face au flot de documents à traiter. Le 22 janvier 2005, un questionnaire sur « l'évolution des métiers », mené aux Archives professionnelles, résume ainsi :

En général, vous êtes plus inquiets par la perte d'intérêt dans votre métier, par la disparition ou la répétitivité de certaines tâches que par la perte de votre emploi. L'inquiétude est portée sur le fait que vous n'avez pas une vision nette de ces tâches à venir et vous êtes tous en attente de perspectives nouvelles. L'accès aux images grâce à la numérisation est vécue par tous comme un enrichissement¹⁰⁰³.

Le questionnaire révèle une crainte sous-jacente de déqualification du travail, qui semble très répandue chez les documentalistes depuis la mise en place du PSN. Se pose alors la question de la « préservation des compétences »¹⁰⁰⁴, mais aussi de leur définition et de leur mise en lumière. Alors que les relations professionnelles, les outils, les usages traditionnels de la documentation sont remis en cause, les documentalistes semblent souffrir d'un sentiment d'illégitimité, au moins d'invisibilité, dans le nouveau paysage audiovisuel. Or, pour Catherine Paradeise, les professionnel·le·s de tous domaines ont besoin, dans le système libéral, de développer une rhétorique concernant leur contribution au marché pour faire

¹⁰⁰² Entretien avec Nicolas, le 18 janvier 2019.

¹⁰⁰³ « Synthèse du questionnaire vidéothèque sur l'évolution des métiers », document interne à l'INA, 22 janvier 2005, p. 1.

¹⁰⁰⁴ Maxime Boidy, *Numérique et industries culturelles. Éléments pour une sociohistoire du Plan de sauvegarde et de numérisation (PSN) de l'Institut national de l'audiovisuel*, op. cit., p. 63.

reconnaître leur place dans le monde du travail¹⁰⁰⁵. Julien, qui est arrivé à l'INA en 2012, nuance les craintes sur la fin de la profession :

On estime pas non plus que le métier, il est mort. On sait que l'automatisation, ça peut être une aide. Mais de ce que je vois des reconnaissances vocale, faciale, les expérimentations...mais on est encore sur les outils de 1995 alors l'exploitation...il y a encore du temps, et il y a encore besoin [des hommes]¹⁰⁰⁶.

Julien évoque ici une crainte partagée par nombre de ses collègues, celle de voir se généraliser l'usage des logiciels de reconnaissance faciale et vocale, ainsi que ceux de reconnaissance du texte sur les sources audiovisuelles, pour les tâches d'indexation des programmes, dépossédant la main d'œuvre humaine d'une partie de son travail. Le service de Recherche de l'INA réfléchit en effet au développement de ces logiciels au fur et à mesure du développement des technologies numériques, à partir des années 2000. Cet enjeu étant sujet de nombreuses craintes et tensions au sein du corps des documentalistes, j'en ai beaucoup entendu parlé lors de discussions informelles, mais je n'ai trouvé aucun texte précis à ce sujet, hormis un rapport d'octobre 2021, intitulé « INA : Analyse des médias à l'Institut National de l'Audiovisuel », mené par le service de Recherche de l'INA, en collaboration avec différents universitaires et l'Association française pour l'Intelligence Artificielle (AfIA)¹⁰⁰⁷. À l'image de cette opacité sur les réflexions et expérimentations technologiques et techniques menées au sein de l'Institut, Julien souligne de fait le faible rôle joué par l'INA dans le processus de reconnaissance sociale de la profession :

On a un paquet de fonds, qui sont pas indexés encore...et dans ces choses-là, il y a des choses intéressantes. On en a un peu parlé dans les médias, à Saint-Rémy l'Honoré, ils ont retrouvé la première archive de Miles Davis. Le truc, c'est que c'est une collègue qui a trouvé la bobine [...] et ça a un côté un peu hasardeux.[...] On a un projet d'entreprise aujourd'hui qui est

¹⁰⁰⁵ Catherine Paradeise citée par Richard Wittorski, « La professionnalisation », in *Savoirs* 2008/2, n°17, pp. 9-36

¹⁰⁰⁶ Entretien avec Julien, le 10 juillet 2019.

¹⁰⁰⁷ Boris Jamet-Fournier (Service de la Recherche de l'INA), « INA : Analyse des médias à l'Institut National de l'Audiovisuel », *Panorama Français de la Recherche en Technologies du Langage Humain* - revue de l'Association française pour l'Intelligence Artificielle (AfIA), Dossier n°2, Octobre 2021, pp. 52-55.

beaucoup plus axé sur l'éditorialisation, sur le web, et en fait, à l'INA, pour moi, ça a pas été spécialement anticipé¹⁰⁰⁸.

Pour Julien, la profession souffre d'un manque d'encadrement institutionnel. Il regrette que l'entreprise laisse les professionnel·le·s adapter a posteriori, et de leur côté, leurs pratiques à ses missions générales, sans davantage anticiper celles-ci. En ne formant pas l'ensemble du groupe professionnel aux outils nécessaires aux nouvelles missions, l'Institut semble nier le rôle qu'elle a à jouer dans ce projet. Or, pour Fabien Granjon (qui reprend en partie les conclusions d'Axel Honneth), « le mépris est un déni de reconnaissance. Il se présente comme l'expérience morale d'un rabaissement et de l'impossibilité de se voir confirmer la valeur positive de soi, dans l'autre »¹⁰⁰⁹. Le malaise d'une partie des documentalistes face à un avenir incertain est en grande partie lié au manque d'information de la part des dirigeant·e·s de l'entreprise sur le positionnement de l'INA, et de la documentation audiovisuelle, dans l'écosystème audiovisuel : ce flou sur le futur accroît l'inquiétude des professionnel·le·s sur leur légitimité au sein de la chaîne de création.

Au Dépôt Légal, la création de la base de données Hyperbase, et la numérisation des contenus, y compris de la documentation écrite, permet aux universitaires d'accéder de plus en plus facilement à des ressources complémentaires sur les sources audiovisuelles. « Issus de la direction des Archives professionnelles de l'INA, les conducteurs, les rapports de chefs de chaînes des années 1959-1994, les bulletins d'information de presse édités par la RTF et l'ORTF » sont désormais accessibles aux chercheuse·r·s, ainsi qu'une « documentation d'accompagnement [...] : documents de programmation, bulletins de presse, avant-programmes, conducteurs, scénarios »¹⁰¹⁰. La principale relation avec le monde extérieur pour les documentalistes de l'Inathèque reposait sur la médiation des fonds auprès des chercheur·e·s. Or, les plus jeunes universitaires font moins appel à eux dans la consultation de ces ensembles multimédia, prêts à l'emploi, et mis à leur disposition dans l'étage sous-terrain de la BNF. Un certain nombre de documentalistes déplore cette sensation de ne pas être utile, à l'image d'une fracture intergénérationnelle dans les pratiques du numérique.. D'autres

¹⁰⁰⁸ Entretien avec Julien, le 10 juillet 2019.

¹⁰⁰⁹ Fabien Granjon, « Inégalités numériques et reconnaissance sociale », in *Les Cahiers du numérique*, 2009/1, Vol. 5, pp. 19-44.

¹⁰¹⁰ Evelyne Cohen, Pascale Goetschel, « La documentation écrite de l'Institut National de l'Audiovisuel : Un ensemble foisonnant de ressources », *Sociétés & Représentations*, 2008/1, n° 25, p. 171-180.

nuancent toutefois en raison de l'âge des outils du Dépôt Légal : créés dans les années 1990, ils sont loin d'être aussi intuitifs à l'usage que les moyens développés dans les années 2000, comme inamediapro.com. Certain·e·s professionnel·le·s se rassurent même sur leur rôle à jouer, en raison de l'obsolescence d'une partie des outils de l'Inathèque.

La numérisation n'est pas seulement crainte par les documentalistes de l'INA. Aurore, recherchiste intermittente, raconte qu'elle craint une baisse du volume de travail, liée à la fracture intergénérationnelle dans la facilité d'usage des nouveaux outils informatisés, et dans la connaissance du nouveau paysage multimédia :

Je pense que dans le futur, les réalisateurs vont chercher beaucoup plus les images qu'avant. En plus, ils sont de plus en plus jeunes, ils ont l'habitude d'Internet. Nous, on est des âgées par rapport à eux. [...] Ils sont drôles, ils peuvent te dire « Regarde, elle [l'archive] existe ». alors, oui, elle existe mais après, il faut l'avoir¹⁰¹¹.

Derrière la crainte d'être mise en concurrence avec les plus jeunes sur la maîtrise des outils, Aurore témoigne aussi des nouvelles tâches juridiques qui incombent aux documentalistes dans le contexte de la numérisation. Encore souvent niée, l'accroissement de la régulation juridique de l'usage des archives est à l'origine d'un malentendu sur *l'utilité* des documentalistes dans la chaîne de production. De nombreux réalisateur·ice·s et journalistes pensent maîtriser les nouveaux outils de recherche documentaire, de plus en plus intuitifs, sans avoir besoin de faire appel aux professionnel·le·s de la documentation. Or, le nouveau paysage audiovisuel est strictement encadré pour le réusage des contenus audiovisuels. Désormais, les archives audiovisuelles sont considérées comme des objets liés à leurs propriétaires, et leur diffusion coûte souvent cher. Les documentalistes et recherchistes, en première ligne sur les questions de diffusion et maîtrisent de mieux en mieux, par la force des choses, ces questions juridiques. Face au refus de certain·e·s créateur·ice·s de prendre en compte ce nouvel environnement réglementaire, et de reconnaître leurs compétences à ce sujet, la profession se sent parfois méprisée, et perçue comme une variable interchangeable, voire oubliable, aux yeux des réalisateur·ice·s et producteur·ice·s en particulier.

¹⁰¹¹ Entretien avec Aurore, le 6 juillet 2018.

L'émergence de nouveaux outils documentaires renforce, dans l'esprit de nombreux·ses documentalistes, le flou sur leur utilité, et sur leur rôle à jouer dans le paysage audiovisuel. D'une part, les outils ne sont pas maîtrisés par toutes les générations de la même manière, et font peur à certain·e·s, accentuant les craintes concernant l'intelligence artificielle. D'autre part, la généralisation de l'informatique et de l'usage d'Internet à l'ensemble de la société entretient l'illusion que tout le monde peut réaliser des recherches documentaires, comme il le fait sur Google, et le partage sur Facebook. Dans cet environnement, les documentalistes luttent régulièrement pour se faire une place et dessiner les contours de leur légitimité auprès des institutions et des professionnel·le·s de l'audiovisuel. Nombreux·ses sont les professionnel·le·s qui se proclament heureux·ses de l'entrée de l'informatique et du numérique dans leur vie active. Mais la construction identitaire des professionnel·le·s doit composer avec le sentiment de concurrence avec les machines, souvent renforcé par la méconnaissance sociale de leurs compétences professionnelles. En valorisant les contenus sur des canaux de plus en plus immatériels, les tâches documentaires semblent parfois s'effacer derrière les écrans d'ordinateur.

II. L'accessibilité élargie des archives : de nouvelles tâches, un nouveau rôle de médiation à jouer pour les documentalistes

Le PSN a consisté à numériser les archives audiovisuelles conservées sur supports physiques afin de sauvegarder les données jusque-là conservées sur des supports fragiles et ne garantissant pas leur pérennité. [...] À ce jour, les serveurs de l'INA conservent plus de trente pétaoctets d'archives audiovisuelles qui s'accroissent de trois pétaoctets par an¹⁰¹².

Le PSN est d'une ampleur inédite¹⁰¹³, et consacre l'INA comme une entreprise très novatrice dans la gestion et la conservation d'archives audiovisuelles. L'Institut devient un modèle pour les institutions audiovisuelles bien au-delà des frontières de l'hexagone. En protégeant les contenus audiovisuels des marques matérielles du temps, et en les ouvrant à des publics de plus en plus larges, via leur mise en ligne, il leur offre de nouvelles perspectives. Désormais, les archives circulent d'une plateforme à une autre, d'un support matériel à un autre, sont intégrées dans des créations aux thématiques et aux formats de plus en plus variés. Partir à la recherche d'illustrations dans les collections audiovisuelles dessine un horizon de possibilités qui semble infini. Pour Matteo Treleani, « si la sélection ne s'effectue pas au niveau matériel, étant donné que tout document pourrait être logistiquement conservé, il est à supposer qu'elle s'effectuera ailleurs¹⁰¹⁴ ». Le rôle des documentalistes est celui-ci : les professionnel·le·s filtrent les ressources avant leur transmission aux usager·e·s, et pour cela, posent les pierres d'une organisation mieux structurée, et les limites d'un encadrement réglementaire.

¹⁰¹² Agnès Magnien, « Archives », Dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2018/4, n°140, pp. 153-160.

¹⁰¹³ Une dizaine d'années plus tard, à partir de 2009, la Bibliothèque Nationale de France s'est engagée dans n projet documentaire numérique collectif, soutenue par le Ministère de la Culture et le Ministère de l'Enseignement Supérieur pour enrichir et valoriser en ligne la collection numérique nationale des ressources patrimoniales écrites et iconographiques, Ce projet collaboratif, intitulé « Gallica », se présente comme la principale vitrine du « patrimoine numérique représentatif des bibliothèques et de la culture françaises, à travers la mise en ligne de ressources éditorialisées et contextualisées pour le grand public. Il est accessible sur la plateforme : <https://gallica.bnf.fr/accueil/fr/content/accueil-fr?mode=desktop> [consultée le 27 octobre 2022].

¹⁰¹⁴ Matteo Treleani, *Mémoires audiovisuelles. Les archives en ligne ont-elles un sens ?*, Montréal, Presses Universitaires de Montréal, 2014, p. 27.

A. Les documentalistes, en première ligne dans la structuration documentaire des contenus

Comment un citoyen peut-il se repérer dans un fonds de plus de 2 millions d'heures de programmes ? La masse proposée peut être attirante, elle peut tout autant être déconcertante et son utilisateur découragé devant un accès qui, faute de repères, se révélerait synonyme d'asphyxie. Numérisée mais immense, la mémoire future reposera en effet, en termes complexes, sur la double question de sa lisibilité et de sa navigabilité¹⁰¹⁵.

Comme l'analyse Emmanuel Hoog lui-même, le PSN mené par l'INA se traduit par la possibilité d'avoir accès une collection audiovisuelle pléthorique, dont le dépôt légal de l'audiovisuel ne cesse de repousser les limites. Pour permettre aux usager·e·s de ne pas se perdre dans ce labyrinthe numérisé, la mission des documentalistes est de faciliter le chemin vers les archives. Sarah Lécossais et Nelly Quemener soulignent que les archives audiovisuelles présentent la spécificité d'être « mouvantes » : « Les chercheur·e·s peuvent se retrouver confronté·e·s aussi bien au gigantisme de certains fonds qu'à l'imprévisibilité des découvertes que l'on peut y faire. L'abondance des sources peut sembler vertigineuse »¹⁰¹⁶.

Dès les débuts du Dépôt Légal, le traitement documentaire par collections a commencé à être envisagé. Odette rappelle que dans les années 1980, « on s'apercevait que d'un bout de couloir à l'autre, des émissions étaient pas toujours traitées [c'est-à-dire pas toujours indexées] » : « La même émission était pas toujours traitée de la même manière... parce qu'en fait, on se posait des questions entre nous, mais plutôt à l'intérieur d'un même bureau, ou de deux bureaux adjacents par exemple. Donc, moi, ça m'agaçait vraiment¹⁰¹⁷ ».

À partir de la fin des années 1990, des « documentalistes-ressources » sont affecté·e·s à des chaînes, ou des collections d'émissions, pour définir des normes d'indexation sur des ensembles de documents. À la fin des années 1990, les Archives professionnelles s'engagent aussi dans la « thématization des fonds »¹⁰¹⁸. Du temps de l'analogique, les documentalistes créent ainsi des corpus de documents, qu'elles et ils regroupent sur cassettes par thématique,

¹⁰¹⁵ Emmanuel Hoog, *L'INA, op. cit.*, p. 98.

¹⁰¹⁶ Sarah Lécossais, Nelly Quemener, *En quête d'archives, Bricolages méthodologiques en terrain médiatique, op. cit.*, p. 9.

¹⁰¹⁷ Entretien avec Odette, le 12 décembre 2018.

¹⁰¹⁸ Entretien avec Françoise Toulemont, le 6 avril 2018.

dans la lignée de leur traditionnelles - et artisanales - pratiques de *bout-à-bout*¹⁰¹⁹. Le tournant des années 2000 est marqué par une accélération de la structuration thématique des collections de l'INA. Facilitée par les outils numériques, celle-ci amène les documentalistes à revoir leurs tâches, comme l'explique une des cadres supérieur de l'INA, Dominique Saintville :

[Avec le PSN] Les documentalistes ont vu leurs pratiques changer. Les tâches traditionnelles que sont le catalogage, l'indexation, la recherche documentaire sont désormais largement réalisées par d'autres intervenants – le producteur en amont qui livrera l'archive avec ses données de description, l'utilisateur qui peut accéder en ligne aux bases de données et à la consultation des vidéos. Ces tâches se sont estompées pour laisser place à d'autres, centrées sur l'organisation du fonds, la valorisation des contenus¹⁰²⁰.

Face au foisonnement de documents numérisés, les documentalistes prennent en charge le travail de contextualisation, de sélection et de médiation des archives, afin qu'elles deviennent visibles, et lisibles par tous les publics¹⁰²¹. Suite à la fusion des vidéothèques de l'INA réalise une cartographie de ses fonds, facilitée par Totem. Le service de la « valorisation », aux Archives professionnelles, prend en charge l'organisation des archives : il sélectionne des extraits des collections qu'il rend plus accessibles, en les rangeant dans des « corpus thématiques », et « éphémérides ». Ces dossiers qui concentrent un ensemble d'archives relatifs à des thèmes (les différents sports, les différents médias...), ou à des dates (commémorations diverses, par exemple de Mai 68 ou de la Première Guerre mondiale, anniversaires de personnalités...) considérés comme des clefs de l'écriture de l'histoire. Classer les fonds par thématiques, ou par dates-anniversaires, c'est d'abord, comme en témoigne Liliane, pour anticiper les commandes des créateur·ice·s :

Ça pouvait être...dans deux ans, il y aura la création de tel journal... donc, voilà...il va y avoir, je dis n'importe quoi, le centenaire du Tour de France, ce serait bien de faire un corpus là dessus...et après, c'était aussi un

¹⁰¹⁹ Voir Maxime Boidy, *Numérique et industries culturelles. Éléments pour une sociohistoire du Plan de sauvegarde et de numérisation (PSN) de l'Institut National de l'Audiovisuel*, op. cit., p. 28.

¹⁰²⁰ Dominique Saintville, « La stratégie de sauvegarde et de numérisation des archives de l'Institut National de l'Audiovisuel, 1999-2015 », *International Preservation News*, n°47, 2009, p.25.

¹⁰²¹ Voir aussi Anna Tible, « La mise en ligne des archives audiovisuelles : entre patrimonialisation et nostalgie créatrice. Regards sur la France et l'Italie », in Emmanuelle Fantin, Sébastien Févry et Katharina Niemeyer dir., *Nostalgies contemporaines – Médias, cultures et technologies*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2021, pp. 157-179.

peu...l'âge des gens...enfin, voilà, on se disait tiens « untel, il est de notoriété publique qu'il commence à être [fatigué] »...et aussi, au bon vouloir, si on aimait bien, on pouvait proposer...[...] On nous demandait beaucoup les bêtisiers...ça, c'était des demandes qui étaient récurrentes toutes les fins d'années aux commandes. [...] Les premières télé [des célébrités] aussi, avec l'émission d'Arthur¹⁰²² qui était très demandeur de ça...donc, dès qu'on voyait une première télé, on le signalait¹⁰²³.

Les collections sont donc classées en fonction des besoins des créateur·ice·s. En structurant les fonds, les documentalistes sélectionnent aussi des marques de l'histoire de l'audiovisuel :

Le premier corpus [numérisé] a été fait aux environs de 2001, très tôt, et on a 610 corpus aujourd'hui [en février 2018]. Dans un premier temps, on a travaillé à la capitalisation de recherches qui avaient été faites en communication, on a travaillé aussi en fonction d'un calendrier, avec des réunions éditoriales, dans les premières années, on pouvait faire 40-50 corpus par année, aujourd'hui, on en fait 15. La ligne éditoriale, en tout cas la décision de faire un corpus aujourd'hui, dépend vraiment de l'actualité à venir¹⁰²⁴.

Le corps professionnel sélectionne aussi les thématiques prioritaires à mettre en lumière dans les archives audiovisuelles. Les corpus sont des dossiers numériques, dans lesquels les documentalistes peuvent régulièrement ajouter des ressources. Les « corpus » et « éphémérides », sont souvent déconnectés de commandes identifiées. En revanche, ils les anticipent et sont prêts à l'usage en cas de commémorations, d'anniversaires, mais aussi de décès de personnalités ou d'événements soudains. Les documentalistes anticipent les contenus qui peuvent avoir du succès auprès des créateur·ice·s - et de leurs publics. Les techniques évoluent, la valeur marchande des archives aussi, et ses usages sociaux se transforment. Comme l'explique Françoise Toulemont, cadre documentaire, la constitution des fichiers thématiques s'adapte à l'écosystème dans lequel s'échangent les archives. Plus les années passent, et plus les archives déposées dans les corpus sont brèves, découpées par

¹⁰²² Liliane fait ici référence à l'émission *Les Enfants de la télé*, produite par la société Endemol, et diffusée sur France 2, de 1994 à 1996, puis sur TF1, de 1997 à 2016. Elle est aujourd'hui de nouveau diffusée sur France 2 depuis 2017. L'émission a notamment été animée par Pierre Tchernia, Arthur et Laurent Ruquier, et repose sur la mise en lumière de vieilles images d'archives de la télévision, mettant en scène une auto-célébration du petit écran, souvent sous la forme de bêtisiers ou de pastilles audiovisuelles qui s'inscrivent avant tout dans un programme de divertissement.

¹⁰²³ Entretien avec Liliane, le 13 décembre 2018.

¹⁰²⁴ Entretien avec Françoise Toulemont, le 6 avril 2018.

les professionnelles pour mettre en valeur certains passages des contenus, qui seront prêts à l'usage pour les créateur·ice·s. Les documentalistes réduisent aussi le nombre de documents sélectionnés. Ils diminuent aussi le nombre de « tiroirs »¹⁰²⁵. Au début des années 2000, les corpus fonctionnaient en arborescence. Désormais, l'objectif est de mettre en lumière les documents en limitant le nombre de clics nécessaire. Le choix de thématiques, ou le découpage d'extraits est un travail très libre, souvent validé par les cadres intermédiaires mais plus souvent issu de choix individuels des documentalistes que collectifs. Les professionnel·le·s intériorisent les attentes de leur·e·s client·e·s et ne les formalisent pas toujours. Pauline acquiesce quand je lui demande si les réalisateur·ice·s lui demandent souvent des extraits des fonds les plus anciens :

Oui ! Ouais, ouais ! C'est vrai que les archives des années 1950-1960, ça marche mieux que les archives des années 1990...mais bon, ça dépend des sujets ! Mais typiquement, [elle cite un nom de réalisateur] aime bien la fiction, typiquement, je sais que si j'ai deux documents, un des années 1960 et un des années 1980, il va préférer l'archive des années 1960. Alors c'est peut-être lié à la personnalité du producteur ou du réalisateur mais c'est vrai que c'est fréquent...les vieux génériques des émissions, ils adorent...mais on le sait, ils ne le disent pas clairement. Je sais que les années 1950-60, ça marche bien. Mais nous-mêmes, on est contents quand on a une bonne archive des années 1950. Peut-être que le ton était aussi plus décalé...Les *Actualités françaises*, par exemple, ça marche très très bien...à Radio France comme à France Télé, en plus c'est un fonds libre de droits...et sur le ton, le speaker, ça, ça marche bien¹⁰²⁶.

Le récit de Pauline reflète un discours implicite d'une grande partie des documentalistes de l'INA : la qualité du travail de sélection reposerait avant tout sur l'expérience, dans les méthodologies documentaires, et dans les relations nouées avec les usager·e·s. Les professionnel·le·s intériorisent encore souvent la naturalisation de leurs compétences. Le témoignage de Pauline dessine aussi un travail de recherche qui demeure centré sur l'anticipation des souhaits esthétiques, narratifs et techniques des réalisateur·ice·s et des journalistes. Sélectionner des images et des sons, c'est percevoir avant à quoi peut ressembler la création audiovisuelle, en tout cas ce que veut en faire son·sa auteur·e. Totem permet aux documentalistes de faire plus facilement appel à ces compétences d'anticipation et de recherche : les professionnel·le·s explorent les fonds pour isoler rapidement des traces de l'histoire de l'audiovisuel, et les mettre en lumière. Ce sont donc les documentalistes qui

¹⁰²⁵ Entretien avec Françoise Toulemont, le 6 avril 2018.

¹⁰²⁶ Entretien avec Pauline, le 28 mars 2018.

choisissent quelles seront les images qui seront montrées lors du décès d'une personnalité politique, ou du résumé de la carrière d'une star de cinéma. Katharina Niemeyer a travaillé sur la médiatisation de deux événements, la chute du mur de Berlin, le 9 novembre 1989, et l'attentat contre les tours du World Trade Center, dans les Journaux Télévisés français. Pour elle, les JT construisent la mémoire des événements, car « la mémoire, telle qu'elle est produite par le journal télévisé, se trouve [...] entre communication éphémère et transmission stable. Elle est éphémère car elle ne reste pas figée sur l'écran, mais elle peut être stable, si elle contribue à maintenir ou à créer des souvenirs chez les téléspectateurs »¹⁰²⁷. En identifiant des marqueurs en images et en sons des moments partagés par le grand public, en les sortant de l'ombre pour les imprimer dans les esprits, les documentalistes participent à la construction de la mémoire des publics des archives. Fin 2017, la mort du chanteur Johnny Hallyday a engendré une course aux images d'archives dans les médias français, dans le contexte d'une forme de communion nationale. L'INA a largement contribué à l'omniprésence du chanteur dans les médias en fournissant une sélection d'images qui avait été préparée très en amont dans un « corpus » qui lui était dédié. La mise en oeuvre de corpus, de nécrologies et d'éphémérides prêts à l'usage augmente donc la valeur marchande des archives, dans des contextes de commémorations et d'hommages, où les professionnels de l'audiovisuel sont friands d'archives, qu'ils achètent et diffusent¹⁰²⁸.

Le travail de thématisation des fonds de l'INA a d'abord une visée commerciale, mais peu à peu, il est aussi mis en valeur auprès des universitaires. Agnès Magnien, alors qu'elle est directrice des collections de l'Institut, en 2018, décrit les différentes activités menées à destination du grand public :

Citons les « Lundis de l'Ina » qui rassemblent, une fois par mois, témoins et chercheurs autour d'extraits d'archives choisis sur des thématiques variées : anniversaires (Mai 68, décès de Claude François), enjeux de société (les médias et le sida, la place du lambda à la télévision, le sexe à la télévision), fonds d'archives (émission « Mosaïque », service de la recherche de l'ORTF), histoire et évolution des médias (chaînes d'information). Ces rendez-vous se veulent un lieu de réflexion sur de grands enjeux de société, à la lumière des archives et en prise avec l'actualité¹⁰²⁹.

¹⁰²⁷ Katharina Niemeyer, *La chute du mur de Berlin au 11 septembre 2001*, Lausanne, Antipodes, « Médias et Histoire », 2011, p. 67.

¹⁰²⁸ Voir aussi Anna Tible, « La mise en ligne des archives audiovisuelles : entre patrimonialisation et nostalgie créatrice. Regards sur la France et l'Italie », *op. cit.*

¹⁰²⁹ Agnès Magnien, « Archives », *op. cit.*, p. 153.

La structuration des fonds est donc un travail généralisé dans les services de documentation mais qui revêt des formes différentes selon les services, corpus et éphémérides aux Archives professionnelles, « guides des sources » ou événements comme les *Lundis de l'INA*, au Dépôt Légal.

En 2003, une nouvelle étape est franchie. Le site inamediapro.com¹⁰³⁰ rend accessible les archives via une entrée payante pour les professionnel·le·s de l'audiovisuel. La page d'accueil du site est organisée en thématiques, qui reprennent les titres des corpus réalisés par les documentalistes :

On a 14 millions de notices qui sont disponibles. [...]. Dans les paniers des clients [sur inamediapro], on a 30% de notices issues des corpus. Ça veut dire que même si le client ne passe pas par l'objet corpus lui même, ça va l'orienter. [...] Sur la page d'accueil, les corpus sont présentés par thématique, on a dix entrées, y compris les personnalités¹⁰³¹.

La constitution de corpus oriente donc une partie des usager·e·s dans leur sélection parmi les fonds pléthoriques de l'INA. L'organisation des collections facilite le chemin vers les images et les sons. Les choix de thématisation et la sélection d'extraits réalisés par les documentalistes en amont des commandes, via Totem, ont donc une influence non négligeable sur le récit de l'histoire porté par les médias. À partir de 2006, ina.fr permet au grand public de consulter gratuitement une partie des contenus de l'INA. Face à ce flot d'images rendu accessible en ligne à des publics novices, la structuration des archives est d'autant plus cruciale. « Puisque l'archive s'exprime à travers un rassemblement des signes en un seul corpus, en un système ou une synchronie dans laquelle tous les éléments articulent l'unité d'une configuration idéale », analyse Jacques Derrida¹⁰³², le travail de

¹⁰³⁰ Le site inamediapro.com est à l'origine créé uniquement à destination des professionnel·le·s de l'audiovisuel, qui paient un forfait pour accéder aux ressources de l'INA qui y sont mises en ligne, et paient de nouveau, en particulier les droits d'auteur et de diffusion sur les sources qu'ils souhaitent réutiliser et réintégrer dans de nouveaux formats. Le site ne s'adresse donc pas aux chercheur·e·s, auquel·le·s l'INA s'adresse à travers Hyperbase, à l'Inathèque, et à travers des modalités de consultation gratuite, mais impossibles à mener à distance, comme c'est le cas avec les plateformes d'archives en ligne.

¹⁰³¹ Entretien avec Françoise Toulemont, le 6 avril 2018.

¹⁰³² Jacques Derrida, *Mal d'archive, une impression freudienne*, Paris, Galilée, 1995, p.14 in Anna Tible, "La mise en ligne des archives audiovisuelles : entre patrimonialisation et nostalgie créatrice. Regards sur la France et l'Italie", *op. cit.*, pp. 157-179.

documentation est une étape essentielle pour établir une médiation entre les archives et leurs nouveaux·elles destinataires.

Dans ce contexte inédit de diffusion des archives audiovisuelles, les documentalistes adaptent la rédaction des notices descriptives des documents aux nouveaux usages. Celles-ci sont en effet en partie reprises dans les résumés mis en ligne sur les plateformes, pour contextualiser les images et les sons. Les documentalistes prennent en charge, dans le contexte de la mise en ligne, un important ouvrage d'enrichissement et d'actualisation des notices anciennes, qui avait été entamé à la fin des années 1990¹⁰³³. Pauline explique qu'elle modifie en partie les mots-clés des notices les plus anciennes, et la manière de résumer les informations : « Par exemple, [une émission sur] Johnny Hallyday : « Depuis ses débuts, dans les années 1960, Johnny Hallyday a su s'adapter et traverser les décennies »...c'est pas *percutant* mais c'est pas neutre, ça reflète *tout* le documentaire...tu résumes 1h54 en deux lignes...et dans les mots clés, je précise plus »¹⁰³⁴. Alors qu'auparavant, les documentalistes auraient résumé dans le détail le programme, Pauline synthétise l'ensemble en une phrase, qui sera probablement réutilisée sur les plateformes de l'INA. A contrario, elle va affiner la description du programme à travers les mots-clés, afin que les recherches amènent le plus rapidement possible au document, selon ce que l'utilisateur cherchera à propos de Johnny Hallyday, un plateau, les détails de sa vie privée, ou encore un extrait de concert. Françoise Toulemont, ancienne documentaliste devenue cadre intermédiaire, en particulier responsable du site inamediapro, explicite les évolutions du travail de résumé, en raison des nouveaux usages :

On fait de moins en moins de plan par plan. [...] C'est un résumé très général. Ça dépend aussi de la longueur du document. Quand il s'agit d'un sujet de JT qui fait 2 mn, on a une phrase de contexte, une phrase de présentation, type de document pour que l'utilisateur sache à quoi il a affaire, si c'est de l'interview, de l'illustration, du reportage par exemple...et ensuite, les interviews sont mentionnées, enfin les personnes interviewées, et quand on a des séquences réutilisables, a priori, on les décrit dans le champ séquence. [...] Les mots-clés, c'est encore une autre histoire parce que les clients sur inamediapro, ils recherchent du contenu *images* essentiellement, ou

¹⁰³³ Voir Anna Tible, « La mise en ligne des archives audiovisuelles : entre patrimonialisation et nostalgie créatrice. Regards sur la France et l'Italie », *op. cit.*

¹⁰³⁴ Entretien avec Pauline, le 28 mars 2018.

interviews. Depuis 1998 à peu près, on a créé un nouveau type de descripteur qui permet de spécifier des descripteurs images¹⁰³⁵.

Le travail d'indexation, de résumé, et le choix des mots-clefs, sont des préalables fondamentaux pour l'écriture d'œuvres audiovisuelles à base d'archives. C'est la mise en valeur de certaines informations sur les programmes qui permettra ensuite d'avoir accès à des images et des sons bien particuliers dans les fonds de l'INA.

Le PSN amène l'Institut à poser un nouveau regard sur le travail d'indexation réalisé au temps de l'analogique. Les notices documentaires qui étaient réalisées sous format papier jusqu'en 1975, puis tapées par des opératrices de saisie, sont peu à peu numérisées, et donc normalisées. Les documentalistes des Archives professionnelles prennent alors en charge un travail de reprise d'antériorité de ces anciennes notices. Il manque par exemple très souvent des champs d'information dans les notices les plus anciennes. Dès les années 2000, l'INA prend en compte la nécessité d'encadrer les pratiques d'indexation dans les services de documentation. La nouvelle grille Totem indique en effet a minima le *titre collection* - par exemple, le titre d'un programme régulier, le *titre propre* du contenu - par exemple, le contenu du jour d'une émission régulière, la date d'enregistrement et la date de diffusion, le canal de diffusion, la durée du programme, le générique - avec la réalisation et la production, les identifiants matériels pour retrouver les supports, et bien sûr, un résumé du contenu. Le service *Qualité* est créé à Bry I : les professionnel-le-s y font remonter les anomalies repérées dans les notices documentaires, ou encore l'existence de doublons. L'objectif est d'aller vers une meilleure harmonisation du travail. Un bureau des *Méthodes*, mené par d'anciennes documentalistes, est en charge du choix des des mots-clefs. Toutefois, le thesaurus est souvent déconnecté des commandes des client-e-s :

Le thesaurus est géré par les *Méthodes* et il n'y a pas forcément de lien avec l'utilisation qui est faite par les clients. [...] Mais les clients sont souvent très informés par rapport à ce vocabulaire un peu rigide qu'on utilise. Souvent, ils cherchent en « tous champs » de toutes façons¹⁰³⁶.

L'ouverture des archives de l'INA à des usager-e-s diver-e-s, à partir d'inamediapro.com, amène le service des *Méthodes* à réfléchir aux mots-clefs utilisés dans les notices, qui peuvent être vus par tous :

¹⁰³⁵ Entretien avec Françoise Toulemont, le 6 avril 2018.

¹⁰³⁶ Entretien avec Françoise Toulemont, le 6 avril 2018.

C'est nous, Méthodes, qui reprenons les notices...dès qu'on change quelque chose dans le thesaurus, uniquement sur cette partie là. Sur cette partie là parce qu'avant, quand on changeait un terme dans le thesaurus, on reprenait pas l'antériorité...parce que les bases de données étaient à l'époque utilisées exclusivement par les documentalistes¹⁰³⁷.

Les documentalistes ont aussi le souci de remettre les résumés et informations au goût du jour. Les professionnel-le-s reprennent ainsi les plus anciennes notices dans la forme, en complétant les métadonnées, en fonction des nouveaux usages des archives, mais aussi en fonction du contexte culturel mouvant, et du champ lexical qui ne cesse de se renouveler, comme l'exprime Françoise :

Sur l'Algérie, par exemple, je peux pas utiliser les termes de l'époque. [...] Parce que, si tu décides d'ouvrir tes archives [aux journalistes, etc], tu peux plus laisser ce qui est écrit au pied de la lettre...On est devant un fonds continu qui bouge tout le temps. Et c'est très compliqué¹⁰³⁸.

Le choix de nouveaux mots-clefs relève d'un processus collectif, supervisé par le service des *Méthodes*, comme l'explique une des cadres du service :

En 2000, je me suis retrouvée réduite à gérer le référentiel...c'est à dire le lexique, le thesaurus...[...] et donc *aussi*, c'était moi qui créais la définition et j'en profitais pour faire des micro-groupes de travail pour essayer de voir comment on allait l'utiliser, si on pouvait pas l'élargir à autre chose, etc, etc. [...] Et le thesaurus, il y a deux choses...alors, soit des chantiers qu'on met en route nous mêmes, parce qu'on se dit, [...] c'est peut être assez archaïque donc...on refait un travail...soit c'est à la demande. Là, récemment, il y a un documentaliste qui nous a demandé, qui nous a dit « *maladie nosocomiale* est un mot qui n'existe pas dans le thesaurus, est-ce-qu'il ne serait pas opportun de le créer »¹⁰³⁹?

Malgré le cadre offert par Totem et la création de services dédiés à la normalisation des outils, l'adaptation des pratiques documentaires, et la modernisation des mots-clefs, vient, en grande partie, de la base. Le 22 janvier 2005¹⁰⁴⁰, la synthèse du questionnaire auprès des

¹⁰³⁷ Entretien avec Odette, le 12 décembre 2018.

¹⁰³⁸ Entretien avec Françoise, le 11 juin 2018.

¹⁰³⁹ Entretien avec Odette, le 12 décembre 2018.

¹⁰⁴⁰ Synthèse du questionnaire auprès des documentalistes de la vidéothèque « sur l'évolution des métiers », Document interne à l'INA, 22 janvier 2005.

documentalistes de la vidéothèque « sur l'évolution des métiers » identifie qu'il faut encore « réfléchir davantage à la méthodologie » liée à la reprise d'antériorité, et au choix des mots-clefs en particulier. Les documentalistes bénéficient désormais de grilles de travail, mais souffrent encore d'un manque de normativité au niveau du choix des informations et des termes utilisés. Les professionnel·le·s rédigent encore souvent leurs notices, de manière hétérogène, en amont de la chaîne de création : « J'ai pas d'exemple précis mais il faut faire attention aux mots qu'on va employer, il faut réfléchir à ce qui peut être utilisé par les collègues, aux mots qu'on va utiliser »¹⁰⁴¹.

Esther témoigne d'une de ses recherches, au cours de laquelle l'indexation hétérogène lui a posé problème :

Par exemple, je cherchais des réalisatrices en fonction de leur métier. La grosse difficulté, c'est que les métiers sont indexés au masculin. Et les noms qui sont au lexique sont pas toujours complétés. C'est-à-dire qu'il y en a beaucoup qui ont été créés, on n'a pas le genre. M masculin ou F féminin. [...] Donc, on sait qu'on passe peut-être à côté d'informations. [...] Moi, j'ai la chance d'être pas toute jeune donc je connaissais des noms. [...] En fait, aujourd'hui, on mettrait M-F. Mais c'est pas obligatoire, c'est pas une zone obligatoire, on peut oublier de le faire. C'est nous quand on crée le terme, c'est à nous de le compléter, c'est vrai que c'est pas forcément systématique¹⁰⁴².

Le choix des mots-clefs est parfois conflictuel : le service des *Méthodes* ne valide que rarement les choix des professionnel·le·s, avec le souci de conserver un thésaurus synthétique. Les documentalistes contournent donc souvent l'outil, à travers des initiatives dispersées, en ajoutant des informations hors du thésaurus, dans les champs de description libre. Par exemple, début 2022, le terme « féminicide » n'est pas inclus dans le thésaurus, malgré les remontées de plusieurs documentalistes, qui cherchent à répondre à une présentation croissante de ces crimes dans les médias. Pauline souligne encore l'anticipation des usages dans son travail de reprise d'antériorité d'indexation, mais au cas par cas, sans règle imposée :

Typiquement, on commence à détecter le pouvoir de certaines images et au moment de l'élaboration des corpus, il y a même eu des corpus « petites phrases » qui ont été faits...Il y a des choses sur lesquelles on sait que ça va fonctionner, faire des corpus sur des personnalités en devenir, être attentifs aux

¹⁰⁴¹ Entretien avec Pauline, le 28 mars 2018.

¹⁰⁴² Entretien avec Esther, le 13 juin 2022.

mots-clefs utilisés...après, certaines archives deviennent des pépites au fil du temps donc effectivement, il faut reprendre...on va remettre des nouveaux mots clefs, d'où l'intérêt quand on est en édito de ne pas se censurer, de mettre de nouveaux descripteurs [en champ descripteur libre], quand on reprend les notices...d'utiliser les termes « humour », « insolite »...ça, c'est des mots qu'on utilise et qui sont très demandés puisqu'on a même des corpus « les insolites de la télé »¹⁰⁴³.

Malgré une organisation plus structurée des services, les pratiques d'indexation demeurent très hétérogènes et finalement peu normées. Dans ce contexte, la mise en lumière de fonds nouveaux semble parfois relever d'heureux hasards. Pauline raconte avoir découvert un programme radio inconnu en 2018. Il n'avait pas été correctement répertorié dans la base Totem - les contenus étaient documentés un par un, sans être rassemblés en tant que collection :

J'ai retrouvé comme ça tout une série de 1964 sur la Libération, la résistance, avec des témoignages. C'est inédit, ils n'ont jamais été diffusés. Notamment, c'était plusieurs collections à l'occasion de l'anniversaire de la Libération, notamment, c'était plusieurs témoignages de gens dans les régions. [...] Donc, tu as une partie qui était décrite, on sait que ça parle de 1944 et puis, là t'as rien dans les mots-clefs. Le producteur, le réalisateur, c'est des grands de la radio, et moi, j'ai rajouté rapidement ça pour que ça ressorte, les mots « résistance », « Paris », « Libération »...Quand t'es ici [au service de la Valorisation], tu réalises qu'il y a encore beaucoup de documents dans cette situation...[...] et je peux te dire que quand t'es à Radio France, ce document, tu le vois pas, t'es pressé, t'as d'autre chose à faire, t'as pas le temps [d'aller écouter]...et puis surtout, t'as rien [comme information]¹⁰⁴⁴.

Le secteur de la Valorisation est donc un espace favorable au temps de recherche parmi les fonds méconnus pour les documentalistes. Leur connaissance des collections, et leur travail de reprise est crucial pour accélérer les réponses aux commandes qui suivront. Parfois, les cadres organisent la reprise d'antériorité de collections entières, souvent, l'initiative vient des documentalistes, comme Pauline qui a permis à cette trouvaille de sortir de l'ombre. Dans le contexte du développement des canaux où sont diffusées les archives, des chaînes de

¹⁰⁴³ Entretien avec Pauline, le 28 mars 2018.

¹⁰⁴⁴ Entretien avec Pauline, le 28 mars 2018.

télévision thématiques¹⁰⁴⁵ aux médias en ligne, le travail documentaire est pourtant crucial pour permettre une organisation des fonds en amont de leur sélection et de leur intégration à de nouveaux formats.

Les années 2000 marquent un tournant dans l’histoire des documentalistes de l’INA. Dans le nouvel écosystème multimédia, les nouveaux outils et les nouveaux usages des usager·e·s repoussent les frontières du métier. Les documentalistes sont les premier·e·s à dessiner le chemin vers l’accessibilité des archives à tous les publics, à travers l’agencement, les traces, et le langage choisis comme repères de l’espace infini occupé par les images et des sons.

B. Le patrimoine numérisé : encadrement juridique et gestion de base de données

On pourrait diviser la profession en deux parties à l’INA, la partie « recherche » et la partie « indexation ». Et dans la partie « recherche », il y aurait un sous-ensemble, la « valorisation ». Je trouve, et je suis pas le seul, que ce qu’il y a de plus passionnant, vraiment, dans ce métier, c’est la valorisation. Quand on ouvre le placard, que tout est bien rangé et qu’on trouve plein de bons trucs. Mais pour trouver un bon truc, il faut qu’il y ait quelqu’un qui soit passé avant et qui ait rangé le placard. Et c’est pas le meilleur moment, c’est pas le truc le plus sympa à faire. [...] C’est ça le flux¹⁰⁴⁶.

Le discours de Nicolas, entré à l’INA au milieu des années 1990, est partagé par de nombreux·se·s collègues de sa génération. Entré·e·s dans l’Institut par la porte du Dépôt Légal, ces documentalistes trouvent souvent plus d’intérêt dans les tâches de valorisation des collections, que dans les tâches d’indexation. Cependant, Nicolas reconnaît que, face à

¹⁰⁴⁵ La mise en place de la Télévision Numérique Terrestre (TNT) en 2005 se traduit en particulier par l’émergence de nombreuses chaînes de télévision dédiées à des thématiques spécifiques. La création des médias en ligne, comme Konbini, à partir de 2008, ou Brut, à partir de 2016, constituent de nouvelles fenêtres pour les formats audiovisuels courts à base d’archives, et se traduisent par une multiplication des commandes. Cet accroissement de la demande d’archives, qui demeurent des illustrations moins coûteuses que la mise en œuvre de nouveaux reportages, se renforce encore avec la création de la chaîne télévisée FranceInfo, en partenariat direct avec l’INA qui devient son fournisseur officiel d’images à travers un forfait avantageux, en 2016.

¹⁰⁴⁶ Entretien avec Nicolas, le 18 janvier 2019.

l'amplitude sans fin des collections traitées par l'INA, il faut « ranger », et gérer les bases de données :

Et puis, il y a le flux, mais il y a le reste, les dépôts, les mandats, tout ce que les gens déposent à l'INA. [...] Les gens de l'INA, ils me semblent avoir donné énormément d'importance à la *quantité*, au *volume*. [...] De ce point de vue là, ils peuvent être satisfaits [...] en termes de kilomètres linéaires, d'heures de programmes numérisés et stockés, de fonds accumulés. [...] On prend tout, et on catalogue, et on indexe, et on fait des tableaux Excel...[...] Des fois, on étouffe quoi¹⁰⁴⁷!

La gestion des bases de données fait désormais partie du travail documentaire, mais engendre de la souffrance. Pour Marie, les conditions de travail au Dépôt Légal se sont aggravées au tournant des années 2000 :

Le périmètre du dépôt légal s'est étendu [...] c'est le moment un peu où ça a basculé, où le projet dépôt légal qui était si novateur, qui entraînait tout le monde dans une espèce de dynamisme s'est transformé en usine, qui absorbait le flux incessant, un travail pas intéressant...donc il y a eu une petite bascule...ça devait être vers l'année 2000...[...] et donc, là, on a vraiment senti une bascule et là oui, il y a eu beaucoup de mouvements contre ça¹⁰⁴⁸.

Plus le périmètre du dépôt légal s'étend, plus les documentalistes ont en charge de programmes à indexer. Sans véritable politique institutionnelle de recrutements à partir des années 2000, les professionnel·le·s sont soumis·e·s à une cadence d'indexation, qu'ils supportent souvent difficilement :

Il faut changer de chaînes [au Dépôt Légal]. Parce que quand on regarde, tous les jours, pendant une semaine, des émissions débiles, c'est comme dans l'entrepôt chez Décathlon, c'est comme quand on fait la plonge, à la fin, on se dit « mais qu'est ce que j'ai retenu de ma journée de travail ? Qu'est-ce-que c'est que c'est émissions débiles ? C'est ça la télévision ? » Mais ça rend dingue¹⁰⁴⁹!

Le rythme est d'autant plus difficile à tenir que les documentalistes manquent d'intérêt pour tout un pan des programmes indexés, en particulier ceux de la TNT, télé-réalité et

¹⁰⁴⁷ Entretien avec Nicolas, le 18 janvier 2019.

¹⁰⁴⁸ Entretien avec Marie, le 19 mars 2019.

¹⁰⁴⁹ Entretien avec Nicolas, le 18 janvier 2019.

chaînes d'information en continu. Ils se vivent souvent comme les « ouvriers spécialisés » de la documentation à l'INA, ce qui se traduit par un ressentiment fréquent à l'égard des responsables institutionnels, voire de leurs collègues des Archives professionnelles :

[...] L'indexation de flux, parlons de ça...le flux, le fléau, la menace, le poison [rires]. Le flux, ça peut être extraordinaire, passionnant...[...]

J'ai toujours trouvé que la façon dont le temps de travail est organisé, la façon dont on *laisse* les documentalistes organiser leur journée de travail, dont on ne les *sollicite pas*. [...] On vous laisse faire, on vous laisse dans votre bulle, et vous faites les sessions. [...] Cette espèce de prudence et de désengagement, c'est très confortable¹⁰⁵⁰.

Cette perception de « désengagement » des cadres accentue le sentiment de dévalorisation qui perce dans de nombreux récits de documentalistes du Dépôt Légal. Odette est une des rares personnes que j'ai rencontrées, devenue cadre intermédiaire, qui se réjouit de travailler sur les questions de gestion de bases de données, et les normes d'indexation :

J'ai toujours préféré le traitement documentaire à la relation au client. Même si j'ai toujours pensé que la relation au client était indispensable parce que ça permet de mieux comprendre pourquoi on décrit de telle manière, et à quel moment on commence à dévier, juste pour se faire plaisir... Donc bon, les besoins des clients m'ont toujours semblé indispensables, mais c'est pas ce que je préférerais dans le traitement¹⁰⁵¹.

Mais le discours ambiant ne ressemble pas au récit d'Odette. Maxime Boidy identifiait déjà, en 2018, la récurrence du champ lexical autour de la « division du travail » industriel chez les professionnel·le·s de l'INA¹⁰⁵². Chez les documentalistes, la fréquence des termes de « machines », « usine », « chaîne », « ouvriers spécialisés » apparaît comme la marque de sentiments de déqualification relatifs à l'émergence des technologies numériques. L'acquisition des compétences de gestion de base de données semble rarement valorisante aux yeux de ces professionnel·le·s au parcours littéraire et/ou culturel, et souvent aux ambitions artistiques ou journalistiques.

¹⁰⁵⁰ Entretien avec Nicolas, le 18 janvier 2019.

¹⁰⁵¹ Entretien avec Odette, le 12 décembre 2018.

¹⁰⁵² Maxime Boidy, *Numérique et industries culturelles. Éléments pour une sociohistoire du Plan de sauvegarde et de numérisation (PSN) de l'Institut National de l'Audiovisuel*, op. cit., p. 56.

Le flot d'images et de sons en circulation dans le nouvel espace multimédia amène aussi les documentalistes de l'INA à étendre leur périmètre d'activités à l'encadrement juridique des archives. Avec la profusion de partage de contenus en ligne, les archives gagnent en valeur monétaire, et les ayants-droits sont de plus en plus attentifs aux questions de propriété intellectuelle et de droit d'auteur. Utiliser et diffuser une archive audiovisuelle se paie. Le droit d'exploitation des images et des sons était auparavant respecté de manière relativement aléatoire, en raison des réseaux parfois limités de diffusion. Il fait désormais partie des enjeux à prendre en compte quand une archive est sélectionnée pour être intégrée dans un nouveau contenu. La création d'inamediapro.com accélère la prise en compte des questions juridiques par les documentalistes. Avant la naissance de la plateforme, le service commercial était le principal acteur en charge de faire respecter le droit sur les contenus. L'accès aux archives en un clic, d'autant plus qu'il est payant, renforce l'illusion de nombreux·se·s usager·se·s qu'on peut se servir dans les fonds de l'INA sans se poser de questions. Or, pour Peter Stockinger, le « texte (audiovisuel) » est un « objet sémiotique » : « l'adaptation d'une ressource audiovisuelle, problématique que nous considérons comme un cas particulier de la traduction culturelle »¹⁰⁵³. La transmission des archives audiovisuelles désormais accessibles et numérisées en nombre passe donc par la retranscription de leur contexte de production historique, économique, culturel et réglementaire à leur·e·s usager·e·s. Les documentalistes jouent donc un rôle nouveau de filtre juridique en validant, ou non, les « paniers » des créateur·ice·s :

Ouais, alors, c'est des paniers, principalement. Ça va être *Thé ou café...* eux [les journalistes], ils vont sélectionner, typiquement, ils vont dans le corpus, ils repèrent les documents qui les intéressent, et puis, voilà, j'ai juste à valider¹⁰⁵⁴.

Des fois, ils font des paniers, ou des fois, ils travaillent avec le service commercial, alors le service commercial te propose des B3, c'est à dire que tu analyses juridiquement des trucs qu'ils ont sélectionné eux-mêmes. Ils te demandent de faire la recherche¹⁰⁵⁵.

¹⁰⁵³ Peter Stockinger, « L'adaptation et la republication de ressources audiovisuelles numériques », in *Hermès, La Revue*, 2010/1, n°56, p. 63.

¹⁰⁵⁴ Entretien avec Pauline, le 28 mars 2018.

¹⁰⁵⁵ Entretien avec Pauline, le 28 mars 2018.

De plus en plus, face à l'abondance de contenus, et la marchandisation croissante de ceux-ci, la gestion de l'encadrement juridique des images et des sons glisse du service commercial de l'INA aux documentalistes.

Le rôle d'encadrant·e juridique est aussi pris en charge par les recherchistes. Une étude réalisée par PIAF¹⁰⁵⁶ auprès des recherchistes français·e·s synthétise ainsi leurs tâches le 5 juin 2007 : « Les tâches classiques assurées par la presque totalité des documentalistes qui ont répondu sont : devis, recherche, négociation, gestion du budget, conformation, déclaration, droits. Parmi les autres se distinguent conception et enquête »¹⁰⁵⁷. Marianne travaille pour une émission du service public. Elle exprime sa fatigue de jouer à la « maman » avec les journalistes, réalisateur.ices et producteur.ices de télévision :

Comme j'ai un très petit budget, je ne peux pas tout acheter, donc je leur [les journalistes] dis non car on ne peut pas l'acheter et c'est dangereux...on est quand même une grosse émission...et ils font n'importe quoi, ils le font quand même en pensant que je ne vais jamais le voir [...] c'est toujours un peu l'idée qu'on est là pour les brimer. [...] L'autre fois, par exemple, on reçoit une jeune femme qui a écrit un livre sur la Coupe du monde 98, alors évidemment, ils sont tous à fond. Et ils m'avaient déjà fait le coup, ils mettent le but d'Emmanuel Petit dans le sommaire. Sauf que ce genre de trucs je n'ai absolument pas les moyens de les payer. [...] Donc je leur dis non, on ne met que la liesse sur les Champs Elysées...et alors, je passe pour la rabat-joie¹⁰⁵⁸.

En cadrant l'usage des archives et rappelant les impératifs juridiques liés aux droits d'auteurs des images, Marianne exprime aussi ici combien elle poursuit, auprès des créateurs, le rôle social de maternage dévolu aux femmes dans le cercle privé¹⁰⁵⁹.

¹⁰⁵⁶ Voir chapitre 9. I.B. La volonté croissante d'affirmer un groupe professionnel légitime - Le rôle de l'association PIAF et des réseaux sociaux.

¹⁰⁵⁷ « Enquête sur le métier de recherchiste-documentaliste de l'audiovisuel », juin 2007, p. 9. L'enquête a notamment été menée par Laurence Lebon, Antoinette Chancé, Monica Barcikowski, et Ève Caille, recherchistes, auprès de leurs collègues, dans le cadre de l'association des Professionnels de l'Image et des Archives de la Francophonie (PIAF), entre 2005 et 2007. Le rapport de synthèse a été publié à destination des professionnel·le·s de l'audiovisuel, et en particulier des adhérent·e·s de PIAF. L'objectif de l'enquête était de recenser les professionnel·le·s de la documentation audiovisuelle en France, de définir leur profil personnel et professionnel, et de « réfléchir à notre statut de documentaliste - recherchiste, défendre un statut cadre, et une grille de salaires plus conforme à nos compétences ».

¹⁰⁵⁸ Entretien avec Marianne, le 11 juin 2018.

¹⁰⁵⁹ Voir la première partie de la thèse, en particulier le chapitre 2. I. B. Un métier « de femme » aux compétences naturalisées et peu reconnues.

Les documentalistes inscrivent désormais leur travail dans le nouveau contexte des « archives numériques », défini par Peter Stockinger, Steffen Lalande, Abdelkrim Beloued. Sous cette nouvelle forme, le patrimoine audiovisuel doit selon eux prendre en compte :

- la problématique des archives au sens d’une banque de données (ouvertes) ;
- la problématique des archives au sens d’une ressource ou d’un ensemble de ressources (d’un centre de ressources)¹⁰⁶⁰.

Le numérique bouleverse les activités des documentalistes et leur permet de développer de nouvelles compétences. Le cadre institutionnel est de plus en plus fort et offre une structure de travail qui s’est profondément améliorée pour les documentalistes, à la fois financièrement et matériellement. Mais la profession peine toujours à rendre visible ses compétences, qu’elle acquiert d’abord à travers des expérimentations et initiatives individuelles, qui demeurent peu normées et homogénéisées. Paradoxalement, ces nouvelles tâches maintiennent la profession dans un portrait conforme à l’image traditionnelle de la femme bourgeoise : les documentalistes rangent - de mieux en mieux - les archives et « maternent » les créateur·ice·s, en leur posant des limites juridiques, rappelant la vision patriarcale des femmes gérant leur espace domestique. La profession redéfinit donc ses frontières dans un écosystème bouleversé dans ses rapports, ses outils, et ses usages, mais au cœur d’une peinture sociale et genrée de l’audiovisuel, qui tarde à se craqueler.

¹⁰⁶⁰ Peter Stockinger, Steffen Lalande, Abdelkrim Beloued, « Le tournant sémiotique dans les archives audiovisuelles. Vision globale et éléments conceptuels de mise en œuvre », Dans *Les Cahiers du numérique*, 2015/3, vol. 11, pp. 11-38.

III. La mise en ligne des archives : La flexibilité croissante du travail des documentalistes

Le travail, dans les sociétés qui parient sur la connaissance créative, est réputé s'inscrire dans une équation magique : flexibilité - créativité - responsabilité - sécurisation des trajectoires¹⁰⁶¹.

Comme le décrit Pierre-Michel Menger pour les métiers artistiques, prendre la décision de travailler dans l'audiovisuel, c'est accepter implicitement un parcours constitué de statuts flexibles, avant d'atteindre - peut-être - la stabilité de l'emploi. La profession de documentaliste ne déroge pas à cette règle.

A. La précarisation pour les débutant·e·s dans le métier à l'INA

Après la période faste de création du Dépôt Légal, et d'un accroissement des postes de documentalistes à l'INA, la fin des années 1990 est marquée par d'importantes difficultés dans la recherche d'emploi pour les documentalistes. Audrey multiplie les contrats dans différentes structures du monde culturel, muséal et audiovisuel avant d'entrer à l'INA. Elle ne gagne pas tout de suite un statut stable pour autant :

J'ai passé un entretien, pour un CDD, encore un CDD, j'étais sur... comment ils appelaient ça ? Il y avait « remplacement » et « accroissement d'activité », j'étais sur, en gros, « accroissement d'activité », enfin j'étais pas sur le bon truc, il y en a un qui est bien, l'autre pas bien, évidemment j'étais sur le pas bien...et donc, j'avais des carences d'un tiers du contrat à chaque fin de contrat. C'était assez chiant...mais au moins, ils me rappelaient à chaque fois¹⁰⁶².

¹⁰⁶¹ Pierre-Michel Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur*, op. cit., p. 91.

¹⁰⁶² Entretien avec Audrey, le 14 décembre 2018.

Cette situation n'a rien d'exceptionnel à l'INA¹⁰⁶³. Liliane est entrée la première fois à l'INA en 1998. Elle a ensuite multiplié les contrats à durée déterminée (CDD), avant d'être finalement titularisée :

Et donc [en 1998], on était plusieurs CDD, on était pas mal, on était une dizaine [...] Et...en 2001, on m'a proposé un CDI, que j'ai accepté, et à ce moment là, la Vidéotheque Production et Actualités ont fusionné.

Vos CDD s'étaient toujours enchaînés ?

J'ai eu une période de carence, il y avait des périodes de carence à l'époque, c'est à dire qu'entre l'Inathèque et la Prod, j'ai eu un mois de carence, entre la Prod et l'Actu...[...] Et par contre, à la fin de l'Actu...parce qu'au bout d'un certain temps, on pouvait plus nous réembaucher...à partir d'un certain délai dans le mois...donc là, j'étais au chômage, on m'a rappelée, on m'a dit « est-ce-que ça vous intéresse un CDI ? ». J'ai pas dit non [rires]¹⁰⁶⁴.

Liliane, comme la majorité des collègues de sa génération, mentionne ici au moins un passage au chômage, et l'enchaînement de différents CDD, à l'INA ou en-dehors, avant la titularisation au sein de l'Institut. Nicolas, de son côté, a obtenu la Licence professionnelle¹⁰⁶⁵ de l'INA. Il a ensuite occupé divers CDD dans des institutions audiovisuelles, avant de se retrouver au chômage :

Et j'appelle mes anciens compagnons de la Licence pro, qui étaient entrés à l'INA. [...] Et il y avait un poste à la doc écrite, qui était même pas un poste INA, qui était un poste de prestataire. Dans une PME [...] qui fait de l'indexation [...] pour le service de la doc écrite de l'INA [...]. C'était pas un CDD, c'était encore autre chose, c'est un truc qui existe plus, personne voulait le faire, c'était un « contrat première embauche » ou un contrat je sais pas quoi. [...] En gros, on pouvait être au chômage technique plus facilement. [...] Je suis resté un an et demi et puis, je voyais mes collègues qui avaient les avantages des employés de l'INA [...] et puis, à un moment, ils ont embauché un peu de monde, c'était en 2005, parce qu'il y avait une extension du Dépôt Légal [...]. Donc j'ai posé ma candidature [...]. Et voilà, ça s'est fait de

¹⁰⁶³ Cette situation n'est pas non plus exceptionnelle dans le monde de l'audiovisuel public. À Radio France, la précarité des dernier·e·s arrivé·e·s est une réalité qui a notamment été traitée dans l'article d'Alice Raybaud, « A Radio France, la grande précarité des jeunes recrues », *Le Monde*, 30 juin 2022. L'article est disponible à ce lien : https://www.lemonde.fr/economie/article/2022/06/30/le-systeme-radio-france-machine-a-broyer-les-jeunes-recrues_6132640_3234.html

¹⁰⁶⁴ Entretien avec Liliane, le 13 décembre 2018.

¹⁰⁶⁵ Je n'ai pas la date de l'obtention de la Licence de Nicolas, mais la Licence a été créée fin 1997, et il est entré en tant que documentaliste à l'INA en 2003. Voir aussi le chapitre 9. I. A. Une formation inédite à l'INA : vers la reconnaissance des compétences ? , sur la création de la Licence professionnelle de documentaliste audiovisuel à l'INA, en décembre 1997.

manière totalement informelle. J'ai envoyé mon CV, mais c'était même pas un entretien [...] Et c'était un CDI. Et c'est comme ça que je suis devenu documentaliste audiovisuel à l'INA¹⁰⁶⁶.

Titularisé en 2005, Nicolas est donc passé par des voies alternatives pour gagner un emploi stable à l'INA. La situation de l'emploi des documentalistes est conforme au panorama général en France, en particulier pour les métiers du monde de l'art et de la culture. Entrer sur le marché du travail au milieu des années 1990, c'est en effet devoir s'adapter à un monde du travail bouleversé par une grave crise de l'emploi :

En 1995, le chômage se montait à plus de 10 % d'une population active de 22,3 millions ; il y avait environ 2 millions d'emplois dits aidés ou subventionnés (y compris les contrats d'apprentissage), et les plus de 55 ou 57 ans étaient systématiquement orientés vers la préretraite ou la dispense de recherche d'emploi (environ 500 000 au total en 1996) ; les taux d'activité des plus de 55 ans s'effondraient¹⁰⁶⁷.

La situation de l'emploi est plus stable quand Quentin entre sur le marché du travail, en 2012. Il raconte cependant encore le passage obligé par les CDD avant de devenir titulaire à l'INA :

Mon premier stage [pendant sa Licence], c'était à l'INA, à la Photothèque ouais. Ensuite, j'ai enchaîné des CDD...jusqu'en...2015. Entre temps, je suis parti de l'INA, après, je suis revenu, et j'ai été cdié en même temps que mon collègue qui est là, en 2015 je crois. Je sais plus, mai-juin 2015, un truc comme ça. Ça faisait en tout et pour tout trois ans on va dire que je travaillais pour l'INA. Quelque chose comme ça¹⁰⁶⁸.

L'entrée dans le travail des documentalistes de l'INA est relativement conforme à celle de leurs collègues du monde de la culture où « plus de la moitié des diplômés sont embauchés pour une durée déterminée (contrat en CDD) pour leur premier emploi, et ceci quelle que soit la filière »¹⁰⁶⁹. À l'INA, comme de nombreuses institutions culturelles, la situation est récurrente : depuis la fin des années 1990, le - ou les - CDD s'intègre[nt] comme une étape obligatoire dans le cursus honorum des documentalistes. Il faut faire ses preuves auprès de

¹⁰⁶⁶ Entretien avec Nicolas, le 18 janvier 2019.

¹⁰⁶⁷ Jean-Claude Barbier, Michaël Zemmour, Bruno Théret, *Le système français de protection sociale*, Paris, La Découverte, 2021, p. 87.

¹⁰⁶⁸ Entretien avec Quentin, le 17 octobre 2019.

¹⁰⁶⁹ Éric Cléron, « L'insertion professionnelle des diplômés des établissements supérieurs de la culture », *Culture chiffres*, 2009/5, n°5, pp. 1-11.

l'Institut. Les conditions de travail des CDD sont d'ailleurs souvent nettement moins favorables que celles des CDI. Au Dépôt Légal, Audrey raconte que les CDD se retrouvent en partie à traiter des chaînes qui intéressent moins les titulaires :

Mais après, il y a des vieilles rumeurs qui traînent où on te disait que les CDD se tapaient des sessions pourries...alors, vrai, pas vrai, j'en sais rien mais si tu veux, il y a des sessions pourries, c'est les chaînes info, ça, c'est l'horreur à traiter. Vraiment¹⁰⁷⁰.

Aux Archives professionnelles, Liliane raconte qu'on limite son périmètre d'activité :

Voilà, on m'a appelée, on m'a dit « il y a besoin de CDD »...donc là, c'était à la Vidéotheque de Production, ça a duré un an et j'étais CDD...et à l'époque, les CDD n'avaient pas le droit de tourner sur différentes tâches... c'est pour ça que, à la BNF, j'étais *que* sur les consultations, là, à la Vidéotheque de Production, j'étais *uniquement* en communication, « commandes » comme on disait, faire des recherches pour les clients, qui venaient, c'était pas numérisé à l'époque, donc on commandait les films, les cassettes, etc. [...] Ensuite, mon contrat s'achevait, ils ont eu besoin de CDD à l'Actualité, donc à...rue de Patay, dans le XIIIème. Donc, pendant un an...j'ai été CDD, rue de Patay, à l'Actualité, et là, comme j'étais CDD...je ne faisais...*que* de l'indexation [rires]¹⁰⁷¹.

Les « droits » ne sont donc pas les mêmes qu'on soit en CDD ou en CDI, limitant les contours du travail, et de fait son intérêt, comme en témoigne Liliane. À la fin des années 1990, les CDD de la Vidéotheque de Production ne réalisent en effet pas en théorie les tâches d'analyse et d'indexation, et sont limités aux tâches de communication avec les client·e·s, car l'INA considère qu'ils n'ont pas été assez formé·e·s. Toutefois, quelques mois plus tard, Liliane est au contraire affectée uniquement à l'indexation, pour laquelle elle n'a pas été davantage formée. Ces limites dans l'activité des CDD sont difficilement lisibles et compréhensibles pour les documentalistes. De plus, face au manque de personnel, la situation est parfois remise en question dans la pratique. Le 29 mars 1999, une lettre de la CFDT-INA à l'attention de la Direction des Ressources Humaines de l'INA rappelle les principes théoriques à l'origine de cette pratique :

Seuls les documentalistes formés à la documentation audiovisuelle selon les critères INA sont réputés qualifiés pour assurer les tâches liées notamment

¹⁰⁷⁰ Entretien avec Audrey, le 14 décembre 2018.

¹⁰⁷¹ Entretien avec Liliane, le 13 décembre 2018.

à l'analyse-indexation des contenus audiovisuels. Et à l'heure actuelle, seule la formation INA-INTD correspond aux pré-requis nécessaires à la pratique de la documentation audiovisuelle de l'Institut¹⁰⁷².

Seul·e·s les personnes diplômé·e·s de la Licence professionnelle de l'INA-INTD, créée quelques années plus tôt, seraient donc autorisées à effectuer l'ensemble des activités de documentation audiovisuelle. Mais cette Licence n'a été créée que quelques mois¹⁰⁷³ avant la publication de cette lettre, ce qui limite le nombre de personnes en mesure de prendre en charge toutes les tâches documentaires. En réalité, il est surprenant de s'apercevoir, un peu plus loin dans la lettre, que la hiérarchie faite entre les CDI et celles des CDD, dans les tâches qui leur sont confiées, vient des documentalistes titulaires eux-mêmes. La fin de la lettre évoque ainsi leurs craintes vis-à-vis « de la déqualification massive des documentalistes INA ». La création de la Licence professionnelle est un élément d'angoisse pour une partie des documentalistes titulaires, qui craignent de voir arriver des personnels plus compétents, et empiètent sur leur terrain, au profit des tâches les plus valorisées. Les titulaires cherchent ainsi à délimiter eux-mêmes les contours de leur métier, en dessinant une frontière entre CDI - ancien·ne·s et expérimenté·e·s - et CDD - nouveaux et inexpérimentés. À partir du milieu des années 1990, dans un contexte de taux de chômage élevé, le CDI à l'INA apparaît comme un graal gagné à l'expérience, voire au mérite. Dans cette lettre de 1999, la CFDT-INA considère qu'il est injuste pour une partie des documentalistes, dès lors que le contrat à durée indéterminée a été difficile à gagner, de partager les mêmes conditions de travail, et les tâches les plus valorisantes avec les dernier·e·s arrivé·e·s. Dans cette lettre, c'est donc le besoin de reconnaissance des professionnel·le·s qui s'exprime, toujours présent et sous-jacent dans les discours des documentalistes.

Le passage en CDD est finalement une forme de bizutage, en tout cas de rituel de passage, avant l'intégration définitive dans l'entreprise. À partir de la grave crise de l'emploi des années 1990, accepter la précarité d'emploi avant de bénéficier d'un emploi stable semble être une condition *sine qua non* dans le monde de la culture. Les documentalistes de l'INA ne semblent pas choqués par ce passage obligatoire par la précarité. Dans un contexte de forte crise sociale élevée, et d'une profession qui demeure bien peu valorisée, une nouvelle

¹⁰⁷² Lettre de la CGT - Section INA, à l'attention du Directeur des Ressources Humaines Thierry Béranger, document interne à l'INA, 29 mars 1999.

¹⁰⁷³ Voir chapitre 9. I. A. Une formation inédite à l'INA : vers la reconnaissance des compétences ?

fracture se dessine entre contrats permanents et contrats à durée déterminée, qui, régulièrement, se retrouvent à faire « le sale boulot »¹⁰⁷⁴. Pour Jérémy Vachet, la précarité - *precariousness* - dans les professions artistiques - n'est pas limitée aux conditions de travail d'une économie post-fordiste, mais s'étend à tous les aspects de la vie¹⁰⁷⁵. Accepter la précarité des contrats dans le milieu de l'audiovisuel, c'est souvent accepter aussi des horaires plus flexibles qui nuisent à la gestion de la vie personnelle, et parfois aspirer à davantage de stabilité. Les documentalistes de l'INA acceptent souvent les contrats précaires car ils ont l'espoir qu'ils débouchent finalement sur un CDI. Être recruté en tant que titulaire par l'Institut est en effet souvent une planche de salut pour gagner des conditions de travail et de vie convenables, par rapport à de nombreuses professions de la culture. Depuis les années 2000, de nombreux·ses documentalistes entrent à l'INA, après avoir occupé d'autres postes, dans d'autres structures, voire d'autres emplois comme Julien, ancien journaliste pigiste :

En étant plus jeune, je pensais que journaliste, c'était le métier que je voulais faire. Arrivé sur le terrain, je me suis rendu compte que j'allais être précaire pendant des années. [...] En faisant la formation « documentaliste multimédia », on faisait un choix, on était alternant, on avait un salaire. Moi, en plus, je suis arrivé à l'INA, au moment du nouvel accord collectif, à un moment où les salaires de documentalistes ont de base été réhaussés, à 2000 euros par mois. Moi, je touchais 80% du salaire moyen. Donc je me suis retrouvé alternant à 1700 euros par mois net, par rapport à des collègues dans d'autres boîtes qui étaient à 500... donc voilà, c'était plutôt confortable... après avoir fait une dizaine d'années à Clermont, on avait un peu galéré, fait des petits boulots¹⁰⁷⁶.

Même si la question de la rémunération est au cœur de revendications collectives, le niveau de salaire apparaît relativement élevé à l'entrée à l'INA, en comparaison du salaire à l'entrée dans d'autres institutions culturelles ou dans la fonction publique, par exemple. Julien montre qu'en entrant à l'INA, en tant qu'alternant, et à 80%, il gagne à peu près autant qu'un enseignant certifié débutant à temps plein à la même date, bénéficiant en outre d'une sécurité de l'emploi proche de la fonction publique. Les plus jeunes documentalistes de l'INA reconnaissent d'ailleurs beaucoup plus facilement que les plus ancien·ne·s la valorisation salariale à l'entrée - pour un métier de la culture. Leur discours est souvent plus positif à ce

¹⁰⁷⁴ Voir Everett C. Hughes, *op. cit.*

¹⁰⁷⁵ Je traduis ici une des phrases de l'introduction de l'ouvrage de Jérémy Vachet, *Fantasy, Neoliberalism and Precariousness, Coping Strategies in the Cultural Industries*, Emerald Publishing, « Digital Activism and Society », Bingley, 2022, p. 8 .

¹⁰⁷⁶ Entretien avec Julien, le 10 juillet 2019.

sujet car ils ont l'expérience de revenus beaucoup plus bas dans d'autres structures, peut-être aussi car ils ont bénéficié de l'accord collectif évoqué par Julien. En outre, l'INA offre un cadre institutionnel relativement protecteur, avec une prise en compte des heures de travail réelles, et un environnement adapté aux temps de pause - cantine, espaces de « loisirs », par exemple. Contrairement à d'autres structures culturelles, l'Institut est relativement respectueux de la co-existence entre vie professionnelle et vie personnelle pour les employé·e·s. Les demandes de temps partiel sont ainsi le plus souvent acceptées, et l'Institut offre une protection sociale, des avantages pour le temps extra-professionnel, proches de la fonction publique. Être recruté·e en CDI à l'INA, c'est donc répondre aux attentes de nombreux·ses candidates aux métiers de la culture passés par la précarité, que Pierre-Michel Menger définit comme une « démultiplication des protection recherchées, [...] une partie significative des fonctions protectrices classiques qui prévalent dans le contrat de travail salarié à horizon long »¹⁰⁷⁷.

Les documentalistes qui entrent à l'INA à partir de la fin des années 1990 ont un niveau général de diplôme élevé, et souvent une, ou des, expérience(s) professionnel(s) antérieure(s). Comme dans de nombreuses institutions culturelles, l'étape du CDD, et l'expérience de la flexibilité, apparaissent cependant essentielles pour gagner un emploi stable dans l'Institut. Celui-ci est souvent vécu comme un aboutissement qui éloigne les individus de la précarité du monde culturel et artistique, par le salaire accepté qu'il propose à l'entrée, la protection sociale, et le respect de divers aspects de la vie personnelle.

B. De plus en plus de documentalistes indépendant·e·s dans l'audiovisuel public

Alors que la libéralisation du monde audiovisuel se poursuit, les documentalistes-recherchistes indépendant·e·s se multiplie¹⁰⁷⁸. La documentation audiovisuelle se morcelle aussi lentement au sein des institutions audiovisuelles. Evelyne Cohen et Pascale Goetschel décrivent une nouvelle organisation des services de documentation dans différents médias audiovisuels, à partir de la privatisation de TF1 :

¹⁰⁷⁷ Pierre-Michel Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur*, op. cit., p. 93.

¹⁰⁷⁸ Voir le chapitre 6. III. A. Les documentalistes indépendant·e·s, un pan de la profession en-dehors de l'INA.

Tandis que la chaîne TF1, privatisée en 1987, vivait sa propre vie et disposait de sa propre politique de recueil d'archives, comment retrouver et harmoniser les archives de toutes ces sociétés constitutives ? Contrairement à ce que l'on aurait pu imaginer pour un organisme public, la politique de conservation [à France Télévisions] n'eut rien d'évident. Le service des archives actuel est surtout né d'une série de circonstances et de la volonté de quelques personnes de conserver le travail de centaines de salariés de l'audiovisuel. Directement issu des archives de la chaîne France 3 alors non triées ni inventoriées, il fut d'abord une simple mission, créée en 1997 à l'occasion du déménagement de la Maison de la Radio vers le nouveau siège commun puis transformé en 1999-2000 en service en bonne et due forme¹⁰⁷⁹.

Les nouvelles chaînes privées et France Télévisions créent leurs pôles de documentation internes à la toute fin des années 1990. Ces services dans les chaînes demeurent restreints : ils sont constitués d'un petit nombre de salariés et ne concurrencent pas le périmètre d'activité des documentalistes de l'INA. En règle générale, les documentalistes des chaînes émettent les premiers renseignements sur les programmes, qui sont ensuite transmis au Dépôt Légal pour l'indexation. Ils sont aussi affectés à la recherche de documents - pas toujours uniquement audiovisuels - pour certaines émissions, et travaillent souvent en collaboration avec l'INA.

Dans ce nouveau contexte économique et organisationnel, l'activité des documentalistes indépendant·e·s se structure par ailleurs de plus en plus. Menant leur activité en « freelance », et de plus en plus souvent en intermittence, certain·e·s parviennent à se faire salarier dans les sociétés de production qui se multiplient, elles - et ils - sont désormais appelé·e·s recherchistes, en raison de leur activité principale de recherche de contenus audiovisuels. Cette appellation se généralise au début des années 2000, mais n'existe pas dans la convention collective de l'audiovisuel. Des sociétés privées dédiées à la recherche d'images, souvent créées par des documentalistes, naissent au cours des années 1990, comme *Le chaînon manquant*, en 1992, ou *XYZèbre*, à la fin des années 1990, ou *L'Atelier des Archives*, en 2004 et recrutent aussi des recherchistes.

Dans ce paysage professionnel, documentalistes de l'INA et recherchistes cohabitent, et parfois se côtoient dans les recherches sur les fonds de l'INA. Malgré une profession a priori partagée, leurs conditions de travail sont très différentes, et leurs relations parfois teintées d'envie réciproque :

¹⁰⁷⁹ Évelyne Cohen, Pascale Goetschel, « Le service des archives de France Télévisions : entre logique d'entreprise et vocation patrimoniale », *Sociétés & Représentations*, 2015/1, n°39, pp. 165-176.

J'ai beaucoup entendu dire, surtout quand j'étais à la Prod, les recherchistes qui venaient : « ouais, de toutes façons, les docs de l'INA », voilà, c'est un peu les fonctionnaires des documentalistes...c'est vrai que les recherchistes, elles font des horaires à rallonge...elles peuvent travailler... après, elles ont pas la même paie, c'est un choix¹⁰⁸⁰.

Dans le discours de Liliane, l'utilisation du mot « fonctionnaire » est péjorative, en terme d'intérêt du travail. Elle serait compensée par le cadre de travail de l'INA, qui impliquerait une plus grande sécurité et une moins grande flexibilité dans la vie personnelle et professionnelle. Pour Philippe Coulangeon, chez les musiciens interprètes, il existe « deux « figures idéal-typiques du métier ». On peut faire la même distinction pour les documentalistes de radio et de télévision, entre les « permanents », qui travaillent essentiellement à l'INA et parfois auprès des chaînes et des stations, et les « intermittents¹⁰⁸¹ ». La structuration du monde professionnel des documentalistes de l'audiovisuel les inscrit donc davantage dans les « mondes de l'art », que dans le milieu des archives et de la documentation écrite. Philippe Coulangeon rappelle que « l'image sociale de la précarité hiérarchise ordinairement ces situations en opposant l'instabilité de l'emploi intermittent à la stabilité de l'emploi permanent ». Pourtant, la réalité est plus complexe et les envies sont mutuelles : les recherchistes gagnent parfois beaucoup mieux leur vie que les documentalistes de l'INA, et bénéficient d'une liberté à la fois matérielle, et artistique, souvent plus importante. Les relations contractuelles avec les créateur·ice·s demeurent cependant très flexibles. Une étude réalisée par trois recherchistes auprès d'un échantillon de 120 documentalistes-recherchistes, au cours de l'année 2006, dépeint un « taux journalier de rémunération [...] assez élevé, même si le volume des heures effectuées est à la baisse, sauf pour les contrats de longue durée type contrats de grille [de type année scolaire, pour les émissions de flux en particulier, de septembre à juin]. » Les relations sont parfois à la limite de la concurrence, même si les professionnel·le·s ne l'évoquent jamais directement lors des entretiens. Aurore est intermittente et travaille pour de nombreux documentaires diffusés sur le service public. Elle raconte qu'elle demande de moins en moins d'aide aux documentalistes de l'INA, par crainte d'être moins bien payée par les producteur·ice·s qui l'emploient :

¹⁰⁸⁰ Entretien avec Liliane, le 13 décembre 2018.

¹⁰⁸¹ Philippe Coulangeon, « L'expérience de la précarité dans les professions artistiques. Le cas des musiciens interprètes », *Sociologie de l'Art*, 2004/3, opus 5, pp. 77-110.

Moi, je fais beaucoup...oui, oui, moi, dans tous les films, il y a des archives de l'INA. [...] En général, je fais toutes les recherches d'archives moi-même, sur inamediapro, et, pour des choses précises, je vais quand même leur demander une aide [...]. En fait, comme la boîte de prod' me paie, moi, ils peuvent pas payer aussi quelqu'un de l'INA...donc, si je leur dis « Vous payez deux jours quelqu'un de l'INA », ils vont me dire « Toi, tu es payée deux jours en moins ». Et comme on n'est pas bien payés, je peux pas faire ça. Moi je suis payée 190 [euros par] jour, mais sachant que je bosse 3 jours pour 1 jour¹⁰⁸².

Faire appel aux documentalistes de l'INA peut donc signifier perdre des revenus, d'où un travail de plus en plus autonome des recherchistes dans les fonds de l'INA. Aurore dépeint aussi une vie d'intermittente où les contrats ne sont pas révélateurs de la réalité du temps de travail fourni :

Tu bosses beaucoup plus mais tu es payée en général 5 jours, 1 semaine, ou 3 semaines...c'est rarement moins, ça peut arriver que ce soit moins. [...] C'est souvent les prod' qui t'appellent, plus que les réal'...à moins que tu les connais mais...c'est plutôt les prod'...et souvent, ils vont te demander de bosser dès le développement [...] par ex, pour celui-là [elle cite un documentaire], je suis payée comme documentaliste pendant 3 jours pour amorcer un peu ce qu'ils vont avoir, comment ça va être, combien de devis, combien ça peut coûter, etc. [...] tu vois là [elle cite un autre documentaire], j'ai commencé en janvier 2016, et j'ai fini en janvier 2017...tout en étant déclarée 10 jours...c'est vraiment pas beaucoup. [...] Et la personne va me demander des choses jusqu'au moment où je dis « attends, stop, ça va, j'ai bossé beaucoup plus que x jours, donc soit tu me repayes, soit... »¹⁰⁸³.

Aurore ajoute qu'elle peut se permettre de refuser de travailler plus de jours que ce pour quoi elle est rémunérée, mais que c'est aussi lié à son expérience et à son réseau, qui lui permettent de ne pas trop se mettre en danger quand elle pose ses limites. Son témoignage est celui d'une intermittente, qui s'adapte en permanence à l'incertitude sur la gestion du temps, les délais et la durée du travail dans la création d'œuvres audiovisuelles. Difficile de s'impliquer dans d'autres projets, ou d'anticiper son calendrier professionnel et personnel dans ces conditions. La conciliation entre vie publique et vie privée est donc bien sûr beaucoup plus compliquée en tant qu'intermittent-e qu'en tant que salarié-e de l'INA. Il faut être disponible quand la production en a besoin, avec parfois un décalage important avec ce

¹⁰⁸² Entretien avec Aurore, le 6 juillet 2018.

¹⁰⁸³ Entretien avec Aurore, le 6 juillet 2018 .

qui avait été prévu à l'origine : « Ça devait être « tout de suite, demain, j'ai besoin de toi demain et dans 10 jours, il faut que j'ai tout, et au final », ça fait 3 mois et il ne s'est toujours rien ne s'est passé »¹⁰⁸⁴. Être une femme ne facilite pas les contrats d'intermittence, pour les chercheuses comme pour de nombreuses professions de l'audiovisuel :

D'avoir ma vie personnelle à gérer, oui, ça m'a tout à fait pénalisée. après, ça, c'est la vie des femmes de la trentaine qui ont des enfants, quel que soit le métier de toutes façons...[elle cite une émission] on y travaillait jusqu'à 3h du matin des fois...ben si t'as pas de mari, je sais pas comment tu fais... [...] c'était la productrice qu'on avait à l'époque, qui décidait que c'était très sympa, qu'on passe la nuit ensemble...Et il fallait quand même être là le lendemain à 10h... On était déjà assez bien payé, plus que la moyenne...Non, mais de toutes façons...Même avec l'argent, au bout d'un moment...¹⁰⁸⁵

Le travail en tant qu'intermittent·e demande donc parfois une souplesse, pour ne pas dire un assujettissement aux « besoins » des productions, peu compatibles à la gestion d'une vie familiale. Cette exigence de flexibilité est beaucoup plus forte dans les contrats d'intermittence, mais elle demeure une réalité pour l'ensemble des professionnel·le·s qui travaillent dans des chaînes de créations audiovisuelle, même en tant que salarié·e·s. Certes, l'INA offre une protection sociale nettement plus importante, et porte une attention réelle à la lutte contre les discriminations femmes-hommes. Les horaires de l'Institut ne sont cependant pas toujours si simples à concilier avec la vie privée, en particulier au *Télématin*, et lors des astreintes pour France Télévisions et Radio France¹⁰⁸⁶. Tout·e·s les intermittent·e·s ne sont pas logé·e·s à la même enseigne, en terme de succession de contrats. Contrairement à Marianne, qui ne s'est jamais plainte de son niveau de vie, le métier de chercheuse intermittente ne suffit pas toujours financièrement à Aurore pour vivre comme elle le souhaite. Elle endosse parfois d'autres activités que chercheuse pour gagner des revenus complémentaires :

[les contrats de chercheuse] il y en a qui font 3 jours, il y en a qui font 15 jours, il y en a qui font 3 semaines...donc ça me permet pas d'avoir mon intermittence et il faut que je fasse des choses à côté¹⁰⁸⁷.

¹⁰⁸⁴ Entretien avec Aurore, le 6 juillet 2018.

¹⁰⁸⁵ Entretien avec Marianne, le 11 juin 2018.

¹⁰⁸⁶ Voir le chapitre 4. III. A. À la Vidéotheque d'Actualités et au Télématin, des horaires compliqués à combiner avec une vie familiale.

¹⁰⁸⁷ Entretien avec Aurore, le 6 juillet 2018.

De nombreux·ses chercheur·euses indépendant·e-s travaillent dans l'assistantat aux créateur·ice·s, le montage, la réalisation, ou même la scénographie, pour compléter leurs revenus. De son côté, Virginie raconte qu'elle a construit sa légitimité professionnelle en tant qu'intermittente, et son réseau, en occupant différentes tâches à côté de ses premiers contrats de documentaliste, en particulier dans la production. Au fur et à mesure, elle a abandonné ces activités pour se concentrer uniquement sur son métier de chercheuse. Elle intervient aujourd'hui dans différentes formations en documentation audiovisuelle, et constate que l'intermittence n'est pas rassurante pour toute une partie des plus jeunes générations :

Je vois les élèves chaque année, il y en a toujours une vingtaine, qui veulent faire ce métier d'une manière ou d'une autre, qui veulent devenir documentalistes mais au sein d'un organisme...il y en a assez peu de nos jours qui veulent devenir intermittents en fait. Pour beaucoup, ils ont peur de ça¹⁰⁸⁸.

Quelques minutes plus tard, elle constate d'ailleurs que ces craintes sont justifiées par un monde professionnel qui n'est pas forcément accueillant :

Je dirais qu'il y a pas mal de travail mais beaucoup de documentalistes... Je sais qu'il y en a qui ne travaillent pas suffisamment...qui aimeraient travailler plus...donc, est-ce-qu'il y a du travail pour tout le monde, je ne sais pas. Par exemple, il y a des gens qui travaillent pour des émissions de flux, qui sont diffusées chaque jour ou chaque semaine, ils ont un travail saisonnier, ils sont jamais trop sûrs de ce qui va se passer l'année d'après [...] et il y en a qui ont très peur de lâcher le CDI¹⁰⁸⁹.

Claire Scopsi confirme la précarisation du métier, en particulier pour les recherchantes :

Il faut noter une tendance à l'« ubérisation » d'un secteur qui présente déjà traditionnellement une culture de la précarité avec, pour les emplois les plus séduisants, des propositions de contrats en CDD, en intermittence ou en auto-entrepreneuriat. Le métier de chercheuse, par exemple, exerce un grand attrait sur les candidats à l'entrée en formation, mais les postes salariés sont rares¹⁰⁹⁰.

Malgré ces obstacles à une stabilité de l'emploi, il est plus fréquent que les documentalistes quittent l'INA pour la position de chercheuse que le contraire. La liberté du

¹⁰⁸⁸ Entretien avec Virginie, le 21 décembre 2018.

¹⁰⁸⁹ Entretien avec Virginie, le 21 décembre 2018.

¹⁰⁹⁰ Claire Scopsi, « Ils changent, ils changent les métiers de la documentation audiovisuelle », in *I2D - Information, données & documents*, 2017/1, vol. 54, pp. 4-6.

travail en « free-lance » et l'abandon des activités d'indexation en faveur des recherches d'images semble davantage éveiller d'envies que le chemin inverse.

Le monde de la documentation audiovisuelle se structure donc en deux pôles, à l'INA, et en-dehors de l'INA. Cette dualité entre les formes du métier est renforcée par la libéralisation de l'audiovisuel, et la numérisation des outils et des fonds, qui rendent le travail facilité en intermittence, avec pour seul matériel un ordinateur. À l'INA comme en « free-lance », devenir documentaliste signifie passer par une expérience de la précarité, puis accepter une forme de flexibilité, au moins horaire, en fonction du rythme des créateur·ice·s.

La mise en place du dépôt légal de l'audiovisuel se traduit par de nouvelles pratiques et de nouveaux outils, qui inscrivent la documentation dans une industrie audiovisuelle de plus en plus marquée par l'informatisation, et l'innovation. Enfin, la mission de l'INA liée issue du dépôt légal offre aux ressources audiovisuelles une visibilité et une valeur inédite, désormais considérées en qualité d'archives nationales, donc partie intégrante du patrimoine collectif. Cette visibilité explique vraisemblablement l'arrivée des hommes dans la profession, également liée à la crise de l'emploi au milieu des années 1990. L'encadrement de l'archivage des ressources audiovisuelles et de leur mise en accessibilité les inscrit par ailleurs dans l'environnement des biens culturels, qui circulent auprès de publics variés. Le dépôt légal de l'audiovisuel procure de fait aux contenus radiophoniques et télévisés une valeur marchande renforcée. À la fin des années 1990, ces archives apparaissent comme une ressource de plus en plus valorisée dans les créations, dans le contexte d'un monde audiovisuel de plus en plus industrialisé.

Chapitre 8 - Numérique, nouvelles méthodes de travail, nouvelles relations entre professionnel·le·s

Le développement et l'organisation des activités de création artistique illustrent aujourd'hui l'idéal d'une division sophistiquée du travail qui satisfasse simultanément aux exigences de segmentation des tâches et des compétences, selon le principe de différenciation croissante des savoirs, et de leur inscription dynamique dans le jeu des interdépendances fonctionnelles et des relations d'équipe¹⁰⁹¹.

Les documentalistes de radio et de télévision effectuent leur travail au cœur des industries créatives et culturelles. Elles font partie, comme le dessine Pierre-Michel Menger, de ce réseau d'interdépendances qui permet la mise en œuvre, pierre après pierre, des créations audiovisuelles. À travers les nouveaux outils et les nouvelles tâches qui sont les leurs à partir des années 2000, les documentalistes redessinent leur rôle social dans la division du travail.

¹⁰⁹¹ Pierre-Michel Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur*, op. cit., p. 8.

I. La continuité de la transmission intergénérationnelle et de l'identité féminine

A. Numérique et nouvelles conditions de travail

Ce qui a changé, c'est donc la technique, on n'a pas à sortir le film comme avant, faire une copie dans l'urgence, maintenant les images sont en ligne, on peut les recopier autant qu'on veut, c'est ça qui est super¹⁰⁹².

Comme Nicole, entrée en 1973 à l'ORTF, et devenue cadre, de nombreux·ses documentalistes se réjouissent de l'accélération de l'accès aux contenus. En transformant les relations aux archives, et les outils de travail, le numérique bouleverse aussi les conditions quotidiennes d'exercice de leur métier. À l'INA, l'arrivée des ordinateurs a été précoce dans les services de documentation, où la consultation des bases de données s'effectuait en partie de manière informatisée dès les années 1970¹⁰⁹³. Le passage à l'ordinateur individuel systématique dans les années 2000 n'est pas immédiat. Il se généralise avec la numérisation des fonds. Plusieurs documentalistes du Dépôt Légal racontent les obstacles liés au manque de matériel alors que supports analogiques et supports numériques cohabitent encore. La « course aux cabines » qui les met en concurrence pour le visionnage des programmes, en particulier lors de la période de transition vers le numérique, entre 1998 et 2002. En raison du manque de cabines de visionnage des cassettes vidéo de programmes, les professionnel·le·s expliquent devoir être le ou la premier·e arrivé·e dans la cabine, et réaliser l'indexation dans le temps qui leur est imparti. Régulièrement, certain·e·s se retrouvent à devoir attendre, et parfois rester plus tard que prévu sur le lieu de travail, en raison de ce manque de cabines. La généralisation du travail sur ordinateur fait disparaître la semaine de travail à domicile, pendant laquelle les documentalistes analysaient les émissions sur papier. Impossible alors de fournir un ordinateur à chacun·e chez soi. À la Phonothèque, la modernisation est plus tardive que dans les vidéothèques et qu'au Dépôt Légal, et Geneviève se souvient du tournant des années 2000, avec quelques aléas :

¹⁰⁹² Entretien avec Nicole, le 6 décembre 2017.

¹⁰⁹³ Voir le chapitre 4. I. Cadre institutionnel, moyens financiers, nouveaux outils de travail.

On a commencé à avoir des ordinateurs par bureau, un pour trois, en 2000 [...], ce qui fait qu'on avait chacun sa clef d'entrée, donc pour peu qu'on prenne celle d'un autre, on lui bloquait son compte, enfin bon... On a eu chacun son ordi, c'est venu assez vite quand même¹⁰⁹⁴.

Rapidement cependant, au début des années 2000, l'ensemble des professionnel-le-s travaille sur ordinateur, tant pour la recherche que pour l'indexation. Une photographie des fonds internes de l'INA, datée au 25 novembre 2001, montre deux professionnelles, travaillant chacune à son bureau individuel : leurs bureaux sont encadrés de décorations personnelles, essentiellement des reproductions d'œuvres d'art, à l'image des goûts culturels classiques partagés par toute une partie de la profession¹⁰⁹⁵. Les deux professionnelles travaillent, chacune de leur côté, sur poste ordinateur individuel, avec des enceintes. Quelques années plus tard, le 13 février 2012¹⁰⁹⁶, deux autres femmes sont montrées en activité : elles travaillent chacune sur deux ordinateurs à la fois. Un écran leur permet de visionner l'archive télévisuelle, l'autre leur permet d'avoir accès au logiciel Totem, qu'on identifie bien sur cette image. Un autre élément est entré dans le cadre de travail : chacune des professionnelles est équipée d'un casque. Le matériel s'est considérablement modernisé, comme en témoignent les écrans plats et beaucoup moins imposants des ordinateurs dans l'espace de travail, en comparaison de l'instantané de 2001. Cependant, l'espace est aménagé de bric et de broc comme en témoignent les deux tas de revues entassés sous les écrans pour être à la bonne hauteur. Contrairement à l'image précédente, on ne distingue pas vraiment de trace qui personnalise l'espace de travail : seule une plante grasse décore les deux bureaux. On peut donc supposer que les deux femmes se déplacent d'un bureau à un autre selon les journées de travail, sans bureau fixe. Adieu le papier, l'informatisation des données, et la numérisation des ressources et des moyens de travail, amène les documentalistes à travailler entièrement sur ordinateur, et sur double écran, dans l'ensemble des services de documentation. Françoise, entrée à l'INA en 1983, voit d'un très bon œil la numérisation des collections, mais regrette certains aspects matériels liées aux nouvelles conditions de travail sur ordinateur :

¹⁰⁹⁴ Entretien avec Geneviève, le 19 février 2018.

¹⁰⁹⁵ Voir le chapitre 5. I. B. Un corps professionnel toujours plus homogène et diplômé.

¹⁰⁹⁶ Voir annexes n°19 et 20 - Photographies de documentalistes à l'INA, le 25 novembre 2001 et le 13 février 2012.

Et alors, du coup quand même, le truc positif, c'est qu'on a nos émissions directement nos écrans, mais le négatif, c'est qu'on s'est mis à travailler avec des casques sur les oreilles. Alors ça, c'est *insupportable*. [...] Alors, personnellement, j'ai des petits écouteurs et c'est tout. Parce que ça fait mal. Quand vous avez le casque qui vous appuie sur les cartilages toutes la journée, moi ça me rendait folle. Donc j'ai laissé tomber ça et j'ai mes écouteurs personnels et puis c'est tout. Donc ça, ça a modifié considérablement les conditions de travail, l'apparition des casques. Parce qu'évidemment, si on est 4 dans le même bureau...[...] on est à peu près à la distance de mes deux chaises là donc [...] c'est vraiment pas possible¹⁰⁹⁷.

Comme dans de nombreuses professions du secteur tertiaire marquées par la numérisation, les documentalistes partagent désormais leurs espaces de travail, malgré les questions de bruits divers, et s'isolent les un·e·s des autres à grâce à leurs casques. Peu de professionnel·le·s m'ont cependant fait part de critiques à cet égard, de même qu'à ma connaissance, peu de problèmes de santé semblent avoir été identifiés en lien avec ces conditions chez les documentalistes.

L'organisation des espaces de travail évolue aussi. Un reportage de l'émission *Lignes de mire*¹⁰⁹⁸, qui se présente comme « l'émission de décryptage des médias », interroge quelques minutes une documentaliste d'une vidéothèque de l'INA [on ne sait pas de quelle vidéothèque il s'agit]. Dans cette rare - et courte - représentation télévisuelle du métier, on voit la professionnelle se déplacer dans son espace de travail. Dans les années 1990, elle mène déjà son activité au sein d'un open-space. Les lieux de travail des Archives professionnelles évoluent au fur et à mesure des années 2000, mais demeure ouvert et peu individualisé, puisque les bureaux sont « flottants », c'est-à-dire non attribués :

En 2000, en fait, quand on a accueilli l'Actualité à Bry, il y a eu des travaux [...], à ce moment là, l'espace a été défini tel que vous le connaissez aujourd'hui...sauf qu'il [...] n'y avait pas les fameuses cloisons vitrées que vous avez vues partout. L'espace était *entièrement* ouvert, mais on avait chacun comme des petites cellules individuelles. Moi, personnellement, je préférais. Je n'ai pas du tout aimé l'installation des cloisons, qui ont eu pour conséquence fâcheuse, notamment de détruire complètement le système de

¹⁰⁹⁷ Entretien avec Françoise N, le 30 mars 2018.

¹⁰⁹⁸ « Arthur à propos de l'INA », dans *Lignes de mire*, réalisée par Bernard Gonner, présentée par Jacques Chancel, France 3, diffusé pour la première fois le 16 octobre 1994. L'émission est disponible à ce lien : <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/i00019380/arthur-a-propos-de-l-ina> [consulté le 15 juillet 2022].

circulation de l'air, du chauffage ou de la climatisation, ce qui fait qu'on a toujours froid ou toujours chaud¹⁰⁹⁹.

Au Dépôt Légal, les espaces de travail sont des bureaux collectifs, sauf à l'Inathèque où les documentalistes travaillent à la borne de consultation. À Bry II, les professionnel·le·s partagent des bureaux collectifs, de deux à cinq personnes. En théorie, ces bureaux ne sont pas attribués. Christophe raconte des pratiques un peu différentes :

Alors, on était dans un bureau partagé, au début, j'étais dans un bureau à deux. [...] En théorie, on n'a pas de bureau fixe. Il y a de la place, on s'installe. On fait un renvoi téléphonique. [...] On a des outils de travail, un profil informatique, des sessions informatiques, qui peuvent s'ouvrir sur n'importe quel poste du service, donc rien ne nous retient à un endroit précis, physiquement, dans le bâtiment, ou même dans le bureau. Mais il se trouve que dans les faits, quand je suis arrivé, les gens ont leur bureau [...]. C'était le bureau de machin, le bureau de truc, il y avait vraiment une personnalisation très forte des bureaux, d'ailleurs les gens décoraient leur bureau¹¹⁰⁰.

L'organisation non individualisée des espaces de travail est parfois mal vécue, notamment par les plus anciennes, qui regrettent de devoir circuler d'un espace à un autre, avec leur matériel, elles qui ont encore souvent des réflexes papier. Le partage des bureaux est aussi parfois ressenti comme une dépersonnification de la profession, qui renforce leur sentiment d'invisibilité, et peut entraver leur esprit de corps. Toutefois, la généralisation des ordinateurs individuels, et des double écrans, est considérée comme une nette amélioration du confort des conditions de travail, et de fait comme un outil facilitant le travail bien fait.

Pour les chercheuses, l'acquisition des ordinateurs personnels semble un peu plus lente qu'à l'INA. Marianne raconte qu'en l'an 2000, elle travaille pour une émission de TF1 : « On avait déjà Internet sauf qu'on avait un poste pour tout le monde, à l'époque c'était limité les forfaits, et comme ils ne voulaient pas qu'on passe notre journée dessus, ils nous faisaient pas tellement confiance »¹¹⁰¹. Les chercheuses qui travaillent sur l'émission avec Marianne ne bénéficient donc pas d'ordinateurs individuels, mais ont en revanche accès à Internet. Ce sont d'ailleurs les producteur·ice·s qui décident du forfait Internet des documentalistes,

¹⁰⁹⁹ Entretien avec Catherine B, le 1er juillet 2019.

¹¹⁰⁰ Entretien avec Christophe, le 10 décembre 2018.

¹¹⁰¹ Entretien avec Marianne, le 11 juin 2018.

déclenchant un ressenti d'infantilisation très fort chez la professionnelle. Le tournant des années 2000 est marqué chez les indépendant·e·s par un travail de plus en plus souvent réalisé à domicile. Les professionnel·le·s se dotent rapidement d'ordinateurs portables, comme Marianne, qui se déplace avec son écran au gré de ses recherches :

Je travaille essentiellement de chez moi, [...] beaucoup en bibliothèque aussi, et quelque fois chez ce qu'on appelle « des marchands d'images », mais de moins en moins. C'est à dire que je peux me déplacer, par exemple *Lobster*, je peux me déplacer chez eux, j'ai plein de choses à regarder, je peux regarder tout en même temps. [...] Et je me sers beaucoup beaucoup de livres¹¹⁰².

Pour les recherchistes, comme à l'INA, le numérique favorise les activités de recherche puisque l'accès aux images numérisées est désormais immédiat :

Ça a changé [le travail] en terme de qualité [...] Par exemple, Jeanne Moreau, « Le tourbillon de la vie », [...] je peux proposer par exemple 4 ou 5 extraits à un client en disant « cette séquence là, elle est intéressante parce qu'elle est bien filmée, parce qu'elle [Jeanne Moreau] est sur scène, voilà. En terme de qualité...on n'aurait pas pu le faire avant, parce qu'on voyait pas les images avant. On les voyait que si on allait en régie, on voyait le client, ou si c'était du film, on voyait les monteurs films qui montraient les images, si c'était de la vidéo, on avait une régie...donc ça, on n'a pu le faire qu'avec la numérisation, et avec la numérisation, en terme de pertinence, on avait tout de suite l'image qui peut intéresser¹¹⁰³.

Le numérique offre donc une visibilité immédiate sur la qualité des matériels, et sur les différents moments des contenus. C'est d'autant plus précieux pour les documentalistes que les délais des commandes raccourcissent, et que les créateur·ice·s sont de plus en plus en demande de plans très courts, ou de simples illustrations :

En fait, en télé, tu peux visionner le fichier, et c'est de l'image, et un truc qui m'a dérouté quand je suis arrivée à France Télé, c'est qu'on te demande pas de l'interview de fonds, on te demande des images. C'est à dire que tu peux très bien travailler sans mettre le casque sur les oreilles, la plupart des demandes, c'est de l'image, c'est de l'illustration. Pas que pour France Info. Typiquement, France Info, avec la création d'Israël, c'était de l'image, mais sans son, avec des cartes¹¹⁰⁴...

¹¹⁰² Entretien avec Aurore, le 6 juillet 2018.

¹¹⁰³ Entretien avec Patrick, le 21 février 2019.

¹¹⁰⁴ Entretien avec Pauline, le 28 mars 2018.

Pauline décrit ici un travail profondément transformé, en particulier dans une chaîne d'information continue comme France Info, sur laquelle les reportages de très courte durée tournent en boucle. Il faut marquer rapidement l'esprit du téléspectateur, et c'est la qualité illustrative de l'archive qui prime, pas le propos de son auteur·e. La chaîne télévisée France Info s'est d'ailleurs créée en 2016, en partenariat direct avec l'INA : un contrat, avantageux financièrement pour la chaîne, permet à ses journalistes d'avoir un accès facilité aux collections de l'Institut. A contrario, la chaîne offre une vitrine au patrimoine de l'INA, en l'intégrant à de nombreux programmes, et en le valorisant à travers de courts programmes, appelés « modules ». Ces programmes, appelés « Flashback » et « Retour vers l'info », se focalisent sur le traitement d'une thématique grand public, ou en lien avec l'actualité chaude. Ils sont entièrement surtitrés, afin de faciliter une lecture sans le son, sur un smartphone, dans les transports en commun par exemple. Ils attirent peu à peu, de même que les comptes de l'INA sur les réseaux sociaux¹¹⁰⁵, un public plus jeune, urbain et mobile que les usager·e·s traditionnels des archives. Ce nouveau contexte économique, social et culturel transforme nécessairement les manières de travailler des documentalistes sur les archives : leurs conditions de travail, centrées sur les outils numériques, sont aussi de plus en plus orientées vers l'analyse de l'image en tant que contenu illustratif. Le numérique met d'ailleurs en place un nouveau rapport des documentalistes au temps médiatique. À partir de 1999, la « prise d'antenne », c'est-à-dire l'indexation du flux, ne se fait plus en direct mais en différé, ce que Françoise vit comme une « grande mutation »¹¹⁰⁶ du métier. Les documentalistes ne renseignent plus les contenus dans un temps immédiat, mais dans un temps plus long, à travers un travail plus enrichi. Le rythme de travail évolue d'ailleurs au Dépôt Légal, en charge de cette indexation du flux. Le numérique est facilité et normalise en partie ce travail, mais il limite aussi la qualité des informations fournies sur les programmes par les documentalistes, en raison du manque de personnel. Marie, devenue cadre, raconte que l'évolution du périmètre de chaînes à traiter à partir de 2000 n'a pas été bien perçue par toute une partie des documentalistes :

Le périmètre du dépôt légal s'est étendu, on a absorbé un certain nombre de chaînes et il a fallu, à un moment donné, diminuer le traitement documentaire parce qu'on était de plus en plus nombreux mais quand même

¹¹⁰⁵ Voir le chapitre 9. I. A. Les tâches d'éditorialisation : une nouvelle visibilité du travail ?

¹¹⁰⁶ Entretien avec Françoise N, le 30 mars 2018.

pas assez pour...et ça s'est fait un peu...violemment...[...] les cadres de l'époque ont pas présenté les choses comme vraiment un projet, un nouveau projet...une nouvelle façon de fonctionner, une nouvelle organisation, quelque chose de positif¹¹⁰⁷.

Marie souligne que l'augmentation du nombre de chaînes à indexer est d'autant moins bien ressentie que les professionnel·le·s la vivent comme un changement imposé verticalement aux services de documentations. Audrey ajoute que les frontières des collections déposées à l'INA s'élargissent plus vite que n'augmente la main d'œuvre, entraînant un retard d'indexation souvent mal vécu par des professionnel·le·s qui ont le souci de bien faire :

Au DL, on vous demande un rythme soutenu ?

Oui, oui, oui. Je sais que quand j'étais fatiguée, j'étais en retard sur mes sessions. Alors, après, il y a une semaine de France 5 à gérer en 4 jours par exemple, avec un certain nombre d'émissions tous les jours...alors, tu as des sessions plus lourdes que d'autres...par exemple, tu es content d'avoir Arte mais ça se traite pas comme M6...Il y a plusieurs niveaux de traitement documentaire¹¹⁰⁸.

Le numérique accentue chez une partie des documentalistes le sentiment de pression horaire, et, en particulier au Dépôt Légal, le sentiment d'un travail moins qualitatif fourni, en raison du manque de temps pour le réaliser. Dans les années 2000, la réorganisation des services documentaires, liée aux évolutions qu'implique la numérisation des contenus, bouleverse le fonctionnement du corps professionnel. Le 8 septembre 2007, l'entreprise de conseil en management OUROUK publie son rapport de synthèse réalisé pour l'INA sur « le dialogue professionnel au service de l'Inathèque ». L'organisation du service du Dépôt Légal, pourtant plus récent que celui des Archives professionnelles, y est dépeinte avec des contours flous :

Le mode d'organisation aboutit à polariser une masse de 75 documentalistes face à 1+3 cadres, sans que la notion d'*équipe* émerge. Les cadres ne sont pas nominalement responsables d'une partie des documentalistes, mais collectivement *tous* responsables de *tous* les documentalistes, qu'ils n'encadrent pas au même moment. Ceci diffère de la vision classique de l'encadrement où un responsable travaille avec une équipe

¹¹⁰⁷ Entretien avec Marie, le 19 mars 2019.

¹¹⁰⁸ Entretien avec Audrey, le 14 décembre 2018.

avec laquelle se nouent des relations professionnelles spécifiques tenant compte de la personnalité des individus¹¹⁰⁹.

Le rapport insiste d'ailleurs sur un « malaise diffus » parmi la population des documentalistes de l'Inathèque. Marianne évoque une « chape de plomb » sur les revendications des documentalistes du Dépôt Légal dans les années 2010. Il distingue plusieurs « sociotypes » au sein de la population : les « enthousiastes et intéressés », qui représenteraient « environ 25% » de la population de l'Inathèque, mais aussi les « résignés, et les « découragés », qui souvent souhaitent une « mobilité » vers les autres services de documentation. Ce malaise au sein de l'Inathèque est accentué par la politique salariale de l'INA. Celle-ci favorise les plus jeunes arrivée·e·s, et accentue une fracture intergénérationnelle, mais s'avère mal vécue par la génération *intermédiaire*, entrée entre 1995 et les années 2010 à l'INA, celle qui souvent a été recrutée au Dépôt Légal.

Avec le numérique, les outils d'encadrement du temps de travail se généralisent aussi à l'INA. Le planning est au cœur de multiples tensions entre les documentalistes et leurs encadrant·e·s direct·e·s. Établi par les cadres, il est parfois très mal vécu par la base, comme le dépeint Audrey, à propos de son expérience au Dépôt Légal :

Il [le cadre dirigeant du service] avait placé une nana sur le planning à s'occuper des problèmes des docs, des sessions, des bureaux, des relations humaines...au Dépôt Légal, pour les documentalistes...et qui était quelqu'un d'assez toxique...qui faisait jouer les uns contre les autres, qui avait ses préférences, qui allait refuser des jours en plus à certaines personnes si tu avais pas fini ta session...qui jouait ce genre de jeu un peu pourri...[...] Elle a fait peser sur le Dépôt Légal une ambiance lourde pendant quelques années¹¹¹⁰.

Le planning peut constituer un outil de pouvoir, qui influence aussi bien la vie professionnelle que la vie personnelle des individus, et se retrouve au cœur de conflits, ou au moins de malaises, relationnels. De nombreuses revendications collectives portées par les syndicats de l'INA y font référence au cours des années 2000. Le 22 mars 2007, les

¹¹⁰⁹ Dominique Cotte, Rapport réalisé au sein d'OUROUK pour l'Inathèque de France, « Étude sur le dialogue professionnel au service documentation de l'Inathèque », document interne à l'INA, 8 septembre 2007. L'objectif de ce rapport d'audit est de faire un état des lieux de l'atmosphère de travail et du ressenti des documentalistes face à leurs conditions de travail dans le service du Dépôt Légal, où des cas de souffrance au travail sont signifiés à cette période. OUROUK organise dans ce contexte des entretiens individuels avec les professionnel·le·s de la documentation.

¹¹¹⁰ Entretien avec Audrey, le 14 décembre 2018.

documentalistes de l'Inathèque font appel à leurs syndicats CFDT-Médias et SNRT-CGT. Les professionnel·le·s s'interrogent sur « le devenir des missions du Dépôt Légal ». Le planning émerge au cœur des revendications :

L'outil de gestion du planning doit permettre une meilleure visibilité pour les documentalistes sur la planification pour plus d'équité, et pour une réelle alternance entre les chaînes (radio, hertzien, câble et satellite).

Nous demandons la prise en compte des temps de session, des réunions (de service et d'indexation), des préparatifs des Lundis de l'INA ou d'autres manifestations, ainsi que des demi-journées de congé¹¹¹¹.

Dans la même motion, les documentalistes demandent à ce que les plannings soient adaptés à l'intégration de nouvelles chaînes dans le périmètre du Dépôt Légal. Les professionnel·le·s listent « les chaînes qui nécessitent à ce jour du temps supplémentaire : France Inter (+2 jours), France Culture (+1), Europe 1 (+1), RFI (+2), RMC (+1), Canal + (+1), France 5(+2), LCI (+1), LCP (+1)¹¹¹². » Les documentalistes demandent à être davantage impliqué·e·s « en amont », dans « les projets du service ». En particulier, les professionnel·le·s réclament « le retour à l'organisation de réunions dites d'indexation sur un rythme régulier »¹¹¹³. En réalité, le planning cristallise le sentiment d'infantilisation des documentalistes du Dépôt Légal qui ont souvent l'impression qu'on leur impose verticalement les changements d'organisation et de conditions de travail. Dans leurs revendications, ils utilisent cette question du rapport au temps pour réclamer davantage de dialogue et de considération de la part de leurs supérieur·e·s hiérarchiques pour les tâches qu'ils effectuent.

Contrairement au Dépôt Légal, le planning est vécu comme beaucoup plus souple à la Phonothèque, « Mangin¹¹¹⁴ ». Liliane y loue ainsi les horaires adaptés à une vie personnelle, elle qui y a travaillé alors qu'elle était jeune maman :

¹¹¹¹ « Motion des documentalistes de l'Inathèque, Bry-Sur-Marne », document interne à l'INA, 22 mars 2007.

¹¹¹² *Ibid.*

¹¹¹³ *Ibid.*

¹¹¹⁴ Le bâtiment occupé en partie par le service de la documentation radiophonique, à partir des années 1990 [mais je n'ai pas la date exacte du déménagement] est appelé « Mangin », car il n'est pas au cœur de la « Maison ronde », mais juste à l'écart, sur l'avenue du Général Mangin, qui jouxte l'avenue du Président Kennedy, où se trouve la Maison de la Radio. La Phonothèque est située dans les sous-sols du bâtiment.

Quand on est à Mangin, c'est différent. C'est 9-19h, du lundi au vendredi. Donc, on a un planning le vendredi, on se réunit, et on planifie la semaine d'après. Donc, quand on finit à 19h, on peut commencer à 11h...mais si on veut, on peut commencer avant. Par contre, si t'es planifié 19h, si, tu dois rester jusqu'à 19h...mais, ce que je veux dire, c'est que...quand t'es planifié à Bry, de 9-17h, ou de 11-19h, ou de 22h, c'est rentré dans ta chronotype...tu badges l'heure d'arrivée, point barre, on s'en fout si tu dépasses ou pas¹¹¹⁵.

Le planning devient un enjeu plus fort dans les relations intra-professionnelles, et entre les documentalistes et leur hiérarchie après la fusion des vidéothèques, et la création des Archives professionnelles. À partir de 2001, en effet, les professionnel·le·s sont affectés aux différents secteurs selon les périodes, navigant donc régulièrement d'une tâche à l'autre. Liliane raconte : « Parfois, on avait un planning où on restait six mois en valo[risation [...], on descendait en com', et après, on remontait »¹¹¹⁶. En 2017, les documentalistes de « Bry I » sont planifié·e·s en alternance trois mois dans le service de communication, et trois mois dans le service de la valorisation. Le travail aux antennes de Radio France et de France Télévisions implique aussi des contraintes qui demeurent, en fonction des besoins des client·e·s. À France Télévisions, un documentaliste doit toujours être disponible de 5h à 22h - hors événement inattendu, et à Radio France, un documentaliste doit également être d'astreinte, donc joignable au téléphone, en cas d'urgence. La nouvelle « nomadisation » du travail liée à la fusion des vidéothèques « apparaît excessive¹¹¹⁷ » aux yeux de nombreux·ses documentalistes. En réalité, elle permet une communication entre les secteurs des Archives professionnelles mais s'avère compliquée en raison des conditions et de l'organisation du travail, qui, encore une fois, repose sur les initiatives individuelles et ne permet pas toujours une coordination des tâches, et une mutualisation des activités en faveur de la chaîne de traitement documentaire. Ce que confirme Pauline :

Ce qui est difficile ici [aux Archives professionnelles], c'est qu'une fois que tu quittes une activité, c'est difficile de revenir à une autre activité, tu es complètement coupé. Une fois que tu es concentré sur quelque chose, c'est pas du tout le même type d'activité. Tu vois, ce fichier que j'ouvrais tous les matins il y a encore trois semaines, je le retrouve pas¹¹¹⁸.

¹¹¹⁵ Entretien avec Liliane, le 13 décembre 2018.

¹¹¹⁶ Entretien avec Liliane, le 13 décembre 2018.

¹¹¹⁷ « Synthèse des groupes d'échange et de réflexions sur l'évolution du métier de documentaliste à la vidéothèque », 31 mai 2002, *op. cit.*

¹¹¹⁸ Entretien avec Pauline, le 28 mars 2018.

Les nouvelles conditions de travail compliquent donc le suivi des commandes, mais surtout des activités de structuration ou de reprise d'antériorité des collections, qui sont des tâches de long terme. Le planning modifie donc le rapport au temps long des documentalistes, qui adaptent leur travail aux différentes missions qui leur sont affectées par la hiérarchie. À partir de 2001, leur rapport aux horaires quotidiens est aussi bouleversé. Désormais, tou·te·s les documentalistes indiquent leur horaire d'arrivée et de départ quotidiens, à travers un système de badge. Audrey explique : « Tu as ton badge, tu badges 4 fois par jour, et tu sais où tu en es de ton « crédit temps » d'une certaine façon. Moi, je suis toujours entre 9 et 10h de trop »¹¹¹⁹. Sarah, à l'INA depuis le début des années 1980, regrette l'arrivée du badge :

Et j'ai commencé à badger à partir de 2001. Ce qui était absolument honteux. À Tolbiac. Il y a eu des manifs, elles voulaient pas le faire [...] J'étais de tout coeur avec elles...De toutes façons, badger, pfff...moi, j'ai eu du bol quand j'étais rue de Patay¹¹²⁰, j'habitais rue de Tolbiac, juste à côté, donc effectivement, j'étais à deux minutes de chez moi, donc je traînais... enfin, je traînais pas mais j'avais mes collègues qui avaient une demi-heure, une heure de trajet, etc¹¹²¹.

Pour des professionnel·le·s qui ont construit leur métier dans une forte tradition d'autonomie, et d'indifférence des responsables de l'audiovisuel, le changement est souvent très mal perçu. Il entraîne d'ailleurs des mobilisations, sans résultat. Sarah considère que ce système de badge contribue à l'image que les documentalistes sont avant tout perçue·e·s comme des exécutant.e.s, et non des cadres. Le planning et le badge renforcent dans la majorité des esprits le manque de considération ressenti par une profession souvent diplômée et autonome dans son travail. Pour Audrey, l'INA, « c'est pas Orange mais c'est pas si cool... [...] L'entreprise va pas si bien ». Comme plusieurs de ses collègues femmes entrées dans

¹¹¹⁹ Entretien avec Audrey, le 14 décembre 2018.

¹¹²⁰ L'INA occupe le bâtiment du 83 du numéro de la rue de Patay, dans le XIII^e arrondissement, à partir de mars 1992. Il est d'abord réservé à l'accueil des chercheur·e·s, dans le cadre du dépôt légal, jusqu'à la création de l'Inathèque en 1998, et aussi abrite les bureaux d'une partie des cadres de l'INA, jusqu'à leur déménagement généralisé à Bry-sur-Marne au fur et à mesure des années 2000. Appelé « Centre Pierre Sabbagh », il est dédié à la Vidéothèque d'Actualités, à partir de 1994. Il est aussi occupé, jusqu'à la deuxième moitié des années 2010, par le service commercial, qui accueille une partie des client·e·s de l'INA, en général les plus « prestigieux·ses » d'entre eux, pour leur éviter le déplacement jusqu'à Bry-sur-Marne. Voir aussi l'article « La nouvelle vidéothèque d'actualités de l'INA, située rue de Patay, dans le 13^e arrondissement », *L'Humanité*, 3 octobre 1994, disponible à ce lien : <https://www.humanite.fr/la-nouvelle-vidеоtheque-dactualites-de-lina-situee-rue-de-patay-dans-le-13e-arrondis-88294> [consulté le 12 juillet 2022].

¹¹²¹ Entretien avec Sarah, le 10 décembre 2018.

l'entreprise depuis la fin des années 1990, la documentaliste évoque notamment des problèmes de santé, des conflits avec les encadrants, et le suicide d'un collègue qui a marqué son début de carrière au Dépôt Légal. Le discours des documentalistes entré·e·s à l'INA depuis la fin des années 1990 se distingue considérablement de celui de leurs aînées, beaucoup plus enthousiastes sur l'existence d'un esprit de corps professionnel. Dans une synthèse des échanges entre la Direction de l'INA et les documentalistes des vidéothèques, publiée le 13 juin 2002, une partie des professionnel·le·s de la documentation dénonce le « sentiment d'isolement *sous le casque* », et le « nomadisme » d'un bureau à un autre. L'esprit de corps semble en partie mis en danger par les conditions de travail au temps du numérique. De manière surprenante cependant, aucun des hommes que j'ai interrogés ne m'a fait part de ce ressenti, comme si le travail individualisé leur semblait davantage acceptable.

Cependant, la numérisation n'efface pas les revendications collectives. Les documentalistes continuent à se mobiliser sur la question du manque de personnels, comme en témoigne la motion des documentalistes de la Phonothèque, le 24 mai 2007 : « Devant la carence d'emploi et la multiplication des activités, nous exigeons la création d'emplois à la Phonothèque, documentaliste, cadre et correspondant de chaînes. Nous refusons l'idée que le seul moyen de sortir de l'impasse est la réorganisation du travail »¹¹²².

Dans une population professionnelle qui demeure marquée par son histoire d'engagements collectifs, la nouvelle organisation du travail à l'INA entraîne des conflits. Les cadres intermédiaires des services, directement au contact des documentalistes, dans des positions parfois difficiles, comme en témoigne encore la motion de la Phonothèque :

Sans emplois supplémentaires, la réorganisation du travail risque d'être un moyen de diviser les tâches et les personnels [...]. Cela exerce une pression intenable sur les cadres intermédiaires placés devant l'alternative : refuser d'imposer aux documentalistes des tâches infaisables et donc se mettre en conflit avec la hiérarchie ou bien organiser le travail en demandant toujours plus et rentrer en conflit avec les documentalistes¹¹²³.

Le corps professionnel des documentalistes, qui demeure quantitativement le plus important en nombre dans l'Institut, continue à se mobiliser, en particulier pour rappeler son rôle dans une entreprise qui repose en grande partie sur son travail, y compris au temps du numérique :

¹¹²² « Motion des documentalistes de la Phonothèque » Bry-sur-Marne, document interne à l'INA, 24 mai 2007.

¹¹²³ *Ibid.*

C'est une population, les documentalistes, qui revendique beaucoup et je pense qu'il y a une conscience oui, de l'expertise qu'on a...mais c'est ni féminin, ni masculin ! Je pense que oui, on a conscience qu'on est souvent acteur et qu'on est utile, voilà, c'est tout ! [rires] [...] Quand on a quelque chose à défendre, on le défend. Être entendu, c'est autre chose¹¹²⁴.

Les conditions de travail sont profondément renouvelées à l'INA, et en-dehors, dans les années 2000, en faveur d'un travail vécu comme facilité par une grande partie des professionnel·le·s, même si certain·e·s souffrent des cadences de travail, en particulier au Dépôt Légal. Pour un groupe professionnel, toujours diplômé et engagé, qui a construit ses activités et son rôle dans une très forte autonomie, l'encadrement renforcé du temps de travail n'est cependant pas évidente à accepter. La position des cadres intermédiaires est d'autant plus difficile à tenir que ce sont sont d'ancien·ne·s documentalistes, tiraillés entre leur fidélité à leurs ancien·ne·s collègues et les directives de l'INA. Elle s'inscrit en outre dans un contexte de manque de reconnaissance symbolique par les membres du corps professionnel : les documentalistes vivent souvent les nouveaux cadres comme une marque d'infantilisation, voire de mépris des responsables des institutions audiovisuelles.

B. Un engagement qui se transmet de génération en génération, face à un « plafond de verre » qui perdure

L'essor des scolarités féminines et la féminisation des professions supérieures - libérales et salariées - n'ont pas supprimé les obstacles auxquels se heurtent les femmes pour parvenir aux plus hauts niveaux du pouvoir, du prestige, des rémunérations¹¹²⁵.

La profession de documentaliste s'est d'abord construite grâce à des femmes engagées. Conformément à l'analyse de Marie Buscatto et Catherine Marry, la profession, marquée par son identité féminine, se retrouve confrontée à de nombreux obstacles quand les professionnel·le·s, pourtant très diplômées et bénéficiant d'expériences professionnelles diverses, souhaitent faire évoluer leur carrière. Malgré les évolutions législatives et juridiques

¹¹²⁴ Entretien avec Patrick, le 21 février 2019.

¹¹²⁵ Voir Marie Buscatto, Catherine Marry, « Le plafond de verre dans tous ses éclats. La féminisation des professions supérieures au XX^e siècle », in *Sociologie du travail*, vol. 51, n°2, avril-juin 2009, pp. 170-182.

progressives au niveau national¹¹²⁶, et la promotion croissante des questions autour de l'égalité femmes-hommes à l'INA, la conciliation entre vie privée et vie professionnelle est toujours un enjeu pour la carrière de nombreuses femmes documentalistes. Les horaires variables aux Archives professionnelles poussent toujours une partie des professionnel·le·s à demander à travailler en temps partiel. C'est d'autant plus vrai après la naissance des enfants, en particulier du deuxième. :

Enfin, chacun fait comme il veut mais moi, les enfants, c'est très important pour moi et il n'était pas question que je sacrifie mes enfants à ma vie professionnelle...j'aurais pu le faire, je ne l'ai pas fait. Mon conjoint a fait sa carrière, moi j'en ai pas fait, je voulais pouvoir m'occuper des enfants. Donc, j'ai travaillé à mi-temps, quand ma fille est née, pendant 3 ans, et après, à 4/5e pendant un certain temps¹¹²⁷.

En effet, malgré la limitation du temps de travail à 35 heures par la loi de 2002, et malgré une progressive évolution des mœurs, en 2020, ce sont toujours les femmes qui, en majorité, « s'arrêtent ou limitent leur activité pour élever les enfants »¹¹²⁸. Or, les documentalistes demeurent majoritairement des femmes. Le regroupement de la majorité des services sur le site de Bry-sur-Marne, relativement loin de Paris et d'un certain nombre de communes franciliennes, pousse toujours une partie des professionnelles, en particulier les mères de jeunes enfants, à demander le temps partiel. Certes, le salaire à l'entrée, d'environ 2000 euros nets, est tout à fait convenable pour un·e débutant·e dans un métier culturel. Cependant, ce revenu est vite amputé par le temps partiel pour toute une partie des femmes et, dans les faits, les inégalités salariales sont fréquentes entre femmes et hommes documentalistes. De plus, l'évolution de carrière n'offre pas les mêmes possibilités pour les documentalistes, qu'ils soient hommes ou femmes, à l'image de la place des femmes dans le monde du travail, toujours en difficulté pour accéder aux postes à responsabilité. Le poids du genre est encore lourd dans les volontés d'évolution professionnelle, en particulier dans les

¹¹²⁶ Je pense par exemple à la loi sur la parité, promulguée le 6 juin 2000. Le texte de cette loi n° 2000-493 du 6 juin 2000 tendant à favoriser l'égal accès des femmes et des hommes aux mandats électoraux et fonctions électives, est disponible à ce lien : <https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEXT000000400185> [consulté le 26 octobre 2022].

¹¹²⁷ Entretien avec Françoise N, le 30 mars 2018.

¹¹²⁸ Delphine Colin, « Fonction publique : la « double peine » pour les femmes », *Travail, genre et sociétés*, n°44, pp 159-163.

industries créatives et culturelles. Pour Valerie Antcliff¹¹²⁹, qui travaille sur la BBC, la culture organisationnelle de l'industrie audiovisuelle « attribue la présence au travail et l'absence de responsabilités extérieures à un engagement envers le travail », ce qui représente de « formidables barrières pour les femmes travaillant dans l'industrie de la télévision. » Le plancher est d'autant plus collant dans le contexte du numérique. À l'INA, une des rares voies d'évolution de carrière pour les documentalistes est celle de cadre intermédiaire. Ces cadres sont relativement nombreux proportionnellement au nombre de documentalistes, comme en témoigne Françoise :

En même temps, [on travaille] avec une abondance de chefs...comme une armée mexicaine [...]. C'est d'une énorme violence parce qu'il y a plein de gens qui vivent très mal le fait qu'on ne peut pas monter. Le service en pâtit. [...] Moi, je l'ai vécu comme une grande violence. [...] Je devrais pas dire ça [rires]. Tu peux pas demander de l'autonomie aux gens, d'avoir des diplômes...sans reconnaître quoique ce soit...c'est juste d'une violence sans nom. Hommes et femmes compris¹¹³⁰.

En dénonçant l'encadrement trop présent, Françoise témoigne aussi de sa souffrance, partagée par une grande partie de ses collègues : l'horizon de carrière des documentalistes apparaît en effet souvent bloqué à l'INA. Ce qui est d'autant plus mal vécu par les professionnel·le·s que le corps professionnel est très diplômé, comme en témoigne Julien, entré en 2012 :

On est un métier qui est plutôt effectivement considéré bac+3 alors que globalement, je sais pas, c'est différent selon les époques, mais [...] on est beaucoup de bac+5 avec un métier de niveau bac+3 et au final, pas beaucoup de possibilités d'évoluer...donc c'est un peu frustrant pour les collègues¹¹³¹.

Le « plafond de verre » est d'autant plus difficile à briser que l'INA recrute sur le papier les professionnel·le·s à un niveau d'études plus bas que leur niveau d'études réel, ce qui implique un salaire limité à l'entrée, puis une difficile évolution de carrière. La frustration

¹¹²⁹ Valerie Antcliff, « Broadcasting in the 1990s : competition, choice and inequality ? », *SAGE*, vol. 27, issue 6, novembre 2005. citée et traduite par Anne Migner-Langin, Anouk Belanger, *Les réalisatrices du petit écran: 1952-2012 60 ans de télévision québécoise*, Montréal, Association des réalisateurs et réalisatrices du Québec, 2012.

¹¹³⁰ Entretien avec Françoise, le 11 juin 2018.

¹¹³¹ Entretien avec Julien, le 10 juillet 2019.

est accentuée par une pratique son travail qui s'effectue de manière très autonome, comme des cadres. Quand je lui pose la question de savoir pourquoi elle n'est jamais devenue cadre, Sarah, à la retraite, me répond d'ailleurs : « Mais on était cadres ! [...] Mais...voilà...mais moi, ce que j'aurais voulu, ça aurait été de passer cadre sup...au-dessus...mais ça, ça s'est pas fait... »¹¹³². Sarah n'est donc pas devenue cadre supérieur, mais a bénéficié de quelques avantages individuels. Le niveau B21-1 offre aux documentalistes une place intermédiaire sur la grille de revenus de l'INA, et prend en compte une autonomie d'activité, mais au 6 avril 2006, les professionnel·le·s sont toujours recruté·e·s au grade de « technicien de production », ce qui est le cas depuis la grande mobilisation de novembre 1981¹¹³³. Les documentalistes sont d'ailleurs encadrés au niveau de leur secteur, de leur service, et bien sûr, de l'Institut. Le 14 mars 2006, un tract de la CGT se félicite d'une augmentation de revenus obtenue pour la profession : « B 21-1 : L'argent ne fait pas le bonheur...mais quand même »¹¹³⁴ !. Le syndicat met ici en lumière le plafond de verre auquel se confrontent les documentalistes, qui commencent à un niveau de salaire accepté par les syndicats et la majorité des professionnel·le·s, 1759, 77 euros nets par mois, soit plus qu'un·e enseignant·e certifié·e à l'entrée, par exemple. En revanche, les syndicats portent dans l'espace public le manque de reconnaissance salariale des documentalistes en cours de carrière : leur salaire n'évolue que difficilement en cours de carrière, avec de légères évolutions tous les sept ans, en général obtenues à l'ancienneté, sur le modèle de la fonction publique. En octobre 2006, la direction de l'INA rédige avec les syndicats un accord « relatif aux personnels relevant des métiers et fonctions documentaires »¹¹³⁵. Selon ce texte, les documentalistes sont placés « sur l'échelle B16 », s'ils sont recrutés en externe, et « titulaires d'un diplôme de documentaliste ». S'ils sont recrutés en interne, ils « auront accès à l'échelle B 16 », soit « par voie de promotion », soit « par voie de mutation ». Pour évoluer dans l'échelle salariale, et accéder à « l'échelle B21-1 », les documentalistes peuvent être promues après « 7 ans d'ancienneté minimale », ou « muter ». Les possibilités d'évolution dans le secteur documentaire sont très limitées. Les documentalistes peuvent ainsi muter « parmi les cadres de filière documentaire et

¹¹³² Entretien avec Sarah, le 10 décembre 2018.

¹¹³³ Voir le chapitre 5. II. B. La mobilisation de novembre 1981, une étape-clef dans la construction identitaire et féministe des documentalistes de télévision.

¹¹³⁴ « B 21-1 : L'argent ne fait pas le bonheur...mais quand même ! », Tract de la CGT, document interne à l'INA, 14 mars 2006.

¹¹³⁵ « Projet d'accord relatif aux personnels relevant des métiers et fonctions documentaires », Document interne à l'INA, Version au 09/10/2006.

responsables documentaire en région ». Le « plafond de verre » ne se fend pas si facilement et « la levée des obstacles formels, légaux », laisse place à des « mécanismes plus informels, peu visibles », qui « se cumulent aux différents moments des carrières féminines pour handicaper les femmes comparaison aux hommes, dans leur progression professionnelle¹¹³⁶ ». Cette situation est d'autant plus mal vécue que les grilles d'évolution d'autres professions, celles-ci majoritairement occupées par des hommes à l'INA, technicien·ne·s et ingénieur·e·s en particulier, sont beaucoup plus valorisantes en termes monétaires. Maxime Boidy fait le constat qu'à l'INA, les nouvelles pratiques et les nouveaux outils spécialisent les professionnel·le·s mais brident aussi « les transversalités professionnelles »¹¹³⁷, ce qui n'est pas en faveur des documentalistes. Les possibilités de passage d'une profession à une autre ont marqué les premières décennies de l'audiovisuel public. Les trajectoires de documentalistes devenues monteuses ou productrices sont quasiment inexistantes aujourd'hui, en raison de la sectorisation des activités professionnelles, et de la diminution des relations inter-professionnelles¹¹³⁸.

La plupart des femmes documentalistes restent à leur poste jusqu'à leur fin de carrière, leur évolution salariale évoluant au fur et à mesure d'une grille liée à leur ancienneté. Certaines, je l'ai évoqué, évoluent vers des postes de cadres intermédiaires. La plupart du temps, elles demeurent dans le secteur de la documentation, et se retrouvent donc à la tête de leur.e.s pair.e.s. Comme chez les journalistes, analysés par Béatrice Damian-Gaillard et Eugénie Saitta, la féminisation est désormais possible dans « les positions d'encadrement intermédiaire »¹¹³⁹. Face aux difficultés d'évolution au sein de l'INA, Audrey cherche des stratégies de contournement, pour aménager sa carrière au profit de sa vocation originelle :

¹¹³⁶ Marie Buscatto, Catherine Marry, « *Le plafond de verre dans tous ses éclats. La féminisation des professions supérieures au XX^e siècle* », *op. cit.*, p. 175.

¹¹³⁷ Maxime Boidy, *Numérique et industries culturelles. Éléments pour une sociohistoire du Plan de sauvegarde et de numérisation (PSN) de l'Institut National de l'Audiovisuel*, *op. cit.*, p. 79.

¹¹³⁸ Voir le chapitre 8. III. Numérique et évolutions des relations interprofessionnelles.

¹¹³⁹ Béatrice Damian-Gaillard, Eugénie Saitta, « Féminisation du journalisme : encore un effort pour la parité et l'égalité ! », in *Revue des médias*, publié le 6 mars 2019. L'article est disponible à ce lien : <https://larevuedesmedias.ina.fr/feminisation-du-journalisme-encore-un-effort-pour-la-parite-et-legalite> [consulté le 16 juillet 2022].

Oui...Là, je vais passer à temps partiel. 80%...ouais, parce que je trouve qu'en fait, ils abusent...quand même. [...] Il y a de l'abus sur mon poste, ça tout le monde le dit, de toutes façons. Alors il est question qu'ils créent un groupe 6 pour quelques documentalistes, bon, je suis sur cette liste là...en même temps, on nous en parle depuis 2-3 ans et on voit toujours rien venir...et puis, c'est toujours ce petit démon au fond de moi qui me dit « Tu as raté ta vie, tu fais toujours pas d'audiovisuel »...donc je passe à 80% pour faire un film, voilà...Un film à base d'archives personnelles et familiales...Oui, c'est un film de montage principalement¹¹⁴⁰.

Face au « plafond de verre », certain·e·s professionnel·le·s, développent donc des activités en-dehors de l'INA, comme Audrey. D'autres, encore assez rares, candidatent dans d'autres secteurs que la documentation à l'INA, comme les services de l'édition ou le service commercial. Mais les ponts demeurent rares, et les postes qu'on propose aux documentalistes sont rarement mieux payés. Les syndicats ont alors un rôle essentiel dans le parcours des professionnel·le·s de la documentation, comme en témoigne Julien, délégué syndical :

Nous, on se bat beaucoup parce qu'on se retrouve parfois avec des collègues qui n'ont rien eu [en terme d'augmentation] depuis cinq-six ans. Et la possibilité d'évolution...Maintenant, il y a un métier qui a été créé dans le groupe supérieur, « chargé de mission documentaire », mais qui concerne très peu de gens...et sinon, c'est cadre de proximité mais devenir manager, c'est pas la même chose que devenir documentaliste¹¹⁴¹.

Pour Julien, le problème du métier, c'est qu'il « n'y a plus qu'un niveau pour les documentalistes » :

Ils ont tous été mis au même niveau et du coup, les plus récents y ont gagné...puisqu'ils ont été placés au niveau des plus anciens. [...] Donc, vous entrez plutôt mieux que dans le reste des métiers de la documentation en France, mais après, il n'y a plus vraiment de progression de carrière ou salariale¹¹⁴².

Outre ce plafond de verre généralisé, une hiérarchie implicite se dessine entre les services de documentation, en fonction de la visibilité des tâches, et de leur reconnaissance artistique et intellectuelle telle qu'elle peut être perçue par les autres professions de l'audiovisuel, et vécue par les documentalistes eux-mêmes. Au fur et à mesure de la

¹¹⁴⁰ Entretien avec Audrey, le 14 décembre 2018.

¹¹⁴¹ Entretien avec Julien, le 10 juillet 2019.

¹¹⁴² Entretien avec Julien, le 10 juillet 2019.

numérisation et de la mise en ligne des archives, l'évolution de carrière consiste d'abord de passer d'un service à l'autre, comme le raconte Julien :

En gros, le chemin, c'est d'aller du Dépôt Légal aux Archives Professionnelles [...] il y a ce côté-là, où, même si c'est pas écrit, il y avait un certain parcours à respecter, pour prétendre à certaines fonctions, pour prétendre à certaines permanences. [...] D'où les tensions qu'il peut y avoir entre des gens qui disent « mais on fait tous le même métier, on a tous les mêmes compétences, alors pourquoi c'est toujours les mêmes personnes qui ont les permanences, etc., qui vont toucher aussi plus de salaire, alors que nous, on est aussi compétents qu'eux et qu'on le fait pas »...donc voilà, c'est une grosse partie du problème du secteur documentaire ici¹¹⁴³.

Le plancher semble donc plus collant quand on travaille au Dépôt Légal. Ce caillou dans la chaussure est d'autant plus dur à supporter qu'il existe, comme l'explique Julien, « de grosses disparités [salariales] entre documentalistes » :

Il y a eu l'accord collectif qui a été négocié en 2012. [...] Mais il y a le côté archives professionnelles, qui ont des permanences rémunérées, [...] et en fait, [...] le salaire médian d'une femme à l'INA, c'est 41 000 euros mais il y a derrière de grosses disparités, entre générations et entre services¹¹⁴⁴.

Ces traitements inégaux entravent donc en partie la solidarité intergénérationnelle qui prévalait dans le corps des documentalistes depuis les années 1950. Dans une lettre ouverte, que je suppose datée de 2007¹¹⁴⁵, les documentalistes de l'Inathèque dénoncent leur chef de service qui « ne cesse d'opposer les jeunes recrues (souvent en CDD, détail non négligeable !), pleines d'enthousiasme et de bonne volonté à ces fameux « vieux docs aigris. » :

Il y aurait d'un côté les « bûcherons » (sic) abattant la tâche avec ardeur, et de l'autre des gens qui ne pensent qu'à râler, uniquement parce

¹¹⁴³ Entretien avec Julien, le 10 juillet 2019.

¹¹⁴⁴ Entretien avec Julien, le 10 juillet 2019.

¹¹⁴⁵ Lettre ouverte des documentalistes de l'Inathèque à l'attention de la direction de l'INA, pour dénoncer leur chef de service. La lettre évoque ici la création d'un « baromètre présidentiel », créé en 2007, et qui a déclenché un mouvement social chez les documentalistes de l'Inathèque au printemps 2007, c'est pourquoi je suppose qu'elle est datée de 2007, même si aucune mention de date n'est visible sur le document. Le baromètre est notamment décrit dans un document produit par l'INA, disponible à ce lien : http://www.inatheque.fr/medias/inatheque_fr/publications_evenements/ina_stat/inastat_lettre_05.pdf [consulté le 26 octobre 2022].

qu'ils sont usés. La réalité est évidemment tout autre ! Il y a d'un côté les documentalistes en emploi précaire, qui ne peuvent pas protester, et de l'autre, des documentalistes expérimentés qui voient bien les dérives du système mis en place et s'en alarment¹¹⁴⁶!

Dans les archives institutionnelles, un très grand nombre de notes, études et autres rapports internes témoignent de la volonté de l'entreprise d'entamer régulièrement des « dialogues » avec les syndicats, et la population des documentalistes dans son ensemble. Ces discussions existent, et le souci d'améliorer les conditions sociales, mais aussi morales, de travail semble réel, au moins de la part des cadres intermédiaires. Mais la coordination des services, héritiers d'histoires distinctes et souvent antagonistes, peine à se construire. Les activités cohabitent les unes à côté des autres, se rencontrant très rarement, et aggravant le fossé interprofessionnel et générationnel entre les *jeunes* du Dépôt Légal, et les *ancien-ne-s* des Archives professionnelles, qui n'est pas amélioré par la question du manque d'évolution salariale. Face à ce blocage des carrières, le rôle des syndicats est central. Les documentalistes demeurent une population syndiquée, et très représentée au niveau syndical :

C'est vrai qu'aujourd'hui, on est cinq délégués syndicaux. Sur les cinq, on est trois à être d'origine documentaliste, sur le même service. [...] Parmi les documentalistes, c'est pas mon cas, mais c'est peut-être une population globalement plus Parisienne que dans les autres professions de l'INA, avec beaucoup de techniciens qui habitent dans le coin...[...] et le profil plus universitaire des documentalistes, ça explique peut-être aussi qu'on est plus de documentalistes que d'autres professions à l'INA à prendre des engagements, syndicaux notamment¹¹⁴⁷.

La culture de l'engagement s'est donc en partie transmise entre les générations, au même titre que la mémoire des pratiques du métier. La profession continue à se construire et à se vivre comme une population politisée, syndiquée, cultivée, diplômée, urbaine...et souvent féminine. En outre, le rôle des syndicats demeure, depuis les débuts de l'INA, essentiel dans les trajectoires. La plupart des délégué·e·s s'impliquent fortement dans la possibilité de faire évoluer les carrières individuelles. Marie raconte que, pour l'avancement, « la direction proposait des gens et les syndicats proposaient des gens...alors ceux sur lesquels il y avait unanimité, ils étaient quasi sûrs d'avoir quelque chose et les autres...c'était

¹¹⁴⁶ *Ibid.*

¹¹⁴⁷ Entretien avec Julien, le 10 juillet 2019.

des négociations »¹¹⁴⁸. Ne pas être affilié·e à un syndicat, c'est donc aussi parfois renoncer à monter les échelons dans l'entreprise, comme le ressent Sarah :

J'étais syndiquée quand j'étais à TF1 mais...ça m'a pas plu, c'était FO, j'ai pas aimé FO du tout. Et, après [à l'INA], j'ai pas été syndiquée...pourquoi j'ai pas été syndiquée ? Je sais pas, j'aurais fait carrière [rires] ! Je pense que j'aurais fait carrière, j'en suis même absolument sûre¹¹⁴⁹.

Julien reconnaît cependant qu'à l'INA, comme dans le reste du monde du travail, « On va avoir du mal à toucher les jeunes générations, comme n'importe où. Le syndicalisme aujourd'hui, on n'a pas le vent en poupe. Partout. »¹¹⁵⁰. Par ailleurs, la fracture inter-générationnelle au sein du corps professionnel n'est pas clairement exprimée mais se dessine implicitement dans différents témoignages. Elle est renforcée par des pratiques qui défavorisent les plus récemment arrivés. Nicolas en a fait les frais :

Quand on arrive, on n'a pas de bureau ! Moi, je suis arrivé, au début , j'ai du tourner un petit peu. Les derniers arrivés étant ceux qui doivent chercher un bureau face aux autres [...]. On me disait « ça, c'est MON bureau ! » [rires]. Bon d'accord, je vais ailleurs, c'est bon. Et puis, à un moment, il y avait une place libre [...]. Et c'est vrai que pendant des années, c'était ça, on voyait passer les CDD, et les derniers arrivants, dans les couloirs, ils poussaient leur caisson avec leur petit pot de crayons et ils cherchaient un bureau...plouf, on restait là pour 15 jours, 1 mois...il y avait cette mobilité des derniers arrivants et puis, il y avait les barons et les baronnes et fallait pas les déloger¹¹⁵¹.

Ce fossé entre générations met en partie à mal l'esprit de corps qui s'était constitué de la RTF à la naissance du Dépôt Légal. Liliane se réjouit qu'il y ait toujours, au sein du groupe professionnel « un esprit collectif », mais nuance la question de l'engagement :

Si quelqu'un rencontre des difficultés, professionnelles, il va quand même y avoir un soutien...par rapport à un journaliste, par rapport à des recherches...quelqu'un qui est vraiment immergé par des demandes...[...] ça, c'est appréciable...après, c'est vrai qu'il y a pas d'esprit frondeur comme il pouvait y avoir avant...c'est vrai que moi, quand je suis arrivée, je voyais ça,

¹¹⁴⁸ Entretien avec Marie, le 19 mars 2019.

¹¹⁴⁹ Entretien avec Sarah, le 10 décembre 2018.

¹¹⁵⁰ Entretien avec Julien, le 10 juillet 2019.

¹¹⁵¹ Entretien avec Nicolas, le 18 janvier 2019.

dès qu'il y avait un cadre qui *osait* dire quelque chose, ça partait dans les tours...t'avais une motion...des motions, j'en ai beaucoup vues...mais c'était drôle, c'était vraiment...et ça s'est perdu¹¹⁵².

Christophe, après avoir évoqué la question des conflits inter-générationnels pour la division de l'espace de travail, reconnaît cependant avec plaisir que, pour accomplir les tâches documentaires, « il y a un vrai ciment solidaire » entre les professionnel·le·s : « Pour que ça arrive [aux client·e·s] quoi. Des fois, d'arranger, de faire des trucs incroyables, pour faire en sorte que, *in fine*, l'image soit diffusée. C'est quelque chose qui transparait pas du tout à l'image mais nous on voit comment rattraper des coups »¹¹⁵³. C'est ce que dépeint aussi Françoise, qui se plaît à raconter l'ambiance particulière du week-end. Lors des astreintes du « VSD » - pour *Vendredi Samedi Dimanche* -, deux documentalistes sont affecté·e·s directement auprès de France Télévisions pour les « urgences » à traiter, c'est-à-dire les commandes d'archives non anticipées :

Le VSD, ça a un côté seul contre le monde entier. Surtout quand tu es à l'antenne, tu as les deux docs. Qui peuvent se détester. [...] Tu as un rapprochement qui se fait pendant ces trois jours qui est assez étrange. Tout d'un coup, on se raconte des choses qu'on ne se raconte pas, [...] et on est deux contre les autres. Le soir et le week-end, c'est ensemble contre les autres¹¹⁵⁴.

L'esprit de corps se fissure en partie face au manque de reconnaissance salariale, aux inégalités d'évolution de carrière, et aux disparités de valorisation sociale et salariale, entre services et entre générations. Mais le collectif reprend le dessus, dans la volonté de toujours effectuer le meilleur travail possible auprès des usager·e·s des archives, en particulier dans l'urgence. Françoise reconnaît se laisser porter par l'adrénaline des journalistes en cas d'événements inattendus, et le souci d'offrir un travail de qualité en faveur des créations semble encore partagé par une grande partie de la population des professionnel·le·s.

Il est difficile d'évaluer si le plafond de verre touche de la même manière les recherchistes indépendant·e·s que les salarié·e·s de l'INA. Mais la crainte de voir leurs revenus - encore - baisser, avec l'arrivée d'une jeune génération est récurrente dans les

¹¹⁵² Entretien avec Liliane, le 13 décembre 2018.

¹¹⁵³ Entretien avec Christophe, le 10 décembre 2018.

¹¹⁵⁴ Entretien avec Françoise, le 11 juin 2018.

discours des plus anciennes : selon leurs récits, les plus jeunes seraient souvent prêt·e·s à accepter des contrats précaires pour travailler, poussant à une dévalorisation salariale du métier. Les recherchistes considèrent aussi souvent que leurs revenus sont globalement moins élevés que ceux des professions davantage occupées par des hommes, chefs opérateurs régisseurs ou autres techniciens¹¹⁵⁵. Les inégalités salariales femmes-hommes ont la peau dure dans l'ombre l'industrie audiovisuelle.

Malgré les obstacles et certaines remises en cause, l'esprit de corps et la volonté de transmettre semblent encore très fortes à l'INA. Les professionnel·le·s demeurent en majorité imprégné·e·s d'une culture professionnelle, mais aussi politique et syndicale héritée de la RTF, et d'un goût commun pour l'audiovisuel, et la qualité des créations, qui favorise l'entraide professionnelle y compris par les recherchistes. Marquée par son identité féminine, la profession est toujours en proie à un plafond de verre auquel les professionnel·le·s ont de plus en plus de mal à se résigner, cherchant parfois des portes de sortie.

¹¹⁵⁵ Une étude a été menée par l'Observatoire des métiers de l'audiovisuel, et en particulier des équipes du Centre d'études sociologiques et politiques Raymond-Aron (Cespra), sur la répartition des hommes et des femmes aux différents métiers et statuts de l'audiovisuel. Elle a été publiée en juin 2015. Elle est résumée dans l'article de Julia Pascal, Dans l'audiovisuel, des inégalités hommes-femmes discrètes mais persistantes, *Le Monde*, 22 juin 2015, disponible à ce lien : https://www.lemonde.fr/economie/article/2015/06/23/dans-l-audiovisuel-des-inegalites-hommes-femmes-discretes-mais-persistantes_4659978_3234.html [consulté le 22 octobre 2022].

II. L'arrivée des hommes depuis la fin des années 1990 : quelle évolution dans l'identité professionnelle des documentalistes ?

Parmi les acquis des études féministes figure en bonne place ce théorème central en vertu duquel la technique possède un genre. [...] La puissance des stéréotypes et les implications concrètes qui leur sont associées ne sont pas affaiblies avec l'avènement du numérique. Telle qu'elle s'écrit aujourd'hui, l'histoire de l'informatique est presque exclusivement numérique. [...] Même si elle est probablement amenée à évoluer, une telle association entre le numérique et le genre a la vie dure¹¹⁵⁶.

Ce stéréotype du genre de la technique marque le discours d'un grand nombre de professionnel·le·s de l'INA : l'entrée d'un plus grand nombre d'hommes dans le corps professionnel des documentalistes, à partir de la création du Dépôt Légal, serait liée au goût pour l'informatique et les bases de données. Pourtant, les outils informatisés sont perçus comme novateurs au fil des époques, dès 1975. La création d'Hyperbase participe cependant à la visibilité accrue offerte au patrimoine audiovisuel, et se traduit par une politique de recrutement à l'Inathèque, qui ouvre davantage les yeux sur l'existence de la profession de documentaliste, y compris chez les hommes.

A. Informatique, dépôt légal, numérique : Meilleure visibilité des archives, multiplication des documentalistes hommes

La création du Dépôt Légal est une première étape vers une meilleure visibilité des archives audiovisuelles auprès du grand public. Le 8 janvier 1997, la documentaliste Florence Dartois est par exemple interrogée pendant une vingtaine de minutes par la journaliste de radio Fabienne Chauvière pour décrire les fonds de l'INA et raconter son métier¹¹⁵⁷. Cet intérêt médiatique pour la profession est inédit - et de courte durée. Il témoigne des

¹¹⁵⁶ Michel Lallement, « Chapitre 18 : Révolution numérique : quels enjeux pour le travail et les rapports de genre ? », in Margaret Maruani dir., *Je travaille donc je suis*, op. cit., p. 240.

¹¹⁵⁷ « Interview de Florence Dartois, documentaliste à l'INA sur son travail : les archives sonores de l'INA ; le travail des documentalistes. », émission produite par Fabienne Chauvière, et réalisée par Michèle Billoud, et Daniel Allary pour Radio France. Elle a été réalisée le 8 janvier 1997, mais il n'est pas mentionné de date ou de station de diffusion. L'émission est disponible à ce lien : <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/audio/p17160419/florence-dartois-a-propos-des-archives-de-l-ina> [consulté le 18 octobre 2022].

conséquences de la mise en œuvre du dépôt légal de l'audiovisuel, qui offre un nouvelle scène aux archives de la radio et de la télévision, dans le monde médiatique, dans le monde universitaire, voire auprès d'un public plus large. La patrimonialisation des archives audiovisuelles donne lieu à la création de nombreux postes à la naissance du Dépôt Légal. Il faut des professionnel·le·s pour documenter le flux¹¹⁵⁸. Ce recrutement en masse attire quelques hommes, et modifie la composition traditionnellement féminine du corps professionnel. Françoise, entrée à l'INA en 1983, raconte la - très - progressive mixité de sa profession au fur et à mesure de sa carrière :

Moi, quand j'ai commencé, il y avait *un* homme. Mais on n'était pas nombreux hein, on était 20-25. Donc j'ai vu les effectifs masculins un petit peu se renforcer au fil des années, [...] ça a été progressif, très très lent. [...] Mais c'est vrai que la profession la plus représentée, ce sont les documentalistes puisque nous sommes [...] 70-80 aux archives et ils sont plus de 80 au dépôt légal...on est à 150...et on doit être...je dirais quand même [...] 120 femmes¹¹⁵⁹.

Comme Françoise, beaucoup de documentalistes se vivent donc toujours comme un corps professionnel très féminin, dans lequel, petit à petit, se faufilent des individualités masculines. Repérer un homme documentaliste est encore bien rare à la fin des années 1990. Selon Liliane, arrivée à l'INA en 1998, appartenir à la gente masculine pourrait même faciliter le recrutement à l'INA :

Quand je suis arrivée à l'Inathèque, si mes souvenirs sont bons, je peux me tromper, sur une trentaine, il devait y avoir 4 garçons. Quand je suis arrivée à la prod, à la Vidéotheque de Production, ils étaient, pareil, sur une trentaine, ils étaient 4...et à l'actu, ils étaient peut être un peu plus...mais pas énorme. Ce qui après, en terme d'embauche...[...] ils essayaient du coup, de prendre des garçons, dès qu'il y avait un garçon qui postulait, en gros...il était pris [rires]. Enfin...voilà.

Et c'est un peu toujours le cas d'ailleurs, si t'es un garçon, t'as toujours plus de chance d'être pris...à compétences égales, je veux dire hein...t'as plus de chances d'être pris¹¹⁶⁰.

¹¹⁵⁸ Voir le chapitre 6. II. Le dépôt légal : la nouvelle mission patrimoniale pour les documentalistes.

¹¹⁵⁹ Entretien avec Françoise N, le 30 mars 2018.

¹¹⁶⁰ Entretien avec Liliane, le 13 décembre 2018.

Christophe est entré, quelques années plus tôt que Liliane à l'INA, en 1993, lors de la période de recrutement du Dépôt Légal. Il confirme que les hommes sont très rares à se présenter aux concours dans la documentation audiovisuelle :

On a passé un entretien oral, individuel, à l'issue duquel j'ai été choisi. Et là, déjà, lors de l'entretien, j'avais essayé de jouer déjà le côté masculin... donc, j'avais mis déjà que je jouais au rugby, et effectivement, on m'a interrogé dessus ! Je sais que c'est pas du tout *normal* pour la profession... puisque j'avais passé d'autres entretiens dans ma région d'origine où c'était très très difficile d'être pris¹¹⁶¹.

Christophe est habitué aux formations féminines de documentation : « C'était 3 garçons pour 30...1 pour 10 quoi... »¹¹⁶². Il met consciemment en valeur, voire surjoue, son identité masculine pour se démarquer des autres candidat·e·s, à l'entrée à l'INA. Il est finalement recruté au sein d'une cohorte annuelle de jeunes recrues très mixte : « on devait être 13 ou 14, on devait être 7 garçons/7 filles. ». Il s'en étonne encore, considérant que « c'est pas normal »¹¹⁶³, dans le sens où cette promotion sort de la norme d'une profession marquée par son identité genrée. Comme dans les métiers de la documentation écrite et de la bibliothéconomie, auxquels Christophe a d'ailleurs en partie été formé, la documentation audiovisuelle attire encore essentiellement des femmes au début des années 1990. Françoise nuance en effet l'idée d'une arrivée massive des hommes : « après 1995, il y a eu une grosse arrivée des hommes...[...] Enfin, bon, avant, ils étaient trois »¹¹⁶⁴. À partir de la création du Dépôt Légal, l'INA recrute davantage d'hommes que précédemment mais l'évolution est très progressive. Le contexte économique est favorable à l'entrée des hommes dans la profession. Trouver un emploi dans le monde de la culture est un parcours de plus en plus difficile à partir du milieu des années 1990, en particulier pour les plus jeunes. La stabilité de l'emploi, et les protections sociales, offertes par l'INA, attirent de plus en plus des hommes, découragés par leurs expériences précaires. La formation créée par l'INA-INTD fin 1997 attire surtout des étudiantes, mais gagne en mixité peu à peu, comme le raconte Nicolas, qui y entre en 2003 : « Alors...[rires] Nous, on avait la réputation d'être la promo des mecs. [...]

¹¹⁶¹ Entretien avec Christophe, le 10 décembre 2018.

¹¹⁶² Entretien avec Christophe, le 10 décembre 2018.

¹¹⁶³ Entretien avec Christophe, le 10 décembre 2018.

¹¹⁶⁴ Entretien avec Françoise, le 11 juin 2018.

Dans la formation, on était 20 et de mémoire, je crois qu'on était 50/50. Alors que toutes les promos avant nous, il y avait une *forte* [il insiste] majorité de femmes »¹¹⁶⁵. Aucun des hommes que j'ai rencontrés n'a eu un discours misogyne, bien au contraire. Mais le récit de Nicolas, comme celui des autres hommes documentalistes avec qui j'ai discuté, est souvent teinté d'un rire gêné quand il s'agit d'évoquer le fait d'endosser, en tant qu'homme, une profession dite « féminine ». Comme si travailler dans un « métier de femme » impliquait une dévalorisation sociale ou enlevait toute fierté - en tant qu'homme - liée à l'activité occupée, forme de remise en question de leur identité masculine, voire de leur virilité¹¹⁶⁶.

La voie vers la mixité est semée d'embûches, et la profession, peu à peu gagnée par les hommes, demeure en majorité occupée par des femmes. À la date du 9 octobre 2006, l'INA compte 169 documentalistes, parmi lesquels 17 hommes au Dépôt Légal, 3 hommes à la Phonothèque, 10 aux Archives professionnelles, et 3 dans les délégations régionales. Désormais, on compte donc 33 hommes documentalistes, soit à peine 20% des effectifs. L'augmentation du nombre de documentalistes hommes est réelle, à partir des années 1990, mais demeure très lente. Les discours qui distinguent les compétences et les intérêts en fonction du genre ont la peau dure, ce qui ne favorise pas une meilleure mixité de la profession, dans son identité perçue, comme dans son identité vécue. Les responsables de la Licence professionnelle de l'INA, ancien·ne·s documentalistes, reprennent un discours sur le genre de la technique, intériorisé par la profession elle-même :

On avait besoin à l'époque de personnes qui étaient à l'aise avec l'informatique...des personnes qui avaient des compétences en audiovisuel ou des choses comme ça et là, on avait plus des hommes...mais on a eu très rarement des promos qui étaient mixtes moitié-moitié. Sinon, c'est toujours plus de femmes. La promo actuelle, il y a 6 hommes sur 17, sachant qu'ils étaient 19 au début¹¹⁶⁷.

Le chemin vers la mixité du corps des documentalistes fait face à des obstacles dans les représentations collectives, y compris les professionnel·le·s de l'INA, y compris chez les femmes. Julien, entré en 2012 dans la Licence professionnelle de l'INA, décrit un métier qui se masculinise doucement, mais une image féminine qui ne disparaît pas :

¹¹⁶⁵ Entretien avec Nicolas, le 18 janvier 2019.

¹¹⁶⁶ Voir Georges Vigarello, « La virilité et ses « crises » », in *Travail, genre et société*, 2013/1, n°29, pp. 153-160.

¹¹⁶⁷ Entretien avec Marina, le 17 septembre 2018.

Dans ma formation [en 2012], on était 20, et on était à parité. Il me semble...Ce qui a été un peu la tendance après. [...] Aujourd'hui, sur la profession, c'est quand même deux tiers-un tiers...d'ailleurs, il y a beaucoup de gens qui disent encore *la* documentaliste. Et les hommes sont globalement plus jeunes¹¹⁶⁸.

Les discours de l'ensemble des professionnel·le·s de l'INA, dans les années 2020, continuent à faire usage du féminin en majorité, pour évoquer la profession : « elles » ne s'effacent pas derrière les quelques « ils ». Pour Liliane, les chercheuses ont accueilli des professionnels hommes un peu plus tardivement qu'à l'INA, plutôt à partir des années 2010 :

Il y a plus de garçons documentalistes aujourd'hui. En fait, ils se sont rendus compte que le travail était quand même bien payé, donc ils sont arrivés. Je dirais qu'ils sont arrivés, il y a 6/7 ans [années 2010], après, il y en a toujours eu mais là, je dirais que depuis quelques années, ça s'est multiplié quand même. Il y a des quaranténaires mais ils sont peu nombreux, ou alors en reconversion. sinon, c'est plutôt des jeunes trentenaires¹¹⁶⁹.

La mise en ligne des archives de l'INA, en 2003 et 2006, et la création de nombreuses plateformes de contenus, ainsi que le développement des réseaux sociaux à partir de Facebook, en 2004, ont rendu les archives audiovisuelles visibles à tous. Pour Franck Rébillard, ces réseaux ont un écho immédiat et bien au-delà des frontières : « À la fin de la décennie 2000, [...] on estime à un demi milliard le nombre d'utilisateurs de *Facebook* à travers le monde. [...] [La composante idéologique du Web 2.0] comprend à la fois l'idée d'une contribution renforcée des utilisateurs (*empowerment*) et l'idée de partage, par la multiplication des échanges entre internautes »¹¹⁷⁰. Cette diffusion et ce partage permanent d'images et de sons accentuent l'illusion d'un accès illimité aux archives et d'infinies possibilités de création et de partage chez les jeunes générations. Mais elle multiplie aussi la visibilité des sources, et les envies de travailler sur ces ressources, y compris chez les jeunes hommes. L'identité du corps professionnel évolue avec cette mixité. Les documentalistes demeurent des personnes diplômées, mais le différentiel avec le reste de la société s'est

¹¹⁶⁸ Entretien avec Julien, le 10 juillet 2019

¹¹⁶⁹ Entretien avec Liliane, le 13 décembre 2018.

¹¹⁷⁰ Franck Rébillard, « Du Web 2.0 au Web2 : fortunes et infortunes des discours d'accompagnement des réseaux socionumériques », Dans *Hermès, La Revue*, 2011/1, n°59, pp. 25-30.

amoindri. Les origines sociales des professionnel·le·s se diversifient aussi à partir des années 1990, comme Nicolas : « Ma mère ne travaillait pas, elle aidait mon père pour tout ce qui était administratif, dans l’atelier de mon père pendant presque 40 ans. Aujourd’hui, elle a pas de retraite »¹¹⁷¹. Comme Nicolas, fils d’artisan et de femme au foyer, plusieurs documentalistes entrés à partir de la fin des années 1990 sont issu·e·s de milieux moins aisés, et moins insérés dans les réseaux de la bourgeoisie intellectuelle, que la plupart des professionnel·le·s plus ancien·ne·s. Toutefois, le père de Nicolas est indépendant et je n’ai rencontré aucun·e professionnel·le issue d’un milieu social beaucoup plus modeste, ouvrier ou agricole par exemple. La profession reste en outre très homogène dans ses origines géographiques et ethniques. Même si cela se diversifie doucement, les documentalistes demeurent dans leur très grande majorité une population blanche, et souvent issue des très grandes villes françaises, et en particulier de Paris ou de la région francilienne.

Les hommes entrent dans la profession de documentaliste alors que l’univers médiatique, au contraire, se féminise. Dès 2000, le sociologue Érik Neveu analyse la « féminisation » de la profession de journaliste¹¹⁷². Quelques années plus tard, en 2016, Hédia Zannad et Géraldine Galindo définissent toutefois les limites de cette féminisation, et la « persistance du plafond de verre »¹¹⁷³ pour les femmes journalistes, en particulier dans l’audiovisuel. Ces « barrières invisibles transparentes et fortes [...] empêchent les femmes [...] d’évoluer dans la hiérarchie et d’accéder à des postes à responsabilités »¹¹⁷⁴ : elles cantonnent le plus souvent les femmes journalistes à une position d’appui à leurs collègues hommes, à qui on persiste à reconnaître l’autorité des oeuvres et des programmes. Béatrice Damian-Gaillard et Eugénie Saitta considèrent que les journalistes hommes de presse écrite continuent à « occuper le terrain »¹¹⁷⁵, et que la féminisation du journalisme « ne fait pas

¹¹⁷¹ Entretien avec Nicolas, le 18 janvier 2019.

¹¹⁷² Érik Neveu, « Le genre du journalisme. Des ambivalences de la féminisation d'une profession », *Politix. Revue des sciences sociales du politique*, 2000, n°51 pp. 179-212.

¹¹⁷³ Hédia Zannad, Géraldine Galindo, « Dépasser le plafond de verre : le cas des journalistes chez France Télévisions », *Management & Avenir*, 2016/7, n°89, pp. 65-86.

¹¹⁷⁴ *Ibid.*

¹¹⁷⁵ Béatrice Damian-Gaillard, Eugénie Saitta, « Le processus de féminisation du journalisme politique et les réorganisations professionnelles dans les quotidiens nationaux français », *Communication*, volume 28/2, 2011.

disparaître les inégalités genrées »¹¹⁷⁶. Dans le contexte d'une division genrée du travail médiatique et audiovisuel qui perdure, les relations entre documentalistes et créateur·ice·s ne sont donc pas profondément modifiées. La majorité des réalisateur·ice·s de documentaires à base d'archives restent des hommes¹¹⁷⁷, et rares sont les femmes journalistes qui ont le dernier mot sur le choix des images et des sujets. Les documentalistes répondent donc en grande partie à des commandes masculines. Un cas relativement à part est l'antenne de Radio France où les documentalistes travaillent plus tôt et en plus grande proportion avec des femmes productrices. La souffrance liée à des rapports hiérarchiques avec les créateur·ice·s est d'ailleurs peu présente dans le discours des documentalistes ayant fait l'essentiel de leur carrière à la Phonothèque. Ils sont au contraire omniprésents dans le discours des professionnel·le·s ayant travaillé dans les Vidéothèques avant les années 2000.

Par ailleurs, l'arrivée des hommes parmi la population des documentalistes, à l'INA, et en-dehors, semble plutôt bien accueillie par les femmes qui jusqu'ici tenaient les rênes du métier. Toutefois, plusieurs récits témoignent d'inégalités entre les parcours professionnels des femmes et des hommes documentalistes, qui semblent fortement liées à l'identité de genre, en tout cas qui sont ressenties comme telles par Françoise, à l'INA, et Marianne, intermittente :

Du jour au lendemain, le correspondant de chaîne est devenu chef de l'antenne. Une semaine après que moi, on m'ait mis à Bry. [...] Documentaliste, surdiplômée [...], ils mettent un mec, qui n'avait jamais été documentaliste [...], il a pas un bac. [...] Et là, ce jour là, et encore maintenant, j'ai la haine...j'ai vraiment la haine de ce qui s'est passé¹¹⁷⁸.

Quand je travaillais sur [elle cite une émission], je ne pouvais plus travailler avec eux, donc je mes un copain à ma place...plus jeune que moi de

¹¹⁷⁶ <https://www.ina.fr/actualites-ina/fipadoc-les-femmes-dans-le-documentaire-et-si-on-parlait-d-elles>

¹¹⁷⁷ L'INA a publié une étude, « Les femmes dans le documentaire : et si on parlait d'elles ? », sur les inégalités femmes-hommes dans la production de documentaire, le 19 janvier 2022. L'étude a notamment été réalisée dans le cadre du festival international du film documentaire Fipadoc, en lien avec l'association *Pour les femmes dans les médias (PFDM)*. Elle identifie en particulier qu' « entre 2008 et 2018, seuls 12 % des réalisateurs des fictions diffusées sur les chaînes de télévision étaient des réalisatrices, et les personnages féminins parlaient près de moitié moins que les hommes, [et que] de la création à la production, les femmes occupent en moyenne 38 % des postes-clés des séries et téléfilms français diffusés en prime time sur un an et qu'elles sont notamment sous-représentées dans les postes techniques et « de pouvoir » ». Le résumé de cette étude est disponible à ce lien : <https://www.ina.fr/actualites-ina/fipadoc-les-femmes-dans-le-documentaire-et-si-on-parlait-d-elles> [consulté le 22 octobre 2022].

¹¹⁷⁸ Entretien avec Françoise, le 11 juin 2018.

3 ans...et j'apprends qu'il était payé 1000 euros plus que moi ! 1000 euros quand même...on avait le même niveau d'études...après le niveau d'études ne compte même pas à ce niveau d'expérience...moi, j'ai bac+5, je suis trilingue...alors j'ai fait un scandale et le producteur, qui était un ami, m'a dit « oui, mais regarde, toi, tu es enceinte, tu fais un peu moins d'heures »... mais ça va pas ou quoi¹¹⁷⁹!

Les inégalités économiques ne disparaissent pas totalement entre femmes et hommes malgré une meilleure mixité dans les industries audiovisuelles : elles se réorganisent à l'intérieur-même des corps professionnels. Celui de documentaliste ne fait pas exception.

Par ailleurs, de plus en plus d'hommes intègrent la profession. Mais les archives de l'INA, de même que les documents réalisés par les Professionnels de l'Image et des Archives de la Francophonie (PIAF) ou encore les individualités professionnelles rendues visibles par les réseaux sociaux - de Facebook à LinkedIn -, dépeignent toujours un monde professionnel uniforme : un monde de femmes, souvent blanches, issues de classes socio-professionnelles favorisées.

B. La question de l'évolution de carrière plus mal vécue chez les hommes

Effectivement, je n'avancerais pas, que mon salaire stagnait, mais qu'au moins, je ne m'embêtais pas. [rires] J'ai payé assez cher le fait de ne pas m'ennuyer. Mais j'ai fait un choix de vie. Il y en a qui savaient réclamer [une augmentation]...chez moi [...] peut-être que c'est de l'amour propre, qui devenait de l'orgueil mal placé, on demande pas [...]. Ah oui, les hommes... [...] Il y a eu un gars, il était devenu adjoint de la Phono, [...] on avait rigolé un jour, « toutes les idées que j'ai eues, tu as sauté juste à temps pour te les attribuer »¹¹⁸⁰.

Ce témoignage est celui de Geneviève, entrée à la Phonothèque, au temps de l'ORTF. La professionnelle à la retraite insiste sur son « choix de vie », et la résignation à ne pas faire carrière au-delà du métier de documentaliste. L'idée qu'elle n'évoluera pas professionnellement, en termes de rétribution salariale, mais aussi sociale - est assimilée dès l'entrée dans le monde du travail, comme pour de nombreuses femmes qui ne se posent même pas la question de l'ambition. La professionnelle intègre le fait qu'elle ne *sait* pas « réclamer ». Comme elle, beaucoup de femmes documentalistes renoncent, dès le début de

¹¹⁷⁹ Entretien avec Marianne, le 11 juin 2018.

¹¹⁸⁰ Entretien avec Geneviève, le 19 février 2018.

leur carrière, à revendiquer une meilleure rétribution économique. Plus qu'une question de *compétences*, cette crainte d'exposer des attentes financières relève davantage de son éducation en tant que femme, dans un contexte que Marie Duru-Bellat dépeint comme « la tyrannie du genre »¹¹⁸¹ : la femme - encore moins de cette génération - ne *doit pas réclamer* - le terme est d'ailleurs extrêmement péjoratif - de l'argent, alors que ce n'est pas à elle de gérer ces questions au sein du foyer. Enfin, le récit de Geneviève est marquant dans sa mise en perspective avec ses collègues hommes : alors très rares, ils parviennent beaucoup mieux, selon elle, à gagner des postes à responsabilité dans l'industrie audiovisuelle. À travers l'expérience de Geneviève, et de nombreuses femmes qui ont occupé la profession de documentaliste audiovisuel après elle, l'identité du collectif professionnel s'est construite sur un tabou de l'argent et de l'évolution de carrière.

La profession se met en place au fur et à mesure, marquée par une faible reconnaissance symbolique, qui ne serait acceptable que pour les femmes professionnelles. Nicolas, entré à l'INA en 2003, raconte la perception de son entourage lors de son entrée dans la profession : « ‘Je vais faire documentaliste’, ‘Non, mais *Nicolas**, tu vas pas faire ça, c'est un métier de femmes, tu vas pas faire ça’ [...] Pour elle, c'était quel manque d'ambition, c'était nul, métier de femmes en plus »¹¹⁸². Le référentiel des fonctions documentaires réalisé par l'INA, le 6 avril 2006, conforte l'idée que Nicolas « manque[rait] d'ambition » : À cette date, les documentalistes sont recruté·e·s en tant que « technicien[s] de production » - le statut n'est pas féminisé. Après plusieurs années d'expériences, les professionnel·le·s peuvent passer à l'échelon B21-1 et être considéré·e·s en tant que « cadre[s] spécialisé[s] ». Il faut 7 ans d'ancienneté dans le métier pour y accéder, mais la promotion n'est pas automatique. Pour changer de fonction, il faut répondre aux « consultations » ouvertes par l'INA sur de nouveaux postes, par exemple de chargé·e de mission ou de cadre sur un projet précis. Mais ces postes sont rares, comme en témoigne Patrick, entré à l'INA en 1993, et que j'ai rencontré en 2019 : « Il y a des progressions possibles en changeant de poste, il y a des opportunités. Moi, j'ai essayé d'avoir des postes de cadre et j'ai pas été pris »¹¹⁸³. Patrick se dit néanmoins « passionné » par son métier de documentaliste, et surtout, « pas frustré » par son évolution

¹¹⁸¹ Voir Marie Duru-Bellat, *La tyrannie du genre*, Paris, Presses de Sciences Po, 2017.

¹¹⁸² Entretien avec Nicolas, le 18 janvier 2019.

¹¹⁸³ Entretien avec Patrick, le 21 février 2019.

de carrière. L'explication est peut-être dans les ressources qu'il a développées au cours de sa carrière pour placer ses pions, et rendre visible son activité. Comme plusieurs de ses collègues masculins, il est parvenu à mettre en avant des compétences de montage, qui lui ont permis de travailler sur des projets visibles de l'INA, montages d'images et émissions à de grandes heures d'écoute, qui ne lui ont pas offert un meilleur salaire, mais une partie de la reconnaissance symbolique qu'il attendait. Il est d'ailleurs frappant de mettre en perspective le discours des hommes documentalistes sur leur métier, avec celui des femmes. Fréquemment, les premiers se présentent comme forces de proposition dans les créations audiovisuelles. Les femmes, elles, se dépeignent beaucoup plus souvent comme des exécutantes au service des créateur·ice·s, comme Catherine :

Pour moi, c'était naturel d'être au service de leur demande. On était là à leur service. Par contre, pour certaines de mes collègues qui avaient...pourtant les cinémathécaires étaient aussi...elles se sentaient un peu « les petites mains ». Bon, c'est sûr qu'on faisait visionner les clients, on les amenait, il y avait des visionnages film avec une monteuse, mais ça ça a toujours été pour les clients extérieurs, enfin...pfff...moi, pour moi, je ne me sentais pas spécialement petite main, c'était naturel, non ce n'est pas quelque chose que j'ai ressenti moi¹¹⁸⁴.

En 1981, on l'a vu, les femmes de l'INA se sont pourtant mobilisées, avec succès, pour une meilleure rétribution financière, car l'inégalité avec les professions masculines était objectivement flagrante. Mais au niveau individuel, les femmes, marquées par une éducation qui les a encouragées à développer, selon Marie Duru-Bellat « l'empathie, la docilité, l'esprit scolaire, la réponse aux attentes de l'autre et le dialogue »¹¹⁸⁵. Au contraire, les rares hommes qui ont occupé la profession ont souvent cherché à en sortir, devenant cadres, chercheurs indépendants ou changeant de métier. En effet, ils sont souvent en quête d'une reconnaissance économique, sociale, mais aussi symbolique, qu'ils ne parviennent pas à gagner en tant que documentalistes. Mieux préparés à la « compétition » et à la « prise de risque »¹¹⁸⁶ par leur socialisation, ils sont aussi plus à même de conquérir les ressources qui

¹¹⁸⁴ Entretien avec Françoise G, le 22 février 2018.

¹¹⁸⁵ Marie Duru-Bellat, *La tyrannie du genre*, Paris, Presses de Sciences Po, 2017, citée par Isabelle Maradan, « Normes sociales, culpabilité ou manque d'ambition : ces facteurs qui freinent la carrière des femmes cadres », *Le Monde*, 12 mars 2019. L'article est disponible à ce lien : https://www.lemonde.fr/campus/article/2019/03/08/huit-facteurs-qui-freinent-les-jeunes-femmes-cadres-dans-leurs-carrieres_5433099_4401467.html [consulté le 15 octobre 2022].

¹¹⁸⁶ *Ibid.*

leur permettent de s'individualiser davantage sur la scène professionnelle, d'être plus visible que les femmes, et souvent d'évoluer. Comme de nombreuses professionnelles de l'audiovisuel, les femmes documentalistes intériorisent leur position d'assistantat dans la chaîne de production. Audrey exprime un « syndrome de l'imposteur »¹¹⁸⁷, à travers lequel elle s'interdit elle-même de candidater aux métiers créatifs :

Mais j'ai toujours mes angoisses monstrueuses pour trouver un métier dans l'audiovisuel, que je suis bête, que je suis nulle, que je vais pas y arriver, que j'ai pas assez de courage. Ce genre de frein que je me mets à moi. Je dis pas que le milieu est infâme, j'ai même pas essayé. J'ai essayé Radio France. Ça oui, mais aller à un moment donné frapper à une porte de société de prod et dire « j'ai des idées ! », j'ai jamais fait ça. Juste je projetais un truc où je me disais « j'ai pas les épaules ». [...] j'avais déjà pensé au métier de documentaliste audiovisuel, qui est une planche de salut pour tous les littéraires qui veulent pas être profs [rires]. Enfin, une des, sinon, tu fais de l'édition, libraire, ce genre de truc...et là, je me dis « ah tiens, ben bingo, c'est pas mal, moi qui aime l'histoire, l'audiovisuel, qui aie pas assez la niaque », je trouvais que ça avait l'air pas mal, un petit boulot plan-plan, je me connais, je peux pas supporter des montagnes, je vais me caser dans cette case là et ça ira beaucoup mieux. Mais je savais qu'une fois que je serai rentrée en doc, j'allais plafonner...comme tout le monde¹¹⁸⁸.

Audrey renonce donc à différentes ambitions pour accepter une profession, qui est loin d'être sa première vocation. Elle est d'ailleurs loin d'être toujours heureuse dans son métier. Le souvenir de son passage au Dépôt Légal est très négatif : elle considère que c'était « par rapport à d'autres expériences, [...] vraiment pauvre. Et fatigant. En plus. Démoralisant même. » Elle définit d'ailleurs sa position actuelle, dans un autre service de documentation de l'INA, comme « d'opérationnelle » :

J'ai pas envie [de devenir cadre] parce que...c'est le confort du niveau moyen...c'est que de temps en temps, moi, je peux craquer et je le fais assez souvent...en leur disant « bon les gars, c'est too much pour moi, il faut m'aider »...alors que j'ai l'impression qu'à un niveau de cadre, c'est le genre de « caprices » entre guillemets, qui n'en sont pas, mais que tu ne peux pas te permettre...et comme j'ai jamais voulu être la documentaliste audiovisuelle du siècle...c'était pas ça mon plan de carrière [rires], j'ai pas hyper envie de passer méga cadre non plus...Alors là, ils me font faire beaucoup plus de

¹¹⁸⁷ Voir notamment Pauline Rose Clance, Suzanne Imes, « The imposter phenomenon in high achieving women: Dynamics and therapeutic intervention », *Psychotherapy: Theory, Research & Practice*, 15(3), 1978, pp. 241-247.

¹¹⁸⁸ Entretien avec Audrey, le 14 décembre 2018.

choses qu'une documentaliste moyenne donc finalement, c'est pas mal, comme compromis¹¹⁸⁹.

Comme Audrey, de nombreuses femmes de l'INA s'imaginent au plus profond d'elles-mêmes l'idée qu'elles n'ont pas les capacités matérielles, ou même intellectuelles, de faire progresser leur carrière. Elles ne cherchent même pas à devenir cadres. Même si leur trajectoire ne leur convient pas totalement, leur position professionnelle leur apparaît comme un *moindre mal*, dans un monde où l'accès à l'emploi n'est pas toujours aisé, d'autant plus dans la culture, et d'autant plus pour les femmes. Les femmes que j'ai rencontrées se présentent d'ailleurs très souvent comme *responsables*, en tout cas à l'origine, de leur stagnation professionnelle, qu'elles disent accepter sans se mobiliser outre-mesure. Quand elles s'ennuient, les femmes documentalistes candidatent parfois dans d'autres services de l'INA, comme Liliane, qui a travaillé quelques années en tant que commerciale, ou Laurence, qui travaille à la rédaction-multimédia. Ces tâches leur offrent parfois une meilleure visibilité, mais pas d'évolution salariale particulière :

On est dans le groupe 5. Et 5, enfin, c'est un groupe, le même que les documentalistes en fait. Donc on n'est pas plus...contrairement à ce que certaines, certains croient des fois...mais non, nous, en fait, on a les mêmes revenus, on a la même grille, et après, si on veut monter, c'est responsable éditorial mais...en fait, il y a pas...clairement, nous on n'a pas trop d'évolution quoi...à part changer de boulot¹¹⁹⁰.

À l'intérieur de l'INA, il est donc très compliqué de changer de poste pour gagner plus d'argent. Comme les plus anciennes, les jeunes documentalistes ont souvent hérité des plus anciennes l'intégration du rôle symbolique d'assistantat. Contrairement aux plus anciennes, qui s'engageaient collectivement, elles remettent rarement en cause l'institution dans le manque d'horizon d'évolution. Elles cherchent parfois à contourner les obstacles en se dessinant des trajectoires professionnelles individuelles en lien avec la documentation, qui ne leur offrent pas pour autant d'augmentation salariale significative. Les hommes documentalistes, eux, sont beaucoup plus critiques. Christophe, entré en 1993, dépeint la quasi-impossibilité de voir évoluer sa carrière quand on est recruté comme documentaliste à l'INA :

¹¹⁸⁹ Entretien avec Audrey, le 14 décembre 2018.

¹¹⁹⁰ Entretien avec Laurence, le 17 octobre 2019.

Il n'y a pas d'évolution sur une carrière...moi, ça fait 15 ans que je suis à l'apogée de ma carrière...donc c'est soit on file dans l'encadrement, donc ça devient autre chose, soit on change de filière ou on change de métier...mais en tant que documentaliste...là, ils réfléchissent à essayer de faire peut-être des postes de documentalistes différents...mais c'est nébuleux...ils essaient de donner une perspective quoi¹¹⁹¹.

Le récit de Christophe montre une rancœur plus fréquente des hommes face aux possibilités « nébuleuses » d'évolution proposées par l'INA, et surtout une volonté d'évolution beaucoup plus explicite. De fait, les hommes répondent souvent aux consultations pour devenir cadres ou évoluer professionnellement. Sur les 33 hommes documentalistes de l'INA en 2006, 9 sont des cadres, alors que sur les 136 femmes documentalistes, 11 sont des cadres. L'évolution des hommes apparaît donc nettement plus fréquente, comme de nombreuses administrations publiques de la culture, analysées par l'ouvrage collectif *Le Genre des carrières*. Celui-ci met « en évidence des modalités très genrées de progression, largement favorables aux hommes, dont 75% connaissent une ascension de carrière contre seulement une minorité de femmes (44%)¹¹⁹². À l'INA, cette trajectoire ascendante plus fréquente est directement liée à leur revendication de progression beaucoup plus explicite : ils sont souvent plus sûrs de leur légitimité à évoluer que les femmes, comme Marie, qui déclare que lorsqu'elle a été prise à son nouveau poste de cadre, « c'était pas une question de niveau plutôt d'expérience »¹¹⁹³. Il est vrai que la majorité des documentalistes de l'INA devenu·e·s cadres - femmes comme hommes - gagnent leur position plus élevée au gré de leur ancienneté dans l'entreprise. La population professionnelle s'inscrit ainsi dans ce que *Le Genre des carrières* décrypte comme les « bon·ne·s élèves de la mobilité », à savoir ces individus qui *gagnent* leur évolution de carrière à l'expérience et au mérite. Toutefois, les postes de cadre demeurent rares et les femmes apparaissent d'autant plus « bonnes élèves » qu'elles intègrent leur progression comme le résultat de leurs preuves accumulées auprès de l'institution, alors que les hommes cherchent davantage à faire valoir leurs compétences. Les jeunes hommes, entrés à l'INA à partir des années 2010, semblent

¹¹⁹¹ Entretien avec Nicolas, le 18 janvier 2019.

¹¹⁹² Alban Jacquemart, Marion Charpenel, Marion Demonteil, Reguina Hatzipetrou-Andronikou, Catherine Marry dir., *Le Genre des carrières Inégalités dans l'administration culturelle*, Paris, Ministère de la Culture - DEPS, 2022, p. 30.

¹¹⁹³ Entretien avec Marie, le 19 mars 2019.

d'ailleurs d'autant plus sensibles que leurs aînés à la question de la reconnaissance à la fois salariale et symbolique de leur activité¹¹⁹⁴.

L'ouvrage *Le Genre des carrières* se demande si « l'administration culturelle » assure « un bon rendement des diplômés des filières littéraires, dans lesquelles les femmes sont surreprésentées » ?¹¹⁹⁵. La même problématique se pose concernant les documentalistes de l'INA, dont l'identité est marquée par une surreprésentation des femmes, diplômées qui semble aussi nuire aux trajectoires masculines. Les hommes documentalistes sont, dans les faits, eux-aussi souvent confrontés au plafond de verre. Le chemin vers la mixité professionnelle, loin d'ouvrir de nouvelles opportunités d'évolution, semble cependant plutôt dessiner de nouvelles inégalités à l'intérieur du corps professionnel. Les hommes documentalistes cherchent en effet davantage à combler un manque de reconnaissance sociale et symbolique, que les femmes, qui intériorisent très souvent les normes sociales les éloignant des valeurs d'ambition professionnelle, et de compétition. Confrontés à un manque d'évolution professionnelle, les hommes cherchent davantage des voies vers des activités plus visibles, voire, si possible, plus élevées socialement.

¹¹⁹⁴ Voir le chapitre 9. II. Une visibilité encore limitée dans les créations audiovisuelles.

¹¹⁹⁵ Alban Jacquemart, Marion Charpenel, Marion Demonteil, Reguina Hatzipetrou-Andronikou, Catherine Marry dir., *Le genre des carrières. Inégalités dans l'administration culturelle*, op. cité, p. 34.

III. Numérique et évolution des relations interprofessionnelles

Les naissances des sites internet inamediapro.com, en 2003, et ina.fr, en 2006, bouleversent profondément les usages, et les valeurs économique et sociale des archives. En permettant aux consommateur·ice·s d'accéder tout à la fois au son, à l'image, et à l'écrit sur un même support, et via un simple clic sur ordinateur, les plateformes d'archives donnent souvent l'illusion d'un patrimoine audiovisuel accessible à tou·te·s. Cette illusion est renforcée la « généralisation des appareils nomades »¹¹⁹⁶, décryptée par Olivier Donnat : les plateformes de l'INA sont accessibles depuis les ordinateurs portable et les smartphones, et visitées par un public de plus en plus large, en particulier ina.fr. De plus en plus, les archives de l'INA ne cessent de circuler. Reliées toutes ensemble via un fil numérique, elles constituent un nouveau musée qui donne à voir des marques de l'histoire de l'audiovisuel. Partagées sur les réseaux sociaux, sur les comptes de l'INA, et d'un internaute à l'autre, elles gagnent un public croissant, et engrangent de la visibilité et de l'argent pour l'Institut.

Les documentalistes effectuent leur tâches dans ce nouvel équilibre fragile, entre musée et marché des archives audiovisuelles. Pour Jean Davallon, le patrimoine est la « construction d'une relation au passé [...] selon, la chose va de soi, une conception de la relation (du lien social) qui est propre à notre société »¹¹⁹⁷. Dans cette difficile harmonie à trouver entre patrimoine et commerce, les documentalistes participent à la mise en images du passé, telle qu'elle est montrée en ligne. Les traces mises en lumière, reprises et partagées, imprègnent les représentations collectives et créent un nouveau lien entre archives et public. Cependant, la présence croissance de l'INA sur les plateformes, et les nouvelles utilisations des archives que cela implique dans l'industrie audiovisuelle, éloignent en partie les documentalistes de leurs usager·e·s.

¹¹⁹⁶ Olivier Donnat, « Les pratiques culturelles à l'ère numérique », dans *L'Observatoire*, 2010/2, n°37, pp. 18-24.

¹¹⁹⁷ Jean Davallon, *Le Don du patrimoine, une approche communicationnelle de la patrimonialisation*, Paris, Hermes-Lavoisier, 2006, p. 27.

A. La création des plateformes : anticiper de nouveaux usages et de nouveaux usager·e·s pour les archives

Les bases d'archives rendent compte des régimes de valorisation de certains médias et de certaines sources par rapport à d'autres, de ce qui mérite l'accès à l'éternité et d'être transmis¹¹⁹⁸.

Contrairement à ce qu'exprime Jean Davallon, la politique de l'INA ne repose pas sur une sélection des fonds à transmettre, mais bien sur un plan exhaustif d'archivage audiovisuel. Certes, l'établissement a réfléchi aux règles d'échantillonnage, et à la grille d'indexation des documents, plus ou moins développée selon le genre des programmes. Cependant, l'Institut a fait le choix de tout conserver, prenant en charge le dépôt légal de l'audiovisuel, puis le PSN. L'ensemble des traces audiovisuelles du passé sont en théorie vouées à un avenir. La révélation de ce patrimoine au grand jour nécessite un encadrement réglementaire. De plus, la libéralisation du monde audiovisuel, la multiplication des canaux et des programmes, donnent un nouveau prix aux archives. Virginie dépeint ainsi le nouvel écosystème des archives, qui transforme son travail :

C'est un marché économique aussi, l'archive ! [...] C'est-à-dire que quand ils ont commencé à comprendre que ça rapportait de l'argent... parce qu'avant les années 1990, les gens utilisaient des extraits de films un peu à la *va-comme-je-te-pousse*... Ils utilisaient des extraits de tout et n'importe quoi et voilà, personne demandait rien. Aujourd'hui, ça n'a rien à voir, tout est *extrêmement* structuré, ça coûte de l'argent, souvent d'ailleurs, c'est une véritable arnaque mais bon voilà, il y a une économie qui repose là dessus¹¹⁹⁹.

Utilisées auparavant pour pallier le manque d'argent pour tourner des reportages, les images sont désormais reliées à leurs propriétaires, et sont de plus en plus coûteuses. Ce nouveau contexte marchand et réglementaire transforme les pratiques souvent aléatoires des documentalistes de l'INA, mais aussi des chercheurs. Peu sensibles à la question des droits avant 1992, les professionnel·le·s doivent désormais prendre en compte l'enjeu du coût réglementaire et marchand des images et des sons, lorsqu'ils proposent leur sélection d'illustrations aux créateur·ice·s. Marianne, chercheuse intermittente pour une émission de

¹¹⁹⁸ Sarah Lécossais, Nelly Quemener, *En quête d'archives. Bricolages méthodologiques en terrain médiatique*, *op. cit.*, p. 10.

¹¹⁹⁹ Entretien avec Virginie, le 21 décembre 2018.

TF1, raconte qu'au tournant de l'an 2000, elle travaille beaucoup avec les documentalistes de l'INA. Or, leur travail est facturé de plus en plus cher aux sociétés de production :

On était bien 7 documentalistes [pour l'émission], mais c'était en l'an 2000, [...] il n'y avait pas inamediapro à l'époque[...]. A l'INA, on avait notre petite salle attribuée, ils nous préparaient des cassettes, *Les enfants de la télé*, des fois, on squattait tout l'étage quasiment et on avait notre petit tas de cassettes qui était sorti, ils nous préparaient ça, la documentation et le service commercial. Sauf que tout ça avait un coût, la recherche déjà je ne sais plus combien, la mise à disposition, par élément, c'était peut être 250 francs, la recopie, il fallait noter les TC¹²⁰⁰, ne pas faire d'erreur, c'était un boulot phénoménal en terme de transformation¹²⁰¹.

Dans ce nouvel écosystème, l'INA numérise ses collections, puis les rend accessible à des publics de plus en plus large, en ligne. À partir des années 2000, les sites inamediapro.com et ina.fr jouent le rôle de filtre entre un patrimoine audiovisuel pléthorique, et les différents publics auxquels il est désormais ouvert. À travers les choix réalisés sur les pages d'accueil de ces plateformes, l'INA expose finalement son « régime de valorisation »¹²⁰² de l'histoire des médias audiovisuels, et participe à une certaine construction de la mémoire collective. Cette sélection repose à la fois sur la volonté de répondre à la fois aux attentes mémorielles de la société, et aux attentes commerciales des créateur·ice·s et de leurs audiences. Les documentalistes sont au cœur de ce dispositif, tiraillés entre valeur patrimoniale et valeur marchande de l'archive.

Les plateformes sont destinées à deux publics très différents. inamediapro.com, accessible à partir d'une accréditation payante, est ouvert aux professionnel·le·s de l'audiovisuel. Le site ina.fr propose, lui, gratuitement une partie des fonds de l'INA au grand public. Il agit comme une vitrine vers des collections plus larges, auxquelles les usager·e·s peuvent en revanche n'avoir accès qu'en payant. Dans les faits, au fur et à mesure des années, les chercheur·e·s, comme en témoigne Karine Espineira, utilisent aussi ina.fr, en complément

¹²⁰⁰ Marianne parle ici de « time code », c'est-à-dire l'indication de temps sur le document audiovisuel, qui permet de repérer les différents moments et plans du contenu, qui pourront ensuite être réutilisés dans de nouveaux programmes. Avec la numérisation, ces « time code » sont directement disponibles sur les ressources, en particulier sur le logiciel Totem de l'INA, et permettent un découpage facilité des séquences.

¹²⁰¹ Entretien avec Marianne, le 11 juin 2018.

¹²⁰² Jean Davallon, *Le Don du patrimoine, une approche communicationnelle de la patrimonialisation*, op. cit., p. 27.

de leur travail à l'Inathèque¹²⁰³. La facilité d'accès à distance aux fonds proposés par la plateforme - nettement plus limités que ceux que proposent le Dépôt Légal - permet en effet d'éviter le coût du déplacement à la BNF. Les usages et usager·e·s des archives ne cessent donc de se multiplier. L'organisation du travail des documentalistes en est bouleversée, à l'INA, mais aussi et en-dehors. Liliane manifeste ses craintes lors de la mise en place d'inamediapro.com :

Nous, on n'était pas contentes en fait : inamediapro, oui, mais déjà ils ont commencé à donner le code à tout le monde, alors qu'au début c'était vraiment réservé aux documentalistes et aux réalisateurs sérieux, donc là ils l'ont donné au moindre assistant journaliste, stagiaire...[...] ils ont cru qu'ils pouvaient se passer de documentalistes, voilà. C'était du pain béni, tu peux pas savoir comme ils étaient contents. Et donc j'ai eu des réflexions au *Grand journal*, d'une personne qui est devenue célèbre, d'ailleurs, entre temps, qui m'avait dit « ça y est, vous êtes mortes, on vous verra plus bientôt » avec un petit air sarcastique¹²⁰⁴.

Pour Liliane, l'illusion d'accessibilité immédiate aux archives participe à dévaloriser le métier, et à nier les compétences de recherche des professionnel·le·s, qui semblent maîtrisables par tou·te·s. Les représentations collectives de professionnel·le·s interchangeables, aux compétences peu définies, reviennent sur le devant de la scène :

Il y en a plein, des producteurs, qui, finalement, considèrent qu'ils sont capables de faire le travail tout seuls. [...] de plus en plus, les producteurs cherchent à *ne pas faire appel* aux documentalistes parce que ça coûte de l'argent, et incitent les réalisateurs à chercher eux-mêmes et font faire ensuite le travail par des assistantes, des stagiaires¹²⁰⁵.

La mise en ligne des archives efface, aux yeux de certain·e·s créateur·ice·s, les compétences particulières des documentalistes dans la sélection esthétique et narrative des archives, et la spécificité de leur rôle dans les créations audiovisuelles. Revers de la médaille, considéré·e·s comme interchangeables, certain·e·s recherchistes, endossent d'autres activités sur le tas, et se forment à des tâches inconnues, comme Marianne pour l'émission des *Guignols* :

¹²⁰³ Voir Karine Espineira in Sarah Lécossais, Nelly Quémener, dir., *En quête d'archives, bricolages méthodologiques en terrain médiatique*, op. cit., pp. 79-86.

¹²⁰⁴ Entretien avec Liliane, le 13 décembre 2018.

¹²⁰⁵ Entretien avec Jean-Yves de Lépinay, Président de l'association PIAF, le 29 novembre 2019.

C'était marrant, je dérushais des films comme ça. Et sinon, je travaillais toute une partie pour les maquilleuses, habilleuses [...] pour pouvoir être raccord. Par exemple, pour Chirac ou Raffarin, fallait lui caser la bonne cravate...je leur servais de référence [avec les recherches d'images]...c'était très sympa à faire. Super équipe, là, j'ai appris d'autres choses, pas en documentation mais en réalisation et puis surtout l'artisanat des marionnettistes, etc. C'était une formidable année¹²⁰⁶.

En règle générale, la baisse des budgets de production n'est cependant pas en faveur de l'emploi de chercheurs dans les productions audiovisuelles. Aurore explique aussi le difficile rôle à tenir face à la multiplication des sources accessibles sur Internet. Elle doit régulièrement faire le tampon entre le décalage entre les envies des créateur·ice·s et la réalité juridique de l'encadrement des images, qui ont un prix :

Entre le moment... les années 90, à aujourd'hui, avec Internet...les réalisateurs qui se servent copieusement sur Internet, sans s'intéresser aux droits, ni à la qualité de la copie dont ils auront besoin, donc ça n'a plus du tout la même pertinence en fait qu'avant...[...] Bon, les réal' qui ont l'habitude, ils savent que c'est très compliqué, c'est pas parce que tu vois une archive qui est plutôt de bonne qualité que tu peux l'avoir, mais il y en a beaucoup, quand ils ont vu une archive sur Internet, parce qu'il y a beaucoup de choses accessibles, pour eux, c'est bon, ils l'auront...et puis d'abord, financièrement c'est pas sûr, parce que ça coûte très cher, et deuxièmement la qualité de ce qu'ils ont sur Internet, c'est pas ça qu'il faut, il faut de la qualité HD ou une qualité en tout cas¹²⁰⁷.

La mise en ligne reconfigure donc le rôle des documentalistes qui posent des limites réglementaires, monétaires mais aussi techniques aux créateur·ice·s.

En amont des recherches d'images et de sons, les documentalistes de l'INA simplifient le chemin de recherche des professionnel·le·s dans les archives en ligne. Bricolage et contournement ne sont plus suffisants face à une masse immense d'usager·e·s, comme l'explique Odette :

À partir du moment où on a ouvert nos bases à des utilisateurs externes, soit dans inamediapro, soit même dans les outils de l'Inathèque, c'est plus possible...de leur dire, avant telle date, il faut chercher comme ça, après telle

¹²⁰⁶ Entretien avec Marianne, le 11 juin 2018.

¹²⁰⁷ Entretien avec Aurore, le 6 juillet 2018.

date, il faut chercher comme ça...sans compter qu'il faudrait avoir des centaines de règles comme ça¹²⁰⁸.

Les professionnel·le·s de l'INA déploient donc de nouvelles pratiques d'indexation, adaptées aux recherches autonomes des différent·e·s usager·e·s. Les notices enrichies aux Archives professionnelles sont basculées directement sur inamediapro.com donc visibles par les différent·e·s professionnel·le·s. Pauline s'amuse du fait que les cadres leur demandent de rédiger des notices « sexy » à l'attention des client·e·s :

Sur inamediapro, ce sont nos notices. Pas tous les champs, mais le champ résumé, d'où le problème des fois, de notices pas très *sexy* justement [rires]. [...] Avant, notre travail était plus descriptif, et maintenant, on travaille plus dans l'optique d'inamediapro et ina.fr. Il faut avoir un petit chapeau choc, on nous demande de faire une phrase d'accroche. Par exemple, avant, typiquement, j'aurais mis « Interview de Robert Doisneau avec Jacques Chancel : à tant de minutes, ses débuts dans la photo, à tant de minutes, sa rencontre avec X... » et maintenant, ça va être [elle change de ton et prend un ton enjoué] : « Robert Doisneau se livre, il revient sur sa vie, son oeuvre »¹²⁰⁹.

La mission donnée aux documentalistes des Archives professionnelles est donc bien de vendre les archives, et le chemin dessiné pour permettre aux client·e·s de circuler parmi les fonds répond en premier lieu aux attentes commerciales de l'entreprise audiovisuelle. L'orientation commerciale de l'INA est fortement teintée de nostalgie¹²¹⁰. Pour vendre, les documentalistes mettent donc en lumière des contenus qui font appel à l'émotion collective. Les professionnel·le·s ne sont pas tous·te·s d'accord avec les orientations de leur entreprise, comme en témoigne Françoise :

Si tu veux faire de la nostalgie pour tout le monde, ça va être compliqué. [...] Toute cette éditorialisation, elle est pas vraiment pensée en termes d'archives, mais en terme d'illustration [...]. Je n'arrive pas à comprendre vers quoi on va [...]. Je pense que notre travail à nous, ce serait plus d'apprendre aux gens à regarder les images, ce qui est notre grande spécialité. Par exemple, [...], sur les *fake news*. Nous, on a des *fake news* grande nature, avec toutes

¹²⁰⁸ Entretien avec Odette, le 12 décembre 2018.

¹²⁰⁹ Entretien avec Pauline, le 28 mars 2018.

¹²¹⁰ Sur les logiques marchandes de la valorisation de la nostalgie dans l'industrie audiovisuelle, voir Katharina Niemeyer, Chloé Douaud, « La marchandisation du passé. Le cas d'Apple et de la préfabrication des souvenirs », *op. cit.*

nos archives de la guerre...[rires]. Filmées en France, montées à Berlin [...]. On est les premiers à pouvoir expliquer¹²¹¹.

Ce discours professionnel, qui veut mettre en contexte les archives, dans une logique éducative, est celui d'un certain nombre de professionnel·le·s qui revendiquent leur appartenance à une institution patrimoniale, mais il n'est pas unanime chez les documentalistes. Il ne s'inscrit d'ailleurs pas dans la logique commerciale de l'INA depuis les années 2000 : l'Institut ne cesse d'accentuer sa présence sur Internet et sur les réseaux sociaux, en particulier dans la deuxième moitié des années 2010. Dans l'objectif de renforcer sa visibilité sur Facebook, Twitter et Instagram, l'Institut crée un secteur d'éditorialisation, au cœur des archives professionnelles. Des documentalistes travaillent par roulement dans ce service : ils participent à accroître la visibilité des archives, pour séduire les client·e·s, et répondre aux enjeux marchands des industries audiovisuelles. Ainsi, l'enjeu de l'INA n'est « pas seulement celui de la circulation des contenus dans l'espace public, mais bien la nature des contenus anciens qui implique une certaine idée du passé »¹²¹². De l'indexation à l'éditorialisation, les documentalistes de l'INA participent à la mise en scène des événements passés. Les professionnel·le·s qui mettent en lumière des traces du passé font à la fois appel à « des représentations du passé diffusées à large échelle et la singularité d'une expérience individuelle »¹²¹³, et qui seront d'autant plus attractives pour les client·e·s. Les jeunes documentalistes, en particulier ceux qui travaillent à l'éditorialisation et auprès des réseaux sociaux, sont particulièrement conscients de l'enjeu économique posé par les plateformes. Ils s'expriment beaucoup plus facilement en nombre de vues des images de l'INA, et abordent la question financière que cela implique :

Oui, il peut y avoir d'autres sites qui vont venir « embedder » nos vidéos donc, après, ça va nous faire du clic, et surtout pour Chirac en plus... la plupart des vidéos de Chirac, ça venait de chez nous quoi. On fait du *crosspost*, c'est à dire qu'on peut *crossposter*, d'autres médias peuvent *crossposter* des vidéos de notre page. ina.fr par exemple, si j'ai bien compris, les commentaires sont pour eux, mais les vues sont pour nous. Donc ça fait augmenter nos vues. Des fois, par exemple, il peut y avoir un média qui a 10

¹²¹¹ Entretien avec Françoise, le 11 juin 2018.

¹²¹² Matteo Treleani, *Qu'est-ce-que le patrimoine numérique ? op. cit.*, pp.5-6.

¹²¹³ Sébastien Févry, « Entre mémoire nationale et mémoire familiale. Les films de la vague sépia sous la France de Nicolas Sarkozy », *Cahier Mémoire et politique*, 2014, p.76. L'article est disponible à ce lien : <https://popups.uliege.be/2295-0311/index.php?id=106&file=1> [consulté le 26 octobre 2022].

millions de fans, qui va *crossposter* nos vidéos, mais les vues, elles seront pour nous. Donc ça, c'est tout bénéf. C'est un peu gagnant-gagnant quoi¹²¹⁴.

Les jeunes documentalistes ont clairement en tête un écosystème multimédia, dans lequel la consommation des collections payantes et d'encourager les « clics » et les partages sur les réseaux sociaux, afin d'et le coût des annonces publicitaires. Leurs récits sont souvent d'ailleurs moins réticents à l'égard de la « nostalgisation » des fonds de l'INA, puisque c'est souvent la connaissance d'ina.fr, ou des comptes de l'INA, qui leur a eux-mêmes donné envie de travailler dans l'Institut.

B. Un foisonnement inédit des sources mais des relations plus distendues avec les autres professionnel·le·s

Les documentalistes s'adaptent à un nouvel écosystème multimédia, dans leurs tâches mais aussi dans leurs relations inter-professionnelles, où la logique marchande est de plus en plus puissante. Avant le numérique, les documentalistes de la vidéothèque de production étaient déjà isolé·e·s de leurs collègues une semaine sur trois, lorsqu'elles - et ils - réalisaient leur travail de prise d'antenne à domicile¹²¹⁵. Au tournant des années 2000, suite à la fusion des vidéothèques, les documentalistes ne travaillent plus à la maison et retrouvent leur lieu de travail à Bry-sur-Marne, ou dans les différentes antennes, à temps plein. Mais, petit à petit, leurs liens professionnels avec les autres métiers de l'audiovisuel, et de l'INA en particulier, se distendent. Françoise raconte la disparition de certaines relations interprofessionnelles au fur et à mesure de l'évolution des supports :

On avait des relations avec les monteuses quand on était aux commandes pour faire visionner les clients, elles préparaient les bandes, les films, quand c'était des bandes 2 pouces... Elles ont disparu [des services de documentation] avec l'évolution des supports, enfin oui le film qui a disparu au profit des cassettes, bon, les cassettes, du coup, on n'avait plus besoin des monteuses¹²¹⁶.

¹²¹⁴ Entretien avec Quentin, le 17 octobre 2019.

¹²¹⁵ Voir le chapitre 4. III. B. À la Vidéothèque de Production, la mise en place du travail à domicile : le risque d'une invisibilisation des compétences professionnelles.

¹²¹⁶ Entretien avec Françoise, le 11 juin 2018.

Marianne, pourtant intermittente, regrette la même évolution dans sa carrière :

Il y avait une boîte spécialisée dans les films révolutionnaires, qui a disparu [...]...tu allais là bas, tu arrivais dans une maison, il y avait une table avec une toile cirée, des chaises en bois et du pinard... Les verres Duralex, la totale. Tu visionnais avec un monteur, dans les salles de montage, à l'époque sur des supports en 16 ou 35 mm, et ensuite, ils t'invitaient à manger à midi pile, la viande, le fromage, le vin...c'était vraiment une autre époque¹²¹⁷.

Une photographie des fonds internes de l'INA montre, le 6 juin 1997¹²¹⁸, une documentaliste et une monteuse ensemble au travail. La monteuse montre un document sur pellicule à la documentaliste, qui note des informations sur le film, sur une petite table d'appoint, juste à côté de la table de montage. Moins de dix ans plus tard, le ¹²¹⁹, une autre image dépeint une femme en train de découper des images sur écran, seule dans son bureau. On peut imaginer qu'il s'agit également d'une monteuse, qui travaille seule. La numérisation des fonds fait peu à peu disparaître les relations de travail entre les deux professions de femme, qui s'étaient construites ensemble à la télévision. Audrey, qui a effectué différentes missions au sein de l'INA, et pas seulement en tant que documentaliste, nuance néanmoins en soulignant ses relations avec les équipes techniques de l'Institut :

Je suis devenue très proche de l'équipe de la technique, des gens que j'ai vus longtemps je leur demandais conseil, et puis, j'ai toujours été fascinée par ce que je comprenais pas...et je comprends rien à la technique donc, quelque part, j'avais plus envie d'être avec eux qu'avec des docs. Toujours aujourd'hui, je mange avec la captation...c'est mes amis, quoi¹²²⁰.

Elle demeure un cas relativement isolé, lié à ses mobilités internes dans l'Institut. À la cantine¹²²¹, on se retrouve plus généralement par service ou même par corps professionnel lors du temps de midi. En 2001, les cadres de l'INA entament un dialogue avec les professionnel·le·s de la documentation, à propos de leurs nouvelles conditions de travail, liées

¹²¹⁷ Entretien avec Marianne, le 11 juin 2018.

¹²¹⁸ Voir annexe n°21 - Photographie d'une monteuse et d'une documentaliste de l'INA, le 6 juin 1997.

¹²¹⁹ Monteuse au travail, Photographie du 6 juillet 2005, document interne à l'INA, Photothèque de l'INA.

¹²²⁰ Entretien avec Audrey, le 14 décembre 2018.

¹²²¹ Au début de ma recherche, j'ai effectué deux semaines d'observation des différents lieux de travail et extra-professionnels de l'INA, en octobre 2017.

à la « fusion » entre les vidéothèques de production et des actualités, et à l’amorce du PSN. La synthèse de cet échange, datée au 31 mai 2002, témoigne des craintes à l’égard d’une diminution des relations avec le reste du monde audiovisuel :

À plus ou moins long terme, la conscience des risques de perte totale du contact direct avec les clients, accrue par les possibilités élargies d’effectuer des recherches directement dans les bases, laisse craindre un appauvrissement total de cette activité [...] qui pourrait se réduire à un rôle de « presse-bouton » et de suivi logistique des dossiers, c’est-à-dire à la prédominance de tâches non véritablement documentaires¹²²².

Cette synthèse déplore aussi que « la parcellisation des tâches tend[e] à accentuer le phénomène de cloisonnement et la perte de contacts humains »¹²²³. Une phase intermédiaire, entre les débuts du PSN, et la généralisation de l’usage d’inamediapro.com par les créateur·ice·s, déplace les services de consultation des archives rue de Patay, à Paris, sur le site dit « de Tolbiac », où se trouve également le service commercial de l’INA. Maxime Boidy analyse que les professionnel·le·s de l’INA se construisent alors des identités collectives qui cohabitent, entre celles et ceux qui travaillent à Bry-sur-Marne et « ceux de Tolbiac »¹²²⁴. C’est la première étape vers un effritement des liens, au moins géographiques, entre documentalistes et créateur·ice·s. Les documentalistes affecté·e·s à Tolbiac sont en petit nombre, et « ce sont les documentalistes qui ont défini le contenu du poste » sur ce site, où les professionnel·le·s travaillent à l’écart des autres¹²²⁵. Après la consultation, l’outil du « workflow » permet en outre aux documentalistes et au service commercial de suivre l’évolution d’une commande à distance, sans contact direct nécessaire aux client·e·s.

Avant la numérisation, les clients étaient dépendants des documentalistes on va dire. Et donc, il y avait l’idée qu’on leur communiquait pas tout. C’était pas vrai hein...mais donc, quand ils ont eu accès à la base, ils ont vu que c’était complexe des fois, qu’il fallait savoir utiliser les outils...donc, ils se

¹²²² « Synthèse - Groupes d’échanges et de réflexion - évolution du métier de documentaliste à la vidéothèque », 31 mai 2002, *op. cit.*

¹²²³ *Ibid.*

¹²²⁴ Maxime Boidy, *Numérique et industries culturelles. Éléments pour une sociohistoire du Plan de sauvegarde et de numérisation (PSN) de l’Institut National de l’Audiovisuel*, *op. cit.* p. 76.

¹²²⁵ « Synthèse - Groupes d’échanges et de réflexion - évolution du métier de documentaliste à la vidéothèque », 31 mai 2002, *op. cit.*

sont faits leur propre idée, très bien. Voilà, on a mis la base en ligne, c'est un choix de l'entreprise¹²²⁶.

Le numérique à l'INA a donc des « effets sur les carrières¹²²⁷ », et « certaines formes de conflictualité [sont] intervenues à différents stades du PSN entre secteurs et corps de métier¹²²⁸ ». Le tournant des années 2000 bouleverse aussi les parcours individuels, et les relations interpersonnelles au sein même du corps des documentalistes. Le 22 janvier 2005, la synthèse du questionnaire sur « l'évolution des métiers » réalisé auprès des documentalistes regrette la « sectorisation » : la division du travail horizontale est souvent mal vécue par les professionnel·le·s, en raison de la spécialisation des tâches affectées à chaque secteur, et du manque de relations entre les services de documentation. La synthèse recommande ainsi de « trouver une plus forte interaction entre la communication et la thématisation », de « décloisonner le secteur conservation », et insiste sur la « polyvalence » des professionnel·le·s. En 2019, Pauline insiste lors de notre entretien sur la complémentarité des différents services et les différentes tâches de documentation : « on ne peut pas faire l'un sans l'autre. [...] Oui, il y a une réexploitation [des notices]...et on retrouve...toutes nos tâches se nourrissent en fait ». Cette volonté de décloisonner, et de renforcer les relations intra-professionnelles à l'intérieur du corps des documentalistes est présente chez toute une partie des professionnel·le·s, en particulier les plus jeunes. Certain·e·s, plus âgé·e·s, craignent en revanche de voir leurs « privilèges », disparaître si les tâches circulent, en particulier pour les professionnel·le·s des Archives professionnelles : difficile en effet de s'imaginer retourner à l'indexation ou renoncer à une partie des primes d'astreinte pour certain·e·s.

Avec la création d'inamediapro.com, les relations entre les documentalistes et leur·e·s client·e·s sont aussi profondément modifiées. Les créateur·ice·s se rendent en effet de plus en plus rarement sur place, à l'INA, pour effectuer leurs recherches aux côtés des documentalistes, comme c'était le cas auparavant. Patrick confirme que la numérisation des archives a transformé les conditions de travail à l'INA, et les relations aux créateur·ice·s : « Il n'y avait pas de numérisation encore, et donc ça, c'est vraiment ce qui a changé le métier.

¹²²⁶ Entretien avec Patrick, le 21 février 2019.

¹²²⁷ Maxime Boidy, *Numérique et industries culturelles. Éléments pour une sociohistoire du Plan de sauvegarde et de numérisation (PSN) de l'Institut National de l'Audiovisuel*, op. cit., p. 15.

¹²²⁸ *Ibid*, p. 15

[...] les clients venaient ici dans les années 1990, venaient visionner, alors que maintenant, ils viennent plus »¹²²⁹. La conjugaison de l'accessibilité en ligne des archives, et du rôle croissant du service commercial éloigne encore les documentalistes de leurs client·e·s : « Historiquement, les docs, on voyait les clients...quand les commerciaux ont fait le filtre à partir de 2001, on n'a plus vu du tout les clients »¹²³⁰.

Comme c'est le cas pour les réalisateur·ice·s, Virginie, recherchiste « free-lance », raconte que ses rapports avec les documentalistes de l'INA sont nettement moins fréquents depuis les années 2000 :

À l'INA, le problème, c'est qu'il y a de moins en moins de docs puisque tout se fait par inamediapro. Donc, moi, ça fait une éternité que j'ai pas fait appel à une ou un doc de l'INA. Une éternité. Ça m'est pas arrivé, je me souviens même pas quand c'était la dernière fois...c'était dans le cadre d'une copro. C'était au moins, il y a je pense, dix ans¹²³¹.

Marianne confirme :

L'INA, je n'y vais plus, je n'utilise plus qu'inamediapro. [...] C'est vrai qu'Internet c'est super mais ça a amené la surveillance généralisée et la perte de contact avec les gens. La numérisation c'est super mais on ne rencontre plus personne. La bascule s'est faite au début des années 2000 et moi, ce que j'aimais bien dans mon métier c'était aller à l'INA, à TF1, à France 2, à M6, fallait se déplacer, et c'est vrai qu'on a perdu le contact physique avec les gens. Au début j'étais contente et puis finalement, je me suis aperçue que c'était une petite prison¹²³².

Les liens des recherchistes se distendent à la fois avec l'INA, et avec les créateur·ice·s. Marianne raconte ainsi qu'à ses débuts, en 1994, « La réalisatrice [I]'a prise sous sa cape, elle [lui] a appris le métier »¹²³³. Les échanges étaient ainsi plus nombreux dans les sociétés de production, formations *sur le tas* vers les métiers de la chaîne audiovisuelle. Avec la mise en ligne des archives, réalisateur·ice·s et recherchistes n'entrent plus que rarement en contact avec les documentalistes de l'INA. La mission que se donnent les professionnel·le·s, comme

¹²²⁹ Entretien avec Patrick, le 21 février 2019.

¹²³⁰ Entretien avec Marianne, le 11 juin 2018.

¹²³¹ Entretien avec Virginie, le 21 décembre 2018.

¹²³² Entretien avec Marianne, le 11 juin 2018.

¹²³³ Entretien avec Marianne, le 11 juin 2018.

Pauline, est donc de leur mâcher le travail en amont, en leur permettant d'accéder rapidement aux programmes et illustrations qui les intéressent, puis en aval, en validant juridiquement leurs « paniers ». Julien regrette :

J'ai l'impression que l'INA est un peu enfermé sur lui-même. Ce qui se passe au final en extérieur [...], les professionnels de l'audiovisuel, j'ai pas de contact avec eux. Au final, quand vous êtes au Dépôt Légal, les seuls contacts que vous allez avoir, c'est les chercheurs à la BNF...et globalement oui, parce qu'on est à Bry-sur-Marne, parce que c'est peut-être une culture comme ça, l'INA a tendance à être assez renfermé sur lui-même...même des fois, c'est pas bon pour les outils¹²³⁴.

Julien craint donc de perdre contact avec l'écosystème audiovisuel en général, alors que les relations inter-professionnelles sont essentielles à l'adaptation des pratiques et des outils aux besoins des usager·e·s. Pauline témoigne cependant qu'au fil des années 2000, des liens perdurent entre documentalistes et universitaires dans le cadre de l'Inathèque. Une photographie des fonds internes de l'INA, datée du 28 août 2007¹²³⁵, reflète cette relation de médiation de documentaliste à chercheur·e. Les deux femmes sont en plein dialogue, la documentaliste est assise auprès de l'usagère qu'elle aide dans ses recherches, soulignant que cette relation n'est pas ponctuelle. Le numérique a aussi renforcé les relations entre documentalistes et catalogueur·se·s dans le service du Dépôt Légal. Les catalogueur·se·s sont les premier·e·s à entrer de manière informatisée les informations sur les documents dans la base de données du Dépôt Légal, avant que celles-ci ne soient complétées par l'indexation des documentalistes. Les deux professions travaillent désormais sur les mêmes outils, au Dépôt Légal, de manière complémentaire. Il n'est d'ailleurs pas rare qu'elles se mélangent dans les moments extra-professionnels, comme à la cantine de l'INA. Par ailleurs, les documentalistes de l'INA gardent des liens avec les journalistes lors de leurs sessions aux antennes de France Télévisions, et à Radio France. Ils travaillent alors directement auprès des bureaux et des studios, pleinement intégrés dans le rythme médiatique. Les liens entre documentalistes et créateur·ice·s se transforment mais ne disparaissent pas complètement. Comme dans de nombreuses relations professionnelles, les liens se dématérialisent, et passent de plus en plus par les échanges de mails. Pauline me montre, au cours de notre entretien, de nombreux échanges numériques qu'elle a avec les équipes de Radio France et France Télévisions :

¹²³⁴ Entretien avec Julien, le 10 juillet 2019.

¹²³⁵ Voir annexe n°22 - Photographie d'une documentaliste et d'une chercheur·e à l'Inathèque, 28 août 2007.

Ouais...enfin, c'est plutôt les assistants [que les journalistes]. Ouais, ils ont pas la carte de journaliste [elle cite l'émission]. C'est bien eux qui écrivent les sujets mais ils ont pas la carte de journaliste. Ils sont un peu plus que des assistants à proprement parler, par exemple ceux de [elle cite une station de radio], qui viennent faire les recherches et écouter...eux derrière, ils rédigent, mais c'est eux qui nous demandent la recherche, et ils peuvent nous faire des recherches assez précises [*elle cherche des exemples dans sa boîte mail*]. Bon, alors là, pour le coup, c'est assez vague... [*elle lit*] « La tuerie de Chevaline, tout commence en 2012, et il y a des rebondissements jusqu'à la fin 2016, si vous voyez des déclarations, des témoignages, je suis preneur¹²³⁶.

À l'image de la tradition du métier, les documentalistes de l'audiovisuel public poursuivent un travail en appui aux créateur·ice·s, qui régulièrement se font relayer par leurs assistant·e·s pour transmettre les demandes d'illustrations. Certains professionnel·le·s de la radio continuent à se rendre physiquement directement auprès des documentalistes. Les relations inter-professionnelles se reconfigurent, sur un modèle hérité de la RTF, à travers des moyens différents mais ne disparaissent pas. Le mail accentue cependant l'aspect d'une commande verticale, diminuant les possibilités d'échange direct avec le·la créateur·ice, et accentuant une « forme de pression », liée à une possible « surcharge informationnelle et communicationnelle »¹²³⁷.

Pour Jean-Yves de Lépinay, ancien documentaliste, et président du PIAF, la profession de documentaliste-rechercheur est aujourd'hui « une profession qui, de plus en plus isolée, parce qu'on travaille en ligne, on travaille de son bureau ». Or, cet isolement des travailleur·se·s, à l'intérieur et en-dehors de l'INA, sème de nouveau le flou sur le périmètre des compétences des documentalistes. Avec le numérique, les liens entre les chercheurs et les documentalistes de l'INA se relâchent, comme les liens entre documentalistes et créateur·ice·s. Le travail des documentalistes se recompose, au cœur de l'INA, mais aussi pour les chercheurs en « free-lance » ou salarié·e·s des sociétés de production.

Dans le contexte du nouvel esprit du capitalisme décrypté par Boltanski et Chiapello¹²³⁸, et d'une acceptation de la dimension économique du patrimoine audiovisuel,

¹²³⁶ Entretien avec Pauline, le 28 mars 2018.

¹²³⁷ Houssein Assadi, Jérôme Denis, « Les usages de l'e-mail en entreprise : efficacité dans le travail ou surcharge informationnelle ? », in Emmanuel Kessous et Jean-Louis Metzger dir., *Le travail avec les technologies de l'information*, Paris, Hermes, 2005, pp. 135-155.

¹²³⁸ Voir Luc Boltanski, Ève Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, NRF Essais, 1999.

comment rendre visible et légitime un groupe professionnel dispersé et souvent considéré comme interchangeable ?

Chapitre 9 - Numérique et reconfiguration de la place des documentalistes dans les industries audiovisuelles

Là, on est devant une évolution. [...] Le problème à l'INA, c'est que les gens croyaient tous encore travailler à la télé, quand ils étaient en train de faire de l'archivage et de la documentation. Et pour moi, ça, c'est une erreur fatale [...]. Je pense qu'il y a eu un mélange des genres. Personne savait où il était exactement. Beaucoup pour leur ego préfèrent travailler à la télé. [...] Maintenant, on se retrouve aussi avec des gens qui ont une vision d'archiviste. [...] Après, je crois qu'il y a un truc qui est compliqué à inventer dans cette boîte, c'est « qu'est ce que c'est que ce métier ? »¹²³⁹.

Dans une industrie audiovisuelle de plus en plus traversée par les logiques marchandes, les documentalistes sont tiraillés entre intérêt patrimonial et enjeu commercial des archives. Ils cherchent à redéfinir leur rôle dans la chaîne de création audiovisuelle et intellectuelle. Pour Axel Honneth¹²⁴⁰, le sentiment d'utilité sociale est essentiel à la reconnaissance symbolique des professions. La recherche de légitimité au sein du réseau inter-professionnel des productions audiovisuelles est un enjeu crucial pour les documentalistes, qui vivent de moins en moins bien leur invisibilité sociale.

¹²³⁹ Entretien avec Françoise, le 11 juin 2018.

¹²⁴⁰ Voir Axel Honneth, *La société du mépris. Vers une nouvelle théorie critique*, op. cit.

I. Les professionnel·le·s, en quête de légitimité dans les créations

La visibilité accrue des sources audiovisuelles, et leur reconnaissance sociale en tant qu'archives ne rend pas pour autant la profession de documentaliste mieux visible. Le flou perdure souvent autour de leurs tâches et de leur périmètre de compétences. « On me demande souvent si je fais le même travail que la dame du CDI », me glisse Madeleine, jeune recrue de l'INA. Son récit est le reflet d'une méconnaissance généralisée du métier, y compris chez de nombreux·ses professionnel·le·s de l'audiovisuel, et malgré la visibilité gagnée par l'INA dans le paysage des industries audiovisuelles depuis la création d'ina.fr.

A. Une formation inédite à l'INA : vers la reconnaissance des compétences ?

Troisième obstacle [à l'égalité des sexes au travail] : l'accès au métier, c'est à dire à la qualification et à la formation. Quand celles-ci existent, elles ne sont pas reconnues, mais assimilées à des qualités naturelles, de l'ordre de l'inné, non de l'acquis. [...] Informels, souvent transmis dans le quotidien, de mères en filles, les apprentissages ne sont pas codifiés ni reconnus, et sont par conséquent moins payés¹²⁴¹.

La transmission informelle, orale, inter-personnelle et inter-générationnelle a marqué la construction du métier de documentaliste dans l'audiovisuel, comme de nombreuses professions construites et occupées par des femmes, analysées par Michelle Perrot¹²⁴². Odette est entrée à l'INA dès les années 1970. À la fin des années 1990, elle travaille aux Archives professionnelles, où la formation aux outils est encore le résultat de l'expérimentation et des échanges intra-professionnels :

Ce que je regrettais beaucoup quand j'étais aux Archives [professionnelles], c'est que c'était un traitement documentaire essentiellement basé sur des traditions orales, y avait pratiquement rien d'écrit. C'est pour ça, dès que je suis arrivée ici [aux Méthodes], je me suis dit « Je vais écrire un guide » [rires]¹²⁴³.

¹²⁴¹ Michelle Perrot, « Épilogue », in Margaret Maruani dir., « Je travaille donc je suis », *op. cit.*, p. 280.

¹²⁴² Voir Michelle Perrot, « Qu'est-ce-qu'un métier de femme ? », *op. cit.*

¹²⁴³ Entretien avec Odette, le 12 décembre 2018.

La profession de documentaliste est marquée par un encadrement référentiel et des normes de travail quasi-inexistants, et des évolutions qui se construisent face aux besoins - et aux urgences - de la création. Pendant près de quarante ans, le métier s'apprend sur le tas, et dans l'imitation. À partir de la fin des années 1980, Geneviève, qui travaille à la Phonothèque, raconte la mise en place officielle d'un tutorat pour les jeunes recrues et les documentalistes de structures extérieures. Mais celui-ci est encore bien peu encadré :

En fait, les tutorats, ça a commencé comme ça, à *la va comme je te pousse*, on te dit [...] « J'ai un problème, tu me le fais ». [...]Après, ça a été un peu plus structuré, je suis allée donner des cours dans des IUT où j'ai animé des choses plus construites avec 50 personnes dans la salle [...]. Ca, c'était à la fin des années 1990¹²⁴⁴.

Il faut donc attendre quarante ans d'histoire de l'audiovisuel public pour que l'INA considère que les documentalistes puissent former de futur·e·s professionnel·le·s dans un cadre organisé. L'Insitut était pourtant en charge de nombreuses formations vers les professions audiovisuelles depuis 1975¹²⁴⁵. Quand je demande à Patrick s'il a été formé à son arrivée dans l'Institut en 1993, il me répond que « oui, bien sûr ! ». Mais quand il détaille ses premières années, la notion de formation est moins claire :

Enfin...bon, dans les années 1990, il n'y avait pas encore vraiment de tutorat installé, mais ça s'appelait un *doublon*. Et donc, j'ai une collègue qui était plus ancienne, qui m'a formée. Mais j'ai pas des souvenirs très précis en fait, de cette formation là. [...] Mais en tout cas, c'est un métier où on est beaucoup dans l'échange, dans la coopération. Je pense qu'on laisse jamais tomber un collègue qui trouve pas, par exemple. Et lui, on l'engage, parce que je suis tuteur, je l'engage souvent à aller voir quand il dit « j'ai pas trouvé ». Je lui dis « t'as pas trouvé, t'es pas le premier, t'es pas le dernier », donc ouais il faut pas hésiter à échanger, à aller voir les personnes qui sont référentes, et à poser des questions. Parce que ces métiers, si on pose pas de questions, on a du mal à s'en sortir¹²⁴⁶.

¹²⁴⁴ Entretien avec Geneviève, le 19 février 2018.

¹²⁴⁵ Dès 1975, l'INA organisait des cycles de formation aux métiers de l'audiovisuel, en particulier de la technique et de la production. Les informations à ce sujet sont notamment disponibles dans le dossier d'archives « Formation professionnelle 1974 - 1988 », disponible à l'Inathèque. La description de ce dossier est disponible au lien : http://inatheque.ina.fr/doc/ECRIT/DE_14225-0020/formation-professionnelle-1974-1988 [consulté le 22 octobre 2022].

¹²⁴⁶ Entretien avec Patrick, le 21 février 2019.

Patrick se remémore les « doublons », très fréquemment évoqués par les documentalistes. Il s'agit d'un apprentissage mené sur le tas, de la part d'un·e documentaliste chevronné·e, auprès d'un plus jeune, qui apprend la pratique du métier directement en l'expérimentant. La transmission inter-générationnelle, et l'échange d'informations sont essentiels pour que les professionnel·le·s se forment à une profession, pour laquelle il n'existe pas de parcours universitaire. Les documentalistes qui entrent à l'INA avant la fin des années 1990 sortent souvent d'une formation généraliste dans des matières littéraires. Certain·e·s ont obtenu le diplôme de documentation - traditionnelle - de l'INTD. D'autres ont effectué un court cursus dans la documentation écrite ou la bibliothéconomie. Patrick, a, par exemple, d'abord « fait des études d'Histoire » :

Et après, j'avais fait un DUT...en 1991-92, « Documentation d'entreprise », à Dijon¹²⁴⁷.

Comme Patrick, plusieurs collègues, issu·e·s des différentes formations en documentation créées au cours des années 1990 à l'université, ont alimenté les recrues de l'INA au fil du temps. Tous·tes les documentalistes n'ont cependant pas suivi des études de documentation, loin de là. La transmission à l'INA est donc d'autant plus importante pour les jeunes professionnel·le·s.

Créé en partie comme l'héritier du Service de la Recherche de l'ORTF, l'INA a toujours eu pour mission de former les professionnel·le·s de l'audiovisuel. Le 1er décembre 1997, à la suite de la mise en place du dépôt légal, l'INA ouvre finalement la première formation initiale de documentation audiovisuelle. C'est un événement inédit en Europe. *Le Monde* du 14 janvier 1998 y consacre une double page. La documentation audiovisuelle demeure très peu médiatisée à la fin des années 1990, et le fait qu'un article d'un grand quotidien national y soit consacré est un pas en avant dans la mise en lumière d'une profession de coulisse. La responsable du secteur audiovisuel de l'ADBS, Catherine Fournial, interrogée par *Le Monde*, parle de « compagnonnage », renforçant la dimension sororale de la profession de documentaliste, malgré l'arrivée progressive d'hommes dans le métier. Le sous-titre de l'article reprend d'ailleurs les espoirs des professionnel·le·s liés à l'ouverture de cette formation : « Jusqu'à peu, les professionnels apprenaient sur le terrain. La fonction qui se développe avec l'arrivée du multimédia gagne, ainsi, une reconnaissance dont elle a grand

¹²⁴⁷ Entretien avec Patrick, le 21 février 2019 .

besoin. » La formation est la première à exister spécifiquement sur les fonds audiovisuels. Elle est créée à l'origine en partenariat avec l'INTD :

Sur l'aspect audiovisuel, oui, INTD-INA, on était les premiers...nous, on apportait la partie audiovisuel et l'INTD venait avec sa partie documentation. Avant, il y avait le Bac+5 INTD, et c'était de la documentation, plus classique, ingénierie documentaire, voilà. Quand il y a eu la licence pro qui a été créée, c'était vraiment l'INA, son savoir-faire, en audiovisuel, et voilà...et puis, ça a duré de 1997 à 2010 quand même¹²⁴⁸!

À partir de 2010, la Licence professionnelle n'est plus sous la co-tutelle de l'INTD, et est entièrement gérée par l'INA. Sa création constitue une rupture dans la construction des parcours des documentalistes, et dans l'identité de la profession. Pour Thierry, la création du diplôme, c'est d'abord l'affirmation d'une « légitimité »¹²⁴⁹ pour les professionnel-le-s de la documentation :

Moi, quand je suis rentré comme documentaliste à l'INA, j'ai passé un grand concours, la Maison des examens à Arcueil, la grande salle, voilà. Ensuite, il y avait les entretiens ici. Et après, on avait droit à je crois quasiment 3 mois de formation à l'INA, et par des professionnels extérieurs, sur des techniques de documentation audiovisuelle développées par l'INA sur des fonds de radio et télévision, les parties techniques. Et c'est ça qu'on a, en quelque sorte, un jour, cristallisé sous forme de diplôme¹²⁵⁰.

La Licence permet de faire reconnaître en partie les compétences des professionnel-le-s de la documentation audiovisuelle. Le diplôme n'est d'ailleurs d'abord pas reconnu par le Ministère de l'Enseignement Supérieur, mais par celui de la Culture. La Licence n'offre pas non plus une reconnaissance salariale et symbolique à la hauteur du niveau d'études *réel* de la majorité des documentalistes, qui ont souvent validé un niveau d'études au moins aussi élevé auparavant, comme le raconte Julien : « La Licence pro, qui a eu d'ailleurs, je crois, le statut de Licence pro l'année d'après nous. C'est considéré comme Licence pro, ce qui était pas très important pour nous puisqu'on avait déjà un Master

¹²⁴⁸ Entretien avec Marina, le 17 septembre 2018.

¹²⁴⁹ Entretien avec Thierry, le 17 septembre 2018.

¹²⁵⁰ Entretien avec Thierry, le 17 septembre 2018.

[rires] »¹²⁵¹. Dans le contexte d'une « inflation scolaire », analysée par Jean-Claude Passeron dès 1982, le diplôme de l'INA ne consacre pas un parcours universitaire, dans les trajectoires d'individus qui ont souvent déjà de longues années d'études derrière eux : « Dans tous les pays marqués depuis le début ou, au moins le tournant du siècle, par une accélération de la croissance des flux scolaires, la « scolarisation de masse » s'est en effet accompagnée d'une baisse de la valeur sociale des diplômes »¹²⁵². La Licence de l'INA offre en revanche une porte d'entrée à un métier, contrairement aux formations littéraires par lesquelles sont passées de nombreux·ses documentalistes. Face à la baisse de la valeur sociale des diplômes en Histoire, Lettres ou Langues étrangères, nombreux·ses sont les professionnel·le·s qui ont fait le choix d'une reprise d'études à un niveau moins élevé, la Licence professionnelle, pour contourner les difficultés du marché du travail à la fin des années 1990. J'ai pu retrouver, dans le fonds des archives institutionnelles de l'INA, les profils des étudiant·e·s de la deuxième année de la Licence professionnelle, de décembre 1998 à novembre 1999. La plupart d'entre elles et eux dispose, a minima, de diplômes supérieurs à la Licence. 11 ont ainsi au moins un diplôme Bac+4. La grande majorité des étudiant·e·s a une expérience professionnelle confirmée avant d'entrer dans la Licence, dans l'audiovisuel, la documentation, le journalisme, ou les bibliothèques. Seules 4 étudiantes ne sont pas en reprise d'études. Sur 20 étudiant·e·s, 3 seulement sont des hommes. À l'image de la population des documentalistes, les étudiants en documentation audiovisuelle sont donc essentiellement des femmes très diplômées, qui choisissent la formation de l'INA en reconversion. C'est toujours le cas en 2012, quand Julien choisit d'y candidater, après différentes expériences universitaires et professionnelles :

J'avais décidé, après le Master, de passer des concours de la fonction publique, qui se sont pas forcément soldés par des réussites...et par contre, j'avais décroché un premier emploi en tant que pigiste [il cite le quotidien] et j'ai fait ça pendant un an. [...] j'ai arrêté au bout d'un an. Et je me suis retrouvé à démissionner [...]. Mon profil en fait, d'ancien journaliste, en reconversion, et c'est comme ça que j'ai postulé l'année d'après, à Ina Sup. Plutôt en profil reconversion¹²⁵³.

¹²⁵¹ Entretien avec Julien, le 10 juillet 2019.

¹²⁵² Jean-Claude Passeron, « L'inflation des diplômes. Remarques sur l'usage de quelques concepts analogiques en sociologie », in *Revue française de sociologie*, 1982, 23-4, pp. 551-584.

¹²⁵³ Entretien avec Julien, le 10 juillet 2019.

Pour Julien, comme pour de nombreux·ses étudiant·e·s de la formation de l'INA, celle-ci est une porte d'entrée vers une profession qui recrute, à l'INA, ou, de plus en plus, dans des entreprises non audiovisuelles, alors que la stabilité de l'emploi est difficile à gagner dans les métiers de l'art, de la culture et du journalisme. Ceux-ci demeurent souvent les premières vocations des documentalistes¹²⁵⁴. La Licence de l'INA est souvent une deuxième voie, alternative aux premiers échecs de la vie professionnelle des aspirants au monde de la culture et des médias. La Licence recrute, encore en 2019, beaucoup d'étudiant·e·s en reconversion, y compris en-dehors du monde de la culture :

Il y a eu de tout...là, cette année, on a eu une femme qui travaillait dans l'optique, qui a été opticienne, vendeuse dans un magasin de lunettes et qui en avait marre...là, j'ai un ancien OPV qui a eu des problèmes de santé et qui se reconvertisse...on a eu une administrative de France TV...il y a vraiment de tout... Il y en a beaucoup en reconversion en fait¹²⁵⁵.

La formation est parfois aussi choisie en second lieu car elle demeure relativement méconnue, comme en témoigne Julien, qui a suivi la formation en 2012 : « Déjà, la formation « documentaliste multimédia », l'information elle est à chercher quoi...à Clermont-Ferrand, on n'était pas du tout au courant...[...] L'information, on l'a trouvée nous-mêmes »¹²⁵⁶. Julien considère aussi que la Licence de l'INA est un atout professionnalisant, mais qu'elle ne remplace pas les formations généralistes qu'ont suivi la majorité des documentalistes en amont :

J'estime qu'avoir des diplômes universitaires contribue à faire de nous de bons documentalistes. Je pense que c'est compliqué d'arriver, de sortir du bac, avoir fait deux ans quelque part...je pense que par rapport au métier, il manque quand même un peu...oui, une formation universitaire qui permet d'avoir une vision plus globale sur les choses...mais c'est vrai que globalement, les documentalistes recrutés sont plutôt...moi, j'ai 35 ans, je suis pas le plus jeune du service...le dernier entré, il a 26 ans je crois...et globalement, c'est des gens plutôt diplômés¹²⁵⁷.

¹²⁵⁴ Voir le chapitre 5. III. A. La vocation professionnelle en question : documentaliste, une « voie de garage » pour les professionnelles des médias ?

¹²⁵⁵ Entretien avec Marina, le 17 septembre 2018.

¹²⁵⁶ Entretien avec Julien, le 10 juillet 2019.

¹²⁵⁷ Entretien avec Julien, le 10 juillet 2019.

En insistant sur la nécessité d'acquérir une culture générale avant d'entrer dans la formation de l'INA, Julien dévalue en revanche l'apport de connaissances théoriques de celle-ci, qu'il perçoit comme un complément d'un parcours universitaire classique. La Licence de l'INA est choisie par un certain nombre d'étudiant·e·s comme une porte d'entrée vers le monde du travail, mais rarement pour une question d'intérêt intellectuel. En revanche, cette formation est une étape primordiale vers la formalisation des compétences des documentalistes : « En fait, pour les documentalistes [de l'INA], quand on est recruté, on se dit qu'on est recruté *pour le diplôme* »¹²⁵⁸. Le diplôme de l'INA offre la première « qualification » de documentaliste audiovisuel, au sens de Claude Dubar : il valide « des savoirs techniques et théoriques »¹²⁵⁹, élément essentiel pour la poursuite de la professionnalisation d'un métier méconnu. Dans le sillage de l'INA, d'autres formations prennent en compte la formation à la documentation audiovisuelle au cours des années 2000. Mais ces formations n'ajoutent ces compétences que comme une mention dans leur parcours. Quentin, par exemple, a fait ses études à Bordeaux III, où il a suivi « une Licence pro *Ressources documentaires, Bases de données, images et sons. Images fixes, images animées, c'était un peu tout regroupé* »¹²⁶⁰. Il a donc une solide formation initiale. La formation de l'INA demeure unique dans l'apprentissage d'une documentation proprement adaptée aux contenus radiophoniques et télévisuels, qui prend en compte l'ensemble de la chaîne documentaire, de l'indexation à la valorisation des sources. Elle s'inscrit aussi dans un contexte spécifique d'acculturation à une entreprise audiovisuelle, comme en témoigne le document interne à l'INA de 2001 intitulé « Programme pédagogique »¹²⁶¹, qui distingue quatre modules dans la formation :

- Connaissance de l'entreprise et du secteur audiovisuel
- Techniques du traitement documentaire
- Outils et produits documentaires
- Méthodologie

¹²⁵⁸ Entretien avec Julien, le 10 juillet 2019.

¹²⁵⁹ Claude Dubar, « La sociologie du travail face à la qualification et à la compétence », *Sociologie du travail*, 1996, 38-2, pp. 179-193, cité par Marie Buscatto, « Introduction. Quand la qualification fait débat(s) », *Revue française de Sciences sociale*, octobre-décembre 2006, n°96, p. 7.

¹²⁶⁰ Entretien avec Quentin, le 17 octobre 2019.

¹²⁶¹ « Programme pédagogique » de la Licence professionnelle *documentaliste - spécialité documentation audiovisuelle*, document interne à l'INA, 2001.

Profondément inscrite dans le monde de l'entreprise, sur les lieux mêmes de Bry-sur-Marne, à proximité des autres professions, studios de tournage et de production, la formation veut préparer concrètement au travail dans les industries audiovisuelles. Coordonnée par l'INTD et l'INA, la Licence s'intitule exactement « Diplôme *technique* de documentaliste - spécialité documentation audiovisuelle ». Cette dénomination renforce l'aspect professionnalisant du parcours. À la suite du programme pédagogique défini par l'INA, l'Institut élabore un projet de « fiche métier » pour ses documentalistes : « Le documentaliste est chargé d'assurer l'ensemble des fonctions documentaires : collecte, production de données et de produits documentaires, communication de l'information, veille documentaire »¹²⁶². À travers la formation, l'INA cherche à établir un référentiel professionnel¹²⁶³, et ainsi à mieux définir les compétences du métier. Avec la Licence, c'est l'apprentissage, mais aussi la validation officielle des compétences que les étudiant·e·s souhaitent gagner. La formation INTD/INA peut être le sésame vers le métier de documentaliste audiovisuel et offre une reconnaissance nouvelle aux professionnel·le·s. Les responsables de la Licence que j'ai rencontrés en 2019, insistent sur son aspect « multimédia », et surtout « professionnel », qui la distinguent des autres formations en documentation :

Dans une fac à Rennes, il y a une petite UV, il y a des formations universitaires qui forment à la documentation, il y a des Master qui forment aux archives, à la documentation numérique, des choses comme ça...mais c'est pas en alternance. Notre vrai concurrent¹²⁶⁴ à la limite, ce serait l'EBD [École de Bibliothécaires Documentalistes], mais la concurrence, elle est que dans l'alternance, pas dans le contenu¹²⁶⁵.

La formation offre d'ailleurs un temps important au travail en entreprise, au rythme d'environ une semaine sur deux, en alternance avec les temps d'études, durant lesquels les

¹²⁶² « Fiche métier - Projet », annexe au « Programme pédagogique » de la Licence professionnelle *documentaliste - spécialité documentation audiovisuelle*, document interne à l'INA, 2001.

¹²⁶³ En 2007, l'Institut National de l'Audiovisuel crée Ina'Sup, « École supérieure de l'audiovisuel et des médias », à Bry-sur-Marne. Cet école regroupe les différentes formations professionnelles dispensées à l'INA, mais aussi les premiers Master créés par l'Institut, et en particulier le Master *Gestion et conservation des patrimoines audiovisuels et numériques*, qui doit former les encadrants des documentalistes dans les fonds d'archives audiovisuelles. Aucun·e documentaliste que j'ai rencontré·e n'a suivi ce Master.

¹²⁶⁴ À l'INA, la Licence professionnelle est dispensée par des professionnel·le·s de l'audiovisuel, mais des universitaires y interviennent aussi. Une certaine « concurrence » avec l'Université semble donc exister.

¹²⁶⁵ Entretien avec Marina, le 17 septembre 2018.

formateur·ice·s insistent sur la « technicité du métier »¹²⁶⁶. Le discours des responsables de la Licence reflète une volonté permanente de légitimer la profession, et les compétences qui y sont liées. Pour la formation, l'INA fait appel à des intervenant·e·s qui travaillent à l'INA, ou en-dehors, comme Virginie. En complément de ses activités de chercheuse, elle enseigne dans le diplôme documentaliste multimédia depuis 2009. Elle intervient d'ailleurs aussi ponctuellement dans des universités et à la FEMIS.

Au fur et à mesure des années, la Licence crée des normes de documentation audiovisuelle, qui seront partagées et appliquées par les ancien·ne·s étudiant·e·s dans des mondes beaucoup plus larges que la radio, la télévision et le multimédia : « La photographie du marché de l'emploi pour les documentalistes multimédia, elle est *très peu* du côté de la culture, ça embauche très très peu »¹²⁶⁷.

La Licence professionnelle de l'INA est une première étape vers la délimitation des compétences des documentalistes, à l'INA, mais aussi aux yeux du monde extérieur. Elle rend visibles les techniques et savoir-faire documentaires. Toutefois, le niveau Bac+3 ne permet pas aux documentalistes de gagner la reconnaissance symbolique dont peuvent bénéficier des étudiant·e·s de grandes écoles, comme la Femis, qui ont, dans les faits, le même niveau d'études que la majorité des documentalistes. À partir de 2007, la formation cohabite avec d'autres formations au sein de l'entité intitulée Ina Sup créée par l'INA, qui encadre des formations initiales ou professionnalisantes jusqu'au niveau Master. En demeurant officiellement diplômé·e·s au niveau Licence, malgré leur niveau d'études réel, les documentalistes ne bénéficient pas de la même légitimation que les étudiant·e·s des formations Bac+5, en Gestion de patrimoines audiovisuels, ou Production d'Ina Sup, par exemple.

¹²⁶⁶ Entretien avec Marina, le 17 septembre 2018.

¹²⁶⁷ Entretien avec Thierry, le 17 septembre 2018.

B. La volonté croissante d'affirmer un groupe professionnel légitime - Le rôle de l'association PIAF et des réseaux sociaux

Depuis que j'ai intégré une élite académique, à la logique de la nécessité s'est substituée celle de la reconnaissance, calquée sur l'insinuation du doute concernant ma légitimité. Ce désir de reconnaissance m'a empoisonné la vie, aliénée que j'étais au jugement de mes pairs, dont j'attendais qu'ils effacent par magie ce sentiment d'illégitimité¹²⁶⁸.

Rose-Marie Lagrave dépeint l'évolution de ses questionnements autour de sa légitimité au travail. Elle glisse ainsi d'une recherche de reconnaissance salariale et sociale à une recherche de reconnaissance symbolique, au fur et à mesure de son intégration dans le milieu universitaire. Les documentalistes, en bénéficiant d'un emploi, surtout à l'INA, ont acquis la première. Mais en se confrontant, au fur et à mesure de leur expérience professionnelle, au plafond de verre et à une visibilité en pointillés de leur travail, les professionnel·le·s se questionnent souvent sur leur légitimité dans les industries audiovisuelles.

Un élément frappant de la faible reconnaissance des documentalistes est qu'on ne décèle jamais leur présence dans les différents rapports sur la place des femmes dans l'audiovisuel, qui se sont pourtant multipliés ces dernières années, en particulier depuis l'écho du mouvement #metoo, en 2018. Au contraire d'autres « métiers de femmes », les scriptes ou les assistant·e·s de réalisation et de production, les costumier·e·s, par exemple, sont identifiées. Cette présence délimitée leur attribue une plus grande légitimité, et un rôle défini dans leur monde professionnel¹²⁶⁹. Les documentalistes demeurent aussi peu visibles dans les médias, malgré la nouvelle valeur accordée aux archives à la radio, à la télévision, et sur Internet. Le 16 mai 1999, un rare reportage de quelques minutes est consacré à l'INA, et diffusé sur France 3 : « C'est ici, dans les caves du siège, en banlieue parisienne, qu'est en partie conservé ce trésor d'images. Trésor [...] patiemment amassé depuis les premières *Actualités françaises* »¹²⁷⁰.

¹²⁶⁸ Rose-Marie Lagrave, *Se ressaisir, op. cit.*, p 381.

¹²⁶⁹ À ce sujet, il existe par exemple l'étude d'Aude Barrallon et Carole Perraut, « Rapport sur la place des femmes dans l'industrie cinématographique et audiovisuelle », *Les études du CNC*, mars 2014 ; ou encore « La représentation des femmes à la radio et à la télévision : Rapport sur l'exercice 2020 », *Les collections CSA*, mars 2021.

¹²⁷⁰ Journal Télévisé de France 3, 16 mai 1999.

D'une part, les archives apparaissent cantonnées aux sous-sols, et à la poussière des « caves du siège », dans un lieu indéfini du siège de l'INA, « la banlieue parisienne ». En outre, après une minute de questions à une documentaliste, le reportage s'attarde bien davantage, ensuite, sur la question de la restauration des supports, dans le contexte de la numérisation. Il développe enfin le point de vue d'un réalisateur de documentaires, qui décrit les obstacles liés au prix des archives. De la même manière, des reportages du journal de France 2¹²⁷¹ sont consacrés à la restauration, à la numérisation et à la vente d'archives. L'exposition des professions de la technique et de la création prédomine dans le monde numérisé, où la question des supports matériels est mystérieuse, et les enjeux de la création apparaissent plus séduisants. Les documentalistes des années 2000 continuent à s'activer en coulisse, alors que leurs archives sont désormais sous la lumière des projecteurs. De fait, la profession de documentaliste dans l'audiovisuel est très méconnue. Patrick décrit la méconnaissance de son entourage concernant son métier :

Le problème, c'est que pour aller expliquer à quelqu'un ce que vous faites, c'est compliqué... Alors, ils savent à peu près ce que fait l'INA, ils voient un peu les archives à la télé, mais alors leur expliquer vraiment ce que vous faites, faut prendre le temps¹²⁷².

Autant la numérisation a permis au logo de l'INA de s'imprégner dans une grande partie des esprits collectifs, autant les documentalistes demeurent des travailleur·se·s de l'ombre, loin de l'intérêt du grand public, et même des autres professionnel·le·s de l'audiovisuel. Marianne, intermittente, souffre encore souvent d'une méconnaissance de sa profession de la part des créateur·ice·s :

¹²⁷¹ Quelques exemples de reportages sur l'INA dans les journaux télévisés :

« Archives Ina : le dépôt légal », *13 heures le journal de France 2*, 18 juin 2003, disponible à ce lien : <https://www.ina.fr/ina-eclair-actu/video/2318018001038/archives-ina-le-depot-legal> [consulté le 22 octobre 2022].

« Ina : archives en ligne », *20 heures le journal de France 2*, 27 avril 2006, disponible à ce lien : <https://www.ina.fr/ina-eclair-actu/video/3078704001025/ina-archives-en-ligne> [consulté le 22 octobre 2022].

« Journées du patrimoine : l'INA », *12-13 Edition nationale de France 3*, 14 septembre 2012, disponible à ce lien : <https://www.ina.fr/ina-eclair-actu/video/4791778001012/journees-du-patrimoine-l-ina> [consulté le 22 octobre 2022].

¹²⁷² Entretien avec Julien, le 10 juillet 2019.

Longtemps, on a été associées à des vieilles bibliothécaires avec des vieilles lunettes.... Mais même maintenant, des fois, ils piquent des images à d'autres... Comme si on n'avait pas la télé, pas Internet, qu'on ne savait pas que ça vient d'ailleurs¹²⁷³.

À travers cette confusion sur les tâches, et cette peinture d'une image péjorative de son métier, Marianne se sent alors illégitimée, voire méprisée. Delphine Naudier analyse pour les agents artistiques, que « l'absence de compétence spécifique en lien avec une formation reconnue » prive les professionnels « de tout crédit »¹²⁷⁴. La création tardive d'une formation de documentaliste audiovisuel a probablement joué dans la difficulté à faire reconnaître le périmètre de travail des documentalistes. Dès lors, pour Delphine Naudier, « les enjeux propres à la structuration de la profession [...] se dessinent sur deux fronts », un « front interne », qui permet aux professionnel·le·s de s'organiser et de rechercher « une légitimité sociale » à l'intérieur de leur milieu professionnel, et un front externe, sur lequel les professionnel·le·s travaillent à définir les « frontières » et le « contenu de l'activité », auprès du monde extérieur. Le travail étant méconnu, il n'est pas forcément payé à sa juste valeur aux yeux de certaines recherchistes comme Virginie, qui figure pourtant parmi les *célébrités* de la profession :

Pour moi, tout travail mérite salaire et je trouve que les documentalistes sont pas forcément bien traité.e.s. C'est-à-dire que les tarifs sont pas terribles, il y a des docs qui acceptent des tarifs très bas, donc voilà, ça fait baisser le marché...[...] il y a un problème de reconnaissance je dirais, à la fois professionnelle et financière¹²⁷⁵.

La question du prix du travail fait aussi partie du processus de légitimation des professionnel·le·s. Or Virginie regrette que les documentalistes soient « un peu un parent pauvre parfois », dans les productions audiovisuelles. À savoir qu'elle ne bénéficie pas toujours de la même rétribution monétaire et symbolique que les professions avec lesquelles elle construit une œuvre.

¹²⁷³ Entretien avec Marianne, le 11 juin 2018.

¹²⁷⁴ Delphine Naudier, « La construction sociale d'un territoire professionnel : les agents artistiques », in *Le Mouvement Social*, La Découverte, 2013/2 n° 243, p. 41.

¹²⁷⁵ Entretien avec Virginie, le 21 décembre 2018.

À l'INA, les documentalistes bénéficient d'une meilleure reconnaissance en interne. Nombreux·ses, souvent engagé·e·s, les professionnel·le·s font entendre leurs revendications collectives, en particulier à travers leurs syndicats : « On est dans une équipe très nombreuse, chez le plus gros employeur de documentalistes audiovisuel de France ! Où le métier est connu, reconnu, il y a du poids ici ! Quand les documentalistes pleurnichent, ça crispe tout le monde mais étonnamment, ça a un effet ! »¹²⁷⁶. Travailler en indépendant·e et au sein d'une société n'offre pas le même sentiment de légitimité. À l'INA, les documentalistes constituent le corps professionnel le plus nombreux de l'entreprise - ils sont entre 150 et 180 en 2022. Charles Umney¹²⁷⁷ définit, pour les musicien·ne·s, une des manières d'exercer son activité de type « communautaire », qui se différencie des musiciens qui travaillent de manière individuelle en particulier, par exemple en « free-lance », ou en intermittence. Au cœur d'une communauté professionnelle régie par un cadre institutionnel, Charles Umney considère que la « conscience syndicale »¹²⁷⁸ est, de manière assez logique, plus forte, et plus exprimée, que lorsque les professionnel·le·s exercent leur travail de manière individuelle. Travailler en tant que documentaliste à l'INA s'inscrit dans un contexte où les syndicats sont puissants. Toutefois, Marie aimerait qu'il y ait davantage de « réflexion sur l'évolution du métier ». Ce sentiment est partagé par Julien, délégué syndical :

Nous [FO-INA], on a toujours eu la revendication que c'était pas normal de laisser ce métier sur un seul niveau [de l'échelle salariale]. Là, il y a eu quelques postes de chargé·e de mission, ils sont six, mais c'est déjà une ouverture. Après, sur l'évolution du métier, on a quand même une grande partie des collègues qui sont attachés à leur métier, qui veulent pas faire un autre métier¹²⁷⁹.

À partir des années 2000, au cœur d'un monde audiovisuel de plus en plus industrialisé, la question de l'utilité sociale est de plus en plus d'actualité pour un métier de coulisse. Les documentalistes réfléchissent de plus en plus à se constituer officiellement en tant que groupe professionnel uni, pour gagner une meilleure reconnaissance sociale et symbolique. Les recherchistes, qui travaillent en « free-lance », donc de manière isolée, sont particulièrement

¹²⁷⁶ Entretien avec Nicolas, le 18 janvier 2019.

¹²⁷⁷ traduit par Marc Perrenoud, « Musiciens fonctionnels », technologie et rapport de classe », Dans *Volume !*, 2021/1, 18:1, pp. 81- 94.

¹²⁷⁸ *Ibid.*

¹²⁷⁹ Entretien avec Julien, le 10 juillet 2019.

actif·ve·s dans cette recherche de reconnaissance, et veulent faire valoir leurs droits. En 2006, est créée l'association des Professionnels de l'image et des archives de la francophonie (PIAF). PIAF fonctionne grâce au bénévolat de ses membres. Elle rassemble « une trentaine de fonds, donc parmi les plus importants Pathé-Archives et l'INA, qui sont peu actifs mais qui adhèrent » :

Et puis, les plus petits comme Ciné-Archives, le centre Simone de Beauvoir, Film Images, Lobster, etc., qui eux sont les plus actifs, et puis, il y a, aujourd'hui, probablement entre 50 et 60 - j'ai plus les chiffres en tête - documentalistes d'images, qui sont répertoriés comme ça parce que ce serait définir des classes et c'est un peu l'aristocratie de la profession¹²⁸⁰.

Cet ensemble regroupe des structures très hétérogènes, tant en terme de matériels conservés - audiovisuel et film -, qu'en terme de taille - de l'INA à des fonds beaucoup plus discrets. Cependant, pour Jean-Yves de Lépinay, président de PIAF, toutes ces structures emploient des documentalistes : il y a « quelque chose à défendre pour les savoir-faire professionnels »¹²⁸¹. Pour éclairer sur l'existence, mais aussi sur les ressources dont disposent les professionnel·le·s, l'association organise régulièrement des rencontres :

Et donc, alors, PIAF, on essaie de faire une fois par mois, mais on n'y arrive pas, une soirée thématique sur des sujets...PIAF, ce sont des *professionnels* hein, ce sont pas des vieux documentalistes nostalgiques qui se réunissent pour boire des coups, en disant « c'était mieux avant », non, pas du tout. Donc, on a fait des soirées par exemple, on peut consacrer une soirée à un producteur par exemple, ou à un fonds d'archives...c'est aussi bien un fonds photo, des soirées où on va inviter des gens, etc. Ça attire du monde hein...ça peut être une thématique, ou sur l'évolution des techniques¹²⁸².

Le président de PIAF met ici en lumière une profession aux compétences tentaculaires : il insiste à la fois sur les connaissances techniques et documentaires, et sur la culture générale des documentalistes, qui, pour travailler, ont besoin d'acquérir une vision élargie de l'histoire de l'audiovisuel, de ses matériels et ses contenus. En présentant, soirée après soirée, les différentes facettes de l'identité du corps professionnel, et en ouvrant ces événements à d'autres professionnel·le·s, PIAF espère participer à une meilleure définition de la profession,

¹²⁸⁰ Entretien avec Jean-Yves de Lépinay, Président de l'association PIAF, le 29 novembre 2019.

¹²⁸¹ *Ibid.*

¹²⁸² *Ibid.*

sur le « front interne¹²⁸³ », et sur le « front interne ». En revanche, le président de PIAF souligne la valeur d'information, et non de formation, des événements que l'association organise : « Des soirées de formation, mais aussi d'information...enfin, PIAF ne fait pas de formation, les gens ont un potentiel besoin de formations, mais on les dirige sur des organismes, etc. C'est un lien entre les chercheurs aussi »¹²⁸⁴. PIAF ne concurrence donc en aucun cas les différentes formations menées par l'INA, en son cœur et à l'extérieur. L'association veut en premier lieu permettre aux documentalistes de se croiser. C'est d'autant plus important pour les chercheurs, que le numérique et le télé-travail les ont de plus en plus isolé·e·s les un·e·s des autres :

[Avant] elles circulaient seules...mais, au moins, quand elles arrivaient chez Gaumont par exemple, quelquefois, il y avait une copine qui était là. Et puis, même, elles avaient des nouvelles parce que c'est pas forcément institutionnalisé, c'était comme ça, elles avaient l'impression d'aller dans les mêmes endroits, elles se croisaient...et donc, elles ont un besoin, aujourd'hui, elles ressentent ce besoin [de se retrouver]¹²⁸⁵.

Les chercheurs se croisaient dans les sociétés de production, mais aussi dans les centres de ressources parmi lesquelles elles se déplaçaient au fil de leurs recherches. Ces rencontres se réduisent aujourd'hui à peu de chagrin, alors que les liens interpersonnels sont très importants dans la recherche de contrats. Chez les chercheurs que j'ai rencontrés, le réseau professionnel est très imbriqué au réseau amical :

Oui, alors, entre *Virginie** et moi...on est amies, on est très amies... oui, si elle n'arrive pas à faire un boulot, elle va le donner à quelqu'un d'autre. [...] Mais bon, il n'y a pas énormément de boulot non plus. [...] donc des copines qui me disaient « Tiens, tu as déjà fait ça, est-ce que tu peux le faire là, car moi, je peux pas le faire »...c'est vraiment comme ça...vraiment le bol et le réseau, c'est vraiment que ça¹²⁸⁶.

Les rencontres inter-personnelles et informelles sont donc cruciales pour permettre une cohésion du groupe professionnel, des échanges, et de l'entraide. Hormis ces liens extra-professionnels, PIAF apparaît comme un espace unique de solidarité intra-professionnelle,

¹²⁸³ Voir Delphine Naudier, « La construction sociale d'un territoire professionnel : les agents artistiques », *op. cit.*, pp. 41-51.

¹²⁸⁴ Entretien avec Sarah, le 10 décembre 2018.

¹²⁸⁵ Entretien avec Jean-Yves de Lépinay, Président de l'association PIAF, le 29 novembre 2019.

¹²⁸⁶ Entretien avec Aurore, le 6 juillet 2018.

ainsi qu'une vitrine indispensable du travail des documentalistes auprès des autres professions de l'audiovisuel.

La question des contours du métier est en effet peu claire au sein du paysage radiophonique et télévisuel. Les recherchistes intermittent·e·s, comme leurs collègues de l'audiovisuel, travaillent, à partir de 1999, dans le cadre d'une « convention collective de l'audiovisuel (téléfilm, documentaire et flux) »¹²⁸⁷. Mais, dans la réalité, les frontières de la profession sont peu définies, en particulier pour les indépendant·e·s. Selon les besoins des productions, les professionnel·le·s franchissent de plus en plus facilement les frontières entre les différents métiers de l'image :

De plus en plus, il y a des interactions, d'abord, parce que les iconographes, elles sont parfois en difficulté, donc elles cherchent à élargir leurs fonctions...et d'ailleurs, les documentalistes-recherchistes, les free lance, elles sont dans la même démarche. De plus en plus, elles élargissent leurs compétences, il y en a qui font de l'assistantat à la réalisation, il y en a qui font...enfin, voilà, elles élargissent leurs compétences¹²⁸⁸.

Par manque d'argent pour des contrats de recherchistes, ou par méconnaissance de leurs activités, les productions demandent de plus en plus aux professionnel·le·s d'effectuer différentes tâches au fil de la chaîne de création. Les monteur·se·s, assistant·e·s de production et de réalisation prennent aussi régulièrement en charge les tâches de recherche d'images, pour éviter le coût d'un nouvel emploi, y compris dans des productions de grande ampleur¹²⁸⁹. Dans le préambule de leur « étude sur les documentalistes », qu'elles publient en juin 2007, quatre recherchistes annoncent avoir été alertées par une « enquête sur l'intermittence », « réalisée sur un échantillon de 1044 intermittents », en 2005¹²⁹⁰. Le constat est sans appel : « Notre profession n'y apparaît pas. » Les recherchistes se faufilent donc souvent telles des étoiles filantes, souvent imperceptibles dans le travail de création, aux yeux

¹²⁸⁷ Samuel Zarka, « 1981 : une recomposition syndicale dans l'audiovisuel et le cinéma », in *Le Mouvement Social*, 2019/3, n°268, pp. 81-99.

¹²⁸⁸ Entretien avec Jean-Yves de Lépinay, Président de l'association PIAF, le 29 novembre 2019.

¹²⁸⁹ J'ai rencontré Prune, monteuse intermittente, en 2019, qui m'a décrit cette situation pour les - nombreux - films sur lesquels elle a travaillé.

¹²⁹⁰ Voir Antonella Corsani, Maurizio Lazzarato, Jean-Baptiste Oliveau, « Intermittents du spectacle, du cinéma et de l'audiovisuel : les annexes 8 et 10, cas particulier d'une problématique plus générale. Comment financer la protection sociale dans le cadre de la discontinuité de l'emploi. », *Premier rapport général*, juillet 2005, CES-Matisse, Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

des publics comme aux yeux des créateur·ice·s. PIAF espère, au fil des années, répondre à ce constat, pour mettre en lumière les professionnel·le·s de la documentation audiovisuelle, auprès des usager·e·s des archives. L'association tient par exemple des stands aux différents festivals de l'image et de l'audiovisuel, comme le célèbre *Sunny Side of the doc* de la Rochelle. En 2007, l'étude des membres de PIAF dénonce aussi le manque de clarté autour du statut, et de la définition du rôle des recherchistes dans les productions audiovisuelles :

L'intitulé de poste documentaliste ou documentaliste-recherchiste n'est pas majoritaire, il est le plus souvent le choix de l'employeur en statut non-cadre ce qui ne reflète pas le niveau de formation. L'intitulé premier-assistant réalisateur représente une forte proportion, il est le plus souvent le choix de l'employé en statut cadre. 75% des contrats sont à la journée ce qui corrobore les 80% d'intermittents. Le statut n'est pas appliqué de façon claire¹²⁹¹.

Face à cette peinture nébuleuse du statut et du périmètre des tâches des documentalistes, la concurrence est de plus en plus forte avec les autres professions de recherche d'images, en particulier pour les indépendant·e·s. La concurrence au sein de la profession est aussi de plus en plus forte, dans un contexte où les budgets de production sont de plus en plus serrés. Le fossé dans l'évolution de carrière entre les rares recherchistes « célèbres » - au moins auprès des créateur·ice·s -, et les autres, est d'autant plus mal vécu, et peut se traduire par des rancœurs interpersonnelles :

Il y a beaucoup de jalousies. Ce qu'on appelle « la doc France 3 », les documentaires, c'est verrouillé...chez Patrick Rotman, j'ai essayé 4/5 fois, c'est impossible...Mais on a un groupe Facebook qu'a créé une copine de BFM qui s'appelle « in doc we trust¹²⁹² ». On met des annonces, BFM recherche souvent des pigistes¹²⁹³.

Marianne dépeint, chez les recherchistes, un paysage contrasté qui rappelle de nombreux corps professionnels du monde artistique, divisés entre les « vedettes », et les autres, en raison de la concurrence. Or, l'inégale reconnaissance des un·e·s et des autres

¹²⁹¹ « Enquête sur le métier de recherchiste-documentaliste de l'audiovisuel », juin 2007, *op. cit.*, p. 8.

¹²⁹² Le groupe Facebook ne semble plus exister le 16 juillet 2022, date de ma consultation du réseau social.

¹²⁹³ Entretien avec Marianne, le 11 juin 2018.

n'offre pas « les mêmes garanties d'emploi et de légitimité artistique »¹²⁹⁴ à tou·te·s. Par ailleurs, les réseaux sociaux ont un rôle ambigu dans les relations interprofessionnelles. Ils sont tout à la fois un outil de solidarité entre professionnel·le·s, et une vitrine pour la recherche d'emploi de chacun·e, exposant donc les concurrences entre individus. De plus en plus nombreux·se·s sont les documentalistes qui affichent leur curriculum vitæ, et leur position de recherche d'emploi sur LinkedIn, Facebook ou Twitter, en particulier les plus jeunes. Elles et ils utilisent aussi ces vitrines numériques pour la publicité de leur activité, compensant leur absence récurrente au générique¹²⁹⁵.

La création d'une formation de documentation audiovisuelle, à l'INA, éclaire de manière inédite sur les compétences techniques de la profession. Elle met en lumière de son rôle social, et son utilité, à différentes étapes de la chaîne de création audiovisuelle. Toutefois, le processus de légitimation n'est pas abouti : le métier demeure imperceptible dans la convention collective de l'audiovisuel, et dans différents rapports sur les professions de l'industrie audiovisuelle. Faire appel à des documentalistes apparaît encore trop souvent comme un coût supplémentaire, et non nécessaire, dans les esprits des responsables des budgets de production. Dans ce contexte, une partie des professionnel·le·s cherchent à renforcer un esprit collectif, pour gagner en visibilité. Cependant, celui-ci est parfois mis à mal par des parcours et des réussites sociales et salariales très disparates, et l'éclairage sur certaines individualités aux trajectoires extra-ordinaires, qui cachent une réalité plus complexe.

¹²⁹⁴ Delphine Naudier, « La construction sociale d'un territoire professionnel : les agents artistiques », *op. cit.*, p. 43.

¹²⁹⁵ Voir le chapitre 9. II. B. Avoir son nom au générique, une revendication qui perdure.

II. Une visibilité encore limitée dans les créations audiovisuelles

Depuis longtemps, les groupes professionnels ont intéressé et passionné les sociologues. Mais sur quelle sorte de problèmes et de questions leurs recherches ont-elles porté ? Pour certains, c'est le statut, le prestige, la réputation : est-ce que le groupe que j'étudie effectue un travail estimable, particulièrement noble, qui mérite à ce titre une considération et un respect particuliers¹²⁹⁶?

La question de la reconnaissance est centrale chez les documentalistes, car leur identité collective s'est construite dans l'ombre de l'écosystème audiovisuel, au profit d'autres professions qui prenaient la lumière. Quel est le rôle *reconnu* aux documentalistes dans des processus collaboratifs de production profondément transformés par la numérisation et la marchandisation croissante des archives audiovisuelles ? Quelle place leur est donnée par les autres professions dans un paysage audiovisuel de plus en plus marqué par une économie capitaliste et néo-libérale ? Et comment les professionnel·le·s perçoivent leur rôle et construisent leur identité professionnelle perçue et vécue alors que les archives audiovisuelles sont devenues visibles par tou·te·s ? En plus des questions salariales et du statut social, les documentalistes, dans l'ombre des créateur·ice·s, affirment de plus en plus leur quête de reconnaissance symbolique dans la réalisation des œuvres audiovisuelles.

A. Un travail en coulisse des créateur·ice·s à base d'archives

À partir des années 1990, le corps professionnel des documentalistes de radio et de télévision accueille davantage d'hommes. À leurs côtés, « la féminisation de la profession de journaliste en France »¹²⁹⁷ est constatée par Béatrice Damian-Gaillard et Eugénie Saitta. Les deux chercheuses mettent en lumière qu'en 2017, en France, « 46,9 % des titulaires de la carte de presse étaient des femmes »¹²⁹⁸, ce qui constitue une progression importante pour la

¹²⁹⁶ Howard Becker, « Préface » à Didier Demazière, Charles Gadéa dir., *Sociologie des groupes professionnels*, Paris, La Découverte, 2009, p. 9.

¹²⁹⁷ Béatrice Damian-Gaillard, Cécolène Frisque et Eugénie Saitta dir., *Le Journalisme au féminin, Assignations, inventions, stratégies*, Rennes, PUR, 2010, p. 11.

¹²⁹⁸ Béatrice Damian-Gaillard, Eugénie Saitta, « Féminisation du journalisme : encore un effort pour la parité et l'égalité ! », *op. cit.*

mixité du métier. Une étude de l'INA montre aussi que petit à petit, les femmes sont plus nombreuses à réaliser des documentaires, représentant environ 30% des réalisateur·ice·s de documentaires en 2022¹²⁹⁹. Dans le contexte de cette progressive évolution, qu'en est-il du rapport de genre dans lequel s'est construit la profession de documentaliste ? La mixité croissante des différentes professions médiatiques et universitaires bouleverse-t-elle l'organisation du travail dans l'audiovisuel et permet-elle aux documentalistes de se faire une place sous la lumière des projecteurs ou au moins au générique des œuvres ?

Les activités du Dépôt Légal et des Archives professionnelles sont complémentaires. Liliane explique que le travail aux Archives professionnelles est de reprendre l'indexation « qui a été faite à l'Inathèque », pour « l'adapt[er] aux besoins des chaînes »¹³⁰⁰. À la fois présent en amont et en aval de la chaîne de création audiovisuelle, le travail des documentalistes est crucial dans le rendu final des productions audiovisuelles à base d'archives. D'une part, les professionnel·le·s font des choix esthétiques, à travers la sélection d'extraits d'archives : ceux-ci sont plus ou moins longs, issus de supports plus ou moins marqués par le passage du temps, et mettant en lumière un visuel et/ou un son particulier des lieux, personnages et événements. D'autre part, le travail d'indexation, puis de structuration des fonds, réalisé après la primo-diffusion des programmes, participe à une certaine narration des événements, et à une certaine écriture de l'histoire, et de la mémoire collective. Le choix des mots-clefs des notices, la mise en lumière de certaines archives issues des fonds pléthoriques de l'INA plutôt que d'autre, ont un impact évident sur l'histoire telle qu'elle est perçue et revécue par les téléspectateur·ice·s et auditeur·ice·s. Matteo Treleani souligne que « la spécificité de l'archive consiste en son origine passée. [...] l'exploitation de documents du passé doit être intégrée dans une mise en valeur historique qui tient compte de la relation entre passé et présent »¹³⁰¹. Or, les documentalistes de l'INA qui sont les acteur·ice·s de ces tâches d'indexation, de structuration, de valorisation et d'éditorialisation. Les professionnel·le·s sont en première ligne pour faciliter le dialogue entre les époques traversées par les archives, et les regards qui sont portés sur les images et les sons. Le patrimoine audiovisuel rendu visible au grand public passe souvent à travers des repères

¹²⁹⁹ Voir l'étude de l'INA « Les femmes dans le documentaire, et si on parlait d'elles ? », *op. cit.*

¹³⁰⁰ Entretien avec Liliane, le 13 décembre 2018.

¹³⁰¹ Matteo Treleani, « Recontextualisation », *Réseaux*, n°177, pp. 233-258.

emblématiques et des référentiels peu variés : « Les images qui sont toujours ressorties, ce sont les images un peu symboliques...les poignées de main...entre Helmut Kohl et Mitterrand...toutes ces images là, on les a vues peut-être 10 000 fois »¹³⁰². Patrick se considère comme un médiateur entre les fonds et leurs usager·e·s. Comme les journalistes, réalisateurs ou scénaristes ont longtemps été les « médiateurs » entre l'histoire et les téléspectateurs dans les « émissions à caractère historique » analysées par Isabelle Veyrat-Masson¹³⁰³, les documentalistes occupent un rôle de transmission. Leur discours est souvent celui de *passer·se·s*, qui permettent aux créateur·ice·s, décrire une histoire *complète*, et contextualisée, de l'audiovisuel. Cependant, Patrick regrette que l'expertise des documentalistes en recherche documentaire soit encore méconnue par une partie des journalistes, pour ne pas dire niée :

Des fois, les relations entre documentaliste et journaliste, c'est pas forcément simple. [...] Les journalistes se sentent parfois *supérieurs* aux documentalistes, qui seraient un métier peut-être un peu vieillot...[...] Je pense que c'est important quand vous avez des documentalistes qui sont aux chaînes, qu'ils aient un peu de bouteille et qu'ils sachent dire non. Parce que, quand on vous dit, à une demi-heure d'un journal « je voudrais ça, ça, ça », il faut savoir dire « bon, coco, t'es bien gentil mais ça se fait pas tout seul ! ». Mais c'est toujours compliqué, c'est pas toujours clair à l'extérieur, ce que font *réellement* les documentalistes multimédia, c'est pas forcément perceptible, ils ont l'impression que ce qu'on fait, c'est pas forcément compliqué, c'est juste taper une requête dans un moteur de recherche et que c'est facile. [...] c'est pas toujours facile d'expliquer ce qu'on *apporte*¹³⁰⁴.

Patrick évoque ici un certain mépris pour un métier « vieillot », comme si les marques temporelles qui affectent matériellement les archives se confondaient avec la pratique de la profession. Cette image de la profession est encore très répandue : elle se confondue avec la valeur matérielle et temporelle des archives, vieillotte, voire poussiéreuse, comme c'est le cas pour les professions de la documentation et des bibliothèques. Au cœur d'industries audiovisuelles, où les professionnel·le·s recherchent souvent la lumière des projecteurs, et les paillettes du succès, les documentalistes, en coulisses, se sentent souvent méprisés par les représentations portées sur leur métier. Patrick appuie aussi sur un élément fort dans le récit

¹³⁰² Entretien avec Patrick, le 21 février 2019.

¹³⁰³ Voir Isabelle Veyrat-Masson, *La Télévision explore le temps*, op. cit.

¹³⁰⁴ Entretien avec Julien, le 10 juillet 2019.

des professionnel·le·s : la méconnaissance du métier par les usager·e·s des archives, toujours réduit à un rôle de support, qui induit un rapport vertical de journaliste à documentaliste, et souvent la dépendance au rythme médiatique, donc à une pression horaire. Françoise, documentaliste en fin de carrière, résume d'ailleurs : « Moi je propose, eux, ils disposent, c'est ça, la doc hein... »¹³⁰⁵.

Les documentalistes intériorisent un rapport de pouvoir dans lequel ils servent les journalistes, parfois indifférent·e·s, parfois en colère, mais souvent résigné·e·s. Au Dépôt Légal, les documentalistes œuvrent aussi dans l'ombre des créations intellectuelles. Ils effectuent souvent les recherches aux côtés des chercheur·e·s, leur montrant le chemin vers les ressources, et mettant en lumière certaines archives en lien avec leur thématique de travail. Nicolas souligne que les documentalistes aident les chercheur·e·s, seulement s'ils les sollicitent :

C'est même pas prévu dans le contrat [d'aider les chercheur·e·s], parce qu'on est ici, juste pour appuyer sur une touche, prendre le numéro de téléphone, je vous laisse vous débrouiller, vous êtes autonomes, je m'en vais. Mais quand les gens reviennent, avec un bon retour, ça c'est le top. Après, ça peut se passer d'une façon beaucoup plus anonyme, avec des chercheurs qui sont pressés...qui sont déçus ou carrément désagréables¹³⁰⁶.

Les documentalistes de l'Inathèque travaillent ainsi dans une position d'attente : dans un rapport construit aussi comme vertical, ils ne sont pas en théorie force de proposition pour participer aux recherches universitaires. Nicolas met en lumière une frontière professionnelle théorique entre le documentaliste qui est *disponible* pour aider, et le·la chercheur·e, qui œuvre de manière « autonome ». Certain·e·s documentalistes me disent s'ennuyer à l'Inathèque, où ils se sentent inutiles. Par ailleurs, alors que le temps de la recherche est beaucoup plus lent que le temps médiatique, la verticalité de la relation de chercheur·e à documentaliste peut quand même impliquer une pression horaire décrite par Nicolas, comme avec les journalistes. Certain·e·s, souvent les plus enthousiastes sur le métier, s'impliquent néanmoins d'eux-mêmes dans les relations avec les chercheur·e·s, sans forcément avoir été sollicité·e·s. Nicolas lui-même s'est investi dans plusieurs recherches, et se réjouit de

¹³⁰⁵ Entretien avec Françoise, le 11 juin 2018.

¹³⁰⁶ Entretien avec Nicolas, le 18 janvier 2019.

certaines situations, en particulier dans la relation avec certain·e·s chercheur·e·s étranger·e·s : « Le top de la reconnaissance au Dépôt Légal, c'est quand un chercheur venu du Brésil ou du Vénézuéla nous dit « oh vraiment c'était super ! Vous savez, dans les autres pays, ça se passe pas du tout comme ça ! »¹³⁰⁷.

La reconnaissance de l'utilité sociale de leur travail apparaît encore assez rare pour être remarquée par les documentalistes, renforçant leur sentiment d'invisibilité, voire d'illégitimité. Marianne, recherchiste, dépeint aussi des rapports parfois compliqués avec les créateur·ice·s :

Après, les rapports avec les journalistes, ça dépend vraiment de la rédaction dans laquelle tu es. Soit tu travailles dans une rédaction dans laquelle, comme celle où je suis en ce moment, je suis plus âgée que la moyenne, donc personne ne va *mal me parler*. C'est l'avantage de l'âge. [...] Par contre, j'ai travaillé dans des rédactions, où dès que tu disais non à quelque chose, on se faisait insulter, les journalistes allaient se plaindre au producteur, « t'es qu'une journaliste ratée », « tu es aigrie parce que tu n'as pas réussi à être journaliste »...enfin, on se prenait des horreurs toutes plus misogynes les unes que les autres¹³⁰⁸.

Les recherchistes subissent donc encore des remarques méprisantes sur leur lieu de travail, dans une relation qui demeure verticale, ici avec les journalistes. Cette relation construite dans des rapports de genre, et parfois dans des rapports inter-générationnels comme le décrit Marianne, en faveur d'une dévalorisation de l'activité *féminine* de documentaliste, et de leur carrière effectuée dans l'ombre, donc *ratée*. Françoise, documentaliste en fin de carrière à l'INA, renchérit :

Pour moi, il y a une misogynie énorme sur le métier de documentaliste... En plus, au sein de l'INA, c'est très ambigu, avec le rapport aux clients, aux techniciens et aux magasiniers, qui sont surtout des hommes...et des femmes qui font tampon. [...] Quand t'étais à l'antenne, entre les magasiniers qui voulaient pas te donner le truc, et les autres [les journalistes] qui te hurlaient qu'ils le voulaient tout de suite...t'avais des docs qui pleuraient...moi, je me

¹³⁰⁷ Entretien avec Nicolas, le 18 janvier 2019.

¹³⁰⁸ Entretien avec Marianne, le 11 juin 2018.

souviens avoir vu à France Télé des gens pleurer. On était avenue Montaigne et c'était pas rare de voir une documentaliste en larmes¹³⁰⁹.

Les relations avec les journalistes se sont donc souvent construites dans un contexte de misogynie ambiante, qui semble peu à peu remise en cause, mais qui n'a en aucun cas disparu. Les documentalistes, femmes au cœur d'une chaîne de production très masculine, des magasinier·e·s aux journalistes, ont construit leur place sans faire trop de bruit, afin de ne pas entrer en conflit. Les professionnel·le·s de la documentation intériorisent cette position de « tampon ». Effectuant des tâches encore souvent méconnues, voire parfois méprisées, ils·elles peuvent encore être considéré·e·s comme un maillon faible de la chaîne de production. De fait, en bas de l'échelle hiérarchique, ils reçoivent parfois de plein fouet, la pression du temps médiatique, et les reproches et conflits qui peuvent en découler :

C'est la descente de pression en pression. [...] C'est un journaliste qui dit un truc à quelqu'un qui a plus ou moins bien compris, qui du coup va le dire à sa sauce au documentaliste, qui tombe des nues, essaie de comprendre ce qu'on vient de lui sortir, et n'ose pas toujours poser les bonnes questions à la deuxième personne, qui elle même n'a pas osé demander [...]. La hiérarchie ne se rend pas toujours compte de cette chaîne de pression, qui est assez violente parfois. D'autant qu'ils peuvent se lâcher complètement puisqu'ils n'ont pas de syndicat [de l'INA, sur place à France télé], [...] et ils peuvent se permettre des trucs invraisemblables avec les documentalistes. [...] Pour les documentaires, c'est beaucoup moins fort¹³¹⁰.

La relation journalistes - documentalistes, s'est construite dans des rapports de genre très forts, à travers une violence - et une misogynie - des échanges verbaux fréquente. Elle est d'autant plus difficile à vivre pour les documentalistes dans les médias qui traitent de l'actualité « chaude », et où les professionnel·le·s ne bénéficient pas de la présence des syndicats. Ces rapports verticaux expliquent la position d'appui encore intériorisée par les documentalistes aujourd'hui, y compris les hommes. Cependant, la conflictualité des relations, des rapports journalistes - documentalistes semblent s'atténuer au fil du temps, comme en témoigne Patrick :

¹³⁰⁹ Entretien avec Françoise, le 11 juin 2018.

¹³¹⁰ Entretien avec Françoise, le 11 juin 2018.

Les jeunes journalistes, par exemple, de la chaîne Info [...], ils savent qu'ils n'ont pas à s'inquiéter [du travail des documentalistes]. Et plusieurs fois d'ailleurs, ils nous remercient, en nous disant « t'as fait un super boulot », ou ils nous envoient des mails, carrément, pour le dire, oui oui. [...] la reconnaissance, c'est ça aussi...des fois, ils nous rappellent même pas d'ailleurs mais voilà, ça s'est bien passé et je pense que dans la majorité des cas, ils sont contents oui¹³¹¹.

Patrick se réjouit de meilleures relations avec les jeunes journalistes. C'est un homme, ce qui peut expliquer qu'il ressent moins directement la relation hiérarchique avec les journalistes. Par ailleurs, la verticalité des rapports apparaît de moins en moins exacerbée, et explicite, mais la quête de reconnaissance symbolique est toujours perceptible, dans le récit de Patrick. Comme lui, de nombreux·ses collègues expriment, sans forcément s'en plaindre, que la confiance est tacite entre professionnel·le·s mais qu'ils sont rarement explicitement remerciés pour leurs tâches, qui, de fait, demeurent invisibilisées. Françoise reconnaît par ailleurs que les rapports sont plus équilibrés, avec les documentaristes, avec qui le travail s'effectue souvent côte à côte : « Moi, personnellement, j'ai toujours aimé. Ces relations. D'amener des idées aussi. Proposer des choses [...]. Et donc de manger avec la personne. Je pense que c'est la meilleure part de notre boulot ça [rires] »¹³¹². Françoise distingue les relations avec les journalistes, où elle répond à une actualité « chaude », des relations avec les documentaristes : construites sur le long terme, et dans le quotidien, elles se traduisent par un rapport vécu comme plus égal, de professionnel·le à professionnel·le. La reconnaissance symbolique s'acquiert souvent de manière détournée, quand le travail des documentalistes est repris par les créateur·ice·s :

À un moment, il y a eu un sujet, donc c'était le 13h15 le samedi ou le dimanche...le magazine du week-end, sur France 2, donc je vois un panier arriver, un panier, c'est une demande de client où il a déjà fait ses extraits [via inamediapro.com]. Et en fait, il avait repris toutes les petites phrases que j'avais faites pour le corpus. Et donc, sa recherche, elle était déjà faite. Il est allé piocher, et comme je connaissais bien le corpus, eh bien, il a pris tous les extraits, j'ai vu...et là, on se rend compte qu'on a visé juste¹³¹³.

¹³¹¹ Entretien avec Patrick, le 21 février 2019.

¹³¹² Entretien avec Françoise, le 11 juin 2018.

¹³¹³ Entretien avec Patrick, le 21 février 2019.

Le travail de structuration des fonds et de sélection de documents prêts à l'usage réalisé en amont par Patrick a permis au client de se repérer très rapidement dans les fonds de l'INA, et de trouver des contenus adaptés à sa création. Le documentaliste est fier d'avoir anticipé les attentes des créateur·ice·s, comme en témoigne la reprise dans son exhaustivité des documents qu'il avait mis en lumière. L'utilité de son travail est évidente, et lui permet de gagner en légitimité. Patrick se sent aussi reconnu quand il se sent reconnu comme force de proposition :

J'étais à France Télévisions quand Karl Lagerfeld est mort, c'était mardi dernier. Et donc, vers 20h, il y a une documentaliste de France Télévisions qui vient et elle me dit, donc il y avait eu plein de sujets dans la journée, et elle me dit « Pour demain 13h, on fait un sujet ». Et donc, elle m'explique qu'elle a un angle, qu'elle veut les défilés, les personnalités les plus connues, Claudia Schiffer, qui défilent, et elle me dit « je veux des interviews où il parle de l'innovation, de la création dans ses collections. ». Donc, pendant une demi-heure, on a cherché ensemble, on a visionné. [...] mais des fois, ils savent pas ce qu'ils veulent [...] Et c'est à nous de leur faire comprendre, toujours. C'est à dire qu'avec l'expérience, on sait que là, nous on n'a pas assez d'informations, qu'on est dans un délai qui peut être court, il faut surtout pas se contenter de ce qu'on a, parce que quelque part, on va se mettre en danger, si on reste avec une recherche trop large¹³¹⁴.

En montrant qu'il fait souvent davantage qu'accompagner les journalistes, et qu'il peut être à l'initiative des choix illustratifs des reportages, Patrick insiste encore sur son utilité dans la création de l'œuvre. Les hommes documentalistes revendiquent davantage dans leurs discours ce rôle créatif dans les productions. Les femmes expriment un équilibre plus difficile à trouver, entre appui à la création et force de proposition :

À France Télé, on fait tout de A à Z. Tu fais la recherche, tu peux même en conférence de rédaction proposer un sujet, si ça les intéresse, en fonction de ta connaissance du fonds, mais bon, c'est pas non plus...ça arrive. C'est pas non plus le quotidien [rires]. Je sais que le responsable d'antenne [qui gère l'équipe de documentalistes de l'antenne] pousse à ce qu'on fasse ça, et on n'est pas tous...au taquet [rires]¹³¹⁵.

Le rôle des documentalistes face aux créateur·ice·s est donc difficile à définir. Il·elle·s assistent aux conférences de rédaction de l'Antenne France Télévisions, et pour

¹³¹⁴ Entretien avec Patrick, le 21 février 2019.

¹³¹⁵ Entretien avec Pauline, le 28 mars 2018.

l'organisation des modules de la chaîne France Info, pendant lesquelles leur cadre intermédiaire les poussent à proposer des thématiques ou des documents. Mais il·elle·s demeurent discrèt·e·s et relativement passif·ve·s lors de ces réunions, comme le raconte Pauline. En effet, en se plaçant au même niveau que les journalistes, les documentalistes briseraient la verticalité des rapports et sortiraient du cadre dans lequel s'est construite la relation inter-professionnelle. Les professionnel·le·s continuent cependant à effectuer leurs tâches dans une grande autonomie. Virginie souligne d'ailleurs sa marge de manœuvre dans son apport aux créateur·ice·s :

Il faut les [les créateur·ice·s] aider, leur proposer des choses, leur donner des idées d'archives qu'on connaît...Il y a des choses qui pour nous sont le B.A BA du travail et eux, ils n'ont pas encore eu ce genre de réflexion...parce que voilà, c'est la première fois donc on les aide quoi...et je dis ça sans ironie, c'est notre boulot de les aider...Il y a des gens qui n'ont pas trop l'idée de ce qu'ils vont raconter, en terme de contexte...c'est vrai qu'on peut aller un peu plus vite. Pour les gens dont c'est un premier film avec pas mal d'archives, oui, il faut les aider¹³¹⁶.

Virginie apparaît comme force de proposition, ce qui lui confère un rôle à la fois technique, mais aussi artistique dans la finalité de l'œuvre. « Les lignes entre personnel créatif et personnel de renfort sont [...] difficiles à définir clairement », analyse Déborah Gay à propos des scénaristes de télévision¹³¹⁷. Cette frontière poreuse, entre volonté créatrice et rôle de renfort, complique la délimitation de la place des documentalistes dans la chaîne de création. Les discours des jeunes documentalistes témoignent d'une revendication croissante de leur part créatrice dans la production des œuvres : ils se résignent de moins en moins au rôle d'appui qui leur était traditionnellement conféré, faisant souvent valoir leurs diplômes et leurs ambitions d'auctorialité. A contrario, l'accessibilité aux archives en ligne renforce l'idée pour certain·e·s créateur·ice·s que les documentalistes seraient inutiles. Cette représentation est d'autant plus présente, dans le contexte d'une baisse des budgets de production :

Le réalisateur [...], moi, je vais lui proposer des archives mais il va peut-être choisir autre chose sur Internet par exemple. Le documentariste aujourd'hui, il va décider, « je veux telle archive, je veux tel film », et moi, je

¹³¹⁶ Entretien avec Virginie, le 21 décembre 2018.

¹³¹⁷ Déborah Gay, « Scénaristes et réseaux sociaux numériques : la mise en place d'une nouvelle reconnaissance ? », *Études de communication*, 2020/2, n°55, pp. 53-67.

lui propose des choses, il va dire « ah non j'aime pas, ah non j'aime », mais c'est quand même lui qui va toujours être décisionnaire. [...] Avant, moi, j'ai bossé avec des réal', ils ne cherchaient *aucune* image [...] parce que c'était impossible, qu'ils n'avaient pas Internet. Et parce qu'ils ne *voulaient pas* chercher. Ils étaient bien payés, ils s'en foutaient complètement. Ils se disaient, ils avaient confiance en quelqu'un [...]. On va dire qu'ils laissaient 80% du boulot à la documentaliste. Aujourd'hui, c'est l'inverse¹³¹⁸.

Pour Aurore, le rôle de la profession est toujours à rappeler. Ce manque de visibilité est accentué par le difficile rôle à tenir aujourd'hui au sein de la chaîne de production, comme le raconte Marianne : « En fait, notre métier on est toujours coincé·e·s entre la production et la rédaction. On fait notre possible mais on ne peut pas faire n'importe quoi non plus »¹³¹⁹. Cette position, entre envies créatives et contraintes techniques, juridiques et économiques à faire respecter, accentuée par les effets du numérique, est loin d'être le plus facile équilibre à conserver. Néanmoins, elle a aussi ses atouts, comme le valorise Marianne, quand elle raconte son rôle au sein de l'émission de flux pour laquelle elle travaille :

Je suis tributaire d'une rédaction, je dois aller à toutes les conférences de rédaction...d'ailleurs, la présentatrice, me dit que je suis un peu « la cheville ouvrière »...souvent, ils vont partir de quelque chose que je propose pour construire un plateau. « Ah ça c'est super », alors elle va faire un *laïus* dans son texte. Donc il faut proposer¹³²⁰.

La profession de documentaliste acquiert, au fur et à mesure de la numérisation d'importantes compétences juridiques, techniques, et commerciales. Elle peut donc se positionner comme un repère dans la chaîne de création, par sa maîtrise générale des nouveaux enjeux des industries audiovisuelles du monde numérisé. À partir de la fin des années 2010, les documentalistes de l'INA acquièrent aussi des compétences d'éditorialisation en ligne : ils deviennent des acteur·ice·s à part entière de la mise en scène et de la présentation des archives sur les plateformes de contenus, mais aussi sur les réseaux sociaux. La sélection d'images d'archives diffusées par l'INA s'inscrit dans le contexte d'une multiplication des plateformes de contenus audiovisuels et de replay, comme Youtube ou

¹³¹⁸ Entretien avec Aurore, le 6 juillet 2018.

¹³¹⁹ Entretien avec Marianne, le 11 juin 2018.

¹³²⁰ Entretien avec Marianne, le 11 juin 2018.

Netflix. Pour attirer les jeunes publics, l'INA met en ligne des « produits d'appel », que appelés couramment des « pépites »¹³²¹ par les cadres de l'entreprise :

Nous, les *docs*, on n'en peut plus du mot « pépite »... Là, on vient d'avoir une commande sur le tournoi de tennis de Monte-Carlo, et la personne ne peut pas s'empêcher de dire « il me faudrait 4/5 documents qui soient *vintage*, *AF* (*Actualités françaises*) et *pépites* » et c'est que ça, ils veulent que ça¹³²².

Les documentalistes rechignent parfois à se plier aux logiques commerciales des industries audiovisuelles, qui misent beaucoup sur le succès des archives à tendance nostalgique, à l'encontre d'une mise en lumière éducative du patrimoine. Sa connaissance de l'histoire des supports et des contenus médiatiques fait néanmoins de la profession la meilleure experte pour sélectionner des archives séduisantes aux yeux du grand public. Patrick dessine les contours du rôle du documentaliste, qui structure et indexe les archives, toujours dans l'objectif de répondre aux envies des créateur·ice·s :

Des fois, on voit l'image et on se dit « ça, c'est intéressant ». Et je pense que le regard et l'expertise du documentaliste, c'est ça. On anticipe. [...] Souvent, on prépare un corpus et on se dit « cette image là, je sais qu'elle va être utilisée », et du coup, on fait un extrait [découpage de séquences, dans une séquence plus longue]. Je *sais* qu'elle sera utilisée. [...] Et même quand je regarde des émissions chez moi, j'ai ce regard-là en fait ! Professionnel. Même des fois, je découpe des extraits dans ma tête, je me dis « il faudrait que j'en fasse un extrait ! » [rires]. Ça va loin, ça va loin¹³²³!

Les documentalistes, en amont comme en aval de la chaîne de production, jouent un rôle non négligeable dans la conquête de l'audience des industries audiovisuelles. Mieux que quiconque, ces professionnel·le·s sont en mesure de mobiliser l'émotion, voire la nostalgie, des internautes : parmi les fonds, ils convoquent des icônes et des symboles d'un temps révolu sous son jour le plus doré, à l'image d'un goût pour la nostalgie revendiqué par de nombreux client·e·s et publics des industries audiovisuelles¹³²⁴.

¹³²¹ Voir Anna Tible, « La mise en ligne des archives audiovisuelles : entre patrimonialisation et nostalgie créatrice. Regards sur la France et l'Italie », *op. cit.*

¹³²² Entretien avec Mathilde Hurault [cadre et ancienne documentaliste], le 28 mars 2018.

¹³²³ Entretien avec Patrick, le 21 février 2019.

¹³²⁴ Voir aussi Anna Tible, « La mise en ligne des archives audiovisuelles : entre patrimonialisation et nostalgie créatrice. Regards sur la France et l'Italie », *op. cit.*

Les documentalistes revendiquent leur goût pour l'esthétique et l'histoire des contenus sur lesquels ils travaillent. Les récits des documentalistes témoignent souvent d'une grande exigence concernant la qualité des productions audiovisuelles. Dès lors, ils s'imposent à eux-mêmes, le plus souvent, le souci de faire au mieux, pour participer à l'élaboration d'œuvres dont il·elle·s seront fier·e·s pour leur valeur esthétique, narrative et technique. Cette fierté personnelle n'est cependant pas toujours contrebalancée par une reconnaissance symbolique de leur rôle dans la chaîne de création.

B. Avoir son nom au générique, une revendication qui perdure

On finit par intégrer ce regard sur soi, cette évidence de sa propre inanité, de sa propre incompétence¹³²⁵.

La question de l'estime de soi est centrale dans l'évolution de l'identité professionnelle des documentalistes. Les difficultés à gagner une reconnaissance sociale, professionnelle, mais aussi symbolique, s'ancrent profondément dans l'identité vécue par une grande partie des professionnel·le·s : les documentalistes ont du mal, dans leurs discours, à mettre en valeur la spécificité et l'utilité de leur travail et se dévalorisent implicitement. Pour l'estime de soi, le générique est un moment crucial de remerciements aux différent·e·s professionnel·le·s. Il éclaire aussi sur le rôle de chacun·e dans la chaîne de création audiovisuelle. Pourtant, la mention des noms des documentalistes est bien loin d'être généralisée. Quand je lui demande si la présence du nom des documentalistes au générique est automatique, Virginie différencie sa situation de chercheuse « free-lance » de celle des documentalistes de l'INA :

Vous avez toujours l'assurance d'être citée ?

Ah oui, c'est dans le contrat, ça. [...] Alors après [concernant les documentalistes de l'INA], c'est à la discrétion de la production, il y en a qui les mettent [au générique], et il y en a qui les mettent pas. Quand c'est des copro avec l'INA, et qu'il y a des docs qui travaillent dessus... Moi, j'ai vu des génériques avec le nom de docs à l'INA, et d'autres non¹³²⁶.

¹³²⁵ Mona Chollet, *Sorcières*, *op. cit.*, p. 181.

¹³²⁶ Entretien avec Virginie, le 21 décembre 2018.

Mais Virginie demeure une exception parmi les chercheurs. Très reconnue, elle est la seule dont j'ai eu connaissance, qui ait été désignée « co-auteure » d'un film d'archives : « C'était un film d'archives et ça c'est le réalisateur qui me l'a proposé ». Elle précise d'ailleurs que « ça n'arrive pas souvent ». En revanche, sa contribution artistique est parfois saluée différemment :

Ça m'est déjà arrivé de toucher des droits d'auteur, notamment sur une série où j'apportais... j'apportais l'histoire en fait, à travers les archives. Puisque c'était beaucoup de films amateurs... C'était grosso modo sur les Trente glorieuses, et là, j'ai touché des droits d'auteur¹³²⁷.

Virginie a donc été reconnue, à plusieurs reprises, mais de diverses manières, comme ayant une auctorialité sur les œuvres auxquelles elle a participé. Mais cette reconnaissance du travail de recherche documentaire comme un rôle artistique est extra-ordinaire. En réalité, Jean-Yves de Lépinay décrit une situation bien peu favorable à la reconnaissance symbolique du travail des documentalistes :

Il y en a d'autres [des réalisateur.ices et des producteur.ices] qui, au moment du générique, ne citent même pas les documentalistes. [...] On peut citer les sources, c'est obligatoire, ça oui, mais la personne qui les a cherchées, c'est pas obligatoire. Et [...] c'est vrai qu'il y a beaucoup de génériques qui le font, et que curieusement, il y a des génériques qui citent le troisième assistant mais pas la documentaliste. Et ça, c'est leur choix¹³²⁸.

Alors que les fonds d'archives, pour des raisons financières et juridiques, sont cités, la mention de l'identité des documentalistes au générique n'est donc pas encadrée. Le ressenti des professionnel·le·s n'en est que plus amer, comme en témoigne Virginie elle-même :

C'est marrant quand vous regardez les génériques par exemple, la place des documentalistes...[...] Sur un film où il n'y a que des archives, théoriquement, vous devez être au début du générique...enfin, au début... vous êtes pas la *première* personne, mais vous êtes pas *en fin* de générique... mais il y a des sociétés de production qui mettent les documentalistes en fin de générique...parce que personne n'y réfléchit, personne n'y pense¹³²⁹.

¹³²⁷ Entretien avec Virginie, le 21 décembre 2018.

¹³²⁸ Entretien avec Jean-Yves de Lépinay, Président de PIAF, le 29 novembre 2019.

¹³²⁹ Entretien avec Liliane, le 13 décembre 2018.

Plusieurs récits de documentalistes déplorent, comme Virginie, ce rang ou cette absence des documentalistes au générique, rendant imperceptible leurs activités, et leur rôle dans la division du travail. Christophe est plus résigné. Pour lui, l'invisibilité au générique est une des marques de l'identité de la profession, effectuée en coulisses : « Ouais, on est plutôt sur un métier de l'ombre mais enfin moi, j'ai toujours compris que c'était ça...de toutes façons, nous, on vient en aide...alors, des fois, on avait nos noms au générique, ça faisait un peu...ça faisait surtout plaisir aux parents [rires] »¹³³⁰. En parlant du regard de l'entourage proche, et de la fierté qui pourrait en découler, Christophe souligne néanmoins les difficultés à rendre visible son travail, et sa légitimité dans la création des programmes audiovisuels. Comme Christophe, beaucoup de documentalistes de l'INA intériorisent l'aspect caché de leur profession et semblent avoir accepté, de fait, les pratiques aléatoires concernant leur présence - ou non - au générique :

Vous êtes cité à la fin du reportage ?

Du tout ! Du tout ! On est cité quand on travaille sur un documentaire et donc, à la fin de documentaires, j'ai été cité plusieurs fois, par exemple sur la Résistance, j'ai aussi travaillé sur la saga des immigrés...

Vous êtes systématiquement cité pour les documentaires ?

Quand ce sont des productions faites à l'INA, oui, toujours.

Et quand ce ne sont pas des productions INA ?

Euh, j'ai jamais vérifié mais je pense qu'on doit être cité. Alors, il se trouve que maintenant, il y a beaucoup de documentaires qui sont faits avec des recherchistes qui travaillent sur inamediapro. Donc c'est plus les documentalistes de l'INA qui travaillent. Mais toutes les productions internes, oui¹³³¹.

Les documentalistes bénéficient seulement parfois de la reconnaissance symbolique de leur « nom » dans le rendu final d'une œuvre. Leur identité individuelle n'est en réalité que rarement perceptible dans les remerciements. Les petites mains de la documentation audiovisuelle se faufilent dans l'ombre de « l'image étincelante du capitalisme¹³³² ». Cette image utilisée par Giulia Mensitieri pour décrypter par le monde de la mode est reprise par Delphine Naudier pour l'univers du cinéma : « [dans] l'industrie du cinéma se côtoient, dans des univers très hiérarchisés, luxe et précarité, prestige social et exploitation, élargissement

¹³³⁰ Entretien avec Christophe, le 10 décembre 2018.

¹³³¹ Entretien avec Patrick, le 21 février 2019.

¹³³² Giulia Mensitieri, « *Le plus beau métier du monde* », *Dans les coulisses de l'industrie de la mode*, Paris, La Découverte, 2018.

de l'enveloppe des rémunérations et travail gratuit (ou faiblement rémunéré) »¹³³³. Cette organisation industrielle et fondamentalement inégale est vraie aussi pour le monde audiovisuel. Les *stars* et professions créatives bénéficient de la lumière et de la reconnaissance salariale, sociale et symbolique d'une très grande part de la société. Elles cohabitent avec les petites mains de l'ombre, méconnues, voire invisibles, qui souffrent au contraire d'un déficit de rétribution à tous les niveaux. Dans ce contexte, l'existence et la place au générique sont des enjeux cruciaux. Ne pas avoir son nom au générique, c'est encore une fois être fondu·e dans un collectif, une chaîne de production. À l'exception des quelques recherchistes *stars*, « l'aristocratie » évoquée par Jean-Yves de Lépinay, les documentalistes sont cantonné·e·s au rôle de rouages de la mécanique audiovisuelle. L'individualité des professionnel·le·s demeure niée dans les créations audiovisuelles, dépersonnifiant leur place et maintenant le flou sur leurs compétences. Rendre visible les professionnel·le·s au générique, ce serait reconnaître leur rôle dans la production des œuvres.

Mais comment mettre en valeur des noms de personnes, quand leur profession peine elle-même à se nommer ? Depuis 1952, les documentalistes ont été cinémathécaires, analystes de documentation, phonothécaires, documentalistes audiovisuel, et sont aujourd'hui documentalistes multimédia à l'INA et recherchistes à l'extérieur :

C'est en 1985, grâce à la convention collective, qu'on est tous devenus documentalistes et qu'« analyste de documentation » a disparu. Même s'il n'y avait toujours *que* les vidéothèques qui étaient informatisées. Et documentaliste multimédia, c'est venu très récemment, les années 2000, ça... Oui, 2010...c'est assez récent. Avant, c'était documentaliste audiovisuel. Dans la convention collective, on parlait de documentaliste, rien d'autre, parce que justement ça couvrait aussi bien ceux qui travaillaient sur l'audiovisuel, que ceux qui travaillaient sur le son, que ceux qui travaillaient sur l'écrit. [...] Mais tout le monde à l'INA dit documentaliste multimédia...parce que justement, avec multimédia, on couvre le son, l'image et l'écrit[rires]¹³³⁴.

La difficulté à nommer le métier demeure, comme en témoigne la responsable de la Licence professionnelle à l'INA : « Le diplôme, maintenant, il s'appelle « documentaliste multimédia » mais avec un gros sous-titre qui s'appelle « gestionnaire de médias et de données »...c'est à dire que...est-ce-qu'on va abandonner un jour l'intitulé du documentaliste

¹³³³ Delphine Naudier, « Agentes artistiques : des faiseuses de noms et de rémunérations », Dans *Terrains & travaux* 2019/2, n°35, pp. 23 à 44.

¹³³⁴ Entretien avec Odette, le 12 décembre 2018.

? »¹³³⁵. Difficile de remercier des individus au générique, quand on ne parvient pas toujours à nommer leur fonction. Jean-Yves de Lépinay explique que c'est une des - difficiles - tâches de PIAF de faire reconnaître la *fonction* de documentaliste en tant que telle, y compris au générique des œuvres audiovisuelles :

La fonction n'existe pas en fait dans la fonction collective. [...] Je crois pas que ce soit utilisé. En fait, il y a des gens qui en parlent régulièrement, mais on sait pas ce qu'il en est de cette question là. Par contre, on s'est saisi et on a eu une écoute intéressée du CNC, mais [...] ça a été rejeté parce que la grande peur du CNC, pour aller vite, c'est de mettre le doigt dans une défense corporatiste des professions et qu'après ce soit la porte ouverte à des quantités de sollicitations¹³³⁶.

La mise en ligne des archives auprès de publics plus larges pourrait être en faveur d'une meilleure visibilité des professionnel·le·s. Au service de l'éditorialisation, Laurence, ancienne documentaliste, explique que la signature des articles par les rédacteurs multimédia est très récente, mais tend à se généraliser :

Et vous signez tous vos articles ?

Pas tous. Des fois, quand on met juste un petit machin, une petite vidéo avec trois lignes, on les signe pas...on les signe quand c'est un peu plus long qu'on a mis plus de temps à les faire et tout...mais bon...c'est plus oui, quand on a passé du temps, quand on a l'impression d'avoir fait un truc un peu plus...une synthèse...mais ça fait pas longtemps hein qu'on signe...non, c'est, ça fait même pas un an...en fait, c'est une demande qu'on a eu...pour que ce soit reconnu aussi, parce que notre travail, ben voilà, je trouve que c'est aussi, il faut que ce soit un peu...c'est bien aussi de signer ce qu'on fait...et puis, pour nous aussi, c'est bien pour...éventuellement pour nos recherches [de travail] plus tard¹³³⁷.

Dès lors qu'il est exposé directement aux publics, sans passer par l'intermédiaire des professions traditionnellement créatives, le travail des documentalistes est davantage visible, et donc plus apte à être reconnu. Pour Déborah Gay, les réseaux sociaux offrent aux professionnel·le·s une nouvelle auctorialité sur les œuvres : en communiquant sur leur travail auprès du grand public, ils gagnent en visibilité et en légitimité. Le travail d'éditorialisation des documentalistes réalisé sur les archives mises en ligne personnifie davantage leur travail,

¹³³⁵ Entretien avec Marina, le 17 septembre 2018.

¹³³⁶ Entretien avec Jean-Yves de Lépinay, Président de l'association PIAF, le 29 novembre 2019.

¹³³⁷ Entretien avec Laurence, le 17 octobre 2019.

leur donnant une légitimité d'autant plus forte dans l'industrie audiovisuelle. Laurence rappelle cependant que la signature des articles est le gain d'une demande faite par les professionnel·le·s, qui n'avait pas été envisagée en amont par les cadres de l'INA. Face à l'héritage d'une profession construite dans l'ombre de la radio et de la télévision, les documentalistes travaillent encore à se faire un nom.

III. Renouveler sa place dans le contexte des archives en ligne

Présent·e·s à différentes étapes de la chaîne de production audiovisuelle, mais dans l'ombre, les documentalistes peinent à faire reconnaître les contours et l'utilité de leur rôle. Leur flexibilité d'un rôle à l'autre, et d'un service à l'autre, brouille d'autant plus les pistes.

A. Les tâches d'éditorialisation : une nouvelle visibilité du travail ?

Aujourd'hui, le numérique semble permettre aux œuvres de flotter dans l'espace social indépendamment de leur emplacement, partout et tout le temps¹³³⁸.

Dans ce contexte de nouvelle accessibilité aux œuvres culturelles et intellectuelles, décrit par Matteo Treleani, les documentalistes de l'INA revêtent un nouveau rôle : celui de mettre en contexte les archives désormais visibles aux yeux de tous·te·s¹³³⁹. Cette mise en contexte, souvent à tendance nostalgique, sur ina.fr et sur les réseaux sociaux, est en partie prise en charge par les documentalistes de l'INA. Certain·e·s documentalistes travaillent en amont de la mise en ligne. Ce travail de sélection d'images et de sons est réalisé au secteur de l'éditorialisation, par roulement avec les secteurs de la valorisation et de la communication. Quelques professionnel·le·s¹³⁴⁰, comme Laurence, ont quitté leur poste de documentaliste pour devenir rédacteur·ice web multimédia à plein temps, après une « consultation »¹³⁴¹ de l'entreprise et de la réussite d'un entretien. Ils s'occupent de la mise en ligne des archives sur ina.fr, et de la mise en contexte de celles-ci : ils rédigent des articles ou de courts textes pour expliciter l'histoire de la production des sources, et développent des analyses sur certaines thématiques traitées par les contenus, souvent en lien avec l'actualité, ou avec des anniversaires et commémorations. L'éditorialisation s'inscrit dans la volonté de valoriser les archives de l'INA au grand public, via des canaux très visibles, et en lien avec une actualité

¹³³⁸ Matteo Treleani, *Qu'est-ce-que le patrimoine numérique ?*, op. cit., p. 6.

¹³³⁹ Voir aussi Anna Tible, « La mise en ligne des archives audiovisuelles : entre patrimonialisation et nostalgie créatrice. Regards sur la France et l'Italie », op. cit.

¹³⁴⁰ En 2019, ils sont trois mais leur nombre a augmenté depuis. Je n'ai malheureusement pas ce décompte exact.

¹³⁴¹ « Consultation » est le terme utilisé à l'INA pour parler des offres d'emploi internes.

médiatique « chaude », donc susceptible d'attirer de l'audience. En 2019, quand je le rencontre, Quentin a toujours le statut documentaliste, mais il est détaché en tant que rédacteur multimédia. Il est arrivé à ce poste sur la base du volontariat :

il y avait eu des consultations auxquelles j'avais postulé mais j'avais pas été retenu...mais j'ai fait part au chef de service de ma volonté de retrouver ce service là...et donc là, en ce moment, je suis en détachement on va dire depuis deux ans bientôt. Je suis toujours documentaliste, mais sur ma fiche de carrière, je suis rédacteur multimédia, rédacteur web, j'ai vraiment voulu venir, et puis eux, ils avaient beaucoup beaucoup de boulot, enfin, c'est un service qui se développe vachement, tout ce qui est éditorialisation des archives et tout ça quoi...enfin, chaque mois, on voit le nombre de vues sur Twitter, Facebook, qui sont en train d'exploser...et donc, ben, je suis arrivé comme ça sur le site ina.fr et depuis, de fil en aiguille, on nous a demandé de faire des modules, de poster aussi sur les réseaux sociaux...c'est comme ça que ça évolue...depuis début 2018, je crois...et puis, ben, je suis resté là¹³⁴².

Quentin est donc toujours officiellement documentaliste, mais il est détaché, à temps plein et pour une période de long terme, des services de documentation, pour travailler en tant que rédacteur-multimédia. Il évoque sa participation à des « modules » : ce sont de courts programmes réalisés pour la chaîne d'informations continue France Info, qui sont aussi repris sur les comptes de l'INA sur Facebook et Twitter. Très courts montages d'archives, ces modules traitent de thématiques liés à l'actualité en quelques minutes, sur le modèle des programmes journalistiques courts, surtitrés, comme ceux proposés par le média Brut. Ils utilisent les archives comme des illustrations séduisantes, et souvent ludiques. Les modules font appel à des émotions populaires collectives, à travers la matérialité de leurs supports. Souvent marqués par le passage du temps, les images et les sons montés dans ces programmes rappellent le « bruit médiatique » d'origine (images en noir et blanc, musique d'ambiance de l'époque de production, son grésillant...) des œuvres, qui se révèle fructueuse pour le chiffre d'affaires médiatique, et donc de l'INA. Dans son témoignage, Quentin souligne que l'éditorialisation a le vent en poupe à l'INA. Cependant, elle apparaît encore peu structurée. L'activité s'organise de manière dispersée entre différentes professions, et différents secteurs. En 2019, les différent·e·s professionnel·le·s qui sont à l'œuvre pour cette activité ont finalement peu de contacts entre eux :

¹³⁴² Entretien avec Quentin, le 17 octobre 2019.

Pour ina.fr, j'ai une équipe qui est coupée en deux, une partie ici pour les recherches anticipées [bâtiment Bry III], une partie à Bry II [bâtiment de la direction commerciale, entre autres], auprès de la rédaction.

Ça aurait été beaucoup plus logique qu'on soit tous réunis, mais c'est comme ça¹³⁴³.

Mathilde Hurault, cadre du secteur de l'Éditorialisation, créé en 2018, dépeint une frontière géographique, qui distingue les différentes tâches occupées par les documentalistes. D'une part, les documentalistes effectuent les recherches d'archives, pour répondre ou anticiper les commandes des journalistes et rédacteur·ice·s web concernant l'actualité « froide », traitée sur le long terme : ils travaillent dans le bâtiment officiel des Archives professionnelles, aussi appelé Bry III. D'autre part, quelques documentalistes détachés sur un temps court auprès des rédacteur·ice·s web et des journalistes recruté·e·s par l'INA, travaillent à la contextualisation des archives auprès des rédacteur·ice·s, ainsi que sur la recherche d'illustrations pour les thématiques liées à « l'actualité chaude » : ils évoluent dans le même bâtiment que les cadres dirigeant·e·s de l'INA, Bry II. Malgré cette frontière physique, le flou demeure sur les contours des différentes activités. Documentalistes, rédacteur·ice·s web et journalistes peuvent tou·te·s effectuer la recherche d'images. Ce chevauchement est à l'origine de tensions sous-jacentes, comme le raconte Quentin : « Les rédacteurs ont Totem accessibles sur leur poste et ils font aussi leurs recherches, ce qui peut parfois crisper »¹³⁴⁴.

La recherche d'images et de sons était jusqu'ici la chasse gardée des documentalistes. En ouvrant l'accès à la base de données Totem, cette tâche est de plus en plus prise en charge par d'autres professions qui travaillent à la mise en ligne et à l'éditorialisation des archives. Les documentalistes, qui peinent déjà à faire reconnaître les contours de leurs tâches, ne vivent pas toujours très bien cette nouvelle dévaluation de leur utilité. Les professionnel·le·s concèdent d'autant moins à céder cette tâche, qu'il·elle·s considèrent souvent comme la plus enrichissante, et la plus créative de leur travail. Avec le travail mené à l'éditorialisation, diffusé sur des canaux à grande audience, de la chaîne d'informations en continu FranceInfo aux réseaux sociaux, en passant par le site grand public ina.fr, les journalistes et rédacteur·ice·s web gagnent une reconnaissance sociale, valorisée par l'entreprise INA. En perdant l'exclusivité de Totem à leur profit, les professionnel·le·s de la documentation ont

¹³⁴³ Entretien avec Mathilde Hurault, le 28 mars 2018.

¹³⁴⁴ Entretien avec Pauline, le 28 mars 2018.

souvent le sentiment de perdre aussi un des rares éléments de leur propre reconnaissance symbolique. La visibilité du travail d'éditorialisation était d'ailleurs clairement une des motivations principales de Quentin pour quitter la documentation et devenir rédacteur. Pour lui, le service de l'éditorialisation et des réseaux sociaux attire les plus jeunes :

Alors, ici, c'est plus jeune que chez les docs par contre, ça, rien à voir...enfin, chez les docs, je dois encore être le plus jeune je pense...enfin, non il y a *Madelen**, qui est plus jeune, un peu plus jeune, mais pendant très longtemps, j'étais le plus jeune là-bas [dans les services de documentation]. Ici, c'est plus jeune, rien à voir. 30-35 ans quoi...[...] Et chez les docs, il y en a beaucoup qui n'ont fait que ça, je trouve...donc, la population se renouvelle pas beaucoup, peut-être, je sais pas...mais je pense que c'est un métier, rédacteur multimédia, qui attire plus les jeunes que documentaliste, je pense¹³⁴⁵.

Avec la mise en œuvre des tâches d'éditorialisation, l'inégale reconnaissance professionnelle n'est plus seulement entre professions créatives, et professions de l'ombre. Certes, journalistes et rédacteur·ice·s web ont une meilleure visibilité, et un plus grand sentiment de légitimité sociale dans les industries audiovisuelles, que les documentalistes. Mais la sélection de certain·e·s documentalistes pour devenir rédacteur·ice·s web ou pour travailler, sur de courtes périodes, auprès d'eux à l'éditorialisation crée une nouvelle fracture au cœur des services documentaires. Une frontière de visibilité se dessine peu à peu entre les activités d'éditorialisation, de plus en plus valorisées par l'institution, et les autres tâches de documentation, qui demeurent dans l'ombre. La frustration est palpable chez une partie de la population professionnelle, qui se sent lésée, cantonnée aux activités d'indexation, peu visibles, en particulier au Dépôt Légal mais pas seulement :

Je pense qu'il y a beaucoup de gens qui sont arrivés à l'INA, en tant que documentalistes, sur un profil... « culturel ». Faire de jolies notices, indexer, et c'est normal. Et du coup, là, ils se retrouvent à faire du reformatage de données extérieures, et c'est pas pour ça qu'ils avaient signé aussi. C'est... pour eux, c'est difficile¹³⁴⁶.

Une nouvelle division du travail se met en place à l'intérieur des services de documentation, entre tâches valorisées, de sélection, de valorisation, et de communication, et

¹³⁴⁵ Entretien avec Quentin, le 17 octobre 2019.

¹³⁴⁶ Entretien avec Julien, le 10 juillet 2019.

tâches invisibles, d'indexation et de gestion de base de données. Dans une profession construite dans l'ombre, cette nouvelle répartition des tâches se révèle difficile à vivre pour certain·e·s. À l'image des occupant·e·s des « sales boulots » théorisés par Everett Hughes, les documentalistes essayaient sur le long terme de mettre davantage en valeur, voire de s'attribuer, des tâches plus gratifiantes que les tâches originelles, qui avaient une connotation péjorative, pour gagner en légitimité et en reconnaissance dans la représentation collective¹³⁴⁷. Les documentalistes partageant désormais les tâches de sélection et de valorisation des archives avec d'autres professions, et se retrouvent parfois à l'écart des activités visibles de l'INA. Ils reconfigurent alors leurs relations inter- et intra-professionnelles, non sans conflits, même si ceux-ci demeurent souvent sous-jacents dans les récits. Pour Muriel Mille, l'industrie audiovisuelle est marquée par des « rivalités » qui « portent sur l'autonomie professionnelle, le degré de contrôle sur le travail, tous voulant maintenir les limites de leur territoire professionnel dans un cadre de production, certes rationalisé, mais encore travaillé par des incertitudes autour de la place de chacun. Ces tensions dans la chaîne de fabrication correspondent également aux inégales ressources possédées par les différents intervenants »¹³⁴⁸. À l'INA, le développement des tâches d'éditorialisation accentue les questionnements (et litiges) pour la reconnaissance sociale et symbolique. Autant sur le « front externe », que sur le « front interne », les documentalistes cherchent à affirmer leur périmètre de compétences et de tâches, pour se rendre d'autant plus visible, et légitime.

Les professionnel·le·s se répartissent, à la fin des années 2010, la prise en charge des deux nouvelles « tendances professionnelles »¹³⁴⁹ telles que les définit Quentin : « la tendance qui est la gestion de la base de données, et la tendance rédacteur multimédia et éditorialisation ». Cette organisation ne produit pas d'inégalités salariales puisque les professionnel·le·s sont tou·te·s recruté·e·s au même niveau, et payé·e·s selon la même grille. Cependant, cette division du travail dessine petit à petit une nouvelle frontière genrée au sein d'une profession pourtant de plus en plus mixte :

On est dans une période où le métier de documentaliste est en perte de vitesse. Et les femmes qui ont plutôt réussi à faire leur carrière à l'INA vont partir...et c'est ça qui est dommage aujourd'hui à l'INA, c'est que le métier de

¹³⁴⁷ Voir Everett C. Hughes, *Le regard sociologique*, op. cit., pp. 311-315.

¹³⁴⁸ Muriel Mille, « Le processus collectif de création d'un feuilleton télévisé. Une division du travail d'auteurs », *Sociétés contemporaines*, 2016/1, n°101, p. 94.

¹³⁴⁹ Entretien avec Quentin, le 17 octobre 2019.

documentaliste qui était plutôt féminin, est en train d'être réduit, et on part plutôt sur les métiers de l'éditorialisation, qui sont peut-être plutôt masculins¹³⁵⁰.

Les documentalistes qui travaillent aux tâches d'éditorialisation auprès des journalistes de l'INA sont majoritairement des hommes. Dans une profession qui demeure en majorité féminine, ou qui se féminise, comme l'analysent Béatrice Damian-Gaillard et Eugénie Saitta pour le journalisme, « féminisation ne veut pas dire totale égalité et parité »¹³⁵¹. Les postes les plus visibles et les mieux reconnus du journalisme demeurent en majorité occupés par des hommes. Même si la population des documentalistes est majoritairement féminine, la répartition des tâches est la même en terme de reconnaissance symbolique : les documentalistes hommes réalisent souvent des tâches plus visibles que leurs collègues femmes. Une nouvelle division du travail s'organise, moins directement verticale, à travers la visibilité des activités choisies au cœur de l'immense champ de tâches désormais occupé par les documentalistes. Une véritable « ségrégation horizontale » semble donc aussi se mettre en place dans le corps professionnel, avec une nouvelle répartition genrée des tâches. La division est aussi inter-générationnelle puisque les hommes, et les jeunes femmes, candidatent plus facilement aux tâches d'éditorialisation. Les jeunes se sentent probablement plus à l'aise avec des outils de mise en ligne et de partage numérique, qui peuvent être craints par les plus âgé·e·s, et auxquels il·elle·s n'ont en général pas été formé·e·s : « Sur l'âge et le genre, c'est vrai que c'est une question que je me suis jamais posé »¹³⁵². Mais comme l'exprime Quentin, les inégalités de reconnaissance symbolique, entre *jeunes* et *ancien·ne·s*, et surtout entre femmes et hommes, sont intériorisées par la majorité des documentalistes, qui nient régulièrement cette question dans leur discours explicite.

¹³⁵⁰ Entretien avec Julien, le 10 juillet 2019.

¹³⁵¹ Béatrice Damian-Gaillard, Eugénie Saitta, « Féminisation du journalisme : encore un effort pour la parité et l'égalité ! », *op. cit.*

¹³⁵² Entretien avec Quentin, le 17 octobre 2019.

B. Documentaliste ou journaliste : une frontière de plus en plus floue sur les plateformes de contenus de l'INA

Le journalisme en ligne apparaît n'avoir jamais été aussi dépendant des réseaux socio-numériques pour valoriser ses contenus : réécriture de titres pour s'adapter aux algorithmes de Facebook et Google. En 2015, Facebook lance « Instant Articles », un partenariat... Se développent ainsi, au sein même des rédactions, des postes consacrés à la gestion et à l'édition des réseaux socio-numériques, dont Facebook, parmi la variété de plateformes qui existent (Twitter, LinkedIn), et dont certaines lui appartiennent (Instagram, Snapchat)¹³⁵³.

Comme le journalisme en ligne décrypté par Chloë Salles, l'éditorialisation en ligne des contenus en ligne de l'INA donne de plus en plus de place aux réseaux sociaux pour une meilleure visibilité des contenus médiatiques créés par les community manager, journalistes, rédacteur·ice·s web et documentalistes de l'INA. Les contenus créés par les services en charge de l'éditorialisation circulent d'une plateforme à l'autre, et doivent être réadaptés en fonction des audiences et des pratiques de celles-ci. Les documentalistes et rédacteur·ice·s web - ancien·ne·s documentalistes - en charge de ce travail réalisent alors un travail de mise en contexte des archives, qui reprend les codes et les normes du journalisme en ligne, à travers la mise en valeur de nuages de mots-clefs, hashtags, titres et accroches séduisantes selon leur lieu de diffusion. Pourtant, pour Quentin, même si « rédacteur web [...] se rapproche presque des métiers de journaliste », l'accent mis sur l'éditorialisation par l'INA n'a « pas été anticipé » par l'entreprise. « Et ce qu'il aurait fallu, poursuit Quentin, c'est que l'INA anticipe ça, et propose aux collègues de s'orienter vers ces métiers »¹³⁵⁴. Ce manque de formation est problématique pour les professionnel·le·s alors que documentalistes et journalistes sont finalement en charge d'activités qui se croisent et se recouvrent régulièrement, et entre lesquelles la frontière ne cesse de se réduire dans le contexte du numérique et de la circulation des archives. Dès les années 2000, Marianne, chercheuse, raconte son expérience pour une émission de TF1, très proche du journalisme :

Je suis allée [travailler pour une émission de TF1], alors que j'aurais adoré rester [...] Donc j'ai fait un an [...], ça a été super formateur, j'ai pas aimé l'ambiance parce que passer [d'une chaîne à l'autre], c'est pas la même

¹³⁵³ Chloë Salles, « Les compétences de modération dans le journal *Le Monde* : réquisition, redéfinition et redistribution », *Le Temps des médias*, 2018/2, n°31, pp. 48- 61.

¹³⁵⁴ Entretien avec Julien, le 10 juillet 2019.

chose mais ceci dit, c'est une des émissions les plus formatrices pour les documentalistes, parce qu'on avait un budget phénoménal, déjà, qui était quasiment illimité, selon les besoins des invités, et ensuite, on faisait tout. On n'avait même pas de rédacteur en chef en fait, on faisait tout, jusqu'à la régie, au script...on avait quand même des axes directeurs, par exemple pour le *Astérix* de Chabat, on a fait une « spéciale Astérix ». [...] On avait quand même une productrice qui validait les magnétos, et TF1 qui passe derrière et qui rabote encore, parce qu'il ne faut pas qu'il y ait trop de fesses, trop de seins¹³⁵⁵.

Le numérique et l'accessibilité accélérée aux archives transforment en effet la profession de documentaliste, qui gagne en autonomie dans la sélection, le montage et la narration à base d'archives. De nombreux·ses documentalistes se réjouissent d'effectuer ces tâches, puisque, je l'ai déjà évoqué, plusieurs documentalistes m'ont fait part de leur vocation originelle de devenir journaliste, avant d'intégrer la documentation audiovisuelle : « Le journalisme m'intéressait aussi mais à l'époque, j'étais loin d'être assez débrouillarde et dynamique et tout ça pour pouvoir faire carrière dans ce domaine [rires]...donc, [j'ai choisi] la documentation »¹³⁵⁶. Audrey, elle, a travaillé à Radio France avec une grande appétence, avant de faire face à la précarité du statut de pigiste :

Enfin, ce n'est plus le cinéma qui m'attire, c'est la radio, c'est Radio France, et je sais ce que je veux, je veux être assistante réal à Radio France, bon c'est un peu monomaniacal comme direction, mais c'est ça qui me branche. Du coup, je vais réussir à faire ça pendant un an mais comme stagiaire...Donc, je fais France Inter, RFI, France culture...Tout le monde, il est méga content de mon travail, je suis payée au lance pierre, et puis je fais des piges le soir et le week-end, pour avoir un peu de thunes, voilà...c'est une année à la fois passionnante, dense et tout...mais au bout de cette année là, moi, j'ai pas trouvé la porte d'entrée de Radio France. Je me fais jeter quoi¹³⁵⁷.

De nombreux·ses documentalistes expriment leur attirance, explicitement ou plus souvent à demi-mot, pour les activités de rédaction, d'illustration audiovisuelle de l'actualité... de journalisme. Dans la jeune génération de documentalistes, plusieurs souhaitaient à l'origine être journalistes, comme Quentin :

¹³⁵⁵ Entretien avec Marianne, le 11 juin 2018.

¹³⁵⁶ Entretien avec Marie, le 19 mars 2019.

¹³⁵⁷ Entretien avec Audrey, le 14 décembre 2018.

Après ma formation...J'ai toujours voulu faire journaliste, donc maintenant, je me plais bien dans ce que je fais. J'ai déjà essayé les écoles de journalisme, j'avais pas été retenu, j'ai toujours voulu faire ça, après, j'y suis arrivé par d'autres moyens, donc j'avais tenté, j'avais pas réussi, et après j'avais été pris dans une Licence pro documentaire, ressources documentaires, donc voilà, j'ai commencé comme ça. Et puis après, de fil en aiguille...mais de vocation de documentaliste, j'en ai pas. Enfin, c'est pas ma vocation quoi¹³⁵⁸.

Dans la documentation audiovisuelle, ils trouvent souvent une manière de participer à l'écriture médiatique, avec des tâches souvent proches du journalisme, de la sélection d'illustrations audiovisuelles, à l'écriture de résumés de programmes, en passant par la narration à base de montage d'archives. Les tâches d'éditorialisation participent à brouiller les pistes sur l'identité et le rôle des documentalistes dans la chaîne de création audiovisuelle. Les professionnel·le·s n'évoluent plus seulement à l'abri des rayonnages, ou au bout du fil téléphonique. Cette participation à la mise en lumière des archives pourrait leur donner une nouvelle auctorialité sur la mise en scène, au moins la contextualisation, des sources audiovisuelles. Dans le récit même des professionnel·le·s de l'éditorialisation, la frontière n'est pas toujours évidente. Quentin hésite :

Oh... [je ne me sens] quand même pas journaliste, mais non pas plus documentaliste. Non, non, je vois la différence quand même. C'est [...] on a un peu plus la main sur le produit fini, ce qu'on n'a pas quand on est documentaliste... Vraiment, documentaliste, pour moi, c'est un passeur, on passe... [...] Sauf qu'en fait, ça, ça commence à évoluer. Parce qu'ici, pour les réseaux, ils commencent à justement, aller vers ça... à aller vers la rédaction... donc peut-être que l'évolution du métier ce sera ça, en fait... d'être un peu tout... être documentaliste, rédacteur¹³⁵⁹.

Documentalistes et journalistes se chevauchent donc régulièrement dans leurs ambitions d'écriture médiatique à partir des archives, peinant à marquer la frontière qui les sépare¹³⁶⁰. Celle-ci est d'autant plus floue que le statut de rédacteur·ice web à l'INA, à la lisière des deux activités, empiète à la fois sur un terrain, et sur l'autre. Laurence, ancienne documentaliste devenue rédactrice multimédia dépeint les conflits inter-professionnels, qui s'expliquent par

¹³⁵⁸ Entretien avec Quentin, le 17 octobre 2019.

¹³⁵⁹ Entretien avec Patrick, le 21 février 2019.

¹³⁶⁰ Sur le flou des contours professionnels dans les médias, voir Denis Ruellan, « Le professionnalisme du flou », *Réseaux*, n°51, 1992, pp. 25-37.

une inégale reconnaissance symbolique des professions, alors même que les tâches sont très proches :

Pour les relations, ça dépend, des fois, on a eu des tensions entre guillemets mais parce qu'on est sur les deux terrains [la documentation et le journalisme], donc il faut trouver vraiment les rôles des documentalistes... c'est pas simple. [...] je pense qu'après, il peut y avoir de la frustration du côté documentaire, ce que je comprends [...], c'est de fournir, la recherche, trouver les trucs et au final, c'est pas vous qui en bénéficiez parce que c'est mis sur le site, ou sur les réseaux...et c'est...voilà, vous, vous êtes transparent, mais c'est le métier de documentaliste...[...] c'est vrai que c'est un métier...enfin, moi, je l'avais accepté comme ça quand je le faisais...c'est la petite main¹³⁶¹.

La division du travail s'organise entre, d'un côté, les journalistes et rédacteur·ice·s web, qui endossent l'essentiel des activités de rédaction et d'écriture narrative longue, et, de l'autre, les documentalistes, qui prennent davantage en charge la sélection des contenus diffusés dans les médias. Toutefois, les premier·e·s continuent à effectuer quelques recherches sur Totem, et les second·e·s participent aux articles les plus courts de mise en contexte et à l'accroche sur les réseaux sociaux. La bordure entre les activités semble aussi reposer sur leur place sur l'échelle de la visibilité, en interne, et en externe. À l'intérieur de l'entreprise, la frontière entre journalistes et documentalistes de l'INA est toujours marquée spatialement au sein du service de l'éditorialisation. Quentin, documentaliste devenu rédacteur-multimédia me montre ainsi le bureau à côté du sien dans l'open-space :

Alors...eux, ils sont comme nous, ils sont rédacteur-multimédia mais ils sont quand même *purs* journalistes quoi. Elle, Zoé*, qui est là, elle est quand même documentaliste...elle est documentaliste aux archives professionnelles de Bry I. Eux [il me montre trois personnes, trentenaires] ils sont journalistes, ils ont fait une école de journalisme, ils étaient à France 3 Corse, à *la Quotidienne*, chez Courbet aussi je crois...[...] ils sont journalistes eux quoi. [...] Nous, vraiment, on est rédacteurs multimédia. Eux [...], ils ont une carte de presse, parce qu'il y a eu une dérogation quand même et tout ça, ils sont vraiment journalistes. [...] Mais eux, ils font que des modules. Des modules, des modules, des modules. Et tous les jeudis matins, par exemple ce matin, ils font la matinale. Donc ils vont sur le plateau de France Info avec Samuel Étienne, le matin à 7h50 pendant 4-5 mn et ils présentent ce qu'on appelle « le réactif », c'est le sujet le plus chaud de la semaine, en rapport avec l'actualité, et ils présentent leur sujet, tous les jeudis¹³⁶².

¹³⁶¹ Entretien avec Laurence, le 17 octobre 2019.

¹³⁶² Entretien avec Quentin, le 17 octobre 2019.

La division entre journalistes, rédacteur·ice·s et documentalistes, qui travaillent ensemble à l'INA, s'effectue en grande partie autour de l'enjeu de la reconnaissance symbolique. Les premier·e·s apparaissent à l'image, sur les plateaux télévisés de France Info, et dans les différents modules. Les second·e·s signent une partie de leur article de leur nom, les dernier·e·s continuent à travailler dans l'ombre, sans visibilité physique ou nominative dans les médias auxquels il·elle·s participent. Cet inégal traitement des professions crée des ressentis variés entre les professions sur l'échelle du sentiment de légitimité dans la création des programmes. Quentin regrette par ailleurs que l'INA favorise les recrutements externes pour les postes de rédacteur·ice·s qui se multiplient :

Parce qu'aujourd'hui, ces métiers s'ouvrent et quand l'INA recrute des rédacteurs multimédia, il recrute pas des documentalistes...il recrute des personnes plus jeunes, soit en interne, soit carrément en externe avec le profil de journaliste, ce qui fait un débouché qui ne convient pas aux collègues.

Ce sont des emplois mieux payés que documentaliste ?

C'est des emplois qui ont le vent en poupe dans la boîte...qui sont sur le nouveau groupe 5, c'est à dire « cadre non encadrant », donc c'est le même niveau de salaire au départ, mais il y a des possibilités d'évolution¹³⁶³.

En recrutant une partie des rédacteur·ice·s multimédia à l'extérieur du corps des documentalistes, qui ont souvent le même niveau de diplômes réel que les jeunes documentalistes, l'entreprise crée des frustrations. Les compétences des professionnel·le·s de la documentation, souvent attiré·e·s par l'éditorialisation et le journalisme, apparaissent encore une fois ignorées, voire dévaluées par l'entreprise elle-même, puisque l'accès aux métiers de la rédaction leur est encore très limité. C'est d'autant plus vrai que les rédacteur·ice·s multimédia bénéficient, selon Quentin, d'un meilleur horizon de carrière, alors qu'ils ne sont pas spécifiquement formé·e·s. Quentin lui-même raconte sa formation sur le tas :

Bon, j'ai quand même appris sur le tas hein, j'ai pas de diplôme de journaliste. J'ai pas étudié en école de journalisme, j'ai pas de diplôme de journalisme. J'ai appris avec les autres rédacteurs multimédia [il les cite, ce sont également d'anciens documentalistes], [...] tous mes textes, tous mes modules, ils sont corrigés par Zoé*, qui est là...parce qu'elle, elle a vraiment un profil de journaliste. À chaque fois, elle repasse derrière tous les textes. [...] Après, j'ai appris à mettre en ligne sur le site, à faire des accroches sur les réseaux sociaux, à faire la newsletter pour le site aussi...mais j'ai pas eu

¹³⁶³ *Ibid.*

de formation on va dire pendant un mois de journaliste ou de rédacteur multimédia...j'ai appris sur le tas quoi...c'était du tutorat. C'est Laurence et Sébastien [deux autres rédacteurs] qui m'ont tutoré¹³⁶⁴.

Au vu du témoignage de Quentin, on peut d'ailleurs se demander ce qu'il adviendra de la reconnaissance des rédacteur·ice·s multimédia, au rôle mal défini, entre documentalistes et journalistes. Parfois présenté·e·s par les documentalistes comme le pan le plus valorisé de l'avenir du métier, leurs tâches se construisent cependant aussi sur le tas, avec un rôle intermédiaire et peu clair, entre archives et journalisme.

L'éditorialisation permet donc à certain·e·s documentalistes de gagner en visibilité, mais au détriment du collectif professionnel, dont l'identité perçue et vécue se fracture, et continue en partie à se construire en grande partie en coulisses, et dans un rapport vertical avec les métiers « visibles » de la création et de l'éditorialisation.

¹³⁶⁴ Entretien avec Quentin, le 17 octobre 2019.

CONCLUSION DE LA PARTIE III

Les années 2000 signent un tournant dans l'histoire de l'INA, et de la documentation audiovisuelle. En quinze ans, le patrimoine audiovisuel est devenu numérique : les archives audiovisuelles sont passées, selon Gautier Poupeau, ingénieur data à l'INA, d'un modèle de *big data* à l'*open data*, et enfin, au *linked data*. Aujourd'hui, les sources et informations de l'INA sont liées entre elles et « interopérables »¹³⁶⁵. Les archives s'émancipent du temple de l'INA en circulant sur la toile. Les vestales qui les protègent, parmi lesquelles se trouvent désormais des hommes, demeurent néanmoins à l'écart du monde extérieur, cantonnées au chevet du patrimoine audiovisuel.

Dans ce nouveau contexte, les archives audiovisuelles accroissent leur valeur marchande et patrimoniale. Les documentalistes apprennent à maîtriser des outils avant-gardistes, et un cadre technologique, réglementaire et juridique de mieux en mieux défini pour les sources audiovisuelles. Leurs compétences se formalisent petit à petit, renforçant l'aspect technique du métier, et permettant l'émergence de certaines normes de travail. La Licence professionnelle, en particulier, rend plus visibles le savoir-faire des documentalistes, et surtout l'institution de l'INA, y compris à l'étranger : l'entreprise y est désormais perçue comme un idéal-type dans la documentation audiovisuelle.

Au cœur des évolutions techniques, commerciales et culturelles des archives audiovisuelles, la population des documentalistes se recompose. Des hommes rejoignent petit à petit les femmes dans les rangs de la documentation audiovisuelle. Le nombre de chercheurs indépendant·e·s se multiplie en-dehors de l'INA. La vie des archives est aussi de mieux en mieux segmentée et structurée : chaque tâche documentaire a désormais une place définie sur l'échelle de mise en accessibilité des archives auprès des différents publics. Pourtant, la pratique de la profession de documentaliste repose encore, en grande partie, sur l'autonomie et l'initiative individuelle. Le rôle de l'expérience, l'apprentissage sur le tas et la marge de manœuvre des documentalistes et chercheurs, est souvent valorisée dans les récits des professionnel·le·s : « Ce que j'adore avec ce métier, c'est que j'apprends toujours quelque chose ! »¹³⁶⁶.

¹³⁶⁵ Gautier Poupeau, « Le lac de données de l'Ina, un projet pour placer la donnée au cœur de l'organisation », Séminaire *Nouveaux paradigmes de l'archive*, 15 décembre 2020, diaporama disponible ici : <https://fr.slideshare.net/lespetitescases> [consulté, le 20 juillet 2022].

¹³⁶⁶ Entretien avec Virginie, le 21 décembre 2018.

Les documentalistes circulent de plus en plus d'une tâche à l'autre, d'un support à l'autre, et d'un service à l'autre. Grâce à l'expérimentation et la transmission orale, elles et ils acquièrent de nouvelles compétences en gestion et valorisation des sources audiovisuelles. Face au foisonnement des archives mises en lumière, les professionnel·le·s se dessinent un rôle de plus en plus net médiateur·ice·s des archives auprès des différent·e·s usager·e·s : ils leur définissent des repères, et dessinent des chemins qui simplifient l'accès aux contenus radiophoniques et télévisuels.

Toutefois, au cœur de ce paysage modernisé du patrimoine numérique, le corps professionnel se fissure. Tandis que les chercheuses luttent pour affirmer leur place dans la chaîne de création audiovisuelle face aux autres professions, le corps de l'INA est de plus en plus clivé : tout le monde ne bénéficie pas de la même visibilité selon les tâches occupées, en coulisse à l'indexation, ou plus près de la lumière, à l'éditorialisation. Or, cette inégalité dans la visibilité des tâches évolue souvent en défaveur des femmes.

Imprégnée de son identité féminine, la profession de documentaliste s'est construite dans l'ombre des hommes et peine encore aujourd'hui à offrir une place sous les projecteurs aux femmes qui l'occupent.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Quand une femme doit trouver une nouvelle façon de vivre et s’émancipe du récit sociétal qui a effacé son nom, on s’attend à ce qu’elle se déteste par-dessus tout, que la souffrance la rende folle, qu’elle pleure de remords. Ce sont les bijoux qui lui sont réservés sur la couronne du patriarcat, qui ne demande qu’à être portée. Cela provoque beaucoup de larmes, mais mieux vaut marcher dans l’obscurité noire et bleutée que choisir ces bijoux de pacotille¹³⁶⁷.

Se dessiner un rôle d’actrices de leur histoire, au-delà des rapports sociaux de genre.

Les documentalistes, qui ont longtemps été un des rares collectifs féminins de l’audiovisuel public, ont construit leur place dans cette « obscurité noire et bleutée », décrite par l’auteure Déborah Lévy. Les professionnel·le·s ont suivi l’histoire de l’audiovisuel et s’y sont dessiné une place cruciale dans la chaîne de création, en travaillant directement à la mutation de leurs outils, de leurs missions, et de leurs pratiques, mais aussi au fil de leurs interactions inter et intra-professionnelles. Pour la philosophe Christine Malabou, qui reprend l’idée hégélienne d’une plasticité du sujet humain, « une identité n’existe que dans sa transformation¹³⁶⁸ ». L’identité professionnelle des documentalistes se construit ainsi, pierre après pierre, au cœur de rapports sociaux de genre qui l’ont assignée aux coulisses des industries créatives et médiatiques, où elle continue à être vécue de l’intérieur et perçue à l’extérieur, comme un métier « de femme ». Les assignations de normativité demeurent très fortes pour ces professionnel·le·s de l’audiovisuel et il semble « normal », en tant que femme, d’effectuer son métier à l’écart de la lumière, et au service des autres. Les professionnel·le·s ont ainsi construit leurs tâches dans une forte verticalité, pour assister, aider, voire soigner les angoisses des créateur·ice·s, qui ont longtemps été exclusivement des hommes. La profession a entamé sa voie vers la mixité depuis le milieu des années 1990, mais celle-ci demeure lente. Plutôt que de permettre une meilleure visibilité de la profession, elle a dessiné de nouvelles frontières de genre au sein-même de la profession : les hommes documentalistes s’orientent

¹³⁶⁷ Déborah Lévy, traduit de l’anglais par Céline Leroy, *Le coût de la vie (The Cost of Living. A Working Autobiography)*, Paris, Éditions du sous-sol, 2020, p. 157.

¹³⁶⁸ Christine Malabou, « Liberté, égalité, identités (dossier) : comment reconnaître nos différences ? », in *Philosophie magazine*, n° 147, mars 2021, pp. 49-71.

vers des activités plus perceptibles par le grand public, et mieux reconnues par le monde audiovisuel, que leurs collègues femmes. Le récit de la construction identitaire des documentalistes audiovisuel est celui de professionnel·le·s qui ont inventé et toujours modernisé la documentation audiovisuelle, mais dans des relations femmes-hommes marquées par une violence symbolique très forte, qui assigne les documentalistes à l'entrée du temple du patrimoine audiovisuel, sans leur reconnaître l'autorité sur ce trésor.

À rebours de l'hypothèse que j'avais faite au début de ma recherche, les documentalistes n'apparaissent cependant jamais comme des « petites mains » passives au fil de leur histoire. Leur discours n'est en aucun cas celui de victimes : les professionnel·le·s sont bien les acteur·rice·s de leur histoire, même si leur recherche de reconnaissance passe par des discours plus implicites qu'explicites. Si les documentalistes ne font que rarement part de leur frustration à l'égard de la visibilité offerte aux métiers qu'elles côtoient, ils·elles se résignent rarement à des tâches qui pourraient devenir répétitives. Au contraire, ces professionnel·le·s s'investissent, souvent collectivement, pour faire évoluer leur travail et l'adapter aux mutations économiques, techniques, politiques, sociales, du monde des archives, et, surtout, pour y trouver un intérêt intellectuel, voire créatif. L'identité professionnelle des documentalistes s'est donc construite dans une recherche permanente, voire une lutte, pour la reconnaissance. Cette recherche s'est mise en œuvre par paliers, de la revendication d'une meilleure valorisation salariale, à celle d'une reconnaissance professionnelle, puis, aujourd'hui, plus largement sociale. En effet, les plus jeunes générations de documentalistes cherchent à affirmer leur part dans le travail créateur à base d'archives. Malgré les contours mal définis de leur périmètre d'activité, entre patrimoine et logique marchande, le récit des documentalistes de l'audiovisuel public s'inscrit davantage dans les « mondes de l'art¹³⁶⁹ », et l'industrie audiovisuelle, que dans le milieu des archives et de la documentation écrite. À travers leurs conditions de travail - horaires aléatoires, dépendance aux besoins des créateur·ice·s, adaptation aux contraintes financières, la profession de documentaliste recouvre d'ailleurs davantage les nombreuses caractéristiques d'un métier des industries culturelles et créatives que celles d'un métier d'une institution publique d'archivage. L'histoire des professionnel·le·s de la documentation audiovisuelle évolue d'ailleurs au cœur d'interactions menées collectivement avec les, ou face aux, autres métiers de l'industrie audiovisuelle, à l'image d'une « activité de type *communauté professionnelle* »,

¹³⁶⁹ Voir Howard Becker, *Les mondes de l'art*, op. cit.

comme le définit Charles Umney¹³⁷⁰ pour une partie des musicien-ne-s. Les professionnel-le-s de la documentation font ainsi « l'expérience d'une identité collective en tant que travailleurs subordonnés dans le cadre d'une relation de travail », avec « une présence très visible » des syndicats, et au cœur de « cadres de négociation collective et des modes de relations industrielles traditionnels ». Alors que plusieurs identités semblent cohabiter au sein du corps professionnel de l'INA, depuis la création du Dépôt Légal en 1992, on peut se demander si l'identité ne gagnera pas une nouvelle unité avec le projet actuel d'une fusion des bases de données, intitulée « lac de données », qui doit permettre de croiser les informations produites par les documentalistes du Dépôt Légal et les acteur-ice-s des Archives Professionnelles. Toutefois, le développement des activités d'éditorialisation semble créer de nouvelles fractures identitaires.

Plus que des femmes de l'audiovisuel, les documentalistes sont donc des acteur-ice-s à part entière des évolutions de l'écosystème de la radio et de la télévision, même si les assignations de genre ont inscrit leur profession à l'ombre des studios et des plateaux. Mais les documentalistes ne sont pas des « petites mains » au sens classique du terme. En effet, leur marge d'initiative apparaît extrêmement importante dans le travail créateur. Si elle accepte l'ombre, la profession n'apparaît jamais totalement résignée face au manque de reconnaissance professionnelle et sociale de son activité, comme en témoignent ses multiples luttes politiques et syndicales, ainsi que ses revendications intellectuelles et artistiques pour faire reconnaître sa part dans le travail créateur. Pour Axel Honneth, cette reconnaissance serait la seule capable d'assurer la protection des sujets contre la violence symbolique de la négation, voire du mépris¹³⁷¹. Le 21 janvier 2022, la réaction du syndicat FO-INA à l'article de *Society*, évoqué en introduction, témoigne d'ailleurs du refus de cette situation sociale : « ils [la direction] ont souvent oublié un peu vite [...] que c'est bien notamment grâce au *job* accompli depuis des années que nous pouvons retrouver des *vieilleries dans des boîtes* pour les poster ensuite sur TikTok¹³⁷². »

¹³⁷⁰ Charles Umney traduit par Marc Perrenoud, « Musiciens fonctionnels », technologie et rapport de classe », Dans *Volume !*, *op. cit.*, pp. 81- 94.

¹³⁷¹ Voir Axel Honneth, *La société du mépris. Vers une nouvelle Théorie critique*, *op. cit.*

¹³⁷² Tract rédigé et publié par le syndicat FO-INA, « Direction de l'INA : Le Mépris », Bry-sur-Marne, 21 janvier 2022

Affirmer sa place dans un paysage audiovisuel de « micropouvoirs »

L'identité professionnelle des documentalistes se construit dans un corps social, qui lui reconnaît sa valeur professionnelle.

Il n'y a pas un, mais des pouvoirs démultipliés dans le corps social. Le pouvoir n'a pas son siège seulement au centre, dans l'État : il existe tout un système de micropouvoirs, de relations et de relais. D'autre part, l'exercice du pouvoir ne passe pas seulement par la répression, mais – surtout dans les sociétés démocratiques – par la réglementation de l'infime, l'organisation des espaces, la médiation, la persuasion, la séduction, le consentement. En outre, l'exercice du (ou des) pouvoir(s) ne se résume pas à la contrainte et à la prise de décision ; il consiste plus encore à la production des pensées, des êtres et des choses par tout un ensemble de stratégies et de tactiques où l'éducation, la discipline, les formes de représentation revêtent une importance majeure. Le pouvoir est une machinerie dont les sources d'énergie, les moteurs et les engrenages varient au cours du temps¹³⁷³.

À l'image de cette citation de Michelle Perrot, les documentalistes dessinent leur place dans un enchevêtrement de relations de pouvoir, à différentes échelles, et qui passent par des moyens variés.

À l'échelle du monde professionnel, j'ai déjà évoqué la violence symbolique liée à la division genrée du travail avec laquelle doivent négocier les documentalistes, au fur et à mesure de la définition de leur place dans les interactions avec les autres acteur·ice·s de la chaîne de création audiovisuelle.

À l'échelle nationale, les documentalistes évoluent aussi dans une histoire marquée par des liens forts avec les pouvoirs publics, et politiques. À l'INA, le souci du service public est très présent, marque de la période monopolistique, puis de la mission de dépôt légal audiovisuel dont est en charge l'Institut depuis le 20 juin 1992. Quant aux intermittent·e·s à l'extérieur de l'institution publique, leur travail demeure marqué par l'émergence de leur métier dans le contexte de la Radiodiffusion Télévision Française (RTF) : la volonté de *transmettre*, voire, d'*éduquer* le grand public à l'histoire des supports et contenus audiovisuels, s'exprime régulièrement dans leurs récits, reflet d'une profession qui se sent investie d'une mission de *passer d'histoire*, et donc d'intérêt général.

À l'échelle internationale, à partir de la deuxième moitié des années 1990, le travail sur les archives audiovisuelles s'inscrit dans un paysage de plus en plus industrialisé, où les sources radiophoniques et télévisuelles constituent un objet de plus en plus marchandisé.

¹³⁷³ Michelle Perrot, *Écrire l'histoire des femmes*, op.cit, p.311.

L'INA, Établissement Public à But Industriel et Commercial; est aujourd'hui une entreprise qui s'assume comme telle, et qui développe son insertion dans un paysage médiatique marqué par les logiques monétaires. Les professionnel·le·s de l'Institut ont été en pointe dans la modernisation des outils et usages de documentation audiovisuelle dès 1975. L'INA constitue aujourd'hui un modèle pour de nombreuses structures, favorisant le développement d'un paysage professionnel multipolaire en France, comme le décrit Claire Scopsi, qui évoque « l'INA bien sûr, Gaumont Pathé Archives, TV5, les directions de communication des grands groupes (Renault, la RATP, Colas ou Chanel), l'ECPAD, et les chaînes de TV et radio, sont des locomotives pour l'emploi et la définition des métiers¹³⁷⁴. » L'INA est aussi perçu comme une référence pour les institutions étrangères. Les personnes que j'ai rencontrées à la RAI ont ainsi unanimement témoigné de leur admiration pour l'Institut en tant qu'initiateur de la valorisation, marchande mais aussi patrimoniale et culturelle, des archives, auprès du monde audiovisuel, et surtout auprès du grand public. L'INA réalise d'ailleurs, dès les années 1990, des formations en documentation et archivage audiovisuels auprès d'institutions du monde entier. Toutefois, au regard des situations britannique et italienne, que j'avais abordées au début de mon travail de recherche, il est évident que la profession de documentaliste audiovisuel, si elle est mal connue, n'existe en tant que profession pleine et entière qu'en France. Dans de nombreux autres pays, ce sont d'autres professions - monteur·se·s, assistant·e·s de réalisation, administratif·ve·s - qui prennent en charge le classement et la recherche des archives radiophoniques et télévisuelles, selon des principes souvent mal définis, et au cœur d'institutions qui ne sont pas spécialisées dans l'archivage audiovisuel. Cette exception française ne favorise pas la reconnaissance des professionnel·le·s de la documentation dans des industries créatives au fonctionnement de plus en plus internationalisé.

Selon leur statut, en intermittence ou salarié·e·s de l'INA, les documentalistes ne sont pas confronté·e·s de la même manière à la concurrence entre pair·e·s imposée par les logiques libérales dans lesquelles évoluent aujourd'hui les industries culturelles. Les chercheurs « free-lance » subissent en effet de plein fouet des logiques marchandes, la concurrence intra-

¹³⁷⁴ Claire Scopsi, « Ils changent, ils changent, les métiers de la documentation audiovisuelle », *op. cit.*, pp. 4-6.

mais aussi interprofessionnelle, et la précarité¹³⁷⁵ propre aux métiers des industries créatives et culturelles. Ces logiques touchent plus indirectement les documentalistes de l'Institut, salarié·e·s. Mais ces dernier·e·s sont aussi confronté·e·s à la nécessité de rendre visibles les nouveaux contours de leurs tâches, pour ne pas s'effacer derrière la place donnée aux évolutions technologiques, comme les logiciels de reconnaissance, qui commencent à être expérimentés par l'INA dans les pratiques d'indexation. Pour la chercheuse Claire Scopsi, « le numérique a bousculé les positions : Youtube, Flickr, les réseaux sociaux et plus généralement les *User-Generated Contents* du web 2.0 bouleversent les usages amateurs et professionnels, notamment les méthodes de recherche et de diffusion d'images et leur économie. La lente reconfiguration des secteurs de l'édition et de la presse écrite étouffe le métier d'iconographe : on ne peut plus – ou rarement – faire carrière sur la seule compétence de recherche d'illustrations¹³⁷⁶. » Pour Claire Scopsi, les documentalistes - elle parle à la fois des documentalistes de tout l'audiovisuel, et des iconographes pour l'image fixe - sont devenus « polyvalents » dans le contexte du numérique. Ils sont à la fois en charge de l'indexation, de la structuration et de l'ouverture des collections à des publics de plus en plus variés et dispersés, en particulier à travers les tâches d'éditorialisation des archives en ligne. Dans le rapport d'activités de 2020, le président Laurent Vallet définit l'Institut comme un « média patrimonial de service public » : le flou autour de la définition des missions de l'INA, entre musée et marché, ne semble pas totalement résolu. L'entreprise fonde cependant sa nouvelle image de marque sur un lien direct avec le grand public, comme en témoigne le premier axe développé dans le *Rapport d'activités* : « Décrypter, recontextualiser, éclairer - Usages, contenus, produits : L'INA s'est rapproché au plus près des attentes de nos concitoyens en temps de confinement. » Les chiffres sont là pour confirmer ces ambitions : « 1, 132 milliards de vidéos vues, toutes plateformes confondues, 2, 5 millions de fans sur Facebook, 220 000 followers sur Twitter, 710 000 abonnés sur Instagram. » Les documentalistes sont intégré·e·s dans le processus de marchandisation des archives en ligne. Toutefois, leur rôle demeure peu défini, toujours sur le fil entre préservation du patrimoine et

¹³⁷⁵ Sur la « liberté » et la précarité des activités dans les industries créatives, je me réfère notamment à deux recherches, celle de David Hesmondhalgh et Sarah Baker, « 'A very complicated version of freedom': Conditions and experiences of creative labour in three cultural industries », in *Poetics*, Volume 38, Issue 1, February 2010, pp. 4-20.

Et celle de Jérémy Vachet, *Fantasy, Neoliberalism and Precariourness : Coping Strategies in the Cultural Industries*, Emerald Publishing Limited, Bingley (Royaume-Uni), 2022.

¹³⁷⁶ Claire Scopsi, « Ils changent, ils changent les métiers de la documentation audiovisuelle », *op. cit.*, pp. 4-6.

vente de contenus, et entre discours archivistique et discours journalistique. La perception extérieure du métier, déjà méconnu, semble devenir de plus en plus floue. De fait, la reconfiguration des tâches des documentalistes s'inscrit dans une forme de violence symbolique d'autant plus forte que la marche vers la « polyvalence » se met en place de manière implicite, sans contrainte extérieure nette. Les professionnel·le·s de la documentation s'adaptent à un contexte d'industrie créative en mutation, pour faire perdurer leur métier, redessinant, encore une fois, elles et eux-mêmes les contours de leur activité.

Aujourd'hui, en 2022, l'INA veut être considéré comme un média à part entière, en valorisant la production de nouveaux formats à base d'archives, à destination de l'audience la plus large possible. Les documentalistes de l'Institut ont fait évoluer leur activité en fonction de ces nouveaux usages des archives. Depuis 2017, l'INA poursuit ainsi son chemin de commercialisation des archives à destination du grand public, avec la création de la plateforme *Madelen*, en 2020, dont le succès a été favorisé par la crise sanitaire du Covid et la montée en puissance des abonnements aux plateformes de contenus audiovisuels en ligne. Les documentalistes doivent donc redéfinir leur place dans un paysage d'archives audiovisuelles qui, de biens symboliques et communs à la mémoire nationale, revêtent de plus en plus la nature d'objets marchands. Dans l'article de *Society* du 20 janvier 2022, Antoine Bayet, directeur du service de l'Éditorialisation à l'INA, se réjouit ainsi : « Si on demande à un jeune ce qu'est l'INA, pas sûr qu'il réponde un centre d'archivage créé par Valéry Giscard d'Estaing. Il dira que c'est un compte Insta ». Aux documentalistes de trouver leur place dans ce nouvel univers industriel, qu'ils·elles revendiquent parfois comme un nouvel espace de créativité, mais qui semble aussi souvent les englober, entre *community managers*, journalistes, et gestionnaires de bases de données.

La numérisation et la mise en ligne des archives, depuis le tournant des années 2000, amènent donc l'ensemble des documentalistes, même pour le service public, à travailler au cœur d'un écosystème audiovisuel de plus en plus marqué par l'économie marchande. Les documentalistes évoluent désormais au sein d'un système de concurrence entre micro-pouvoirs interprofessionnels, institutionnels et économiques.

S'émanciper de leur « lieu à elles »

Les professionnel·le·s de la documentation audiovisuelle travaillent souvent à l'écart des plateaux et des studios, dans des pièces qui leur sont réservées, à l'écart des métiers de la technique et de la création. Au fur et à mesure de leur histoire, elles n'ont eu de cesse cependant de tenter de déplacer leur activité de ce « lieu à elles », pour reprendre les termes de Virginia Woolf, au cœur de l'espace public, à travers des mobilisations collectives, ou plus subrepticement, en intégrant leurs archives dans des formats et à travers des usages de plus en plus variés. En cela, les professionnel·le·s s'émancipent régulièrement « du récit sociétal » assigné aux femmes. Cependant, malgré ces initiatives collectives, syndicales et professionnelles, les documentalistes peinent à rendre visibles les contours de leur travail auprès du monde audiovisuel, et encore davantage auprès du grand public. Gardien·ne·s du temple, les documentalistes demeurent assigné·e·s aux coulisses de l'audiovisuel, et ne parviennent pas à se faire un nom et un visage dans l'espace public.

Contrairement à l'hypothèse que j'avais émise au début de ma recherche, la mise en place du dépôt légal de l'audiovisuel n'ouvre cependant pas les portes d'une meilleure visibilité de la profession. Au contraire, le ressenti d'un manque de reconnaissance professionnelle semble s'accroître chez les documentalistes, au fur et à mesure que les objets de leur travail - sons de radio et images de télévision - deviennent des « phénomènes patrimoniaux¹³⁷⁷ », désormais étudiés, et transmis, à l'extérieur des murs de l'INA.

La numérisation des ressources et leur mise en ligne, semblent encore loin d'offrir une meilleure place pour les documentalistes aux yeux du grand public. Madeleine, rencontrée le 15 juin 2022, raconte ainsi son travail d'éditorialisation des archives pour la chaîne France Info et sur les comptes de l'INA sur les réseaux sociaux :

Moi, j'ai toujours l'impression de batailler pour qu'on nous donne la parole. On est un peu d'éternels mineurs...Il y a les cadres, ensuite, sous les cadres, il y a les *Community managers*, en-dessous...en bas de l'échelle, il y a les documentalistes. Et c'est vrai que c'est quelque chose que j'apprécie pas du tout [...] Moi, j'avoue que quand j'ai fini mon Master, j'avais envie de travailler vite, et j'avais envie de travailler sur le fonds de l'INA, mais sans trop questionner l'activité. [...] Et je me suis un peu laissée entraîner par le

¹³⁷⁷ Voir Anne-Claude Ambroise-Rendu, Stéphane Olivesi (dir.), *Patrimoines et patrimonialisation. Les inventions du capital historique (XIXe-XXIe siècles)*, Grenoble, PUG, 2021.

truc, dans un environnement d'archives audiovisuelles, mais malgré tout, j'aimerais bien évoluer...peut-être être plus libre¹³⁷⁸.

La jeune documentaliste reprend l'idée d'un travail de l'ombre, et situé tout en bas de l'échelle hiérarchique. En évoquant son désir de *liberté*, Madeleine exprime aussi les velléités croissantes d'émancipation chez les plus jeunes générations de documentalistes face au cadre auquel les professionnel-le-s doivent souvent se conformer, en tant qu'exécutant-e-s des volontés des créateur-ice-s. En effet, les documentalistes semblent toujours appartenir aux *Hidden professions* - « *professions cachées*¹³⁷⁹ » - de la télévision, qui avaient été abordées par la revue *View*, dirigée par Andy O'Diywer et Tim O'Sullivan, en 2013. Ces activités derrière les projecteurs demeurent encore aussi « behind the scenes », dans les recherches universitaires sur l'audiovisuel, et reposent sur des « processus » et des « personnels non célébrés ». La profession de documentaliste n'apparaît pas, d'ailleurs, dans le dossier de *View*, contrairement à plusieurs professions techniques, signe de son invisibilité au cœur même de ces métiers de l'ombre.

La mise en lumière du travail des documentalistes n'a pas été favorisée par l'activité à domicile qui a marqué en partie les conditions de travail des documentalistes de l'INA dans les années 1975-1995, à la Vidéothèque de Production. Elle ne l'est pas non plus par celles des intermittent-e-s qui disposent rarement d'un bureau dans une société de production, et encore moins depuis que les contenus numérisés sont accessibles en ligne. La crise sanitaire de 2020, en généralisant le télé-travail, a de nouveau questionné, à l'INA, la nécessité pour les professionnel-le-s de disposer d'un bureau fixe, et de quitter leur « lieu à elles[·eux] » pour intégrer des espaces de travail publics et collectifs.

Les documentalistes évoluent donc dans une organisation de travail très hiérarchisée, au sein de laquelle, au bas de l'échelle, elles parviennent rarement à s'émanciper des coulisses pour rendre leurs tâches visibles.

Paradoxalement, depuis 1952, le carcan des rapports sociaux de genre et l'assignation à un rôle de l'ombre, semblent avoir constitué un levier dans la recherche continue d'innovation et de créativité par les documentalistes. Imperceptibles aux yeux d'une partie du monde audiovisuel et du grand public, les documentalistes évoluent, au fur et à mesure de

¹³⁷⁸ Entretien avec Madeleine, le 15 juin 2022.

¹³⁷⁹ Andy O'Diywer, Tim O'Sullivan, Dossier « The hidden professions of television », *op. cit.*

l'industrialisation et de la numérisation de l'audiovisuel, dans la crainte croissante de voir leur métier disparaître et d'être contraint·e·s à la reconversion¹³⁸⁰. De fait, les professionnel·le·s de la documentation audiovisuelle sont à la recherche permanente d'un équilibre entre une stabilité de l'emploi et la recherche d'un enrichissement personnel par le travail. Pour Dominique Méda, « le XIX^e siècle [fait] du travail le modèle de l'activité créatrice par excellence. [...] [sa] signification est transformée de fond en comble : le travail apparaît désormais comme l'essence de l'homme¹³⁸¹. » En effet, pour la sociologue, « le travail représente pour nos sociétés bien plus qu'un rapport social, bien plus qu'un moyen de distribuer les richesses et d'atteindre une hypothétique abondance. Il est en effet chargé de toutes les énergies utopiques qui se sont fixées sur lui au long des deux siècles passés. Il est « enchanté », au sens où il exerce sur nous un « charme » dont nous sommes aujourd'hui prisonniers¹³⁸² ». Quitte à subir les inégalités économiques et sociales d'une division du travail genrée, les documentalistes n'ont de cesse de chercher dans leur activité cet « enchantement », une forme d'épanouissement personnel, en développant, à travers des initiatives individuelles, et loin de toute volonté institutionnelle, leur part dans le travail créateur¹³⁸³.

Être reconnu·e comme auteur·e : une ambition bloquée par l'identité féminine de la profession

Dans « l'ordre de l'interaction » défini par Erving Goffman, les documentalistes se sont intégrées à la chaîne de création audiovisuelle. À travers mobilités et négociations, les professionnel·le·s ont gagné un certain équilibre dans le collectif professionnel de production des programmes. Toutefois, marquée par l'identité féminine du métier, ses occupant·e·s ne parviennent que très rarement à se positionner en tant qu'auteur·e·s des créations audiovisuelles.

Dotée d'une excellente culture générale, souvent très diplômée, la population des documentalistes de l'audiovisuel s'est construite, dès la RTF, avec de fortes ambitions

¹³⁸⁰ Sarah Baker, David Hesmondalgh, 'A very complicated version of freedom': Conditions and experiences of creative labour in three cultural industries, in *Poetics*, Volume 38, Issue 1, February 2010, pp. 4-20.

¹³⁸¹ Dominique Méda, *Le travail. Une valeur en voie de disparition ?*, Paris, Flammarion, 2021, p. 98.

¹³⁸² *Ibid*, p. 317.

¹³⁸³ Je reprends ici l'expression de Pierre-Michel Menger, dans son ouvrage *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Paris, Gallimard-Seuil, 2009.

intellectuelles. Les femmes de la cinémathèque, comme les documentalistes multimédia de l'INA et les recherchistes, revendiquent leur part dans la création, en soignant les méthodologies d'indexation et la recherche d'informations en amont pour sélectionner des images et sons d'archives d'illustration en aval. Cependant, en revendiquant explicitement la reconnaissance de leur travail créateur, les femmes font un pas de côté par rapport à ce qui est attendu d'elles, « le « bon » comportement d'une femme dans l'espace public, le « bon vêtement » (évidemment différent selon la personne qui porte le discours, et donc à la fois toujours trop long, toujours trop court et surtout toujours sous contrôle) », à travers « une relation unilatérale : celle réifiante du regard porté¹³⁸⁴. » Or, cet écart à la norme n'est pas assumé par un grand nombre des professionnel·le·s interrogé·e·s. La recherche de visibilité passe davantage par des négociations et contournements beaucoup plus implicites de la norme qui leur est assignée. Les documentalistes inscrivent ainsi leur rôle la chaîne de création des œuvres de radio et de télévision, à travers une succession d'initiatives individuelles et spontanées, qui peu à peu entrent dans les pratiques durables de création audiovisuelle. Malgré de nombreuses innovations spontanées, les documentalistes ne bénéficient que rarement de la rétribution monétaire, et surtout symbolique, de leur participation à la trame narrative et esthétique des œuvres audiovisuelles, comme en témoigne leur absence régulière aux génériques. Cette recherche d'une reconnaissance d'auctorialité, voire de parentalité sur les œuvres est au cœur des frustrations d'une grande partie des documentalistes, qui croît au fur et à mesure des générations de professionnel·le·s.

Finalement, ce sont les pratiques de transmission auprès des usager·e·s des archives, qui semblent apporter la meilleure valorisation symbolique de l'activité des documentalistes. Dans le récent ouvrage *Médiatrices des arts. Pour une histoire des transmissions et réseaux féminins et féministes*¹³⁸⁵, dirigé par Frédérick Duhautpas, Charlotte Foucher et Hélène Marquié, les auteur·e·s mettent l'accent sur les trajectoires de femmes dans « les mondes de l'art¹³⁸⁶ ». Les recherches y déplorent le manque de figures féminines parmi les artistes connus et reconnus mais retracent l'existence de femmes, dès le XVIIe siècle, dans les « processus de circulation, de diffusion et de mises en réseaux – des savoirs », c'est-à-dire

¹³⁸⁴ Corinne Luxembourg, « Les espaces publics sont-ils neutres ? Lecture spatiale des rapports sociaux de genre, lecture genrée des rapports socio-spatiaux », in *Dynamiques régionales*, 2021/3, n°12, pp. 12-40.

¹³⁸⁵ Frédérick Duhautpas, Charlotte Foucher, Hélène Marquié dir., *Médiatrices des arts. Pour une histoire des transmissions et réseaux féminins et féministes*, Paris, Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2022.

¹³⁸⁶ Voir Howard Becker, *Les mondes de l'art*, op. cit;

dans les activités de médiation des arts. De 1952 à 2017, les professionnel·le·s de la documentation se sont finalement construit ce rôle d'intermédiaire, qu'André Chastel et Krzysztof Pomian définissaient, en 1987, comme « l'ensemble des individus qui assument des responsabilités entre les individus – présents ou passés – et le public [...]»¹³⁸⁷ », en particulier dans les « mondes de l'art ». Il est plus aisé pour le « métier de femme » de documentaliste de se définir un rôle de passeur d'histoire, que de créateur à proprement dit.

En construisant un métier inédit à travers leurs expérimentations individuelles, les cinémathécaires de la RTF et leurs successeur·se·s ont offert à l'INA, la possibilité de se positionner comme une institution modèle de documentation audiovisuelle, dans un monde où les images circulent de plus en plus vite et de plus en plus nombreuses autour de nous, et où il apparaît nécessaire de les identifier, de les classer, de les contextualiser, et de les transmettre.

Les professionnel·le·s, toujours à l'origine de l'innovation : l'exemple de l'archivage du genre.

Que ce soit dans les entretiens menés avec les documentalistes intermittent·e·s ou avec les salarié·e·s de l'INA, le fil de la reconnaissance professionnelle et sociale du métier relie les discours des professionnel·le·s. Un autre marqueur se distingue dans le récit sur la documentation audiovisuelle, c'est la marge de manœuvre individuelle de chacun·e dans son travail, et l'inventivité - pour ne pas dire la créativité - dont usent les professionnel·le·s pour faire évoluer leurs pratiques, souvent loin de toute volonté institutionnelle. Lors des entretiens que j'ai menés, les professionnel·le·s étaient bien sûr amenés à parler des relations femmes-hommes au travail. À partir de 2017, le sujet #metoo¹³⁸⁸ a été abordé à plusieurs reprises, et les documentalistes - en particulier les plus jeunes - ont abordé la question de la documentation des contenus médiatiques sur les enjeux de genre, et sur l'histoire des femmes. Suite à mon intégration de l'ANR *Gender Equality Monitor*, en juin 2022, j'ai interrogé plusieurs documentalistes sur leurs outils et leurs missions pour mettre en lumière les femmes dans les fonds d'archives de l'INA. Aujourd'hui, cinq après #metoo, les

¹³⁸⁷ André Chastel, Krzysztof Pomian, « Les intermédiaires », *Revue de l'Art*, 1987, n°77, pp. 5-9.

¹³⁸⁸ Le 5 octobre 2017, un article du *New York Times* met en cause le producteur Harvey Weinstein sur ses relations de prédateur face aux femmes professionnelles du cinéma qu'il a côtoyées. Le 15 octobre, l'actrice Alyssa Milano publie un tweet qui donnera naissance au hashtag #MeToo.

initiatives individuelles sont toujours cruciales dans cette valorisation, que ce soit dans la pratique de la documentation audiovisuelle à l'intérieur de l'INA, ou à l'extérieur, en intermittence. Rares demeurent les demandes institutionnelles ou des créateurs pour valoriser la place des femmes dans les médias, et l'effet #MeToo est à nuancer dans la valorisation des archives audiovisuelles en ligne et dans les nouveaux formats transmédia. Les professionnel·le·s, en revanche, apparaissent en tête de pont dans la recherche d'archives et la constitution de corpus, de guide des sources, ou la définition de mots-clefs pour inscrire des enjeux de l'histoire des femmes, comme la question de l'avortement. Elles luttent également pour rendre visibles les figures féminines qui peinent à se faire une place dans les discours médiatiques. Le travail de sélection de documents, les tâches de structuration des fonds en thématiques, mais aussi les discours construits par les documentalistes pour articuler contenus médiatiques et contexte historique sont cruciaux pour redonner une place aux femmes dans la mémoire audiovisuelle collective.

Professionnel·le·s qui archivent, mais que l'histoire n'archive pas, les documentalistes de la radio et de la télévision publiques ont édifié, à l'écart des projecteurs, un patrimoine dont la valeur artistique mémorielle et marchande n'a cessé de croître au fil des innovations dans l'indexation et la sélection des sources audiovisuelles, qu'elles et ils ont mises en place sur le terrain. Les cadres institutionnels publics de la RTF, de l'ORTF, puis de l'INA, et l'homogénéité socio-culturelle des professionnel·le·s, souvent très diplômé·e·s, politisé·e·s et syndiqué·e·s, ont favorisé la constitution d'un corps professionnel éclaté géographiquement mais néanmoins uni dans sa volonté d'inscrire les archives comme un rouage essentiel des créations audiovisuelles. Construite, vécue et perçue à travers une identité de genre très marquée, la profession n'a cessé de s'adapter au rythme et aux besoins des créateur·ice·s de formats audiovisuels, dans des conditions matérielles de travail souvent difficiles. Victimes d'une invisibilisation récurrente de leurs tâches, et de leurs compétences, les professionnel·le·s de la documentation ont néanmoins été les initiateur·ice·s et acteur·ice·s d'outils et d'usages inédits des sources audiovisuelles dans le monde, comme en témoigne le modèle que représente aujourd'hui l'INA pour les autres institutions de conservation audiovisuelle dans le monde. La lutte pour la reconnaissance professionnelle et sociale demeure aujourd'hui un enjeu central dans la construction identitaire des documentalistes de l'audiovisuel public. Celle-ci est d'autant plus questionnée alors que les contours du rôle des professionnel·le·s est de plus en plus flou, face au flot de contenus en circulation en ligne, qui

semblent accessibles à tou·te·s. Dans le contexte d'une « marchandisation du passé »¹³⁸⁹ et de la nostalgie croissante, les documentalistes sont pourtant en première ligne pour mettre en lumière, et donner une valeur patrimoniale et monétaire, aux contenus audiovisuels.

Le chemin des documentalistes de l'audiovisuel public s'est construit sur des initiatives individuelles d'innovation des outils et des pratiques, qui ont permis à la profession de s'intégrer à une industrie audiovisuelle de plus en plus marquée par les logiques marchandes et concurrentielles, y compris au sein de l'INA. Toutefois, créée et occupée par des femmes, la profession a souvent souffert d'assignations de genre qui l'ont cantonnée aux coulisses de la création. L'industrie audiovisuelle ne semble toujours pas aujourd'hui, en 2022, lui offrir la reconnaissance professionnelle, et donc le statut social recherché par les individus, souvent très diplômés, qui l'occupent. Les professionnel·le·s de la documentation ne se sont jamais résigné·e·s à cette situation, et ont imposé leurs tâches à travers une lutte permanente, syndicale et professionnelle, pour la reconnaissance de leur travail créateur, qui perdure. L'enjeu aujourd'hui est de rendre plus visibles les contours de leur activité dans une industrie audiovisuelle où la concurrence semble de plus en plus forte, entre technologies innovantes et professions du web, pour affirmer leur rôle dans l'innovation et la création audiovisuelle, ainsi que dans la construction mémorielle.

¹³⁸⁹ Katharina Niemeyer, Chloé Douaud, « La marchandisation du passé. Le cas d'Apple et de la préfabrication des souvenirs », *op. cit.*

BIBLIOGRAPHIE

1. Les documentalistes, au cœur de l'histoire des médias et des industries créatives

Ouvrages

Fabrice d'Almeida, Christian Delporte, *Histoire des médias, de la Grande Guerre à nos jours*, Paris, Flammarion, coll. Histoire et actualité, 2010.

Bruno Bachimont, *Patrimoine et numérique technique et politique de la mémoire*, Editions de l'INA, 2017.

Sophie Bachmann, *L'éclatement de l'ORTF*, Paris, L'Harmattan, 1997.

Francis Balle, *Médias et société*, Montchrestien, 2006 (1980).

Francis Balle et Christine Leteinturier, *La télévision*, Paris, MA Éditions, 1987.

Pascal Blanchard, Isabelle Veyrat-Masson dir., *Les guerres de mémoires. La France et son histoire*, Paris, La Découverte, 2008.

Claire Blandin, Christian Delporte, François Robinet, *Histoire de la presse en France XXe-XXIe siècles*, Paris, Armand Colin, 2016.

Claire Blandin dir., *Manuel d'analyse de la presse magazine*, Paris, Armand Colin, 2018.

Luc Boltanski, Ève Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999.

Philippe Bouquillion, *Les industries de la culture et de la communication. Les stratégies du capitalisme*, Presses Universitaires de Grenoble, 2008

Philippe Bouquillion, Bernard Miège et Pierre Mœglin, *L'Industrialisation des biens symboliques. Les Industries créatives en regard des industries culturelles*, Grenoble, Presse universitaire de Grenoble, 2013

Hélène Bourdeloie, Christine Chevret-Castellani, *L'impossible patrimoine numérique, Mémoire et traces*, Le Bord de l'eau, 2019

Jérôme Bourdon, *Histoire de la télévision sous De Gaulle*, Presses des Mines/INA, 2014.

Frédéric Claude, *Libérer l'ORTF*, Paris, Seuil, 1968

Franco Chiarenza, *Il cavallo morente. Storia della RAI*, Franco Angeli, 2012

Evelyne Cohen, Myriam Tsikounas (dir.), *1967 au petit écran - Une semaine ordinaire*, Rennes, PUR, Collection « Histoire », 2014.

Jean-Louis Comolli, *Cinéma, numérique, survie. L'art du temps*, Lyon ENS Éditions, 2019.

Isabelle Danel, *Bluwal, pionnier de la télévision, Une vie, une oeuvre, des premiers postes à nos jours*, Paris, Scrineo, 2014.

Jean Davallon, *Le Don du patrimoine, une approche communicationnelle de la patrimonialisation*, Paris, Hermes-Lavoisier, 2006.

Olivier Donnat, *Les Pratiques culturelles des Français à l'ère numérique*, Paris, La Découverte, 2009.

- Ray Edmondson, *Audiovisual archiving : Philosophy and principles*, UNESCO, 2016.
- Patrick Éveno, *Le journal Le Monde. Une histoire d'indépendance*, Paris, Odile Jacob, 2001.
- Emmanuelle Fantin, Sébastien Fevry, Katharina Niemeyer (dir.), *Nostalgies contemporaines. Médias, cultures et technologies*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2020.
- Ferro Marc, *Cinéma et Histoire*, Paris, Gallimard, 1993 (1977).
- Jean-Marc Filiu, *Mai 68 à l'ORTF*, Nouveau Monde, 2008.
- Jean Gabszewicz, Nathalie Sonnac, *L'industrie des médias à l'ère numérique*, Paris, La Découverte, collection « Repères », 2013.
- Aldo Grasso, *Storia della televisione italiana*, Garzanti Libri, 2000 [1992]
- Jacques Guyot, Thierry Rolland, *Les archives audiovisuelles, Histoire, culture, politique*, Paris, Armand Colin, 2011.
- Jean-Noël Jeanneney, Monique Sauvage, *Télévision, nouvelle mémoire, les magazines de grands reportages 1959-1968*, Paris, Seuil, 1982.
- Jean-Noël Jeanneney, *Une histoire des médias, des origines à nos jours*, Paris, Seuil, 2011 (1996).
- Jean-Noël Jeanneney dir., *L'écho du siècle*, Paris, Fayard, 1999.
- Nathalie Heinich, *La Fabrique du patrimoine : De la cathédrale à la petite cuillère*, Paris, Maison des sciences de l'Homme, 2012.
- Emmanuel Hoog, *L'INA*, Paris, PUF, 2006.
- Georges Hornn, *Syndicalisme et service public de la radio-télévision*, Paris, L'Harmattan, 1992.
- Benjamin W.L. Kurtz Dehry, *L'industrie télévisuelle revisitée, Typologie, relations sociales et notion(s) du succès*, Paris, L'Harmattan, 2020
- Sarah Lécossais, Nelly Quémener, dir., *En quête d'archives, bricolages méthodologiques en terrain médiatique*, Paris, INA-Éditions, 2018.
- Marshall McLuhan, *Pour comprendre les médias : les prolongements technologiques de l'histoire*, Seuil, 2015 (1964).
- Armand Mattelart, *Histoire de la société de l'information*, La Découverte, 2009.
- Alain Minc, Simon Nora, « L'informatisation de la société », *Rapport à Monsieur le Président de la République*, Paris, La Documentation française, 1978.
- Jean-Louis Missika, *La fin de la télévision*, Paris, Seuil, 2006
- Franco Montaleone, *Storia della radio e della televisione in Italia*, Marsilia, 2001.
- Pierre Musso, *L'éternel non-retour à l'ORTF*, Quaderni, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2008.
- Katharina Niemeyer, *De la chute du mur de Berlin au 11 septembre 2001. Le journal télévisé, les mémoires collectives et l'écriture de l'histoire*, Lausanne, Antipodes, 2011.
- Peppino Ortoleva, *Il secolo dei media. Riti, abitudini, mitologie*, Il Saggiatore, 2009.
- Barbara Scaramucci, *Come si documenta la TV*, Rome, RAI-ERI, 2006.
- Pierre Schaeffer, *Les antennes de Jéricho*, Paris, Stock, 1978.

Matteo Treleani, *Qu'est-ce-que le patrimoine numérique ?*, Le Bord de l'Eau, 2017.

René Vautier, *Caméra citoyenne*, Paris, Apogée, 1998.

Isabelle Veyrat-Masson, *Quand la télévision explore le temps*, Paris, Fayard, 2000.

Articles

Boris Barraud, « Audiovisuel et pluralisme politique. De quelques pérégrinations du CSA entre réalisme et idéalisme », *Pouvoirs*, 2012/3, n°142, pp. 119-130.

Jacqueline Boudou, « Les archives de la télévision, images de notre temps », *Problèmes audiovisuels*, 01/07/1981, n°2, p. 7.

Jérôme Bourdon, Marie-Françoise Lévy, Cécile Méadel, « Les bases de données INA par le chercheur », *Les dossiers de l'audiovisuel*, 1994, pp. 80-82.

Marjolaine Boutet, Laurence Cros, Marie-Jeanne Rossignol, « Fiction historique anglo-américaine : culture populaire au service de l'Histoire ou derniers feux d'une hégémonie culturelle ? », *Le Temps des médias*, 2012/2, n°37, pp. 6-20.

Marie-France Chambat-Houillon, Évelyne Cohen, *Archives et patrimoines visuels et sonores*, in « Sociétés & Représentations » 2013/1, n° 35, pp. 7 à 14.

Evelyne Cohen, Pascale Goetschel, « La documentation écrite de l'Institut National de l'Audiovisuel : Un ensemble foisonnant de ressources », *Sociétés & Représentations*, 2008/1, n° 25, pp. 171-180.

Évelyne Cohen, Pascale Goetschel, « Le service des archives de France Télévisions : entre logique d'entreprise et vocation patrimoniale », *Sociétés & Représentations*, 2015/1, n°39, pp. 165-176.

Letizia Cortini, « Nella prospettiva dell'archivista, in Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, L'immagine plurale », in *Annale 5*, 2002, pp. 134-135.

Dominique Cotte, « Les métiers de l'information et la "donnée". Analyse d'un monde en mutation », in *Documentaliste - Sciences de l'Information*, 2013/3, vol. 50.

Isabelle Coutant, « Les réalisateurs communistes à la télévision. L'engagement politique : ressource ou stigmaté ? », in *Sociétés & Représentations*, 2001/1, n°11, pp. 349-378.

Florence Descamps, Laure Quennouëlle-Corre, « Le tournant de mars 1983 a-t-il été libéral ? », in *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2018/2 (N° 138), pp. 5-15

Florence Descamps, Cécile Kattinig, Claire Scopsi, « Sources et ressources », *Documentaliste-Sciences de l'Information*, 2010/4, n°47, pp. 68-70.

Olivier Donnat, « Les pratiques culturelles à l'ère numérique », dans *L'Observatoire*, 2010/2, n°37, pp. 18-24.

Isabelle Gaillard, « Télévision et chronologies », *Hypothèses*, 2004/1 (7), pp. 171-180.

Laurent Le Forestier, Priska Morrissey, « Pour une histoire des métiers du cinéma, des origines à 1945 », in *1895 - Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n° 65, 2011, pp. 8-27.

Julien Longhi, « Humanités, numérique : des corpus au sens, du sens aux corpus », in *Questions de communication*, 2017, pp. 7-17.

Agnès Magnien, « Archives », Dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2018/4, n°140, pp. 153-160.

Denis Maréchal, Jean-Michel Rodes, « Une richesse à découvrir: les fonds complémentaires des collections du dépôt légal audiovisuel », *Le Temps des Médias*, 2007/2, n°9, pp. 247-262.

Jacob T. Matthews, « Passé, présent et potentiel des plateformes collaboratives Réflexions sur la production culturelle et les dispositifs d'intermédiation numérique », Dans *Les Enjeux de l'information et de la communication*, 2015/1, n°16/1, pp. 57-71.

Dominique Mehl, « La télévision de l'intimité », dans *Le Temps des médias*, 2008/1, n°10, pp. 265-279.

Julien Meimon, « Que reste-t-il de la Coopération française ? », *Politique africaine*, 2007/1, n°105, pp. 27-50.

Michel Melot, « Entretien avec Yann Potin : Sur la place des Archives aujourd'hui », Dans *Le Débat*, 2017/2, n°194, pp. 153-164

Katharina Niemeyer, « Le journal télévisé entre histoire, mémoire et historiographie », *A contrario*, 2010/1, n°13, pp. 95-112.

Katharina Niemeyer, Chloé Douaud, « La marchandisation du passé. Le cas d'Apple et de la préfabrication des souvenirs », in *Effeuillages*, 2018/1, n°7, pp. 78- 81.

Tarek Ouerfelli, « Introduction : Archives audiovisuelles et valorisation du patrimoine à l'ère du numérique », in *Les Cahiers du numérique*, 2015/3, vol. 11, pp 9-10.

Géraldine Poels, « Télévision : l'invention de l'âge d'or », *Le Temps des Médias*, n°27, 2016/2, pp. 111-123.

Franck Rébillard, « Du Web 2.0 au Web2 : fortunes et infortunes des discours d'accompagnement des réseaux socionumériques », Dans *Hermès, La Revue*, 2011/1, n°59, pp. 25-30.

Dominique Saintville, « La stratégie de sauvegarde et de numérisation des archives de l'Institut National de l'Audiovisuel, 1999-2015 », *International Preservation News*, n°47, 2009, p. 25.

Claire Sécaïl, « Radio et télévision : les fonds de l'INA », in *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 2008/1, n°89-90, pp. 79-81.

Claire Scopsi, « Ils changent, ils changent les métiers de la documentation audiovisuelle », in *I2D - Information, données & documents*, 2017/1, vol. 54, pp. 4-6.

Peter Stockinger, « L'adaptation et la republication de ressources audiovisuelles numériques », in *Hermès, La Revue*, 2010/1, n°56, pp. 63-70.

Peter Stockinger, Steffen Lalande et Abdelkrim Beloued, « Le tournant sémiotique dans les archives audiovisuelles, Vision globale et éléments conceptuels de mise en œuvre », dans *Les Cahiers du numérique*, vol.11, 2015, pp. 11-38.

Matteo Treleani, « Recontextualisation », *Réseaux*, n°177, pp. 233-258.

Myriam Tsikounas, « Comment travailler sur les archives de la télévision en France ? », in *Sociétés et représentations*, 2013, n°35, pp. 131-155.

Post-doctorats/Thèses/Mémoires

Maxime Boidy, *Numérique et industries culturelles. Éléments pour une sociohistoire du Plan de sauvegarde et de numérisation (PSN) de l'Institut National de l'Audiovisuel*, Rapport d'enquête - Post-doctorat, 15 décembre 2018.

Isabelle Mette, sous la direction d'Evelyne Cohen, « Exploitation et valorisation du patrimoine audiovisuel français. L'exemple des adaptations télévisées de Balzac conservées par l'INA », *Mémoire d'études Diplôme de conservateur de bibliothèque*, ENSSIB - Université de Lyon, janvier 2011

2. Travailler dans l'audiovisuel et la documentation

Ouvrages

Andrew Abbott, *The System of professions. An essay on the division of expert labor*, Chicago, University of Chicago Press, 1988.

Jean-Claude Barbier, Michaël Zemmour, Bruno Théret, *Le système français de protection sociale*, Paris, La Découverte, 2021.

Howard S. Becker, *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 2010 (1982).

Howard S. Becker, *Outsiders. Étude de sociologie de la déviance*, Paris, Métailié, 1985 (1963).

Françoise Benhamou, *L'Économie de la culture*, Paris, La Découverte, 2011 (1996)

Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.

Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron, *Les Héritiers. Les Étudiants et la culture*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1964.

Pierre Bourdieu, *Raisons pratiques*, Paris, Seuil, 1994.

Pierre Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, Paris, Éd. du Seuil, 1997.

Valérie Boussard, Claude Dubar, Pierre Tripier dir., *Sociologie des professions*, Paris, Armand Colin, 2003 (1998).

Alain Caillé dir., *La quête de reconnaissance. Nouveau phénomène social total*, Paris, La Découverte, 2007.

Jean-Louis Comolli, *Cinéma, numérique, survie. L'art du temps*, Lyon ENS Éditions, 2019. Howard S. Becker, *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 2010 (1982).

Philippe Coulangeon, *Les musiciens interprètes en France, Portrait d'une profession*, Paris, Ministère de la Culture DEPS, Questions de culture, 2004.

Monique Dagnaud, Dominique Mehl, *Patrons de chaîne*, Réseaux-CNET, Paris, 1990.

Didier Demazière, Charles Gadéa dir., *Sociologie des groupes professionnels*, Paris, La Découverte, 2009.

Claude Dubar, *La socialisation : construction des identités sociales et professionnelles*, Armand Colin, 2015 (1991).

Claude Dubar, *La crise des identités. L'interprétation d'une mutation*, Paris, Presses universitaires de France, 2010 (2000).

Vincent Dubois, *La culture comme vocation*, Paris, Raisons d'agir, 2013.

Camille Dupuy, *Journalistes, des salariés comme les autres ? Représenter, participer, mobiliser*, Rennes, PUR, 2016.

Emile Durkheim, *De la division du travail social*, Paris, Presse Universitaire de France, 2013 (1893).

Hélène Fleckinger, Kira Kitsopanidou, Sébastien Layerle dir., *Métiers et techniques du cinéma et de l'audiovisuel : sources, terrains, méthodes*, Paris, Peter Lang Éditions, Collection « ICCA », 2020.

Jean-Paul Géhin, Hélène Stevens(dir), *Images du travail, travail des images*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012.

Erving Goffman, *Les Rites d'interaction*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1974 (1967).

Erving Goffman, *L'Arrangement des sexes*, traduit par Hervé Maury, présenté par Claude Zaidman, Paris, La Dispute, 2002 (1977).

David Hesmondhalgh, *The cultural industries*, New-York, SAGE Publications Ltd, 2018 (2007).

Axel Honneth, *La société du mépris. Vers une nouvelle théorie critique*. Paris, La Découverte, 2008 (2007).

Everett C. Hughes, *Le Regard sociologique. Essais choisis*, Paris, Édition EHESS, 1996 (1971).

Laurent Jeanpierre et Olivier Roueff (dir.), *La culture et ses intermédiaires. Dans les arts, le numérique et les industries créatives*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2014.

Emmanuel Kessous et Jean-Louis Metzger dir., *Le travail avec les technologies de l'information*, Paris, Hermes-Lavoisier, 2005.

Bernard Lahire, *La Culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte, 2004.

Pierre Langlais, *Créer une série. Témoignages croisés et confidences des auteurs*, Paris, Armand Colin, 2021.

Christine Leteinturier, *L'identité professionnelle des documentalistes : le cas des médias*, Paris : ADBS éd., 1996.

Wenceslas Lizé, Delphine Naudier et Olivier Roueff, *Intermédiaires du travail artistique, à la frontière de l'art et du commerce*, Paris, La Documentation française, 2010.

Claire Mascolo, Jean-Michel Rodes, *Le documentaliste*, Anthropos-INA, 1982.

Éric Macé, *La société et son double. Une journée ordinaire de télévision*, Paris, Armand Colin, 2006.

Éric Maigret, *Sociologie de la communication et des médias*, Paris, Armand Colin, 2003.

Dominique Méda, *Le travail. Une valeur en voie de disparition ?*, Paris, Flammarion, 2021.

Dominique Mehl, *La Fenêtre et le Miroir*, Payot, Paris, 1992.

Pierre-Michel Menger, *Les Intermittents du spectacle. Sociologie du travail flexible*, Paris, Editions de l'EHESS, 2011 (2005).

Pierre-Michel Menger, *Le Travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Paris, Seuil, 2009.

Pierre-Michel Menger dir., *Les mondes pluriels de Howard S. Becker*, 2013.

Pierre-Michel Menger dir., *Les professions et leurs sociologies, Modèles théoriques, catégorisations, évolutions*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2016.

Giulia Mensitieri, « *Le plus beau métier du monde* », *Dans les coulisses de l'industrie de la mode*, Paris, La Découverte, 2018.

Dominique Pasquier, *Les scénaristes et la télévision, une approche sociologique*, Paris, Nathan, 1995.

Marc Perrenoud dir., *Les mondes pluriels de Howard S. Becker*, Paris, La Découverte, 2013.

Anne et Marine Rambach, *Les intellos précaires*, Paris, Fayard, 2001.

Gwenaële Rot et Laure de Verdalle dir., *Le Cinéma. Travail et organisation*, Paris, La Dispute, 2013.

Renaud Sainsaulieu, *L'identité au travail. Les effets culturels de l'organisation*. Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1985 (1977).

Sabrina Sinigaglia-Amadio, Jérémy Sinigaglia, *Temporalités du travail artistique : le cas des musicien.ne.s et des plasticien.ne.s*, Paris, Ministère de la Culture - DEPS, Collection : Questions de culture, 2017.

Jacques Siracusa, *Le JT, machine à décrire, Sociologie du travail des reporters à la télévision*, 2001, Médias-Recherches, INA-De Boeck Supérieur Editions, 2001.

Anselm Strauss, *La Trame de la négociation. Sociologie qualitative et interactionnisme*, Paris, L'Harmattan, 1992.

Jérémy Vachet, *Fantasy, Neoliberalism and Precariousness, Coping Strategies in the Cultural Industries*, Bingley, Emerald Publishing, 2022.

Articles, cours et communications

Sarah Baker, David Hesmondalgh, « 'A very complicated version of freedom': Conditions and experiences of creative labour in three cultural industries », in *Poetics*, Volume 38, Issue 1, February 2010, pp. 4-20.

Lauren Benoît, Joël Daire, « La scripte, mémoire du film », conférence donnée à l'occasion de l'exposition *Le métier de scripte* à la Cinémathèque française, 2 octobre 2015, disponible en ligne : https://www.canal-u.tv/video/cinematheque_francaise/la_scripte_memoire_du_film_conference_de_lauren_benoit_et_joel_daire.19287

Sophie Bérout, Kevin Guillas-Cavan, Catherine Vincent « Introduction. Les ce sont morts, vivent les cse ? Retour sur soixante-dix ans d'une institution centrale dans le système de relations professionnelles », in *La Revue de l'Ires*, 2018/1-2, n°94-95, pp. 3-28.

Pierre Bourdieu, « Les trois états du capital culturel », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n°30, 1979, pp. 3-6.

Pierre Bourdieu, « L'illusion biographique », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n° 62-63, 1986, pp. 69-72.

Pierre Bourdieu, « Habitus, code et codification », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n°64, 1986, pp. 40-44.

Jérôme Bourdon, « Les hiérarchies de l'information télévisée », in *Histoire des informations à la radio et à la télévision*, CHTV, GEHRA, fév. 1989, pp. 193-204.

Jérôme Bourdon, « Les techniques de production et les professionnels à la télévision française depuis 1974 », in *Réseaux*, hors-série, 1991, pp. 11-26.

Jérôme Bourdon, « Les journalistes de télévision, l'émergence d'une profession (1949-1968) », in Marc Martin (sous la dir.), *Histoire et Médias*, Albin Michel, Paris, 1991, pp. 123-136.

Jérôme Bourdon, « Les réalisateurs de télévision : le déclin d'un groupe professionnel », *Sociologie du travail*, 1993, 35-4, pp. 431-445.

Rue Bucher et Anselm Strauss, « Professions in process », *American Journal of Sociology*, n°66, vol.4, 1961, pp. 325-334.

André Chastel, Krzysztof Pomian, « Les intermédiaires », *Revue de l'Art*, 1987, n°77, pp. 5-9.

Éric Cléron, Frédérique Passereau, « L'emploi salarié dans le secteur de la culture », 2008, *Culture chiffres*, 2009, n°1, pp. 1-8.

Éric Cléron, « L'insertion professionnelle des diplômés des établissements supérieurs de la culture », *Culture chiffres*, 2009/5, n°5, pp. 1-11.

Pierre-Yves Connan, Guillaume Le Saulnier, Benoît Verdier dir., Dossier « Mise en (in)visibilité des groupes professionnels », in *Questions de communication*, n°39, 2021.

Philippe Coulangeon, « L'expérience de la précarité dans les professions artistiques. Le cas des musiciens interprètes », *Sociologie de l'Art*, 2004/3, opus 5, pp. 77-110.

Monique Dagnaud, Dominique Mehl, « Chapitre II : Géomètres contre saltimbanques », *Réseaux*, volume 8, n° 3, 1990, pp. 35-65.

Sébastien Denis, « À la recherche du monteur. La lente émergence d'un métier (France, 1895-1935) », in *1895*, n°65, 2011, pp. 52-81.

Claude Dubar, « La construction sociale de l'insertion professionnelle », in *Éducation et sociétés*, 2001/1, n°7, p. 25.

Déborah Gay, « Scénaristes et réseaux sociaux numériques : la mise en place d'une nouvelle reconnaissance ? », *Études de communication*, 2020/2, n°55, pp. 53-67.

Fabien Granjon, « Inégalités numériques et reconnaissance sociale », in *Les Cahiers du numérique*, 2009/1, Vol. 5, pp. 19-44.

Fabrice Héron, « Recherchiste, un métier jeune », in *A.D.B.S. | « I2D – Information, données & documents »*, 2015/1, vol. 52, pp. 4-6.

Axel Honneth, « Visibilité et invisibilité. Sur l'épistémologie de la 'reconnaissance' », in *Revue du MAUSS*, 2004/1, n°23, pp. 137 - 151

Everett C. Hughes, « Le drame social du travail », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 115, 1996, pp. 94-99.

Bernard Lahire, « Avoir la vocation », in *Sciences sociales et sport*, 2018/2 (N° 12), pp. 143 à 150.

Laurent Le Forestier, Priska Morrissey, « Pour une histoire des métiers du cinéma, des origines à 1945 », *1895*, 2011, n°65, pp. 8-27.

Morgan Lefeuvre, « Les travailleurs des studios : modalités d'embauches et conditions de travail (1930-1939) », in *1895*, n°65, 2011, pp. 122-149.

Olivier Lugon, « Iconographe indépendant : émergence d'un métier dans les années 1960-1970 », Journée d'Etudes à l'Institut pour la Photographie de Lille, 10 juin 2021.

Dominique Mehl, « *Décideurs et professionnels : les fractures* », in *Sociologie du travail*, 1993/4, pp. 389-407.

Pierre-Michel Menger, « Rationalité et incertitude de la vie d'artiste », in *L'Année sociologique*, vol. XXXIX, 1989, pp. 11-151.

Muriel Mille, « Le processus collectif de création d'un feuilleton télévisé, Une division du travail d'auteurs », in *Sociétés contemporaines*, 2016/1, n°101, pp. 91-114.

Magdeleine MOUREAU, « Principe et développement d'un thesaurus : exemple d'application : Le Thesaurus pétrole », *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)*, n° 1, 1973, pp. 5-29.

Elsa Neeman, en collaboration avec Jérôme Meizoz et Claire Clivaz, « Culture numérique et auctorialité : réflexions sur un bouleversement », *A contrario*, 2012/1, n°17, pp. 3-36.

Andy O'Dyiwer, Tim O'Sullivan, Dossier « The hidden professions of television », in *VIEW*, volume 2, 2013, <http://viewjournal.eu/hidden-professions-of-television>, consulté le 10/06/2018.

Dominique Pasquier, Sabine Chalvon-Demersay, « Les mines de sel : auteurs et scénaristes de télévision », *Sociologie du travail*, 1993, n° 35-4 - Dossier « Les professionnels de la télévision », pp. 409-430.

Dominique Pasquier, « Vingt ans de recherche sur la télévision », in *Sociologie du travail*, 1994/1, pp. 63-84.

Dominique Pasquier, « Conflits professionnels et luttes pour la visibilité à la télévision française », *Ethnologie française*, 1 (Vol. 38), 2008, pp. 23-30.

Jean-Claude Passeron, « L'inflation des diplômes. Remarques sur l'usage de quelques concepts analogiques en sociologie », in *Revue française de sociologie*, 1982, 23-4, pp. 551-584.

Vincent Pinel, « L'entre-deux-guerres. Mais qui est donc l'auteur du film ? », dans « L'Auteur du film », *1895, revue d'histoire du cinéma*, 1996, n° 21, pp. 203-205

Cécile Rabot, « Bibliothécaires en quête de reconnaissance », in *Savoir/Agir*, n°20, pp. 91-96.

Rémy Rieffel, « Approche sociologique des journalistes de télévision », in *Sociologie du travail*, n° 4, 1993, pp. 373-387.

Denis Ruellan, « Le professionnalisme du flou », *Réseaux*, n°51, 1992, pp. 25-37.

Chloë Salles, « Les compétences de modération dans le journal *Le Monde* : réquisition, redéfinition et redistribution », Dans *Le Temps des médias*, 2018/2, n°31, pp. 48-61.

Jérémy Sinigaglia. « Le bonheur comme rétribution du travail artistique. De l'injonction à l'incorporation d'une norme ». *Sociétés contemporaines*, Presses de Sciences Po, 2013, pp. 17-42

Sabrina Amado-Sinigaglia, Jérémy Sinigaglia, « Tempo de la vie d'artiste : genre et concurrence des temps professionnels et domestiques », in *Cahiers du genre*, 2015/2, n°59, p. 205.

Jacques Siracusa, « Un processus collectif », in *Dossiers de l'audiovisuel*, n° 91, 2000, pp. 27-30.

Peter Stockinger, « Le document audiovisuel. Procédures de description et exploitations pratiques. », Cours INALCO Paris/Lambach (Manuscrit), 2000-2002.

Anna Tible, « Les documentalistes de l'audiovisuel public : sortir de l'ombre une profession, révéler les archives audiovisuelles », *Journal of the Canadian Historical Association / Revue de la Société historique du Canada*, Volume 30, numéro 2, 2019, pp. 97-119.

Charles Umney traduit par Marc Perrenoud, « Musiciens fonctionnels », technologie et rapport de classe », Dans *Volume !*, 2021/1, 18:1, pp. 81- 94.

Richard Wittorski, « La professionnalisation », in *Savoirs* 2008/2, n°17, pp. 9-36

Samuel Zarka, « L'émergence de l'équipe dans les théâtres de prise de vues cinématographiques (1905-1914) », in *Annales des Mines - Gérer et comprendre*, 2021/4 (N° 146), pages 51 à 60

Thèses/Mémoires/Rapports

Karine Attig, *Documentaliste : un métier de femme ?*, Mémoire DESS, INTD, 1995.

Laurent Bernat, *Pour en finir avec la crise d'identité des documentalistes*, Mémoire INTD, 1994.

Antonella Corsani, Maurizio Lazzarato, Jean-Baptiste Oliveau, « Intermittents du spectacle, du cinéma et de l'audiovisuel : les annexes 8 et 10, cas particulier d'une problématique plus générale. Comment financer la protection sociale dans le cadre de la discontinuité de l'emploi. », *Premier rapport général*, juillet 2005, CES-Matisse, Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

Arnaud Mercier, *L'Information politique au journal télévisé*, thèse de l'Institut d'études politiques de Paris, Paris, 1994.

3. Les femmes au travail

Ouvrages

Christine Bard dir., *Les féministes de la deuxième vague*, PUR, 2012.

Karine Bastide, Christine Détrez, *Nos mères, Huguette, Christiane et tant d'autres, une histoire de l'émancipation féminine*, La Découverte, 2020.

Simone de Beauvoir, *La Femme indépendante*, Paris, Gallimard, Folio, 2008 (Extraits du *Deuxième sexe*, 1949).

Claire Blandin, Hélène Eck dir., « *La vie des femmes* », *la presse féminine aux XIXe et XXe siècles*, Panthéon-Assas, 2010.

Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1998.

Delphine Chedaleux dir., *Négocier la norme, Genre et médias dans l'après-guerre*, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2022.

Bridget Conor, Rosalind Gill, Stephanie Taylor, « Gender and Creative Labour », in *The sociological review*, vol. 63, n°1, 2015, p. 1-22

Mona Chollet, *Chez soi. Une odyssée de l'espace domestique*, Paris, La Découverte, Zones, 2015.

Mona Chollet, *Sorcières, La puissance invaincue des femmes*, Paris, La Découverte, Zones, 2018.

Marlène Coulomb-Gully, *Sexisme sur la voie publique*, Paris, Éditions de l'Aube, 2022.

Béatrice Damian-Gaillard, Cégolène Frisque et Eugénie Saitta dir., *Le journalisme au féminin, Assignations, inventions, stratégies*, Rennes, PUR, 2010.

Christine Delphy, *L'Ennemi principal. Tome 1 : Économie politique du patriarcat*, Paris, Syllepse, 2009 (2001)

Frédéric Duhautpas, Charlotte Foucher Zarmanian, Hélène Marquié (dir.), *Médiatrices des arts. Pour une histoire des transmissions et réseaux féminins et féministes*, Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2022.

Marie Duru-Bellat, *La tyrannie du genre*, Paris, Presses de Sciences Po, 2017.

Annie Ernaux, *Les années*, Paris, Gallimard, 2008.

Arlette Farge, *L'Histoire sans qualité*, Paris, Galilée, 1979.

Erika Flahault, *Une vie à soi, nouvelles formes de solitude au féminin*, PUR, « Le sens social », 2009.

Charlotte Foucher-Zarmanian, *Créatrices en 1900, Femmes artistes en France dans les milieux symbolistes*, Mare & Martin, 2015.

Fanny Gallot, *En découdre. Comment les ouvrières ont révolutionné le travail et la société*, La Découverte, 2015.

Delphine Gardey, *La dactylographe et l'expéditionnaire, histoire des employés de bureau 1890-1930*, Paris, Belin, 2000.

Yvonne Guichard-Claudic, Danièle Kergoat, dir., *Inversion du genre : corps au travail et travail des corps*, Paris, l'Harmattan, 2007.

Cécile Guillaume, *Syndiquées. Défendre les intérêts des femmes au travail*, Paris, Presses de Sciences Po, 2018.

Alban Jacquemart, Marion Charpenel, Marion Demonteil, Reguina Hatzipetrou-Andronikou, Catherine Marry dir., *Le Genre des carrières Inégalités dans l'administration culturelle*, Paris, Ministère de la Culture - DEPS, 2022.

Rose-Marie Lagrave, *Se ressaisir*, Paris, La Découverte, 2021.

Déborah Lévy, traduit de l'anglais par Céline Leroy, *Le coût de la vie (The Cost of Living. A Working Autobiography)*, Paris, Éditions du sous-sol, 2020.

Déborah Lévy, traduit de l'anglais par Céline Leroy, *État des lieux (Real estate)*, Paris, Éditions du sous-sol, 2021.

Virginie Linhart, *L'effet maternel*, Paris, Flammarion, 2020.

Margaret Maruani, *Les syndicats à l'épreuve du féminisme*, Paris, Syros, 1979.

Margaret Maruani, Chantal Nicole-Drancourt, *Au labour des dames : métiers masculins, emplois féminins*, Paris : Syros, 1989.

Margaret Maruani, Monique Médon, *Un siècle de travail des femmes en France, 1901-2011*, Paris, La Découverte, 2012.

Margaret Maruani dir., *Travail et genre dans le monde. L'état des savoirs*, La Découverte, 2013.

Margaret Maruani dir., *Je travaille, donc je suis, Perspectives féministes*, Paris, La Découverte, 2018.

Anne Migner-Langin, Anouk Belanger, *Les réalisatrices du petit écran: 1952-2012. 60 ans de télévision québécoise*, Montréal, Association des réalisateurs et réalisatrices du Québec, 2012.

Delphine Naudier, Brigitte Rollet dir., *Genre et légitimité culturelle, Quelle reconnaissance pour les femmes ?*, Paris, L'Harmattan, Coll. « Bibliothèque du féminisme », 2007.

Mona Ozouf, *Les mots des femmes. Essai sur la singularité française*, Paris, Fayard, 1995.

Bibia Pavard, Florence Rochefort, Michelle Zancarini-Fournel, *Ne nous libérez pas, on s'en charge*, Paris, La Découverte, 2020.

Michelle Perrot, *Mon histoire des femmes*, Paris, Seuil, 2006.

Michelle Perrot, *Les femmes ou Les silences de l'histoire*, Flammarion, Champs - Histoire, 2020.

Michelle Perrot, *La place des femmes*, Paris, Textuel, 2020.

Juliette Rennes, *Femmes en métiers d'hommes. Cartes postales 1890-1930*, Saint-Pourçain-sur-Sioule, éditions Bleu autour, 2013.

Séverine Sofio, *Artistes femmes. La parenthèse enchantée, XVIIIe-XIXe siècles*, Paris, CNRS, coll. « Culture & société », 2016.

Evelyne Sullerot, *Histoire et sociologie du travail féminin*, Paris, Gonthier, 1968.

Françoise Thébaud, *Écrire l'histoire des femmes*, Paris, ENS Editions, 1998.

Virginia Woolf traduite par Marie Darieussecq, *Un lieu à soi*, Paris, Gallimard, 2020 [2016 (1929).]

Articles et communications

Julie Abbou, Magali Guaresi, Mona Gérardin-Laverge, « Introduction. Archives, genre, sexualités, discours » in GLAD! Revue sur le langage, le genre, les sexualités, n° 11, 2021.

Claire Blandin dir, Dossier « Féminismes », in *Le Temps des médias*, n° 29, 2017.

Claire Blandin, « La femme invisible. Le silence médiatique autour de la grève Calor de 1979 menée par Georgette Vacher », in *Le Temps des médias*, 2020/1 (n° 34), pp. 60-72.

Marie Buscatto, Catherine Marry, « Le plafond de verre dans tous ses éclats. La féminisation des professions supérieures au XX^e siècle », in *Sociologie du travail*, vol. 51, n°2, avril-juin 2009, pp. 170-182.

Marlaine Cacouault-Bitaud, « La féminisation d'une profession est-elle le signe d'une baisse de prestige ? », in *Travail, genre et société*, n°5, 2001/1, pp. 91-115.

Marlaine Cacouault-Bitaud, Hyacinthe Ravet dir., « Les femmes, les arts et la culture, Frontières artistiques, frontières de genre », *Travail, genre et sociétés*, n°19, pp. 19-22.

Delphine Colin, « Fonction publique : la « double peine » pour les femmes », *Travail, genre et sociétés*, n°44, pp 159-163.

Marlène Coulomb-Gully, « Féminin/Masculin : question(s) pour les SIC », *Questions de Communication*, n° 17, 2010, p. 169-194.

Christine Détérez, « La place des femmes en littérature. Le canon et la réputation », *Idées économiques et sociales*, 2016/4, n°186, pp. 24-29.

Barbara Dupont, « "This is me not caring" : La négociation des compétences dites féminines dans le monde professionnel de *The Good Wife* », *Genres en série*, n°8, 2018/8

Béatrice Damian-Gaillard, Eugénie Saitta, « Le processus de féminisation du journalisme politique et les réorganisations professionnelles dans les quotidiens nationaux français », in *Communication*, vol. 28/2, 2011.

Béatrice Damian-Gaillard, Eugénie Saitta, « Féminisation du journalisme : encore un effort pour la parité et l'égalité ! », *Revue des médias*, publié le 6 mars 2019. L'article est disponible à ce lien : <https://larevuedesmedias.ina.fr/feminisation-du-journalisme-encore-un-effort-pour-la-parite-et-legalite> [consulté le 16 juillet 2022].

Elsa Galerand, Danièle Kergoat, « Le potentiel subversif du rapport des femmes au travail », in *Nouvelles Questions Féministes*, 2008/2, vol. 27, pp. 67-82

Isabelle Garcin-Marrou, « Chapitre 10. Le genre au prisme des médiatisations et des médias », in Benoît Lafon dir., *Médias et médiatisation*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, « Communication en + », 2019, pp. 273-290.

Camille Gaudy, « Etre une femme sur un plateau de tournage », in *Ethnologie française*, 2008/1, Vol 38, pp. 107 - 117.

Rosalind Gill, « Unspeakable inequalities: Postfeminism, entrepreneurial subjectivity and the repudiation of sexism among cultural workers », in *Social Politics* 2014, 21(4), pp. 509-528.

Ann-Christin Hausmann, Corinna Kleinert, Kathrin Leuze, « Entwertung von Frauenberufen oder Entwertung von Frauen im Beruf? », eine Längsschnittanalyse zum Zusammenhang von beruflicher Geschlechtersegregation », *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, n°67, 2015, H. 2, pp. 217-242.

Beate Kraus, « Autour du livre de Pierre Bourdieu *La domination masculine* », Dans *Travail, genre et sociétés*, 1991/1, n°1, pp. 214- 221.

Anne Lambert, Joanie Cayouette-Remblière, Élie Guéraud, Guillaume Le Roux, Catherine Bonvalet, Violaine Girard, Laetitia Langlois, « Le travail et ses aménagements : ce

que la pandémie de Covid-19 a changé pour les Français », in *Population & Sociétés*, 2020/7, n°279, pp. 1-4.

Sarah Lécossais, « Les mères ne sont pas des parents comme les autres. Genre et parentalité dans les séries télévisées françaises », *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, n°4, 2014, mis en ligne le 15 janvier 2014. L'article est disponible à ce lien : <http://rfsic.revues.org/706> [consulté le 16 juillet 2022].

Hélène Marquié, « Études de genre et histoire culturelle de la danse : retour sur un dialogue récent en France », in *Diogène*, 2017/2-3-4, n°258/259/260, pp. 60-70.

Margaret Maruani, Monique Meron, « Le travail des femmes dans la France du XX^e siècle », in *Regards croisés sur l'économie*, 2013/1, n°13, pp. 177-193.

Priska Morrissey, « Documents (III) : Question de genre. Regards sur les femmes au travail dans le cinéma français des années trente », in *1895 Revue de l'association française pour l'histoire du cinéma*, n°65, 2011, pp. 168-179.

Delphine Naudier, « La construction sociale d'un territoire professionnel : les agents artistiques », in *Le Mouvement Social*, La Découverte, 2013/2 n° 243, pp. 41-51.

Delphine Naudier, « Agentes artistiques : des faiseuses de noms et de rémunérations », Dans *Terrains & travaux* 2019/2, n°35, pp. 23 à 44.

Érik Neveu, « Le genre du journalisme. Des ambivalences de la féminisation d'une profession », *Politix. Revue des sciences sociales du politique*, 2000, n°51 pp. 179-212.

Linda Nochlin, « Why Are There No Great Women Artists? », in Vivian Gornick; Barbara Moran dir., *Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness*. New York: Basic Books, 1971.

Dominique Pasquier, « Carrières de femmes : l'art et la manière », in *Sociologie du travail*, 1983, Vol 25, n°4.

Hélène Périvier, Rachel Silvera, « Maudite conciliation », Dans *Travail, genre et sociétés*, 2010/2, N°24, pp. 25-27.

Michelle Perrot, « Qu'est ce qu'un métier de femme », *Le Mouvement social*, n°40, juillet-septembre, 1987, pp. 3-8.

Aurélie Peyrin, « Démocratiser les musées : une profession intellectuelle au féminin », in *Travail, genre et société*, n°19, 2008, pp. 65-85.

Brigitte Rollet, « Femmes cinéastes en France : l'après-mai 68 », in *Clio, Femmes, genre, histoire*, 10/1999, Dossier « Femmes travesties : un 'mauvais' genre ? », novembre 1999, pp. 16-17.

Denis Ruellan, « Reportères de guerre », *Travail, genre et sociétés*, 2016/2 n° 36, pp. 61-78.

Sylvie Schweitzer, « Les enjeux du travail des femmes », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2002/3, n°75, p. 21.

Pauline Seiller, Rachel Silvera, « Sales boulots », dans *Travail, genre et sociétés*, 2020/1, n°43, pp. 25-30.

Rachel Silvera, « Temps professionnels et familiaux en Europe : de nouvelles configurations », *Travail, genre et sociétés*, 2010/2, n°24, pp. 63-88.

Sabrina Siniglia-Amadio, Jérémy Siniglia, « Tempo de la vie d'artiste : genre et concurrence des temps professionnels et domestiques », *Cahiers du Genre*, n°59, 2015, pp. 195-215.

Joan Scott, « Genre : Une catégorie utile d'analyse historique », *Les Cahiers du GRIF*, vol. 37, n° 2, 1988, pp. 125-153.

Evelyne Sullerot, « L'orientation professionnelle des adultes : l'expérience de "retravailler" », in *Spirale. Revue de recherches en éducation*, n°18, 1996, pp. 9-26.

Lizzie Thynne, « Women in Television in the Multi-Channel Age », *Feminist Review*, vol. 64, issue 1, March 2020, pp. 65-82.

Anna Tible, « Mobilisées contre les discriminations salariales de genre. Les documentalistes de l'INA en grève (novembre 1981) », *Le Temps des médias*, 2020/1, n°34, pp. 73-88.

Georges Vigarello, « La virilité et ses « crises » », in *Travail, genre et société*, 2013/1, n°29, pp. 153-160.

Xavier Vigna, Michelle Zancarini-Fournel, « Intersections entre histoire du genre et histoire ouvrière », in *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n°38, 2013, pp ?

Hédia Zannad, Géraldine Galindo, « Dépasser le plafond de verre : le cas des journalistes chez France Télévisions », *Management & Avenir*, 2016/7, n°89, pp. 65-86.

Thèses et mémoires :

Lili Willefert, sous la direction de Bénédicte Grailles, *La féminisation des professions de la documentation et du patrimoine – les femmes archivistes (1906-1990)*, Mémoire de Master 1 Histoire et document - Parcours Métiers des archives, , Université d'Angers, 2012-2013.

4. Méthodologie de la recherche

Ouvrages

Callu Agnès, Lemoine Hervé, dir., *Patrimoine sonore et audiovisuel français, entre archives et témoignages, guide de recherche en sciences sociales*, Paris, Belin, 2005, 7 tomes

Descamps Florence, *L'historien, l'archiviste et le magnétophone. De la constitution de la source orale à son exploitation*, Paris, Comité pour l'histoire économique et financière de la France, 2001.

Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Pocket, 1990 (1962).

CORPUS

Nota Bene : les ressources où il est indiqué « document interne à l'INA » sont disponibles au service des Archives Institutionnelles, sur le site de Bry-sur-Marne. Ce service est riche en archives, de mieux en mieux classées et conservées. Toutefois, elles ont souvent subi les ravages du temps et de l'indifférence des responsables et manquent régulièrement d'informations sur leurs auteurs, destinataires, ou dates de rédaction.

Les autres archives sont disponibles à l'Inathèque, sur le logiciel des Archives professionnelles de l'INA, ou sur les plateformes en ligne de l'INA (ina.fr, inamediapro.com, madelen.ina.fr).

Sources audiovisuelles et iconographiques

« Avant la vidéothèque de l'Ina : la cinémathèque de la RTF », *Au-delà de l'écran*, diffusée pour la première fois le 3 mars 1963, réalisée par Dominique Rety, et animée par Pierre Louis. Elle est disponible sur le site ina.fr : <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/i00019519/avant-la-vidеоtheque-de-l-ina-la-cinematheque-de-la-rtf>

« Mystère, mystère : la cinémathèque des Actualités », *Micros et caméras*, diffusée pour la première fois le 14 février 1970, sur la 1ère chaîne ORTF, réalisée par Jacques Locquin, et animée par Annick Boissenin. Elle est disponible sur ina.fr : <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/cpf86625983/mystere-mystere-les-freres-jacques-la-cinematheque-des-actualites>

« La bobine aux bobines », diffusé pour la première fois le 22 mars 1970 [pas d'auteur indiqué]. La vidéo est disponible à l'adresse : <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/cpf88007553/la-bobine-aux-bobines> [consultée le 18 octobre 2022].

« Métiers de femme à la télévision », *Aujourd'hui Madame*, réalisé par Guy Labrousse, diffusé pour la première fois le 5 mai 1973. L'archive est disponible sur la plateforme payante : <https://madelen.ina.fr/programme/metiers-de-femme-a-la-television> [consultée le 18 octobre 2022].

« La grève des analystes de documentation, lors du journal télévisé *TF1 Dernière*, diffusé pour la première fois le 12 novembre 1981, présenté par Sylvie Hay, sur TF1. Le document est disponible à ce lien : <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/caa92031330/sujet-ina-greve-analystes>.

« Claire documentaliste », reportage audiovisuel de 4'51 minutes, qui s'inscrit dans la série *Travailler à domicile*. Il a été réalisé par François Gonnet, produit par l'INA, la SEPT, et Vidéo Ciné Troc, indiqué avec la date du 1er janvier 1986, mais aucune mention de date de diffusion auprès du grand public n'est précisée. Le document est disponible à ce lien : <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/cpd07000992/claire-documentaliste> [consulté le 26 octobre 2022].

« Reportage sur le dépôt légal de l'audiovisuel », *Journal télévisé de 13h* de France 2, 29 avril 1994 [document disponible à l'Inathèque].

« Arthur à propos de l'INA », dans *Lignes de mire*, réalisée par Bernard Gonner, présentée par Jacques Chancel, France 3, diffusé pour la première fois le 16 octobre 1994. L'émission est disponible à ce lien : <https://www.ina.fr/ina-eclair-actu/video/i00019380/arthur-a-propos-de-l-ina> [consulté le 15 juillet 2022].

« Reportage sur l'INA », *Journal de France 3*, 16 mai 1999 [disponible à l'Inathèque].

Entretien avec Marcel Bluwal par Jérôme Bourdon, « Télé notre histoire », réalisé par Dominique Froissant, diffusé pour la première fois le 24 octobre 1999. Cet entretien est disponible à ce lien : <https://entretiens.ina.fr/tele-notre-histoire>.

Entretien avec Michèle O'Glor par Jérôme Bourdon, « Télé notre histoire », réalisé par Dominique Froissant, enregistré en janvier 1996, diffusé le 5 décembre 1999. Cet entretien est disponible à l'Inathèque.

« Reportage sur l'Inathèque », *Journal de 13h de France 2*, le 18 juin 2003 [disponible à l'Inathèque]

« Ils ont inventé la télévision », réalisé par Matthieu Jaubert, produit par France Télévisions en 2020. Le document est disponible sur la plateforme payante : <https://madelen.ina.fr/serie-documentaire/ortf-ils-ont-invente-la-television> [consultée le 18 octobre 2022].

Archives de presse [ces archives sont disponibles à l’Inathèque]

« Plusieurs syndicats des l’ORTF déplorent certaines méthodes qui peuvent renforcer un ‘climat de défiance’ au sein de l’entreprise », *Le Monde*, 21 novembre 1964, p. 6 [pas de nom d’auteur mentionné ou visible].

« L’ordonnance sur la R.T.F. ne constitue pas un véritable statut de la radio-télévision », in *Le Monde*, 12 février 1959 [pas de nom d’auteur mentionné ou visible].

Jacqueline Guilloux, « Les inconnues dans la maison », *Micros et caméras*, 15 novembre 1968.

Michel Bis (mais nom difficilement lisible), « Confidentiel », rubrique Télé Objectif, *Télé 7 jours*, n°584, 8 juillet 1971 [disponible à l’Inathèque]

« Les mêmes archives servent aux deux chaînes », *Télémagazine*, n°848, 22-28 janvier 1972 [pas de nom d’auteur mentionné ou visible].

Colette Leiber, « Archives », *Télémag*, janvier 1972, p. 30

« Des archives de la télévision sont encore stockées dans des sacs à pommes de terre », *Télé 7 Jours*, La date, manuscrite, est très difficilement lisible mais il s’agit a priori du 3 mars 1973 [pas de nom d’auteur mentionné ou visible].

Carole Sandrel, « Dans le labyrinthe », *L’Express*, rubrique « Télévision », n°1129, 26 février-4 mars 1973, p. 84-85.

Jacqueline Chabridon, « En construction à Bry-sur-Marne : le centre de formation audio-visuelle de l’ORTF », *le Figaro*, 9 avril 1973 [pas de mention de numéro de page].

Jacqueline Grapin, « LE GROUPE SEMA-METRA INTERNATIONAL est en pleine réorganisation », *Le Monde*, 24 juillet 1973. L’article est disponible au lien : https://www.lemonde.fr/archives/article/1973/07/24/le-groupe-sema-metra-international-est-en-pleine-reorganisation_2567281_1819218.html [consulté le 22 octobre 2022].

Jacques Le Bodo, « Objets perdus », *Télé 7 jours*, 4 août 1973 [pas de numéro de page mentionné ou visible].

Francine Alzicovici, « La documentation audiovisuelle dispose enfin d’une formation initiale », *Le Monde*, 14 janvier 1998.

Jean Baptiste de Montvalon, « Entretien avec Jean-Noël Jeanneney : Mitterrand et les médias », in *Le Monde*, 10 mai 2011, disponible au lien : https://www.lemonde.fr/politique/article/2011/05/10/mitterrand-et-les-medias_1518559_823448.html [consulté le 26 octobre 2022].

Robin Richardot, « INArrêtable », *Society*, n°172, 20 janvier 2022

Archives institutionnelles de l'INA [disponibles au service des archives institutionnelles ou à l'Inathèque].

« Statut des personnels », *Décret n°64-738* du 22 juillet 1964, *Définition des fonctions*, ORTF. Ce document est disponible à ce lien : <https://www.legifrance.gouv.fr/jorf/id/JORFTEXT000000302552>

« Fiche de renseignements » de Colette* lors de son entrée à l'ORTF, c'est-à-dire son curriculum vitae, document interne à l'INA, 1966.

« Examen des problèmes posés par l'accomplissement des missions propres à l'ORTF (Office de radio-diffusion-télévision française) - Etudes et conclusions », *Rapport n° 118 (1967-1968)* de M. André DILIGENT, fait au nom de la commission de contrôle, déposé le 13 avril 1968 [document disponible à l'Inathèque].

Lettre du Secrétaire Général de l'ORTF au Secrétaire adjoint, document interne à l'INA, 26 juin 1969.

« Fiches de renseignement nominatives de personnels de l'ORTF », document interne à l'INA, 1er janvier 1970.

Rapport de la SEMA, « La cinémathèque de l'ORTF, sa mission et son organisation vue par ses usagers à l'attention de la direction de l'ORTF », document interne à l'INA, Février 1970.

Rapport « ORTF. Archives audio-visuelles de la télévision. Conclusions de l'étude expérimentale des méthodes d'analyse et indexation », document interne à l'INA, Novembre 1970.

Note de service n°3847/4510, intitulée « Archives audiovisuelles de la Télévision », document interne à l'INA, 3 décembre 1970.

« Note du Phonothécaire en chef, Lucien Riondy à Monsieur Rouyer, à l'attention du Régisseur Général des Services de Conservation et de Documentation », document interne à l'INA, 4 mai 1972.

Rapport interne à l'ORTF, « Les archives de la télévision : des efforts de trente années », document interne à l'INA. Il a probablement été rédigé et diffusé en 1974 - il n'est pas daté mais la chronologie qu'il retrace va de 1952 à 1974.

« Note » de Monsieur Benozen - qui semble travailler pour l'Inspection Générale - à Monsieur le Directeur Général Délégué de l'ORTF, dont l'objet est « Archives audiovisuelles de la Télévision », Paris, document interne à l'INA, 25 juillet 1972.

« Note de Xavier Larère », qui encadre le recrutement des « collaborateurs » - qui sont essentiellement des collaboratrices, à la suite d'une commission présidée en 1972, document interne à l'INA. Il semble que la note ait été publiée le 4 juin 1973.

« Déclaration commune des syndicats de l'INA », document interne à l'INA, 14 février 1975.

« Lettre de Michel Roux, Directeur général de l'Institut de l'Audiovisuel adressée à André Rossi », alors secrétaire d'Etat et porte-parole du gouvernement, document interne à l'INA, 1975 [la date exacte est illisible sur le document].

« Tableau récapitulatif des diplômes des professionnels des cinémathèques », document interne à l'INA, juin 1975.

« Note sur la situation des analystes de documentation à l'INA », document interne à l'INA, 3 décembre 1975.

« Tract de la CGT-INA qui appelle à la grève à la Vidéothèque des Actualités », document CFDT-INA, disponible à l'Inathèque, 3 janvier 1977.

« Motion du syndicat SNRT-CGT », document CFDT-INA, disponible à l'Inathèque, 4 janvier 1977.

« Note de la direction des Archives de l'INA à la Vidéothèque des Actualités », document interne à l'INA, août 1977.

« Compte-rendu de réunion », document interne à l'INA, 4 avril 1979.

« Questions autour de la situation des documentalistes de production », lettre de Marc Avril secrétaire général CFDT à Marc Boutet PDG de TF1, document interne à l'INA, 16 novembre 1981.

« Tract des analystes de la vidéothèque des Actualités », document interne à l'INA, 16 novembre 1981.

« Aptitudes souhaitées des documentalistes », document interne à l'INA, 30 Juillet 1982.

« Note de la CFDT INA sur le salaire des documentalistes », document interne à l'INA, 5 avril 1983.

« Note de l'INA sur les temps partiels des analystes », document interne à l'INA, 2 décembre 1983.

« Note sur les retards d'indexation », document interne à l'INA, 31 décembre 1983.

« Note envoyée aux membres du conseil syndical de l'INA par le secrétaire général adjoint de l'INA, Jacques Rochet », document interne à l'INA, le 18 janvier 1984.

« Rapport d'activité de l'INA 1983 », document interne à l'INA, publié le 3 avril 1984.

« Tract de la CGT-INA », document interne à l'INA, 1er octobre 1984.

« Lettre des analystes de la Vidéothèque des Actualités à Francis Denel sur leurs conditions de travail », document interne à l'INA, 1er octobre 1984.

« Note » de Claude Taby à l'attention de Francis Denel, document interne à l'INA, 22 novembre 1984.

« Lettre des analystes de documentation de la vidéothèque d'actualités à l'attention de Jacques Pomonti », document interne à l'INA, le 21 novembre 1984.

« Lettre de Jean-Claude Mabeix, chef de Production aux Actualités télévisées, ex-cinémathécaire ORTF pour souligner le rôle des analystes auprès des services d'Actualités », document interne à l'INA, 6 février 1985 [pas de destinataire mentionné].

« Note sur les retards d'indexation », document interne à l'INA, document interne à l'INA 11 février 1985.

« Compte-rendu d'une réunion entre les Présidents et directeurs de l'Information des trois chaînes de télévision et de l'INA », document interne à l'INA, 3 avril 1985.

« Compte-rendu de l'assemblée générale des analystes de la Vidéothèque d'Actualités », document interne à l'INA, 9 mai 1985.

« De l'actualité...aux oubliettes », lettre ouverte des analystes de documentation de la vidéothèque d'Actualités à leur direction, document interne à l'INA, 31 mai 1985.

« Note de l'INA sur la quotité horaire de travail des documentalistes », document interne à l'INA, 24 novembre 1985.

« Note du Directeur du Personnel et des Ressources Humaines de l'INA à Michel Raynal, chef de la Vidéothèque de Production », document interne à l'INA, 5 décembre 1990.

« Note interne à l'INA » sur une demande de recrutement de personnel, de la part de la Direction des Archives à l'attention de la Direction des Ressources Humaines, document interne à l'INA, mars 1995 [date exacte illisible].

« Lettre de la CGT - Section INA, à l'attention du Directeur des Ressources Humaines Thierry Béranger », document interne à l'INA, 29 mars 1999.

« Programme pédagogique » de la Licence professionnelle *documentaliste - spécialité documentation audiovisuelle*, document interne à l'INA, 2001.

Synthèse des « Groupes d'échange et de réflexions évolution du métier de documentaliste à la Vidéothèque », document interne à l'INA, 31 mai 2002.

« Synthèse du questionnaire vidéothèque sur l'évolution des métiers », document interne à l'INA, 22 janvier 2005.

« B 21-1 : L'argent ne fait pas le bonheur...mais quand même ! », Tract de la CGT, document interne à l'INA, 14 mars 2006.

« Référentiel des fonctions documentaires à l'Ina par groupes de qualification », document interne à l'INA, 6 avril 2006.

« Projet d'accord relatif aux personnels relevant des métiers et fonctions documentaires », Document interne à l'INA, Version au 9 octobre 2006.

« Motion des documentalistes de la Phonotheque » Bry-sur-Marne, document interne à l'INA, 24 mai 2007.

Rapport réalisé au sein d'OUROUK pour l'Inathèque de France, « Étude sur le dialogue professionnel au service documentation de l'Inathèque », document interne à l'INA, 8 septembre 2007.

*Comme dans le reste de la thèse, son prénom a été modifié.

ANNEXES

Annexe n°1 : Tract de Force Ouvrière - INA. « Direction de l'INA : Le mépris », Bry-sur-Marne, 21 janvier 2022, ©FO-INA

Annexe n°2 : Photographie de kinescope. Le kinescope est une caméra qui filme directement l'écran de télévision pour conserver des copies des programmes diffusés. Photographie extraite des fonds Getty Images pour l'article de Kalev Leetaru, « Will The Kinescope Rise Again In The Era Of Deep Fakes? », *Forbes*, 18 juillet 2019 ©GETTY

Annexe n°3 : Photographie personnelle d'une fiche d'analyse chronologique du 29 avril 1976, prise le 6 février 2018

Annexe n°4 : Carte des différents lieux des services de documentation audiovisuelle de la radio et de la télévision publiques, et de leurs déménagements, de 1952 à 2017, ©Samuel Mermet, 2022

Annexes n°5 : Photographie de documentalistes au travail à la RTF, « Documentation sonore et librairie de la Maison de la Radio », 1er janvier 1963, ©INA

Annexe n° 6 : Photographie de monteuse (en hauteur) et cinémathécaire (au sol) dans les rayons de la cinémathèque des Actualités, « Cinémathèque pour *Micros et caméras* », 30 décembre 1965, ©INA

Annexe n° 7 : Photographie de cinémathécaire dans le fichier-bulle, « Cinémathèque pour *Micros et caméras* », 30 décembre 1965, ©INA

Annexe n°8 : Cinémathèque des Actualités, cinémathécaires pendant leur recherche documentaire et répondant aux commandes, Captures d'écran de l'émission « Mystère, mystère : la cinémathèque des Actualités », *Micros et caméras*, ORTF, 14 février 1970, ©INA

Annexe n°9 : Photographies personnelles du « fichier-bulle », premier outil de classement des notices documentaires, utilisé jusqu'à la génération du numérique, 12 juin 2018.

Annexe n°10 : Photographie personnelle d'une fiche documentaire perforée, 12 juin 2018.

Annexe n°11 : Photographie personnelle d'une épreuve de concours d'entrée pour assistant de production et thécaire, à l'ORTF, 3 et 4 novembre 1964

Annexe n°12 : Photographie personnelle de bordereau d'analyse d'une émission du 22 avril 1972, réalisée a posteriori à l'INA [photographie prise le 12 juin 2018]

Annexe n°13 : Photographie d'analystes de documentation de l'INA faisant leurs recherches dans le fichier-bulle, « La cinémathèque INA aux Buttes Chaumont », 1er mars 1977, ©INA

Annexe n°14 : Photographie d'une analyste de documentation de l'INA cherchant des informations dans la base de données informatisée, « La cinémathèque INA aux Buttes Chaumont », 1er mars 1977, ©INA

Annexe n°15 : Tract des analystes de documentation du 16 novembre 1981. Archives institutionnelles INA (reproduit avec son autorisation), ©INA

Annexe n°16 : Claire Mascolo au travail par terre devant sa télévision, Capture d'écran du document audiovisuel « Claire documentaliste », *Travailler à domicile*, produit par l'INA, la SEPT, et Vidéo Ciné Troc, 1986, ©INA

Annexe n°17 : Claire Mascolo prenant l'antenne avec ses enfants sur le canapé, Capture d'écran du document audiovisuel « Claire documentaliste », *Travailler à domicile*, produit par l'INA, la SEPT, et Vidéo Ciné Troc, 1986, ©INA

Annexe n°18 : Photographie d'une documentaliste devant son ordinateur au travail sur le thesaurus, « Métiers de la Vidéothèque, de la DMV et du SDEC », 6 juillet 2005, ©INA

Annexe n° 19 : Photographie de deux documentalistes à l'INA à leur bureau devant leur poste ordinateur, « Parcours DRH : visite des différents services », le 25 novembre 2001, ©INA

Annexe n°20 : Photographie de documentalistes à l'INA devant leur double-écran, « Documentalistes au Dépôt Légal », 13 février 2012, ©INA

Annexe n°21 : Photographie de « Monteuse et documentaliste », 6 juin 1997, ©INA

Annexe n°22 : Photographie d'une documentaliste et d'une chercheur·e à l'Inathèque, « Centre de consultation de l'Inathèque à la BNF », 28 août 2007, ©INA

Annexe n°23 : Photographie personnelle d'un extrait du thesaurus de l'INA en 1977