HAL
open science

La patrimonialisation des archives télévisuelles africaines dans le contexte de la mondialisation de l'information documentaire audiovisuelle : usage, contexte : le cas des archives de la télévision nationale sénégalaise

Hamet Ba

▶ **To cite this version:**

Hamet Ba. La patrimonialisation des archives télévisuelles africaines dans le contexte de la mondialisation de l'information documentaire audiovisuelle : usage, contexte : le cas des archives de la télévision nationale sénégalaise. Sciences de l'information et de la communication. Université Charles de Gaulle - Lille III, 2016. Français. NNT : 2016LIL30019 . tel-03148291

HAL Id: tel-03148291

https://theses.hal.science/tel-03148291v1

Submitted on 22 Feb 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITE LILLE 3 - CHARLES DE GAULLE
Ecole doctorale « sciences de l'homme et de la société » (SHS) – ED 473
Laboratoire GERIICO « Groupe d'Etude et de Recherche Interdisciplinaire en Information et Communication » - EA 4073

Thèse

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITE LILLE 3

Discipline : Science de l'Information et de la Communication

Présentée et soutenue publiquement par

Hamet BA

Le 30 mars 2016

La patrimonialisation des archives télévisuelles africaines dans le contexte de la mondialisation de l'information documentaire audiovisuelle : usage, contexte. Le cas des archives de la télévision nationale sénégalaise.

Sous la direction de

Monsieur le Professeur Dominique COTTE

Jury :

Madame Marie DESPRES-LONNET, Maître de conférences-HDR, Présidente.

Monsieur Jean-Claude SOULAGES, Professeur, Institut de la Communication, Université Lumière Lyon 2, Rapporteur.

Madame Marie-France CHAMBAT-HOUILLON, Maître de conférences-HDR, Université de Paris 3, Rapporteur.

Monsieur Jean-Stéphane CARNEL, Maître de conférences, Université Stendhal, Grenoble 3.

Monsieur Dominique COTTE, Professeur, Université de Lille 3, directeur de thèse.

Remerciements.

Avant tout, mes remerciements sincères et sans fin vont à Monsieur Dominique Cotte, mon infatigable Directeur de recherche.
L'aboutissement de ce travail n'est dû qu'à son appui patient et indéfectible, à ses encouragements, à sa disponibilité hors paire et à ses conseils avisés.
De lui, j'ai acquis plus de rigueur dans la recherche et plus de rectitude dans l'argumentation et la rédaction. Qu'il trouve ici toute ma reconnaissance.

Mes remerciements vont aussi à l'incomparable Madame Marie Desprès-Lonnet, co-directrice de ma thèse, au Laboratoire GERiiCO, ainsi qu'à toute l'Ecole Doctorale.

Je remercie également mes collègues des Archives de la RTS (Radio et Télé).

Mes remerciements aussi à mes proches : à mon épouse Fatou et à mes enfants Awa, Sagana, Aminata et Racky qui ont accepté de se priver de beaucoup pour me permettre de me consacrer à ce travail.

J'associe à ces remerciements mes frères et sœurs ainsi que mon ami Saliou Niang dont la relecture et les corrections ont beaucoup apporté à ce travail.

Je dédie ce travail à mes feux chers parents et à mon neveu Idrissa Ngaïdé dont la subite disparition, après m'avoir d'abord plombé, m'a convaincu que ce labeur devait être terminé en souvenir de son abnégation et de sa bravoure en tout.
Enfin, ce travail se veut aussi être un socle sur lequel j'invite mes enfants à s'appuyer pour s'élever dans la vie et accomplir, chacun, une œuvre qui dépasse mes efforts.

Propos de Tierno Bokar Salif Tall, le « Sage de Bandiagara » sur les traditions orales :

> « Respectez-les. Elles constituent l'héritage spirituel de ceux qui nous ont précédés… méditez-les, cherchez à dévoiler le secret qui est enveloppé en eux. Creusez-les profondément,… Mais… pour travailler profitablement dans cette mine et y circuler à l'aise, il faut … posséder une clef ou un maître. ».
> D'après **Amadou Hampaté BA**, (1957).

Et :
« Aucun individu ni aucune force ne peuvent abolir la mémoire […] ». (**Franklin D. Roosevelt**. *Message to the booksellers of America,* 6 mai 1942).

Résumé:

Les archives audiovisuelles renferment, indubitablement, des éléments importants du patrimoine culturel. Mais, bien que les archives audiovisuelles existent voilà plus de 50 ans et ne cessent de se multiplier de jour en jour, leur définition précise, tout de même, est objet à polémique ou, à tout le moins, est très ambigüe. En plus, vu la fréquence et l'intervalle de leur réutilisation, force est de se demander s'il n'y a pas l'émergence d'une nouvelle forme d'archives : les « archives immédiates ». Il faut aussi se demander si le « genre archives » n'est pas en train de s'ériger comme un genre nouveau. Par ailleurs, ces archives sont, partout, particulièrement en Afrique noire, menacées d'extinction. D'une part, les variétés des supports analogiques et, de l'autre, les multiples formats numériques pour les sauvegarder et les réutiliser, demeurent un dilemme. Pourtant, l'impérieuse nécessité de rendre accessibles et compréhensibles, en tout temps et en tout lieu, les fonds patrimoniaux audiovisuels accumulés, s'impose. Un patrimoine, pour être pérenne, doit traverser les âges, dépasser les contingences techniques et se faire approprier sous son éclairage le plus net. Cette thèse étudie les solutions pour pérenniser les archives audiovisuelles et permettre de comprendre et de retrouver le contexte dans lequel elles ont été produites. Effectivement, leur contextualisation, notamment pour ce qui est relatif au patrimoine culturel particulier africain, commande une indexation très spécifique, comparativement aux archives écrites traditionnelles. Ceci révèle une démarche documentaire singulière pour perpétuer, faire circuler et revaloriser le patrimoine culturel audiovisuel africain dans le contexte de la mondialisation de l'information documentaire audiovisuelle. Le bon usage des archives audiovisuelles africaines doit se conformer à ces conditions indispensables pour être un contrepoids qui pèse dans l'échange globalisé de l'information audiovisuelle.

Mots clés: Archives audiovisuelles; Afrique; patrimoine; contexte; culture africaine; information documentaire audiovisuelle; archives immédiates; genre archives; mondialisation.

Abstract:

Audiovisual archives undoubtedly contain important elements of cultural heritage. But while audiovisual archives exist here over 50 years and are continuing to multiply by the day, their precise definition, nonetheless, is subject to controversy, or at least very ambiguous. In addition, due to the frequency and interval of reuse, it is reasonable to wonder whether there is not the birth of new form of archives: the "immediate archives". Moreover, these archives are everywhere, especially in Black Africa, threatened with extinction. On one hand, the varieties of analog media and, on the other, the multiple digital formats to save and reuse them remain a dilemma. Also, the problem of preserving and reusing these collections remains an ongoing concern. Yet it is imperative to make accessible and understandable, at all times and in all places, the accumulated audiovisual patrimony funds, regardless of the media on which this heritage is recorded. To be sustainable and appropriate under its clearest signification, a heritage must, through the ages, exceed the technical contingencies and of interpretation. This thesis studies the solutions to make audiovisual archives sustainable and to allow to understand and to find out the context in which they were produced. Indeed, their contextualization, including what relates especially to the African cultural heritage, reveals to be a very specific indexing control, compared to traditional written records. This unveils a singular documentary approach in order to perpetuate and assure circulation and upgrading the African audiovisual cultural heritage in the context of the globalization of audiovisual documentary information. The proper use of African audiovisual archives must comply with these conditions needed to be a counterweight that hangs in the globalized exchange of audiovisual information.

Keywords: Audiovisual archives; Africa; heritage; sustainability; use; context; audiovisual documentary information; immediate archives; globalization.

Table des matières

Table des matières 6

Prologue : 14

Introduction 15

Une définition problématique des archives 16

Une acception africaine des archives ? 18

Problématique de l'étude 19

La mondialisation culturelle de la télévision et des archives audiovisuelles 20

Valeur patrimoniale des archives audiovisuelles africaines 21

Du difficile accès aux archives audiovisuelles 22

De la délicatesse du décryptage des archives audiovisuelles principalement africaines 22

Objectifs et délimitations de l'étude 23

Analyse des contenus des images 25

Méthodologie suivie : 25

Préconisations techniques et professionnelles. 27

Partie I : Les archives audiovisuelles et leur recyclage dans la production télévisuelle, éléments de cadrage. 28

I.1 : Introduction et pré-requis 29

Le « genre archives » 30

I.2. Historique et évolution de la radiotélévision publique au Sénégal et en Afrique francophone. 34

I.3. Historique, évolution et perspectives des Archives à la télévision publique sénégalaise. 48

I.3.1. Facteurs bloquants du statut des archives : ignorance et carence des décideurs. 49

I.3.2. La responsabilité du côté de la profession d'archiviste elle-même. 50

I.3.3. Manque de visibilité des archives dans la production et l'information et tentatives de minimisation des apports des archives dans la fabrication. 50

I.3.4. Evolution du statut et de la place des Archives au sein de la télévision nationale sénégalaise. 53

I.3.5. Effectivité de la compétence transversale de la Cellule des Archives Audiovisuelles 61

I.4. Types, contenus, supports et genres de la télévision sénégalaise et de ses archives. 64

Contenu des premières émissions de la télévision sénégalaise. 64

Les premiers supports d'enregistrement de la télévision sénégalaise. 68

1.5. Retour sur quelques points théoriques par rapport aux archives. 75

1.5.1. La notion d'usage des archives audiovisuelles. 75

1.5.2. Conceptualisation de la notion d'archives. 77

I.5.3. Une acception africaine de la notion « archives » ? Tentative d'une esquisse. 85

I.5.4. Différence entre sources et références. 89

I.5.5. Distinctions entre archives, collections et livres. 95

I.5.6. Difficultés d'une définition précise des « archives audiovisuelles » 98

I.5.7. Les archives en réception. 106

I.6. La production télévisuelle publique sénégalaise et le recyclage des archives : constat et analyse. 108

I.6.1. La valorisation des archives audiovisuelles 108

I.6.2. Les archives comme éléments d'illustration 109

I.6.3. Les archives audiovisuelles, monnaie d'échange, de coopération et de coproduction. 115

I.6.4. Les archives comme éléments de liaison et de relation avec l'extérieur. 118

I.6.5. Les chutes, les rushes et les banques d'images (ou de sons) comme éléments de production, d'illustration et de réalisation. 119

I.6.6. Les archives audiovisuelles, source principale de production, de réalisation et de programmes. 121

I.7. La notion d' « archives immédiates ». 127

Partie II : La problématique de la gestion des archives audiovisuelles en Afrique..... 139

Introduction 140

II.1. Considérations méthodologiques par rapport à cette étude 143

II.2. : Une situation matérielle : état des lieux des archives audiovisuelles en Afrique et au Sénégal 146

II.2.1. Le point sur les sources 146

II.2.2. : Spécificités propres au traitement et à la réutilisation des archives audiovisuelles africaines (aspects documentaires)..... 151

Comment analyser le « contenu » des images ?..... 161

L'analyse comme « décryptage ». 164

Les codes propres du document audiovisuel 166

La mise en œuvre de l'analyse du document audiovisuel. 168

Les formes de l'analyse du document d'archives audiovisuelles..... 169

La contextualisation. 170

L'analyse de contenu comme « mise en morceaux ». 172

Restitution des éléments de fabrication du document audiovisuel. ... 177

Prise en compte du contexte de fabrication du document audiovisuel. 177

II.3. Ressemblances et diversités des archives audiovisuelles. 180

II.3.1. De quelques spécificités des archives audiovisuelles..... 181

Traitement documentaire spécial..... 181

La puissance spectrale des images..... 184

La valeur émotionnelle..... 189
Atouts et désavantages des archives audiovisuelles. 191
La revanche des archives audiovisuelles sur les écrits. 194
Iconicité des images. 195
Les archives audiovisuelles sont des objets temporels..... 197
II.3.2. Spécificité de l'analyse des archives audiovisuelles africaines et sénégalaises. 198
Prendre en compte les multiples dimensions du contexte 201
Le rôle du substrat technique 204
Le langage cinématographique 207
Le genre télévisuel..... 210
Le contexte culturel 211
Le substrat sémiotique 213
Partie III. Les archives comme contrepoids à la mondialisation ? 233
Introduction 234
III.1. Les effets de la mondialisation en télévision..... 234
Mondialisation : signification, manifestation dans l'audiovisuel. 234
Petit historique de la télévision..... 240
Les débuts de la mondialisation de la télévision en Afrique. 242
Dimension de la mondialisation de la culture en Afrique..... 244
Senghor, avec sa « civilisation de l'Universel », préfigure et théorise la mondialisation culturelle. 245
Mondialisation : quand l'Unesco et Senghor partagent la même conception. 247
La mondialisation de la télévision en Afrique : une constante, plusieurs paradigmes. 249
La télévision comme outil de politique d'éducation et d'intégration. 251

La mondialisation de la télévision passe par le biais de la religion et des confessions. 252

Africâble, une mondialisation de la télévision dans le sens inhabituel Sud-Nord. 253

La mondialisation de la télévision, soutien au cinéma local et renflouement des caisses des Etats. 254

La mondialisation finit par susciter un « nouvel ordre de l'information et de la communication » 255

Couplage « business financier » et mondialisation de la télévision. 257

La TNT, nouveau gap dans l'audiovisuel africain. 259

III.2. La dimension anthropologique du document d'archives, porteur de la culture d'une société. 264

La télévision et ses archives détrônent la grand-mère dans son rôle de conservation et de transmission du patrimoine. 264

La télévision et ses archives désacralisent et profanent quelque patrimoine. 272

La télévision et ses archives promeuvent le patrimoine. 275

III.3. Les archives, garde-fou de la mondialisation culturelle ? 280

III.3.1. En quoi peuvent-elles être des garde-fous à la mondialisation? 280

III.3.2. A quelles conditions ? 284

III.3.3. Pour quels usages ? 286

III.4. La dimension patrimoniale des archives audiovisuelles africaines. Exemple des archives de la télévision sénégalaise. 291

Du patrimoine audiovisuel : 291

La patrimonialisation documentaire 299

Partie IV : Aspects techniques et logistiques de la gestion des archives de la Télévision nationale sénégalaise. 306

IV.I. Etat des lieux des archives audiovisuelles à la RTS et dans les pays UEMOA : Volume et gestion des fonds d'archives 308

IV.II. Etat des lieux en 2011 des archives télévisuelles du Bénin, de Madagascar, du Mali, du Niger et du Sénégal : volume, législation, sauvegarde, valorisation et lois sur les archives, la propriété intellectuelle et les droits d'auteur et sur le dépôt légal. 317

IV.III. De la revalorisation du patrimoine audiovisuel. 330

Qu'est-ce que la valorisation des archives? 331

Différentes formes de la valorisation des archives audiovisuelles 332

IV.IV. Impact futur de la Télévision Numérique Terrestre (TNT) sur les archives et l'archivage analogique. 335

Des supports pour le stockage numérique à long terme ? 337

Le « dilemme des archives » 338

« Le devoir de remémoration » 345

Le numérique modifie la perspective de certaines tâches documentaires 350

IV.V. Problématique du statut actuel de la Cellule des Archives Audiovisuelles de la RTS 354

Conceptualisation et mise en œuvre de la « Cellule des Archives de la Direction Générale de la RTS (Radiodiffusion Télévision Sénégalaise) », organe de direction à compétence transversale. 354

Muer la Cellule des archives audiovisuelles en Direction des archives, du patrimoine et de l'information documentaire. 359

Bien fondé de la mise en place d'une Direction des Archives, du Patrimoine et de l'Information Documentaire à la RTS. 360

Bref descriptif de la quintessence de la Direction des Archives, du Patrimoine et de l'Information Documentaire. 364

Brève présentation de la future Direction des Archives, du Patrimoine et de l'Information Documentaire (DAPID) 365

Cahier de charges de la Direction des Archives, du Patrimoine et de l'Information Documentaire. 366

IV.VI. La TNT et les enjeux du patrimoine audiovisuel dans le contexte ouest-africain 369

Rappel, quelques définitions 371

De l'analogique et du numérique 371

Le numérique au service de la sauvegarde du patrimoine 374

IV.VII. Problématique du dépôt légal audiovisuel 376

Historique du dépôt légal : 377

Sens et fonction du dépôt légal 380

Portée du dépôt légal, outil de sauvegarde de la mémoire audiovisuelle. 383

Etat des lieux du dépôt légal audiovisuel au Sénégal et dans l'UEMOA (Union Monétaire Ouest-Africaine). 386

CONCLUSION GENERALE 388

Un patrimoine émergent. 389

Un patrimoine à accompagner 391

BIBLIOGRAPHIE 395

SITOGRAPHIE 423

ANNEXES 429

QUELQUES EXEMPLES DE DOCUMENTAIRES ET EMISSIONS DE LA RTS SUR LE PATRMOINE DU SENEGAL 430

Annexe_1_DOCUMENTAIRE 1 : « Authenticité léboue ». 430

Annexe_3_DOCUMENTAIRE 3 : ALINE SITOE, REINE DE KABROUSSE. 432

Annexe_4_SENEGAL DEMB AK TEY (Titre en wolof ; traduction littérale : «Le Sénégal d'hier à aujourd'hui ») 433

Annexe_5_NOCTURNES : UNE EMISSION DE VARIETES AVEC UN ARTISTE LOCAL : 434

EXEMPLES DE CONDUCTEURS ET D'INDEXATION EN ENVIRONNEMENTS ANALOGIQUE ET NUMERIQUE. 435

Annexe_6_EXEMPLE DE CONDUCTEUR DU JT (JOURNAL TELEVISE) EN ENVIRONNEMENT ANALOGIQUE : 436

Annexe_7_EXEMPLE DE CONDUCTEUR DU JT (JOURNAL TELEVISE) EN ENVIRONNEMENT NUMERIQUE : 438

Annexe_8_EXEMPLE D'INDEXATION SOMMAIRE DU JT EN ENVIRONNEMENT ANALOGIQUE : 439

Annexe_9_EXEMPLE D'UNE INDEXATION D'UNE VIDEO NUMERIQUE A PARTIR DU SYSTEME D'ARCHIVAGE RTS. 441

Prologue :

Un constat s'impose : la mondialisation, au plan culturel, vient juste de prendre son envol.
Tout comme la notion de patrimoine culturel et immatériel, la mondialisation va assurément vers de nouvelles étendues tentaculaires dans tous les domaines de la vie humaine.

Au plan culturel et d'interconnexion informatique le monde est devenu un réseau unique.
La télévision, comme outil démocratique, est une réalité irréfutable en Europe et en Amérique.
Et le réseau planétaire de la toile mondiale est en train d'intégrer l'Afrique à pas de géant dans le partage quasi instantané de l'information ainsi que des programmes de la télévision en même temps que la VOD. La TNT (Télévision Numérique Terrestre), en effet, doit s'étendre à l'Afrique dès le 17 juin 2015, greffant, du coup, l'information documentaire audiovisuelle africaine au patrimoine mondial audiovisuel. Concomitamment, l'accès aux archives audiovisuelles, donc au patrimoine documentaire africain, se trouve aussi allégé et plus à portée.

Indubitablement, même en Afrique, la conscience de la sauvegarde à long terme des programmes culturels est déjà née et même compte quelques années d'existence déjà.
Le fait que « la terre n'est qu'un seul pays » est un vécu pour tous, cependant que la conscience d'appartenance à un pendant culturel se fait marquant de jour en jour.
Désormais un référent commun est né et triomphe sur tous : c'est la télévision numérique terrestre à travers câbles, satellites, Internet (web ; portables ; tablettes). Mais comme source notoire d'information documentaire, il faut aussi compter les archives télévisuelles qui servent à concocter des programmes individuels pour une part importante de l'humanité et pas seulement en Occident ou en Amérique mais également bien en Afrique.

Introduction

La mémoire audiovisuelle des fonds des Radios et télévisions d'Afrique, à l'instar des chaînes d'Europe et d'Amérique, est en train de s'estomper gravement de jour en jour.

Si rien n'est fait c'est la mémoire audiovisuelle de toutes ces nations qui va s'effacer assez rapidement. Et, ce dangereux phénomène affecte aussi bien les vidéogrammes sur formats anciens que sur supports de dernière génération.

Ce faisant, c'est toute la culture et l'histoire contemporaine africaines qui risquent de disparaître. Il ressort des résultats du questionnaire que nous avons adressé à quelques pays d'Afrique francophone que la culture occupe la première place dans les productions télévisuelles nationales de ces pays.
La culture représente, en moyenne, 37% des productions des télévisions nationales des quatre pays ayant déjà répondu à ce questionnaire. Ce qui équivaut à estimer que le contenu culturel concerne plus d'un tiers des archives audiovisuelles conservées dans ces pays qui sont : le Bénin, le Mali, le Niger et le Sénégal.

Aujourd'hui, le contexte d'une mondialisation de la communication et de la culture prédomine, de fait.
Aussi il se pose, non seulement la question de la place de l'Afrique francophone dans les relations et les échanges à travers le medium télévision, mais également la question des actions entreprises par l'Afrique et les télévisions africaines pour valoriser ce patrimoine audiovisuel notamment à travers les archives télévisuelles.

Assurément, la valorisation du patrimoine audiovisuel archivistique africain est une exigence. D'abord naturellement pour l'Afrique, et, ensuite, dans un contexte de mondialisation, pour le reste du monde.

L'Afrique, en effet, est le continent le plus touché par le phénomène d'extinction de la mémoire audiovisuelle.

Effectivement, les pays africains, pour la plupart, n'ont, à une échelle respectable et appréciable, jusqu'ici entrepris aucune action de sauvegarde de leur patrimoine audiovisuel, contrairement aux pays d'Europe.
Néanmoins, voilà bientôt une dizaine d'années, en 2004 exactement, le CIRTEF (Conseil international des radiodiffusions télévisions d'expression française), en relation avec l'OIF (Organisation internationale de la Francophonie) et avec l'appui de la FIAT/IFTA (Fédération internationale des archives de télévision) et de l'INA (Institut national français de l'audiovisuel) conduit un projet de numérisation des archives télévisuelles des pays africains retenus. A ce jour, ce projet concerne vingt neuf pays d'Afrique francophone au Sud du Sahara en plus de l'Ile Maurice et de Madagascar, dans l'océan indien.

Une définition problématique des archives

> « Dans les années 90, l'élaboration d'une théorie codifiée de l'archivistique audiovisuelle s'est imposée, pour plusieurs raisons, au rang des préoccupations urgentes. Tout d'abord, l'importance croissante et évidente des documents audiovisuels en tant que partie intégrante de la mémoire du monde a provoqué un essor de l'activité archivistique, notamment au sein de structures commerciales ou semi-commerciales se situant hors du cercle des archives institutionnelles traditionnelles. ». [Edmondson, 1997].

Par ailleurs, le rythme de production et d'échanges de l'information et de la communication ainsi que des archives audiovisuelles a crû de façon exponentielle, y compris pour l'Afrique.
Mais, à ce jour encore, si la notion d'archives est assez connue et claire, il n'en est pas toujours de même de celle des archives audiovisuelles.

Le fait est que le terme « archives audiovisuelles » rassemble dans un seul concept les termes « archives » et « audiovisuelles ». L'une des difficultés de définir les « archives audiovisuelles » vient certainement d'abord du regroupement de ces deux termes.

Le mot « archives », utilisé couramment, pose problème assez souvent. Ceci, parce qu'il désigne aussi bien les archives entreposées dans les dépôts que ces dépôts eux-mêmes. Finalement, par accommodation, la compréhension du terme archives a fini par être claire pour tous, pour peu que l'on fasse bien savoir que l'on parle du contenu ou du contenant.

Quant à « Audiovisuel », ce terme « s'applique aux images en mouvement et/ou aux sons enregistrés sur film, bande magnétique, disque ou tout autre support connu ou encore à inventer. Les archives audiovisuelles sont des organisations ou des services au sein d'institutions, qui se consacrent à la collecte, à la gestion, à la conservation et à la communication d'une collection de documents audiovisuels et du patrimoine audiovisuel.». [Edmondson, 1997] [1].

Toutefois, l'adjectif « audiovisuel », ici, réfère à une technique d'enregistrement du son et de l'image qui, elle-même recoupe une dimension industrielle de la production.

Par ailleurs, l'écriture même du mot « archives », soit avec une minuscule, soit avec une majuscule, renseigne sur la signification attachée à ce concept. Il en est de même, de l'utilisation du mot « archives » ou au singulier (de plus en plus) ou au pluriel (forme canonique et seule académiquement acceptée). [Chabin, 2014].

Pour notre part, nous restons attaché au « purisme académique » et n'emploierons « archives », en ce qui nous concerne, qu'au pluriel.

[1] Op.cit.

« Archives », également, est assez souvent employé au sens de document auquel il ressemble beaucoup dont il est tout de même différent.

Nous-même, au vu de notre expérience professionnelle dans les archives audiovisuelles, sommes convaincu qu'il est un certain genre d'archives que nous appellerons « archives immédiates » qui méritent une certaine attention et un droit de citer.

Notre préoccupation ici n'est nullement de donner une fois pour toutes une définition des archives audiovisuelles mais de faire prendre en compte la masse importante des fonds plus ou moins entrant dans ce vocable autant pour les besoins de la recherche que pour les besoins de communication et d'échange tout court et, particulièrement en ce qui concerne les fonds détenus et manipulés en Afrique francophone au Sud du Sahara notamment.

L'utilisation des archives audiovisuelles par les chercheurs ne se fait pas, encore aujourd'hui, sans difficultés.
Ceci pose toute la question de la valorisation des archives au plan local, national et au plan mondial. Ce qui implique par ailleurs les solutions préconisées pour la sauvegarde, la diffusion et la communication des archives audiovisuelles.

Une acception africaine des archives ?

Si la notion et l'acception des archives audiovisuelles posent certaines difficultés en Occident, ces difficultés sont encore plus exacerbées en Afrique.
C'est peut-être parce que l'Afrique est le continent de l'oralité, que dans la plupart des langues - en tout cas pour ce qui concerne le Sénégal - le concept d' « archives » en un seul mot n'existe pas.

Malgré la mondialisation de l'information documentaire, de façon générale, les archives et les ressources documentaires, au sens large (vestiges, musées, objets divers), connaissent les niveaux de traitement, de conservation, de diffusion et de valorisation les moins développés dans le monde.
Cependant, modernisation et globalisation obligent, les archives et les différents paradigmes qui leur sont inhérents se rencontrent bel et bien et exigent des solutions pour leur exploitation et leur usage.

Problématique de l'étude

Nous proposons d'étudier les voies et moyens de rendre plus accessible la consultation des archives audiovisuelles d'une part.

D'autre part, l'étude essayera de contribuer à faire crédibiliser au mieux les informations et les contenus des archives audiovisuelles afin qu'une probité plus grande soit accordée à ces documents en tant qu'éléments et supports de recherche.

Enfin, l'étude portera sur l'apport des archives audiovisuelles africaines comme éléments de vulgarisation, de propagation et d'outil pédagogique de la culture africaine dans la mondialisation de l'information et de la communication.

Nous prenons ici en compte le contexte d'une mondialisation de la culture et du traitement documentaire de l'information audiovisuelle, à partir de laquelle nous définirons la problématique suivante : dans quelle mesure la sauvegarde du patrimoine audiovisuel des télévisions africaines peut-elle constituer un frein aux effets de la mondialisation dans cette aire géographique ?

Pour cerner cette problématique, nous commencerons par nous interroger sur ce qu'est la mondialisation et ce que recouvre la notion de patrimoine

aujourd'hui au plan culturel et avec l'Afrique et la télévision africaine au centre de la question.

Ce travail s'inscrira dans une préoccupation plus large, mettant en jeu l'état de la recherche actuelle sur la télévision et ses enjeux théoriques.

La mondialisation culturelle de la télévision et des archives audiovisuelles

C'est seulement à partir des années 1980 que le vocable « mondialisation » apparaît dans la langue française à l'issue de travaux économiques et géographiques.

Au 21éme siècle, la mondialisation va se développer encore plus grâce à la mise en place de technologies de l'information en sources ouvertes ou fermées à l'échelle du monde.

Dès lors, l'accès aux produits culturels, notamment, n'est plus le privilège d'une élite, mais tout se trouve à portée de main de tous, à portée de clic à partir d'un PC ou avec une télécommande. Ainsi, la conscience de la diversité des cultures au niveau mondial se fait jour et est acceptée par tous.

L'interpénétration des cultures, des technologies ainsi que d'ailleurs des économies est une réalité palpable de la part et pour chaque individu.

C'est dans ce contexte de diversité culturelle et d'interconnexion planétaire qu'il est intéressant de noter l'apport des archives audiovisuelles africaines dans le monde.

A « l'heure du rendez-vous du donner et du recevoir » ainsi que le disait Léopold Sédar Senghor, ce qui singularise l'Afrique dans ces interdépendances dans tous les domaines, ce sont bien ses cultures diverses et variées.

Les archives audiovisuelles africaines, pour la chance de l'Afrique, même si les volumes sauvegardés sont minimes, demeurent un témoignage irréfutable de ce trésor.

Valeur patrimoniale des archives audiovisuelles africaines

On prête une certaine valeur patrimoniale aux archives dont nous traitons.
Cependant, l'on va essayer d'asseoir la base sur laquelle ce postulat est posé.
Pour cela, nous reverrons ce que recouvre ce concept de patrimoine.
Ensuite seulement, nous nous demanderons comment alors appliquer ce concept aux archives audiovisuelles africaines.

Récemment, effectivement, la notion de patrimoine aura le plus profité de ce qui a trait à l'immatériel.
Ce fait s'est imposé dans le langage culturel indirectement. Non point parce qu'une une partie du patrimoine relève de l'immatériel mais simplement en raison de l'emploi de nouveaux médias, en particulier le numérique et l'Internet. S'y ajoutent aussi les questions de droit liées à la duplication et, par conséquent, du droit d'auteur.

Mais, dès 1997 déjà, l'Unesco définissait la notion de patrimoine oral et immatériel de l'humanité.
Au départ, précisons-le, l'expression « patrimoine culturel » visait principalement le patrimoine matériel (sites, monuments historiques, œuvres d'art).
Puis, l'évolution de la conception connaît une avancée. En effet, le thesaurus du Réseau européen du patrimoine consacrait une définition plus large du patrimoine architectural.
On peut dire, sans se tromper, que la notion de patrimoine n'a pas fini son évolution.

Du difficile accès aux archives audiovisuelles

L'une des spécificités des archives audiovisuelles est que leur accès nécessite, impérativement, le truchement d'un appareil de lecture. Mais, de plus en plus les progrès de l'ère numérique arrivent à diversifier largement les supports de lecture de ces matériaux.

Généralement, des problèmes de droit compliquent assez souvent l'accessibilité aux archives audiovisuelles.

Les œuvres audiovisuelles, effectivement, font l'objet d'une protection rigoureuse par des législations diverses et variées quant au respect du droit d'auteur et des droits voisins de leurs auteurs.

Sans en être les seules raisons, ces deux constats participent à l'explication du constat que l'accès aux archives audiovisuelles et télévisuelles s'est fait assez tardivement par rapport aux archives des documents écrits.

Cela est un fait aussi bien en Afrique, qu'ailleurs

Effectivement, comme l'écrit [Vincent Michon, s.d.] : « Quand la télévision a commencé, on ne savait pas enregistrer, tout était direct depuis le studio ».

De la délicatesse du décryptage des archives audiovisuelles principalement africaines

Outre la difficulté de contextualiser la plupart des archives audiovisuelles, et partant, des images de télévision tout court, on n'est jamais à l'abri d'une certaine méprise sur la perception de ces images de façon générale.

Assez souvent, il peut être difficile de détenir la valeur entière de persuasion des archives audiovisuelles.

En effet, les archives audiovisuelles ne sont que le reflet d'images tournées dans un certain contexte.

Ce contexte, évidemment, n'est le plus même au moment où l'on se sert des archives, soit pour des besoins de recherches, soit pour des besoins de rediffusion.

Assez souvent, le chercheur qui s'aide de ces archives pour étayer ses théories, peut ignorer le contexte historique ou culturel dans lequel ces archives ont été produites.
Il est, dès lors, nécessaire de prendre en compte une certaine « délicatesse » propre à la réutilisation de certaines archives audiovisuelles africaines (et de la diffusion de certains programmes télévisuels africains à contenu culturel)

Contrairement à toute attente, il peut être dangereux pour un téléspectateur africain de suivre un programme donné de télévision ou, alors de regarder les archives qui proviennent de ce programme partciculier.
Ce danger n'est pas le même que celui encouru, en somme, par tous les téléspectateurs quelque soit l'endroit où ils trouvent. Ce danger n'est, effectivement, pas du tout, lié aux risques habituels et généraux qui peuvent guetter tous les téléspectateurs (lumière, bruits, etc.). Bien loin de tous ces dangers connus pour le téléspectateur, il existe un risque bien particulier et spécifique qui peut menacer une masse infime de téléspectateurs qui sont susceptibles d'entrer en transes lors d'un visionnage de séquences relatives à certaines scènes d'initiation ou de thérapie.

Nous citons ce cas rarissime, certes, mais qui met en exergue un danger bien particulier et spécifique chez les africains en général dans leur relation avec la télévision et la radio, et, donc avec les archives de ces médias.

Objectifs et délimitations de l'étude

Cette étude ambitionne, entre autres, principalement de :

- contribuer à vérifier et établir la valeur patrimoniale des archives audiovisuelles de façon générale, et, particulièrement africaines francophones du Sud Sahara,

- participer à faciliter la conduite d'une activité de recherche par le biais des archives audiovisuelles notamment africaines,

- asseoir, conforter et raffermir le postulat selon lequel les archives audiovisuelles en question peuvent servir de contrepoids à la mondialisation de la culture en Afrique.

Nous chercherons, autant que faire se peut, à dresser le point de la recherche sur les archives audiovisuelles en Afrique et au Sénégal

Ainsi, nous ferons appel à la littérature africaine sur les archives audiovisuelles (ce que l'on rencontre tout de même rarement). Aussi, nous nous tournerons vers des exemples d'archives audiovisuelles européennes et, la plupart du temps, françaises pour l'essentiel.

Nous essayerons de faire un état des lieux de la recherche sur la télévision et plus précisément sur les archives télévisuelles mais seulement dans le monde francophone pour circonscrire notre étude à la sphère qui nous intéresse principalement.

On évoquera les grandes écoles dans ce domaine qui ont réfléchi et continuent encore de réfléchir sur la télévision en elle-même, son économie, sa sociologie d'une part, et, d'autre part, sur son contenu.

Puis, l'on essayera de se pencher sur ce que constitue le contenu des archives télévisuelles à l'aune de leur utilisation en Afrique.

La réponse à cette question doit, en plus, prendre en charge singulièrement le cas des archives de la télévision sénégalaise tout en y associant certaines archives audiovisuelles des pays du Sud du Sahara.

Nous avons fait circuler un questionnaire dans quelques-uns des pays d'Afrique francophone au Sud Sahara qui, tous, développent en commun depuis une dizaine d'années un projet de numérisation et de sauvegarde de leurs archives télévisuelles.

L'étude s'intéressera en priorité aux pays qui auront renseigné ce questionnaire.
Au stade où se trouve actuellement la conduite de cette étude, quatre pays francophones du Sud Sahara ont fourni des réponses à ce questionnaire. Il s'agit du Bénin, du Mali, du Niger et du Sénégal.

Analyse des contenus des images

Comme le rappelle [Bachimont, 2005], l'analyse, étymologiquement, veut dire « découper en morceaux ».

Pour les besoins de mieux éclairer le chercheur, le guider au mieux pour trouver ce qu'il cherche, les archivistes et documentalistes procèdent donc à des techniques qui leur sont propres aussi bien pour décrire les images de ces archives audiovisuelles que pour en analyser le contenu.

Parmi ces procédés, on note le décryptage des images et l'indexation.

Cependant, si ces procédés se font sans encombre majeure pour les archives dites traditionnelles (papier), il n'en va pas de même pour les archives audiovisuelles de façon générale et pour les archives audiovisuelles africaines spécifiquement.

Méthodologie suivie :
1°) Etablissement d'un corpus d'archives audiovisuelles africaines.
Il s'est avéré utile de constituer un corpus qui rassemble le maximum possible de ressources documentaires audiovisuelles pour servir d'exemples concrets sur lesquels nous nous appuierons, au besoin, pour illustrer certaines de nos assertions.

Bien entendu, la plus grande partie de ce corpus est constituée d'une liste des œuvres audiovisuelles archivées et pouvant servir de démonstration par

l'exemple des archives télévisuelles africaines en général et sénégalaises en particulier.

Nous nous efforcerons d'en tirer des exemples d'illustrations pour les allégations que nous avancerons.

Les sources d'archives télévisuelles autres que celles sénégalaises seront accessoires et ne serviront que pour des comparaisons.
La majorité du corpus proviendra du Sénégal et des archives de la télévision sénégalaise.
2) Administration d'un questionnaire aux services d'archives audiovisuelles du Bénin, du Mali, du Niger et du Sénégal.

Par ailleurs, pour recueillir plus d'éléments servant à alimenter le corpus, nous avons adressé un questionnaire à certains services d'archives des télévisions francophones d'Afrique. Outre la collecte d'exemples d'archives audiovisuelles pour enrichir le corpus, le questionnaire s'est intéressé également aux solutions apportées par ces télévisions à la sauvegarde de leurs archives. Le questionnaire convoque aussi les législations en matière d'archives de façon plus large. Il interroge aussi sur les législations en vigueur dans ces pays sur les droits d'auteur et droits voisins. Le questionnaire cherche aussi à renseigner sur les volumes détenus et sur quels supports.

Entre autres préoccupations, le questionnaire s'intéresse au nombre des personnels (toutes catégories) affectés au traitement, sous toutes les formes, des archives audiovisuelles.

Enfin, le questionnaire vise à déterminer le pourcentage le plus exact possible des archives détenues selon le contenu historique, politique, culturel, sportif, religieux ou économique.

3) Utilisation de quelques exemples tirés des archives de la Télévision de la Radiodiffusion Télévision Sénégalaise (RTS.)

A titre d'exemples, nous nous contenterons ici, assez sommairement, de résumer le contenu de quelques archives télévisuelles. Nous essayerons de tirer la substance de leur contenu historique ou culturelle pour mieux illustrer l'apport attendu à partir du document cité.

Préconisations techniques et professionnelles.

Ayant exercé et continuant de pratiquer dans le secteur des archives audiovisuelles d'une part, et, voulant inscrire, d'autre part, la présente étude dans le sillage d'une concrétisation effective de l'avancée et de l'amélioration des techniques de recherche, d'archivage, de conservation, de sauvegarde et de revalorisation des archives audiovisuelles dans le monde, et, particulièrement en Afrique surtout francophone, et, singulièrement au Sénégal et à la radiotélévision nationale sénégalaise, nous ne pourrions manquer de recommander et préconiser une certaine conception pour une meilleure pratique pour l'utilisation la plus efficiente possible ainsi que la pérennisation des archives audiovisuelles en Afrique et au Sénégal. Au-delà des solutions techniques archivistiques, nous nous efforcerons de faire appel à des solutions dans bien d'autres domaines (juridique : dépôt légal audiovisuel ; audiovisuel : production télévisuelle proprement dite ; informatique : interopérabilité ; stratégique : veille, prospective, intelligence économique, etc.) pour adopter des solutions pérennes de sauvegarde et de valorisation des archives audiovisuelles dans le contexte tout nouveau de la télédiffusion numérique terrestre en Afrique.

Partie I : Les archives audiovisuelles et leur recyclage dans la production télévisuelle, éléments de cadrage.

I.1 : Introduction et pré-requis

Notre expérience de plus de vingt-cinq ans comme simple agent et comme responsable aux Archives de la télévision nationale sénégalaise (RTS) nous a amené à constater qu'à la télévision sénégalaise l'accent est plus mis sur le recyclage des archives que sur l'archivage des émissions.

Archiver suppose conserver, faire circuler, revaloriser, mais aussi et surtout documenter les fonds à disposition.

On rediffuse beaucoup les archives à la télévision sénégalaise par nécessité de « remplir » les trous des programmes et des antennes. Mais, ce n'est pas toujours à des archives comme il « faudrait » que l'on a affaire.

Effectivement, le Journal Télévisé fait appel quotidiennement à des stock-shots[2] dans ses différentes éditions et le Service des Programmes, quant à lui, réutilise beaucoup les archives par le bais de la rediffusion[3] et de la multi diffusion[4].

Pour ce qui concerne les programmes, cet état de fait (le recyclage des archives) ne remet en cause ni le recours aux émissions de flux (diffusion en direct : JT (Journal Télévisé), émissions de plateau, débats, talk-shows, …) ni l'appel à des émissions de stock (diffusion archives). Par contre, pour ce qui est des archives, une certaine remise en cause de leur définition s'impose dans ce contexte. En effet, à la RTS, les rediffusions très précoces et très rapprochées d'émissions de genres divers (Actualité, variétés, magazines, dramatiques,…) nous poussent à nous questionner, sur le plan théorique,

---

[2] Stock-shots : Plans empruntés en général à des documents d'archives pour être réinsérés dans d'autres œuvres postérieures (documentaire, reportage, magazine, fiction…)

[3] La rediffusion consiste à reprogrammer la diffusion d'un programme audiovisuel déjà diffusé par une chaîne de télévision dans le cadre de ses stratégies de programmation.

[4] La multi diffusion, quant à elle, consiste à proposer les mêmes émissions à travers la même chaîne de télévision mais tout en tentant d'atteindre des publics ayant, soit raté les premières diffusions, soit se trouvant en décalage horaire important par rapport à la chaîne qui offre les programmes. Ainsi, par exemple, la télévision nationale sénégalaise rediffuse, à l'intention de la diaspora ou de tous publics qui se trouveraient dans des fuseaux horaires qui ne leur permettent pas de suivre lesdits programmes pour des raisons multiples. Certains de ces programmes ont déjà été proposés aux spectateurs sénégalais.

sur la définition même du concept « archives ». Au plan pratique et professionnel de l'audiovisuel, partant de la notion de « genre cinématographique » nous nous posons également la question de savoir si ce recyclage quasi systématique des archives, n'introduit pas, en fait, un nouveau genre : « le genre archives ».

Le « genre archives »

En radio et en télévision, le genre induit une certaine interprétation de la part du téléspectateur face au produit que lui propose le média en question. « De la réponse à cette question, dépend la théorie des genres ». [Jost, 1997]. En même temps, le genre renvoie au contenu des émissions.

En s'en tenant à la théorie de la communication, l'émetteur, ici, est l'organisme de radiotélévision, en l'occurrence la RTS. Quant au récepteur, il est incarné par le téléspectateur. Dès lors, « un pacte » ou un « contrat » s'établit entre ces deux acteurs de la communication. [Jost, 1997][5]. Aussi, « la télévision repose sur un pacte communicatif » déterminé par l' « accord grâce auquel émetteur et récepteur reconnaissent qu'ils communiquent et qu'ils le font d'une façon et pour des raisons copartagées ». [Casetti, 1988].

Ainsi, on parle d'actualité, lorsque, bien évidemment, des faits récents adviennent en société, en politique, sports ou autres. Il est question de variétés si l'on a affaire à tout ce qui touche à la musique, à la chanson, à la danse. L'on se réfère également à « jeunesse » si le sujet abordé intéresse le public des jeunes.

On catégorise aussi le genre des émissions par référence au format audiovisuel (radio ou télé). On vise alors comme repère la durée ou la périodicité de l'émission. Ainsi on a des magazines, documentaires ou alors des films, dramatiques, séries, feuilletons, etc.

[5] Op.cit.

En fait, ici, il faut, plutôt qu'une définition a priori des genres, se demander « en quelles occasions un document audiovisuel ou une émission fonctionne comme un genre et ce que cette expression veut dire ». [Jost, 1997][6].

Selon « Médiamétrie », il y aurait huit genres télévisuels : la musique classique, les variétés ou divertissements, l'information, la culture ou la connaissance, le sport, la jeunesse, la publicité, divers programmes. Mais, surtout, les chaînes françaises et européennes sont contraintes de respecter des quotas de diffusion d'œuvres audiovisuelles et d'œuvres inédites entre 20 et 21 heures.

La notion de « genre », comme celle de « typologie » qui lui est corrélative, héritée de la rhétorique antique et classique dans la littérature et relayée dans la linguistique au sujet des textes littéraires, se rencontre « dans l'analyse des médias, accompagnée de qualificatifs qui la spécifient selon le support médiatique : « les genres journalistiques » (entendons la presse écrite), les « genres télévisuels », les « genres radiophoniques ». [Charaudeau, 1997].

Cependant, du genre, « ceux qui font de la télévision, qui l'archivent ou l'observent en disputent peu ». [Jost, 1997].

Toutefois, il convient de se demander si les archives des émissions que l'on rediffuse tantôt in extenso, tantôt en parties, ou dans lesquelles on puise quelques extraits de temps à autre, ne sont pas, en elles-mêmes, tout à fait un « genre » à part entière.

Effectivement, on note que :

> « De nombreux signes montrent qu'une culture de télévision est en cours de constitution : des collections vidéo conservant des programmes que nous aurions cru voués à l'oubli, des programmes citent des images appartenant à notre passé de téléspectateur, d'autres analysent notre présent et nous prenons conscience que les genres d'aujourd'hui s'enracinent dans l'histoire. ». [Jost, 2007].

[6] Op.cit.

En effet, si le « direct »[7], un autre genre cinématographique, s'oppose nettement à un tout autre genre, à savoir, le « différé »[8], il peut être utile de se demander si les archives de ces deux genres, ne constituent pas, elles aussi, un autre genre tout particulier, tout à fait à part.

A l'aune de nos observations en tant qu'archiviste des médias mais aussi comme simple téléspectateur, ce questionnement est inévitable, tant la place des archives est grande dans les programmes, les productions et l'information. L'insuffisance des budgets de production dans la plupart des télévisions des pays pauvres, particulièrement en Afrique et, singulièrement au Sénégal, amène à beaucoup rediffuser. Qui plus est, les productions faites uniquement à base d'archives, non seulement sont innombrables mais sont de plus en plus encouragées et recommandées. A ce titre, citons l'exemple du sous-projet « Archibald » du projet « Capital numérique ».
« Capital numérique » est une prolongation du Projet de numérisation des archives des pays francophones d'Afrique avec le logiciel « AIME » (Archivage Intelligent Multimédia Evolutif).
« AIME » est un logiciel documentaire de numérisation des archives audiovisuelles proposé par l'OIF (Organisation Internationale de la Francophonie) et mis en œuvre par un de ses organes, le CIRTEF (Conseil International des Radios et Télévisions d'Expression Française).
Ce projet de numérisation des archives audiovisuelles des télévisions francophones d'Afrique a vu le jour en 2004, à Maurice et concerne, à ce jour, plus de vingt-neuf pays d'Afrique noire francophone en plus de l'Ile Maurice et de Madagascar. « Capital numérique » a initié un autre projet en son sein : Le Projet « Archibald » qui a démarré au premier trimestre de 2014 et se propose de mettre en valeur cette masse d'archives audiovisuelles numérisées en en tirant des productions. Les dites productions auront pour objet de « fabriquer » des programmes du genre « retour en arrière » sur des

[7] Direct : lorsque l'évènement est vu par le téléspectateur en même temps qu'il se déroule devant les caméras.

[8] Différé : lorsqu'un évènement est enregistré en vue d'une diffusion ultérieure.

faits politiques, culturels, sportifs, religieux, sociaux de ces pays. En même temps, le projet « Capital numérique » s'attèle à remettre en circulation des centaines de fonds d'archives d'œuvres cinématographiques et de séries télévisées numérisées par la Bibliothèque Nationale de France (BNF) il y a plus de vingt-cinq ans et dont le financement a été soutenu dans le cadre du Fonds francophone de production audiovisuelle du Sud. [OIF, 2013].

Les émissions à base d'archives constituent aussi une rentrée non négligeable de ressources financières surtout pour des radios et télévisions telles que celles des pays africains dont les budgets sont le plus souvent insuffisants pour couvrir des besoins même de premier ordre (salaires, équipements, matériels, …).
Comme exemple de « rentrée de fonds financiers », donnons l'exemple récent, en 2014, de l'opération initiée par la Cellule des Archives Audiovisuelles de la RTS à l'occasion du 15ème Sommet de la Francophonie que le Sénégal abritait pour la deuxième fois. Effectivement, le troisième Sommet de la Francophonie, en 1989, avait eu lieu à Dakar. Et le quinzième Sommet de la Francophonie tenait encore ses assises à Dakar, au Sénégal. Cette opportunité n'a pas échappé à la Cellule des Archives de la RTS qui l'a saisie pour faire rediffuser quelques archives sur le Sommet de 1989. A cette occasion, la Direction Commerciale de la RTS a fait appel à des sponsors pour soutenir la diffusion de ces archives par une participation financière contre l'association des noms de ces entreprises dans le générique de ces petites capsules avant et tout au long du déroulement du Sommet de la Francophonie.

Par ailleurs, la télédiffusion numérique qui est en train de prendre ses marques en Afrique, réserve un grand avenir à la revalorisation des archives audiovisuelles, notamment à travers leur rediffusion. Effectivement, le « dividende numérique[9] » qui résulte de ce système de télédiffusion, est en

[9] Le dividende numérique est défini comme étant la quantité de spectre dans les bandes d'ondes métriques et décimétriques qui est disponible au delà des fréquences affectées aux programmes analogiques existants et qui

mesure de favoriser l'allocation de canaux de diffusion dédiés entièrement à la rediffusion et à la revalorisation sous diverses formes des archives audiovisuelle.

I.2. Historique et évolution de la radiotélévision publique au Sénégal et en Afrique francophone.

Dans ce chapitre nous présentons des éléments utiles de contexte pour appréhender l'apparition et le développement du média radiophonique, puis de la télévision au Sénégal, et, partant de l'évolution des archives audiovisuelles qui en sont nées.

Présentation du Sénégal

Pour des nécessités de contexte, il nous semble opportun, d'emblée, de présenter le Sénégal qui constitue essentiellement la base de notre étude.

Sur le plan historique, le Sénégal a été le premier territoire en Afrique de l'Ouest à être colonisé par la France. C'est en 1895, en effet que les Français établissent leur présence à Saint-Louis, ville située dans le Nord du Sénégal et qui sera la capitale de l'AOF (Afrique Occidentale Française)[10] jusqu'en 1902. A partir de 1902, c'est Dakar qui devient la capitale de l'AOF.

Le Sénégal proclame son indépendance le 4 avril 1960 dans le cadre de la Communauté française en formant la Fédération du Mali, en union avec le Soudan français d'alors qui deviendra le Mali. Cependant, c'est à l'éclatement de cette Fédération que le Sénégal devient indépendant complètement le 20 août 1960.

Le Sénégal se situe à l'extrême ouest de l'Afrique, ce qui en fait, comme les sénégalais le répétent souvent « la porte de l'Afrique ». Le pays est limité au

---

pourrait donc se libérer avec le passage de la télévision analogique à la télévision numérique (Voir : https://www.itu.int/net/itunews/issues/2010/01/27-fr.aspx)

[10] L'AOF désignait alors l'Afrique Occidentale Française. Elle regroupait, de 1895 à 1958, un ensemble de territoires de l'Afrique de l'Ouest et qui étaient colonisés par la France. Ces territoires étaient constitués de la Guinée française (aujourd'hui République de Guinée), de la Côte-d'Ivoire, du Soudan (aujourd'hui Mali), du Dahomey (aujourd'hui Bénin), de la Haute Volta (actuel Burkina Faso), de la Mauritanie, du Niger et du Sénégal.

Nord par la Mauritanie, au Sud par la Gambie, ancienne colonie britannique totalement enclavée dans le Sénégal. Au Sud le Sénégal est également limité par la Guinée et la Guinée Bissau. A l'Est, le Mali ceinture le Sénégal, tandis qu'à l'Ouest, le pays est bordé par l'Océan Atlantique.

Le Sénégal s'étend sur une superficie de 196.190 km² et compte 12 millions 969mille 606 habitants en 2012.

Le taux d'alphabétisation au Sénégal est de 49.7% en 2010.

Selon Fall [2011], les principaux groupes ethniques du Sénégal sont : Wolofs (35%), Sérères (20%), Peuls (15%), Toucouleurs (10%), Diolas (8%).

Le Sénégal est un pays très religieux avec 94% de musulmans (Islam) ; 4% de chrétiens et 2% d'animistes. [Fall, 2011].

Ainsi que le verrons plus loin, les chiffres relatifs aux groupes ethniques, à l'alphabétisation ainsi qu'à la religion ont une grande importance quant au contenu des archives générées par la télévision nationale sénégalaise.

La Radiodiffusion sénégalaise, ancêtre de la télévision nationale

Avant de comparer le modèle télévisuel occidental et mondial avec celui qui se pratique au Sénégal, puis tenter de déterminer le rôle et la place des archives de la télévision dans ce pays, il nous semble nécessaire de faire un bref historique de la télévision dans ce pays.

Comme dans toutes les autres aires géographiques, l'Afrique connaît un développement des médias qui passe d'abord par la radio. Dès lors, l'histoire de la télévision sénégalaise est tributaire de l'histoire de la radio.

« Ce n'est qu'en 1939, avec la création de la station de Radio-Dakar, que la radio entendue au sens de « mass media », fait son apparition au Sénégal [...]. ». [Sagna, 2001]. A la naissance de la radio, en 1939, Dakar, actuelle capitale du Sénégal, était aussi la capitale de l'AOF. Ainsi, le Sénégal devenait le premier pays d'Afrique noire francophone à abriter une station de radiodiffusion. Avant cela, en Afrique noire, mais en territoire anglophone, seuls le Kenya (en 1928), la Sierra-Léone (1934) et le Ghana (1935) avaient connu l'implantation d'une radiodiffusion.

L'arrivée de la radiodiffusion au Sénégal s'est faite donc en pleine seconde guerre mondiale. La radio était alors installée au port de Dakar par l'autorité

militaire française avec un modeste émetteur et des activités conditionnées par le temps de guerre. Aussi la radio va continuer « à jouer un rôle militaire puisqu'elle est également utilisée comme centre d'écoutes spéciales pour les besoins de l'armée ». [Sagna, 2001]. La nécessité de propagande, tant militaire que, politique était tellement affirmée à cette période d'autant que Dakar était « vichyste ». En effet, le Gouverneur de l'AOF en 1940, Pierre Boisson reste fidèle au régime de Vichy. Une certaine volonté de s'approprier la radio qui promettait déjà de devenir un important outil de communication se manifeste de part et d'autre des camps en face, sur le terrain des colonies. En fin du mois de septembre 1940, les Forces françaises libres, sous la houlette du Général de Gaulle, tentent, en vain, de débarquer à Dakar dans le but de rallier la capitale de l'AOF à leur cause. Effectivement, cet affrontement naval connu sous le nom de « bataille de Dakar » ou encore « Opération Menace », tourne à l'échec pour les troupes alliées face au Gouverneur vichyste Pierre Boisson.

Jeanneney (2011) note que :

> « La France libre, muette à la BBC, s'appuie sur d'autres émetteurs, surtout Radio Brazzaville, que de Gaulle avait lancée dès octobre 1940, au moment où l'Afrique équatoriale française[11] avait rallié la France libre. Un émetteur de grande puissance sur ondes courtes (50 kHz) y est inauguré en juin 1943, qui permettra au moment où de Gaulle est en passe de l'emporter sur Giraud, d'assurer la propagande de la France libre ».

Sagna [2001] montre que :

[11] L'AEF, Afrique Equatoriale française était formée de 1910 à 1958 du gouvernement général qui regroupait en une fédération les territoires français composés de l'Oubangui-Chari (actuelle République centrafricaine), le Tchad, le Moyen-Congo (aujourd'hui République du Congo) et le Gabon. Brazzaville, dans l'ancien Moyen-Congo à l'époque devenu actuellement la République du Congo, était alors la principale ville et la capitale administrative de l'AEF.

> « L'introduction des technologies de l'information et de la communication au Sénégal remonte à la période coloniale et plus précisément à l'année 1859 avec la construction de la première ligne télégraphique entre Saint-Louis, la capitale d'alors, et Gandiole, un important carrefour commercial situé à une quinzaine de kilomètres au sud. En 1862, la ligne Saint-Louis-Gorée est achevée et le réseau télégraphique installé au Sénégal est relié à la France via un câble sous-marin qui va de Saint-Louis en Espagne. Au fur et à mesure que les résistances militaires à la conquête coloniale sont anéanties, le réseau s'étend pour être achevé en 1900 avec la réalisation de la ligne Sédhiou-Ziguinchor. En 1911, une nouvelle étape est franchie avec la mise en place du réseau radiotélégraphique de l'Afrique occidentale française (AOF). A usage strictement administratif et militaire, ce réseau de télégraphie sans fil a pour mission d'acheminer la correspondance publique entre les navires et la côte, d'une part, et entre les stations télégraphiques réparties le long des côtes d'Afrique de l'Ouest, d'autre part. […]. Les caractéristiques de cette infrastructure sont indissociables des exigences de la domination coloniale, à savoir le maillage des postes administratifs et militaires de manière à assurer le contrôle du territoire et des points jouant un rôle dans la production des richesses, de manière à faciliter l'exploitation économique du pays. […]. Quelques années plus tard, en 1932, c'est le poste TSF inter-colonial de Dakar qui est mis en service. Destiné à améliorer les communications entre la France et le Sénégal, cette station d'essai permet notamment la réception de bulletins d'information en provenance de la métropole ».

Parlant de la radio, [Dia, 2002] note : « les nécessités du parachèvement de la colonisation renforcèrent sa place au cœur du dispositif militaro-administratif de la France d'Outre-mer, grâce au pouvoir stratégique des « ondes courtes ».

Dans sa thèse, Guignard (2001) constate :

> « […] les débuts de la radio au Sénégal coïncident-ils avec la mise en service du réseau radiotélégraphique de l'AOF basé sur une emprise exclusive du pouvoir militaire français. Un premier réseau qui permettra la création du poste TSF colonial installé à Dakar en 1932. Les premiers pas de la radio sénégalaise s'apparentent ainsi sous de nombreux aspects à l'introduction du télégraphe aérien en France, motivée essentiellement par des enjeux stratégiques et militaires écartant le secteur privé et la population locale. Elle est conçue comme un outil d'administration et de contrôle. [..] Dans un contexte géopolitique particulier (prémisses de la première guerre mondiale et déploiement de l'administration coloniale), le réseau télégraphique de l'OAF était considéré comme un moyen de communication performant pour relier le centre décisionnel parisien aux périphéries incarnées par les colonies d'outre-mer. Le poste TSF inter colonial de Dakar a ainsi permis de renforcer les communications entre la France et le Sénégal par la transmission d'informations. […] Non seulement la TSF ne s'adressait pas aux autochtones mais, par crainte d'un détournement, il était exploité quasi exclusivement par un personnel militaire d'origine française : en 1937, seuls sept agents étaient africains dans le personnel de la station radiotélégraphique du Sénégal ».

Par la suite, la radio « moderne » succèdera au poste TSF et permettra de diffuser quotidiennement des nouvelles en provenance du bureau d'informations outre-mer du ministère des Colonies en liaison avec Paris.
Toutefois, autant pour son coût que pour son contenu et les langues véhiculées (le français particulièrement), « la radio demeurera longtemps une

« technologie » étrangère au Sénégal et à ses habitants » selon [Dia, 2002][12], et, certainement, ajoutons-nous, pour aussi tout le reste des ressortissants de l'AOF de l'époque.
En effet, [Guignard, s.d.][13] relève :

> « Les récepteurs sont restés, par leur coût excessif, pendant un temps un luxe réservé aux seules populations européennes, puis ils ont atteint les écoles et les missions religieuses. L'aspect élitiste de la radio se calque alors sur des critères économiques mais surtout raciaux, les Européens tenant les rênes de l'économie africaine et les programmes proposés à la radio leur étant explicitement adressés. Autant de facteurs qui marginaliseront les Africains pendant de longues années ».
>
> « A partir de 1946, cinq bulletins d'informations sont élaborés et diffusés à partir de la métropole à destination des colonies françaises d'AOF et, dès 1952, les premières émissions élaborées localement sont diffusées depuis Saint-Louis. [...]. L'écrasante majorité des émissions sont d'inspiration française dans leur conception, leur contenu et leurs formes de diffusion. L'audience se limite principalement à la population européenne et à ce que l'on appelle à l'époque à l'époque les évolués et, géographiquement, c'est un phénomène urbain voire essentiellement dakarois. Ainsi, en1952/1953, 27 des 32 maisons qui vendent des postes radio sont localisées à Dakar, [...]. Entre 1960 et 1964, le nombre de postes de radio passe de 125 000 à 180 000, à la suite notamment de la suppression de la taxe radiophonique en 1962. Détail important et largement oublié par la mémoire collective, à partir de 1962 plus de 145 postes d'écoute collective sont implantés dans les sept régions

[12] Op.cit.

[13]Op.cit. p.108

> stratégiques que compte le pays. Placés sous la responsabilité d'équipes de volontaires composés de l'instituteur, de l'infirmier, de l'animateur rural ou d'anciens combattants, ces postes d'écoute collective sont conçus comme des instruments d'animation et d'éducation des populations ». [Sagna, 2001][14].

Les tentatives de l'autorité coloniale de prendre en compte les préoccupations des populations autochtones, à travers la radio dès 1946, et surtout à partir de 1952 par l'élaboration d'émissions locales à Saint-Louis, se poursuivent.

Ainsi :

> « En 1956, la mise en place de la Société de radiodiffusion de France d'Outre-mer (SORAFOM) est une réponse du pouvoir central français aux préoccupations liées à l'opinion des populations autochtones. [...]. Dans ces manœuvres, Radio Dakar devient Radio Inter AOF, et l'autorité coloniale place des professionnels de la radio pour son exploitation. Radio Inter AOF devient un élément névralgique du réseau français de radiodiffusion en Afrique, matérialisant « un ensemble cohérent » dont le Sénégal constituait un nœud stratégique. Cependant, malgré une augmentation des productions en langues vernaculaires qui permettent de toucher progressivement les Sénégalais autochtones, le français reste largement majoritaire. ». [Guignard][15].

Mis à part le fait que les émissions de radio qui étaient proposées, étaient presque exclusivement en français, le poste de radio restait, de plus, un luxe pratiquement inaccessible.

Effectivement, [Sagna, 2001][16] écrit :

---

[14]Op.cit. p6

[15]Op.cit p.110

[16]Op.cit p.6

> « Ce média resta destiné aux seuls alphabétisés : 90 à 95% des émissions étaient diffusées en français et leur contenu militait beaucoup plus en faveur du développement de l'« esprit communautaire » que pour l'éclosion et la promotion véritables des civilisations et cultures locales. Et cela, même si des programmes locaux (évocations historiques notamment) étaient diffusés en langues locales (wolof, pulaar, soninké) ou africaines (mossi ou bambara). [...] à cette période, les rares et onéreux postes récepteurs demeuraient encore réservés à des nantis, essentiellement les chefs de provinces et les conseillers privés du gouverneur ».

Il faut noter que le mossi et le bambara sont des langues parlées en Haute-Volta de l'époque (actuel Burkina Faso) pour la première langue citée et au Mali pour la deuxième. C'était donc aussi pour toucher les populations autochtones des autres colonies de l'AOF en dehors du Sénégal que la puissance colonisatrice avait introduit ces langues dans les programmes de la radio.

Malgré les efforts de la puissance colonisatrice qui porte la diffusion quotidienne à 8 heures d'émission, installe un service d'information plus étoffé grâce à une agence locale France-Presse (ce qui permet d'offrir un journal parlé « présentable » dès 1950), les auditeurs de la radio restent une élite. [Sagna, 2001][17].

A partir de 1951, désormais deux chaînes existent : Dakar Inter et Dakar Afrique.

En 1953, les heures d'émissions culminaient déjà à 17 h par jour et irriguaient une superficie de plus de 6 millions de kilomètres carrés[18], ce qui

[17]Op. cit.

allait bien au-delà des 4 689 000 km² que représentait la superficie totale de l'AOF. [Réalités africaines, juillet 1955].

C'est seulement au début de l'indépendance du Sénégal, en 1960, que la population, de façon générale, commence à s'approprier la radio. « Entre 1960 et 1964, le nombre de postes de radio passe de 125 000 à 180 000, à la suite de la suppression de la taxe radiophonique en 1962. ». [Sagna, 2001][19]. Entre temps, les deux chaînes créées en 1951, changent de noms. C'est ainsi qu'une chaîne appelée « chaîne nationale » émet en ondes moyennes sur 765 kHz et en ondes courtes sur 4890 kHz. La chaîne nationale diffuse des programmes en langues vernaculaires tandis qu'une deuxième chaîne dite « chaîne internationale » émet en ondes moyennes, en français, sur 1305 kHz. [Sagna, 2001][20].

Le 4 octobre 1958, la Constitution française remplace l'Union française par la Communauté française qui va regrouper la France avec la plupart de ses anciennes colonies. C'est dans ce cadre que le Sénégal et le Soudan français (actuel Mali) fondent la Fédération du Mali en janvier 1959. Aussi, en 1959, la station Radio Dakar prend le nom de Radio Mali. Cependant la Fédération du Mali éclate en août 1959 et Radio Mali va s'appeler désormais Radio Sénégal. Le Sénégal, dans la foulée proclame son indépendance complète en 1960. Radio Sénégal prend d'abord le statut d'un organe administratif avant qu'en 1965 la loi n° 24 du 09 février de la même année en fasse la radiodiffusion nationale du Sénégal[21]. L'organisation et les conditions de fonctionnement de la Radiodiffusion nationale du Sénégal seront fixées par le décret n° 65-054 du 16/05/1965[22].

[19]Op.cit.

[20]Op.cit.

[21]JORS (Journal officiel de la République du Sénégal), n° 3730, 1965, p.264

[22]JORS (Journal officiel de la République du Sénégal), n°3896, 1965, p.805.

Historique de la Télévision nationale sénégalaise.

Comme cela s'est passé partout ailleurs dans le monde et comme suite logique de l'évolution des sciences, des techniques et découvertes, au Sénégal également, la télévision est venue comme un prolongement naturel de la radio.

Effectivement :

> « C'est un fait que la télévision est née d'abord comme une sorte d'appendice chétif de la radio. Jusqu'au moment où, grandissant vite, elle a renversé l'équilibre, influence, rayonnement et passions…
>
> La préhistoire de la télévision mérite quelque attention. Il y a bien longtemps que les hommes rêvent de transmettre des images au loin. On en trouve déjà le témoignage chez Jules Verne. Il s'agissait d'abord d'images fixes. C'est ainsi que l'Italien Caselli avait inventé, dès 1856, le « pantélégraphe » qui fut utilisé par les postes françaises pour transmettre de courts messages, autographes et des dessins au trait. Capable d'envoyer des photos, le bélinographe, déjà évoqué, fut mis au point au cours des années qui précédèrent la guerre : en fait, c'est moins l'ancêtre de la télévision que du télécopieur-échange point à point ». [Jeanneney, 2011].[23]

A partir des années 1960, l'Unesco entreprend plusieurs projets de radio et de télévisions éducatives ou communautaires en Afrique avec l'idée d'utiliser les télévisions pour favoriser l'éducation et le développement dans les pays en voie de développement. Le Sénégal figure parmi les pays bénéficiaires avec un projet de télévision éducative. [Maurel, 2011].

Par le biais des projets de radio et télévisions éducatives ou communautaires, l'Unesco cherchait à atténuer le manque d'enseignants

[23] Op. Cit. p.289.

dans ces pays nouvellement indépendants. On peut citer ici le projet pilote de radio et de télévision éducative au Sénégal. Dès 1962, l'Unesco projette d'assister le gouvernement du Sénégal par la mise en place d'un centre pilote d'éducation audiovisuelle. « Ce projet débute en 1963. Il consiste en la mise en place d'une radio et d'une télévision dans la langue vernaculaire wolof ». [Maurel, 2011][24].

L'expérience du projet de télévision communautaire tente de s'adapter aux spécificités culturelles de la population sénégalaise. Aussi, l'initiative dans la réalisation même des programmes est laissée à cette population. Ainsi, par exemple :

> « Le film « *Ces dames de Camélia* », produit par l'Unesco et l'ORTF en 1970, est représentatif de cette créativité et des efforts originaux déployés par l'Unesco pour donner l'initiative aux populations, en respectant leur culture ; il est réalisé à la fois par un Français et par des Sénégalais. Le titre du film désigne les femmes de la petite cité ouvrière de Camélia, à la périphérie de Dakar. Cette communauté de 300 personnes, dont les hommes sont ouvriers d'une importante manufacture, connaît des conditions de vie difficiles et n'est pas du tout intégrée aux couches socialement plus élevées de l'agglomération. [...] Des séances de télé-club sont dès lors organisées tous les soirs, dans la maison du délégué de quartier, présentant aux femmes des programmes portant sur l'hygiène, la musique, la danse, les légendes et l'histoire du Sénégal, et les actualités. Sur l'impulsion de l'Unesco, certaines femmes écrivent et jouent des saynètes[25] en langue vernaculaire traitant des problèmes de leur vie quotidienne et de leur condition sociale ». [Maurel, 2011][26].

(Notons bien que le film produit par l'Unesco en 1970 avec une réalisation en relation les populations s'intitule bien « Ces dames de Camélia ». Le titre

[24] Op. Cit.

[25] Sketches

[26] Op. cit.

rappelle bien le film bien plus connu adapté du roman d'Alexandre Dumas fils, « La Dame aux camélias ». Mais ici, « Camélia » est le nom donné à la cité ouvrière de la fabrique dakaroise de cigarettes elles-mêmes nommées « Camélia sports »).

Cependant, le projet de télévision communautaire de l'Unesco au Sénégal sera finalement un échec.

Parallèlement, au Sénégal, en plus des projets de l'Unesco, la coopération canadienne finance aussi le projet d'une télévision éducative en 1966. Ce projet de télévision éducative entre le Canada et le Sénégal va marquer le départ véritable de l'implantation de la télévision au Sénégal. « Mais c'est de 1972 que date véritablement l'acte de naissance de la télévision sénégalaise, avec la retransmission par cette chaîne expérimentale des Jeux olympiques de Munich.». [Silla, 2008]. C'est, plus précisément le 27 septembre 1972, à l'occasion de l'ouverture des Jeux Olympiques de Munich, que pour la première fois la télévision opère sa transmission au Sénégal. La transformation de la Radiodiffusion nationale du Sénégal en Office de la Radiodiffusion du Sénégal (ORTS) sera consacrée par le décret n° 73-51 du 04/12/1973[27]. Et, c'est la loi 92-02 du 06/01/1992 qui portera la création de la société nationale de Radiodiffusion Télévision Sénégalaise. C'est sous cette forme et ce régime juridique que la RTS fonctionne encore de nos jours.

Quelques repères sur l'implantation du média télévision au Sénégal.

Deux ans après l'apparition du média télévision au Sénégal, quelque 8 habitants sur 1000 possédaient cet appareil selon les chiffres de l'UNESCO, soit 35.000 récepteurs. [Sagna, 2001][28]. Mais, la solidarité et l'esprit de partage, deux valeurs sociales ancestrales bien implantées encore, surtout dans les années 70 dans les familles sénégalaises, ont fortement contribué à donner accès à ce média, surtout aux tranches défavorisées des villes. C'est dire que « des séances d'écoutes collectives sont organisées au domicile des rares privilégiés qui possèdent un téléviseur. ». [Sagna, 2001][29]. Plus de 20

[27]JORS, (Journal officiel de la République du Sénégal), n°4333, 1973, p.2269.

[28] Op.cit.

[29]Op.cit.

ans après, en 1996, le nombre de postes de télévision était estimé à 350 000 soit 41 pour 1000 habitants et les installations techniques de la télévision permettaient d'offrir une couverture géographique de 55% et une couverture démographique de 70% du territoire sénégalais. La RTS diffuse sur toute l'étendue du territoire sénégalais et a une vocation à s'étendre au-delà des frontières nationales à travers les procédés de télécommunications modernes en vue du rayonnement culturel du Sénégal au sein des espaces régionaux et internationaux. [Sagna, 2001][30]. En 2011, soit 40 ans après l'implantation de la télévision au Sénégal, on estime le parc de récepteurs de télévision à 1.200.000 récepteurs, ce qui équivaut à dire que 10 sénégalais sur 100 disposent d'un appareil de réception de la télévision ; ce qui signifie encore qu'un habitant sur 10 possède un poste téléviseur. [Fall, 2011][31]. Mais, le principe de partage et de solidarité se rencontre encore dans les familles sénégalaises qui accueillent toujours des voisins, parents et amis moins nantis pour regarder la télévision. Dès lors, la couverture démographique de la télévision s'élargit, ce qui veut dire que le nombre des téléspectateurs dépasse de loin le chiffre des populations qui possèdent le poste téléviseur. L'intérêt, pour la présente étude, de ce phénomène, est qu'en fait, les populations destinataires des programmes de la télévision, et, partant, des archives générées et proposées, connaissent, par conséquent, une importance notoire.

Aperçu historique de la télévision en Afrique noire francophone.

Nous proposons, ici, un bref aperçu de la pénétration de la télévision en Afrique noire francophone mais surtout en Afrique de l'Ouest. Non seulement nous voulons inscrire notre étude dans un contexte de la mondialisation de l'information documentaire audiovisuelle mais aussi, de temps à autre, nous recourons à certaines comparaisons des archives audiovisuelles de l'Afrique de l'Ouest francophone entre elles.

[30]Op.cit.

[31] Op.cit.

En Afrique francophone, l'histoire de la télévision commence par le Congo Brazzaville où, en novembre 1962, sous l'impulsion du Président Fulbert Youlou, le deuxième anniversaire de la proclamation de l'indépendance de la République du Congo est fêté par trois journées d'émissions télévisées expérimentales à Brazzaville les 27, 28 et 29 novembre 1962. Puis, à son tour, le Gabon inaugure sa télévision le 9 mai 1963 sous le parrainage du Président Léon Mba. Quelques mois plus tard, le 5 août 1963, soit deux jours avant celle de la Côte-d'Ivoire, la « Volta Vision », télévision de la Haute-Volta d'alors, actuel Burkina Faso, voit le jour. Mais, déjà, une certaine émulation - pour ne pas dire une certaine jalousie - va favoriser l'expansion du média télévision en Afrique francophone. Effectivement, on raconte que le Président Félix Houphouët Boigny de la Côte-d'Ivoire a été très irrité de voir le pays voisin immédiat, la Haute-Volta (Burkina Faso aujourd'hui), étrenner sa télévision 48 heures avant la Côte-d'Ivoire. Du reste, une susceptibilité pareille a aussi été perçue lorsque la télévision du Congo Brazzaville, entrée en service en novembre 1962 est reçue à Kinshasa, exaspérant au plus haut point le Président Colonel Mobutu dont le pays ne disposait pas encore du petit écran. « L' « affront » sera réparé en novembre 1966 lorsque le signal de la toute nouvelle télévision de Kinshasa capté sur un rayon de 30 km, inonde Brazzaville. Kinshasa, comme dans une course effrénée pour rattraper le temps perdu, est, 50 ans après les indépendances, devenue la capitale qui compte le plus grand nombre de stations de télévision au monde. » . [Dioh, 2009].

Une autre émulation dans le secteur de la télévision en Afrique francophone, mais au Centre du continent, est l'exemple du Tchad dont les techniciens audiovisuels ont eu à faire appel au plus profond de leur ingéniosité pour dompter l'incompatibilité entre leur système de diffusion et les téléviseurs des particuliers tchadiens qui s'étaient équipés de postes ne pouvant uniquement recevoir que les programmes de la télévision du Cameroun. Bien que voisin immédiat du Tchad, le Cameroun n'en est pas moins, à moitié, d'obédience anglophone. Ainsi donc, le Tchad démarre sa télévision en décembre 1987, soit deux ans exactement après la télévision camerounaise. Toutefois, la télévision camerounaise s'était « accaparée » la totalité de

l'audimat tchadien qui s'était équipé, dès 1985, d'appareils ne pouvant capter que les programmes de la télévision camerounaise qui avait débuté ses émissions en décembre de la même année 1985. Le Burundi, quant à lui, s'est doté d'une télévision en décembre 1984. En décembre 1992, le Rwanda s'est vu obligé de faire transporter à dos d'homme quelque 400 tonnes de matériel aux sommets des monts Jari et Huye à 2000m d'altitude avec des écarts de température de -10° et 35°C, ceci pour pouvoir construire sa télévision. Enfin, la télévision du Niger naît en mars 1978 sur le socle d'une télévision scolaire initiée en 1964 exactement tout comme pour le Sénégal. [Dioh, 2009][32].

I.3. Historique, évolution et perspectives des Archives à la télévision publique sénégalaise.

Dans ce chapitre nous proposons de faire, après le bref historique de la télévision sénégalaise, l'historique du service des archives - surtout télévisuelles - au sein de la RTS (Radiodiffusion Télévision Sénégalaises) depuis l'avènement de la télévision au Sénégal. Il est question, ici, d'interroger la place des archives dans l'entreprise à travers son statut administratif, ses relations avec ses « clients » (journalistes, réalisateurs, administratifs). Nous tenterons également, en tant que professionnel de longue date dans le secteur et au sein de la RTS, de faire une certaine « introspection » des archivistes de la télévision. Effectivement, tout, dans les archives télévisuelles, ne dépend pas que de l'Administration ou des « clients » des archives mais bien aussi des professionnels des archives dans une large part. Puis, nous essayerons de déterminer, au vu de ces différentes considérations, le statut et la place qui devraient être, selon notre point de vue, ceux des archives audiovisuelles à l'intérieur de la télévision nationale sénégalaise compte tenu, par ailleurs, de l'environnement totalement numérique qui est en train de s'opérer.

[32] Op.cit.

I.3.1. Facteurs bloquants du statut des archives : ignorance et carence des décideurs.

Ainsi que nous l'avons évoqué plus haut, l'absence de formation et de sensibilisation quant à la place et quant à l'importance de l'information documentaire lors des spécialisations de toutes sortes, explique, selon nous, en grande partie, la non-prise en compte des archives et des structures s'occupant des archives dans la plupart des institutions administratives.

Dans les années 1980, Abdou Diouf étant alors Premier ministre du Sénégal, une circulaire, dont malheureusement, nous n'avons pas retrouvé la trace, aurait été initiée pour faire figurer dans les programmes de formation de toutes les écoles supérieures une introduction aux ressources documentaires. Ceci aurait permis de sensibiliser les futurs décideurs sur l'importance et la place des ressources documentaires et d'archives dans les institutions, notamment administratives et étatiques.

Jusqu'ici, à notre connaissance, seuls les étudiants en médecine à l'Université Cheikh Anta Diop de Dakar, à partir de la troisième année, bénéficient de cette initiation aux ressources documentaires et à la recherche.

Nous avions, aussi, personnellement, suggéré à la direction du CESTI/Centre d'Etudes en Sciences et Techniques de l'Information - qui l'avait accepté - d'inscrire aux programmes des études en Master I et II en Science de l'Information (journalisme) un module sur la recherche documentaire et sur la valorisation des archives audiovisuelles. Nous avions alors eu, en 2009-2010, le privilège de voir ce module nous être confié à l'intention des étudiants en Master I. Nous devons avouer que depuis 2011, nous ne savons plus quel est le suivi qui a été donné par la direction du CESTI concernant ce volet.

Aussi, il faut, très souvent d'ailleurs, comprendre le « mauvais » ou l'absence de sort réservé aux archives et aux archivistes dans les institutions de toutes sortes par le fait que les décideurs n'ont pas toujours reçu, loin s'en faut, les pré-requis indispensables pour pouvoir apprécier la juste valeur des archives et autres ressources documentaires, autant pour leurs institutions que pour eux-mêmes.

I.3.2. La responsabilité du côté de la profession d'archiviste elle-même.

Bien des fois, « le manque de considération » des archives et des archivistes, est dû à l'attitude attentiste ou démissionnaire des archivistes eux-mêmes. En effet, le dénuement total des moyens tant matériels qu'humains que l'on trouve dans les structures d'archives et de bibliothèque, pousse archivistes, bibliothécaires et documentalistes à croiser les bras et à regarder faire sans tenter d'apporter des signaux forts en faveur de leur métier.

Cette attitude de renoncement, naturellement, peut conforter les décideurs dans leur considération fausse que les Archives ne sont que des gouffres à budgets et ne sont pas productives. Un marketing s'impose aux archivistes pour faire et prôner la revalorisation de leurs fonds d'archives mais aussi de leurs fonctions, le tout dans le respect de la déontologie et de l'éthique.

Par exemple :

> « Le fait que les services d'archives soient incités à générer des revenus, à soigner leur image et à recourir au système de l'utilisateur-payeur est un signe révélateur d'une époque où la conservation du patrimoine doit être une activité rentable. Les pratiques et les préceptes des marchés font entrer en jeu de nouveaux facteurs qui posent des défis à la fois sur le plan de l'éthique et sur celui de la gestion ». [Edmondson, 2004].

I.3.3. Manque de visibilité des archives dans la production et l'information et tentatives de minimisation des apports des archives dans la fabrication.

Il n'est pas très fréquent, en Afrique, de façon générale et, particulièrement au Sénégal, de voir des réalisations et productions faites entièrement ou en grande partie sur la base d'archives télévisuelles. Ceci s'explique, d'une part, par le fait que les archives télévisuelles ne couvrent pas des périodes assez reculées de l'histoire de ces pays. En Afrique noire francophone, ainsi que nous le rappelons plus haut (Voir I.2.), l'implantation de la télévision ne remonte qu'à 1962, soit quelque deux années après les indépendances de la

plupart de ces pays. Aussi, il n'existe pas de quantités importantes d'archives télévisuelles remontant plus loin et auxquelles il est possible de faire recours pour illustrer des séquences de l'histoire africaine noire par l'image télévisuelle. D'autre part, la nécessité de sauvegarder les archives issues des productions des télévisions de ces pays d'Afrique noire francophone a été perçue tardivement. C'est le cas, par exemple, du Sénégal, où les dix premières années de la télévision nationale n'ont pas été sauvées en temps opportun. Ce n'est d'ailleurs que bien longtemps après le démarrage de la télévision dans ces pays que la plupart d'entre eux ont commencé à se rendre compte de l'impérieuse nécessité de devoir sauvegarder et réutiliser les archives issues des productions de leur télévision. En effet, suite à la banalisation de la télévision en Afrique subsaharienne, un important patrimoine audiovisuel s'est abondamment constitué sur tout le continent, puis la notion de « document audiovisuel » s'est imposée. Dès lors, la nécessité de préserver et valoriser ce patrimoine devenu important s'est, par conséquent, posée. Particulièrement, en novembre 2004, à l'occasion de la Conférence annuelle de la Fiat (Fédération internationale des archives de télévision), « L'Appel de Paris pour la sauvegarde du patrimoine mondial audiovisuel » contribue à raffermir et généraliser, en Afrique de l'Ouest francophone, la prise de conscience de la nécessité de la sauvegarde et de la valorisation du patrimoine audiovisuel. [BA, 2015 a]. Toutefois, concernant une certaine forme de valorisation des archives audiovisuelles, notamment lorsqu'il y une citation de ces archives, notre vécu professionnel nous donne à constater que la plupart du temps, à la télévision sénégalaise, la mention « archives » est omise, notamment dans les stock-shots fournis par les Archives pour servir d'illustration et d'appui aux « papiers » du Journal télévisé. (Dans le jargon journalistique, le « papier » désigne le reportage ou le commentaire effectué par le journaliste et qui consiste en un article écrit ou en un commentaire radiodiffusé ou télédiffusé).

Le même constat d'oubli des archives au générique est aussi valable pour d'autres productions dans lesquelles le réalisateur ou le producteur s'aide des archives pour fabriquer ses produits. (Dans la terminologie de

l'audiovisuel, le « générique » présente l'ensemble des identifications figurant au début ou à la fin d'une émission. Ces identifications renseignent sur le rôle et la qualité de chacun des auteurs ayant pris part à la confection de l'émission).

Egalement, nos échanges en tant que professionnel du secteur avec des collègues de la plupart des pays d'Afrique, conduisent à reconnaître le même phénomène, à savoir l'omission constante des archives et des archivistes dans les génériques des productions télévisuelles. Ce qui revient à poser la question de la citation des archives dans les différentes productions, d'une part, et, d'autre part, à relever le manque de reconnaissance et d'identités professionnelles des gestionnaires des archives vis-à-vis de professions voisines que ces archivistes servent. Effectivement, l'apport intellectuel des archives et des archivistes se trouve complètement occulté, particulièrement au sein d'institutions comme la radio et la télévision où la notion d'auteur est très large. La frustration qui en découle est d'autant plus grande que la place et le rôle des archives, bien souvent, peuvent être plus considérables que la simple lecture d'un commentaire. Qui plus est, ce commentaire, bien des fois, ne peut avoir aucune signification, et, dans tous les cas, ne peut passer à la télévision sans des images d'archives, sauf à faire « de la radio filmée ». Pour nous, cette volonté quasi manifeste des journalistes et réalisateurs, de chaque fois, tenter d'ignorer l'apport des archives et des archivistes et d'essayer ainsi de faire passer cette plus-value des archives au second plan, est à mettre au compte d'une certaine concurrence « malsaine ».

A notre sens, cet état de fait constant traduit la velléité de minimiser les apports des archives dans ces productions. Cette aspiration à obstruer la place des archives est plus manifeste et plus intolérable dans les cas où les archives constituent l'ensemble des images utilisées pour commenter un fait ou le rappeler ou même lorsqu'il s'agit carrément de rediffusion.

Toutefois l'éthique de l'archiviste est doublement interpellée dans ces cas.

En effet, l'archiviste fait face ici à l'obligation de rechercher et mettre à disposition les documents d'archives désirés d'une part, et, d'autre part, il est confronté au principe qui bannit la rétention de l'information vis-à-vis

des usagers. Mais, ici, nous sommes en présence de deux corps de métiers qui rivalisent tout en revendiquant appartenir au même domaine, à savoir, l'information et la communication. Cependant, les journalistes et réalisateurs se trouvant plus au-devant ou, en tout cas, détenant entre leurs mains les outils de communication de plus grande masse, en l'occurrence la télévision, commandent en dernier lieu les leviers du média « télévision ». Ce qui aboutit, en fin de compte, au fait qu'ils peuvent, délibérément, au dernier maillon de la chaine de la télévision - la diffusion - décider de qui va ou non apparaitre au générique. Nous assistons là, assurément à une illustration parfaite du manque de reconnaissance professionnelle des archivistes face à des professions voisines, une réalité qu' [Edmondson, 2004][33] décrypte. Même si la rivalité entre archivistes, journalistes, producteurs et réalisateurs est moins exacerbée que ce que l'on note entre les journalistes eux-mêmes, entre les réalisateurs eux-mêmes et entre les journalistes et les réalisateurs, il n'en reste pas moins qu'elle existe dans des proportions bien moindres que les autres rivalités auxquelles nous avons fait allusion tantôt. Par exemple, il arrive, assez souvent, que les journalistes, surtout, essaient de s'arracher des archives pour être, chacun, le premier à les utiliser. Ce qui est en soi une certaine émulation mais il est des cas où une certaine rétention des archives est faite délibérément pour tenter de priver un confrère de ces archives. Un autre cas, plus fréquent et presque systématique, est celui où la préférence des journalistes va immanquablement vers la réutilisation de stock-shots à partir de leurs productions propres même s'il est plus ou moins avéré qu'un autre confrère a « tourné » ou utilisé des images meilleures ou mieux à même de répondre aux images qui répondent le mieux à une illustration précise.

I.3.4. Evolution du statut et de la place des Archives au sein de la télévision nationale sénégalaise.

Il est à rappeler que la télévision publique sénégalaise comme média permanent de production et d'information et comme organe de presse a démarré à partir de septembre 1972.

[33]Op.cit. p.9.

Puis, le 4 décembre 1973, la loi n°73-51[34] transforme la Radiodiffusion nationale en Office de Radiodiffusion-Télévision du Sénégal (ORTS).

Ensuite, dès le 25 janvier 1974, le décret n° 74-094[35] fixe les règles d'organisation et de fonctionnement du nouvel Office de Radiodiffusion-Télévision.

Dans son article 12 alinéa 4, le décret n°74-094 fixant les règles d'organisation et de fonctionnement de l'ORTS, liste le service de la documentation de l'Office parmi les services chargés d'assister le Directeur Général.

Selon ce décret 74-094, ledit service de documentation gère « les livres, revues, journaux, disques, bandes magnétiques ou magnétoscopiques, films, etc. devant servir aux responsables des programmes de la radiodiffusion et de la télévision et des journaux parlé et télévisé ».

Mais, de septembre 1972 à mars 1983, à la télévision nationale, du moins, il n'a été prévu aucune structure à l'interne et encore moins à l'externe pour s'occuper de collecter et gérer les archives des diverses productions de cette nouvelle télévision nationale. C'est dire que, dans un premier temps, l'ORTS n'a pas appliqué la loi en ce qui concerne l'implantation d'une structure chargée de gérer les archives à la télévision nationale. Ce qui est purement et simplement une négligence à forte incidence négative pour le patrimoine audiovisuel national du Sénégal. Toutefois, le décret n° 86-1016 du 19 août 1986[36] fixe, lui aussi les règles d'organisation et de fonctionnement de l'ORTS. Dans son rapport de présentation, le dernier décret cité précise que son objectif est de compenser les effets des mutations intervenues, entre temps, à l'ORTS et dans l'audiovisuel de façon générale. C'est ainsi que ledit décret crée auprès du Secrétariat Général de la Direction générale de l'ORTS une Division de la Documentation centrale. Comme suite à ce décret n° 86-1016 du 19 août 1986, l'Arrêté n° 01164/MICOM/DIRCOM du 29 janvier 1990 fixe l'Organigramme des directions de l'ORTS. Dans son chapitre II, cet arrêté demande de rattacher la Division de la Documentation centrale au

[34] Voir J.O.R.S. du 29 décembre 1973, p.2269-2270.

[35] Voir J.O.R.S. du 16 février 1974, p.203-207.

[36] Voir J.O.R.S. du 8 novembre 1986, p.523-528.

Secrétariat général de l'ORTS qui, lui-même compte parmi les directions de l'Office. Puis, l'article 5 du même arrêté dispose :

> « La Division de la Documentation Centrale, [est] chargée notamment de la gestion et de la conservation de l'ensemble des ressources documentaires de l'Office, du suivi et de l'application de la politique documentaire.
> Elle comprend :
> - Le Bureau de la Documentation Radio, chargé de la discothèque, de la phonothèque musicale et artistique, de la phonothèque d'information du journal parlé ainsi que la documentation et les archives des stations régionales.
> - Le Bureau de la Documentation Télévision., chargé de la cinémathèque, la vidéothèque et la photothèque du journal télévisé.
> - Le Bureau de la Documentation écrite et des Publications, chargé de la bibliothèque, des publications ainsi que des archives administratives. »

Il est important, pensons-nous, de revenir sur la négligence de l'ORTS qui a omis de mettre en place une structure pour gérer les archives de la télévision. Cet état de fait a eu comme conséquence la perte des dix premières années de la production télévisuelle nationale sénégalaise dans tous les genres et formats d'émission. Le résultat est que de très rares productions ont été retrouvées. Comme corollaire à cet état de fait, aucun traitement documentaire, évidemment, n'a été fait concernant ces archives. On ne relève aucune information qui renseigne sur le titre, les auteurs ou les dates de diffusion ou d'enregistrement de ces documents. Dès lors, aucune documentation ne permet d'avoir, ne serait-ce qu'une idée, des contenus de ces productions. D'ailleurs, cette documentation à elle seule ne suffit nullement pour attester le contenu des vidéogrammes. En effet, dans tous les cas, un visionnage s'impose pour déterminer le contenu d'un document vidéo ou d'un film. Il en découle donc une absence d'informations

primordiales même si l'on parvient, chose rare, à lire les productions en question. La plupart d'entre elles ont été, en effet, enregistrées sur des supports comme le film ou encore sur des bandes vidéo de 2 ou de 1 pouce. Les machines permettant la lecture des formats cités n'existent, en effet, presque plus à la RTS. Du coup, ce sont des fonds importants qui contiennent des renseignements précieux sur les programmes de la télévision sénégalaise qui sont quasiment perdus à jamais.

L'on ne peut pas s'empêcher d'essayer de comprendre et de s'expliquer le fait que les Archives aient été un secteur oublié, pendant dix ans, dans le maillon de la chaîne de production de la télévision sénégalaise. Toutefois, un fait est toujours constant : dans les programmes de la plupart des écoles et instituts de formation supérieure et professionnelle, on ne trouve pas, ne serait-ce qu'une introduction sur l'information documentaire. Rien n'est prévu pour aider les étudiants et élèves de ces écoles et instituts pour acquérir les fondamentaux pour recourir aux ressources documentaires en vue d'une documentation meilleure pour étayer leurs rapports, notes ou orientations à l'attention des décideurs ou des usagers des services de leurs futures institutions.

On pourrait aussi expliquer l'omission des Archives à la télévision sénégalaise à son démarrage par un aspect spécifique à la télévision qui est qu'il est un média essentiellement basé sur la nouveauté et sur le direct, notamment à ses débuts. « La télévision fonde sa puissance sur deux arguments : la nouveauté et sa prétention à nous parler au nom du réel et même, à nous montrer le réel ». [Jost, 2002]. Pour Godard, d'ailleurs, la télévision n'a pas de mémoire. Pour lui, en effet, « la télévision fabrique de l'oubli ». [Even citations, s.d.]. Au tout début de la télévision, même en Europe, on n'enregistrait pas ; toutes les émissions étaient en direct. Cependant,

> « On peut même se demander s'il y aurait une conscience historique sans leur présence, tellement la plupart des évènements sont indéfectiblement liés à des images. Pourtant, nous le savons bien, même si le XXe est incontestablement celui

des images, fixes ou animées, tout n'a pas été enregistré. Loin s'en faut…». [Véray, 2014].

Au Sénégal aussi, l'on est passé par cette étape, en quelque sorte. Cependant, par la suite, « une culture de télévision » s'est forgée. « Des collections vidéo conservent des programmes que nous aurions crus voués à l'oubli, des programmes citent des images appartenant à notre passé de téléspectateur, d'autres analysent notre présent et nous prenons conscience que les genres d'aujourd'hui s'enracinent dans l'histoire. ». [Jost, 1999].

Les Archives, en tant qu'entité structurelle et administrative, par leur nature expansive et extravertie, exercent des compétences transversales à l'égard de toutes les directions et de tous les services.
A partir de février-mars 1983, il a été créé un Bureau des thèques alors rattaché à la Division des programmes de la télévision de l'époque. Il s'agissait donc là d'une avancée notoire. Effectivement, la première structure qui prend en charge les archives à la télévision nationale, dix ans après son démarrage, apparaissait subitement avec un statut administratif hiérarchique tout de même assez élevé. En effet, le « bureau » correspondait, en fait, à l'équivalent d'un desk.

Dans le langage journalistique et dans la structuration des organes de presse, on désigne par « desk » le service ayant en charge la collecte, l'édition et le contrôle des dépêches relatives à un secteur bien déterminé de l'actualité (exemples : desk sports, desk politique, desk économie, etc.).

Par extension, le desk est le service spécialisé pour le traitement du secteur d'actualité en question. Ainsi donc, les « Archives » étaient intégrées à la Rédaction de la Télévision avec rang de desk. Ce qui, pensons-nous, est une reconnaissance de l'importance stratégique des archives au sein de la télévision. Cette reconnaissance était d'autant plus revalorisante que le responsable des « Archives », en occupant un poste équivalent à celui de chef desk, se retrouvait à un niveau relativement important à la fois et de la

hiérarchie administrative de l'entreprise et du nivellement par rapport à ses collègues journalistes. Une grande importance est, en effet, la place que l'archiviste occupe dans l'entreprise comparativement aux « clients » dont il satisfait les besoins. Lorsqu'effectivement, l'archiviste est, et est vu comme un alter ego, cela lève plusieurs obstacles psychologiques comme des complexes de supériorité ou d'infériorité de part et d'autre. De ce fait, les relations entre l'archiviste et ses « clients » se trouvent plus faciles. La reconnaissance des statuts et des compétences écarte alors beaucoup de mésentente et de manque de considération. Pour des raisons d'ignorance, bien souvent, en effet, les archivistes sont, à tort, vus et considérés comme des personnels qui sont en-dessous de ceux dont ils répondent aux besoins. En 1992, déjà un pas assez important au regard des Archives a été fait à la RTS. En effet, au sein de la télévision nationale une « Section Documentation Actualités » voyait le jour. Il s'agissait de l'équivalent d'un desk au niveau de la rédaction du Journal télévisé et qui gérait les archives et la documentation de la Rédaction à laquelle cette section était rattachée. C'est cette situation administrative qui perdurera pour les Archives de la Télévision nationale sénégalaise de septembre 1992 à Septembre 2001. Puis, les « Archives audiovisuelles » de la RTS, entre mai 2001 et novembre 2003 sont érigées en « Unités ». Au sein de la RTS, comme le « Bureau », l' « Unité » est une autre appellation du « Desk » tel que nous avons essayé de le décrire et de le définir plus haut. La Radiodiffusion et la Télévision étant des directions autonomes, la Direction Générale a alors estimé plus judicieux de rattacher à chacune de ces deux directions une « Unité Archives ». Ainsi donc, la Direction de la Radiodiffusion nationale se voyait dotée d'une « Unité des Archives » qui prenait en charge les archives produites aussi bien par les stations Radio installées à Dakar que celles des régions. Ceci correspondait donc à la station de la Radiodiffusion nationale appelée « Chaîne nationale » d'une part, et, d'autre part, à la station Radio dénommée « RSI/Radio Sénégal Internationale », avec, par ailleurs la station Radio désignée sous l'appellation « Dakar-FM ». La « Chaîne nationale » est la station principale de la radiodiffusion nationale qui émet sur l'ensemble du territoire national et dont les émissions sont exclusivement faites dans les six langues nationales

du pays reconnues comme telles par la Constitution de la République du Sénégal, c'est-à-dire donc en Wolof, Pular, Sérère, Mandinka, Diola et Soninké. Toutefois, certaines autres langues locales de minorités telles que le Manjak, le Bassari et le Hassania se retrouvent dans les émissions[37]. A côté de ces trois stations de radio basées à Dakar, l' « Unité Archives Radio » se chargeait également de gérer les archives des radios des stations régionales disséminées à travers le pays, à savoir dans les régions de Diourbel (avec Touba FM en plus), Fatick, Kaolack, Kolda, Louga, Matam, Saint-Louis, Tambacounda, Thiès et Ziguinchor. Cette structuration administrative concernant les Archives Radio et Télé reste ainsi jusqu'en avril 2001. Et, à la faveur de la première alternance démocratique survenue au Sénégal à l'issue de l'élection présidentielle du 19 mars 2000, le régime présidentiel change, et, en mars 2001ce nouveau régime nomme un nouveau Directeur Général à la tête de la RTS. Cette nouvelle direction générale restructure la RTS et, notamment, instaure des « Services » au niveau des directions de la Radio et de la Télévision. C'est ainsi que seront érigés d'abord le « Service des Archives de la Radiodiffusion nationale et des stations régionales» et, ensuite, le « Service des Archives de la Télévision ».
Cette création de deux « Services des Archives » à la Direction de la Radio et de la Télévision introduit, de nouveau, une avancée nette de point de vue de la structuration administrative et du statut hiérarchique et administratif pour ce qui concerne les Archives à la RTS. Pour la première fois, en effet, le statut administratif des Archives égale celui de la Rédaction en chef. A la RTS, en effet, le statut de Chef de Service est équivalent au statut de Rédacteur en chef. Il va sans dire qu'il est important que le responsable des Archives ait le même rang administratif et structurel que celui du rédacteur en Chef. Mais, en octobre 2003 des circonstances fortuites conduisent le Directeur Général en poste à cette période précise, à regrouper les

[37] Le Manjak est la langue parlée de l'ethnie du même nom et qui vit en Casamance, dans le Sud du Sénégal. Le Bassari, quant à lui, est la langue de l'ethnie du même nom et que l'on trouve dans l'Est du Sénégal dans la région de Tambacounda et de Kédougou. Quant au « Hassania », il s'agit d'une langue parlée par les maures localisés dans le Nord du Sénégal. C'est, par ailleurs, une langue fortement parlée en République de Mauritanie qui jouxte le Sénégal au Nord.

Services Archives Radio et Archives Télévision, puis à les ériger en une Cellule et les rattacher directement à son autorité.

En novembre 2003, en effet, une station de radio privée installée à Dakar procède à la rediffusion d'une partie de la campagne électorale de Maître Abdoulaye Wade devenu entre-temps Président de la République. Le passage diffusé consistait en une promesse de campagne de Maître Wade que ce dernier niait formellement avoir faite. Cette rediffusion avait, alors, fortement « apeuré » le Directeur Général de la RTS de l'époque. Effectivement, la possession de ces archives de campagne électorale présidentielle par une station de radio privée dénotait en quelque sorte, pour le Directeur Général de la RTS de l'époque, une certaine négligence et en tout état de fait, étalait la porosité des Archives de la RTS. Cependant, il n'en était rien, puisque le Journal de la campagne électorale bien que fabriqué et diffusé exclusivement par la Radiodiffusion Télévision nationale est relayé librement par toutes les chaînes privées sénégalaises de radio ou de télévision. De ce fait, les radios et télévisions ont dû constituer des archives de cette campagne. Par ailleurs, certaines de ces radios et télévisions optaient pour diffuser ladite campagne électorale selon la grille de leurs programmes propres, tandis que d'autres choisissaient d'agrémenter, par leurs propres commentaires, des passages repiqués à partir du Journal de la campagne électorale de la RTS. Cependant, l'autorisation donnée aux radios et télévisions de relayer le signal de la campagne électorale ne leur laisse nullement le droit de disposer des archives qui en sont issues à leur guise.

En tout état de cause, le Directeur Général de la RTS d'alors a jugé nécessaire de mettre les Archives sous sa tutelle hiérarchique directe. En conséquence, de novembre 2003 à septembre 2005, les « Archives » de la RTS se sont vu rassembler en une seule structure dénommée « Cellule des Archives du Multimédia et de l'Information Documentaire », en abrégé « CAMID », laquelle structure était rattachée directement au Directeur Général.

La première conséquence directe qui découle de cette décision du Directeur Général, c'est que, sur le plan administratif et statutaire, pour la première

fois de l'histoire de la RTS et de ses Archives, les Archives de la RTS sont propulsées au rang de « Département » mais sous la forme d'une « Cellule ».

Cependant, si déjà le statut de « Département » était prévu et administrativement reconnu et structuré dans l'organigramme de la RTS, il n'en était pas de même pour ce qui concerne la « Cellule ».
Au sein de l'organisation administrative de la RTS, le « Département » est une entité qui relève directement d'une direction et, sur le plan statutaire, vient hiérarchiquement tout de suite après la direction. C'est ce que l'on appelle une « direction adjointe » dans certaines structures organisationnelles. Mais, telle quelle, l'organisation administrative de la RTS ne prévoit pas de direction adjointe. L'Accord d'entreprise du 25 mars 2005 qui régit la classification et la hiérarchisation des services de la RTS ne prévoit pas la « Cellule » parmi les organes structurels des organes de l'entreprise. Mais, suite aux nécessités ressenties à cause de ce vide, la Direction Générale de la RTS a bien souvent fait appel à cette classification pour pallier ce manque.

I.3.5. Effectivité de la compétence transversale de la Cellule des Archives Audiovisuelles

La compétence transversale de la Cellule se traduit par l'exécution d'un certain nombre d'actes délégués par le Directeur Général ainsi que l'accomplissement de certaines tâches spécialisées au profit de plusieurs directions à la fois.
Par exemple, la conservation, l'indexation ainsi que la communication des archives est une compétence transversale exercée par la Cellule des Archives pour le bénéfice de chacune des directions à compétence technique, administrative, juridique, sociale ou de production. Il en va ainsi pour les archives administratives, juridiques, financières, comptables ou concernant la santé ou encore la production journalistique ou documentaire.
Habituellement, les « Archives », dans leur généralité, répondent aux besoins de plusieurs directions et services à la fois. Les archives servent aussi plusieurs entités administratives distinctes à la fois par le traitement, la

conservation et la diffusion de documents générés par elles toutes, prises individuellement ou considérées dans leur ensemble qui constitue l'organisme qui les rassemble toutes. Cette faculté confère donc aux « Archives » une transversalité au sein de l'entreprise.

La transversalité des « Archives » s'entend par la capacité propre des archives en tant que structure et aussi comme ressources documentaires à satisfaire les besoins d'information de plusieurs entités au sein d'un même organisme. Ceci se traduit par la création de passerelles entre les différents services et leurs acteurs de façon à rendre effective, dynamique et opérationnelle la mutualisation des compétences et des moyens des uns et des autres en vue de réaliser et atteindre un objectif commun. C'est en quelque sorte la réalisation d'une synergie des compétences dont l'aboutissement donne naissance à un produit commun qui est la somme des compétences globalisées de chacune des entités représentant l'objectif poursuivi par l'organisme dans sa totalité. Cette faculté qui fait des Archives un secteur transversal - contrairement à ce qui se devrait- se révèle, à la RTS, en tout cas, et certainement dans bien d'autres structures, comme « un handicap ». Effectivement, en fédérant ou aliénant plusieurs autres domaines, les Archives se retrouvent dans un no man's land administratif.
Citons un exemple concret :
La rediffusion d'un documentaire fait appel, en premier lieu, au Service des Archives qui met à disposition le document en question.
Au préalable, outre la conservation, le Service des Archives aura déjà procédé à la description et à l'analyse documentaire dudit document avant cette mise à disposition qui participe, dans la chaîne documentaire, à la « diffusion » documentaire[38]. (Voir Annexes_6, 7, 8 et 9). Puis, ce sera au tour du Service chargé des programmes, maître d'œuvre des choix des émissions

[38] La diffusion est une étape dans la chaîne documentaire où le centre de ressources documentaires fait circuler ou met à disposition les documents dont il dispose ou informe les usagers de l'existence de tels documents. Cette diffusion est différente de la diffusion et de la rediffusion, c'est-à-dire la proposition des émissions sur les antennes de radio ou de télévision. Ce qui correspond donc, plus exactement, à la radiodiffusion ou à la télédiffusion.

à diffuser, de faire procéder à la diffusion (en fait télédiffusion) en passant par les services techniques habilités.

Il est intéressant, ici, de noter la synergie des compétences qui sont activées par le Service des Archives télévisuelles dans cet exemple pour la rediffusion d'un document d'archives. Effectivement, chaque Service qui est mis à contribution, relève d'une entité administrative et structurelle distincte (en général une direction autonome bien précise). Dans le cas d'espèce, c'est la direction de la télévision qui sollicite par l'intermédiaire de son Service des programmes. La réponse à la requête met en œuvre la direction de la télévision, par exemple, par le canal de son département de la production. Mais, l'intervention de la direction technique est aussi requise car c'est cette direction qui a en charge, du point de vue technique et logistique, la télédiffusion des programmes proposés aux téléspectateurs.

La somme des compétences de chacune des entités se retrouve, en fait, activée par le Service des Archives en même temps que ce même Service des Archives met ses compétences propres au service de chacune de ces entités.

La transversalité qu'incarne le Service des Archives en général, et en l'occurrence les « Archives » audiovisuelles de la RTS, pourrait expliquer les multiples rattachements des structures d'archives à diverses autorités.

I.4. Types, contenus, supports et genres de la télévision sénégalaise et de ses archives.

Après nous être intéressé à l'émergence et au développement du média télévision au Sénégal, nous abordons la question quant au contenu des messages que ce média porte. Notre étude ne se situant pas seulement dans l'analyse des contenus émis mais aussi dans la problématique de leur conservation, nous nous intéresserons également aux supports et aux genres. Nous nous interrogerons également sur le bien fondé de considérer les archives comme un « genre » à part entière parmi les genres télévisuels.

Contenu des premières émissions de la télévision sénégalaise.

Très peu de documents, de recherches et d'études sont disponibles sur le sujet, sur l'Afrique de l'Ouest de façon générale, et, particulièrement sur le Sénégal.

Nos efforts de recherche, un peu précurseurs dans le domaine, accusent donc beaucoup de lacunes.

Généralement, sous bien d'autres prismes, « la connaissance du secteur de la télévision reste plus lacunaire – peu d'études- a fortiori à caractère sous régional- ayant été produites jusqu'ici. [Senghor et Bend, 2008].

Néanmoins, on peut attester que l'Unesco et le gouvernement du Sénégal mettent sur pied, au début des années 60 une expérience pilote pour la production, l'utilisation et l'évolution des moyens et matériels audio-visuels, y compris notamment des programmes télévisés d'éducation des adultes.

Ainsi, une station de télévision expérimentale est mise en place pour trouver les meilleurs usages de la télévision dans les « conditions africaines ».

Cette station diffusera des programmes d'alphabétisation, d'enseignement des langues, d'éducation sanitaire, d'enseignement technique et professionnel et d'éducation sociale et agricole des populations rurales. [Unesco, 1964].

On voit bien que ce « nouveau média », au Sénégal, est d'emblée utilisé pour palier un peu les préoccupations de l'heure. Aussi la télévision va être mise à contribution pour palier le déficit dans l'enseignement, l'éducation et la formation dans un jeune Etat nouvellement indépendant qu'est le Sénégal de

l'époque. La télévision suit du reste le même objectif que celui fixé alors par « son ancêtre », la radio.

La radio et la télévision, deux médias de communication par excellence, ont joué, de tout temps, un rôle d' « aiguillon » dans les mutations sociales et les comportements en particulier.

En France, par exemple, sans que l'ait obtenu une réponse définitive, une incursion rapide dans l'histoire de la télévision montre que, sans être à la pointe du changement, la télévision a contribué à faire évoluer les mentalités, qu'elle a pu, sinon susciter, du moins, accompagner les évolutions sociales en jouant un rôle de loupe, de focalisation, de grossissement des malaises sociaux (en portant les débats de société sur la place publique). [Chauveau, 2001].

A la télévision sénégalaise, une série comme « Caxaanfaaxe », que l'on pourrait traduire par « La récréation est terminée » ou encore « Trêve d'amusement » a essayé d'éveiller ou réveiller les consciences populaires sur les exigences d'une nouvelle nation indépendante.

Les sujets abordés dans cette série d'émissions ont eu trait à la fraude douanière, à la nocivité de la corruption des fonctionnaires ou encore au respect que requièrent les symboles de l'Etat ou de la nation sénégalaise comme l'hymne national ou le drapeau national.

Ainsi, la télévision sénégalaise à ses débuts, à travers ses programmes, a tenté de conscientiser et à éduquer les masses.

La diffusion d'émissions sur l'alphabétisation était aussi notoire au commencement de la télévision. Assurément, même si à l'époque, le téléviseur était un outil rare, particulièrement dans les contrées de l'intérieur du pays, il n'en reste pas moins que l'esprit de partage et de solidarité du sénégalais aidant, la télévision était assez bien suivie même par les moins nantis. En effet, le « visionnage par groupes » était et reste encore de mise dans les foyers qui disposent de l'appareil téléviseur.

Par ailleurs, des séances de visionnage collectif étaient organisées sous forme de « télé-club » et l'on faisait même jouer aux populations des rôles à travers des saynètes retraçant leur propre quotidien. [Maurel, 2011].

Même si l'usage de la télévision se multiplie et se banalise, la télévision ne se démocratise pas en Afrique. En Afrique, les programmes sont souvent peu diversifiés. La couverture totale du territoire n'est presque jamais atteinte. Il s'ensuit que tous les citoyens ne sont pas donc au niveau d'égalité quant à la réception des émissions de la télévision. Ce qui, donc, rompt une égalité parmi les droits des citoyens. Même aujourd'hui que la couverture universelle de la télévision est censée être atteinte avec la généralisation supposée de la télévision numérique terrestre, l'Afrique est encore en reste. Dans le fait, seuls 5 pays sur les 54 que compte le continent, sont à l'heure de la télévision numérique. Et, encore, à y voir de près, on ne peut pas manquer de relever la mise à l'écart d'une bonne partie des populations rwandaises, par exemple, malgré l'avènement de la TNT dans ce pays. Il y a aussi fort à craindre que l'exemple du Rwanda se reproduise dans bien d'autres pays africains. En raison de la pauvreté et de la paupérisation rampante, en effet, elles sont légion, en Afrique, les populations qui risquent de se voir priver de télévision parce qu'elles ne sont pas en mesure de se payer les décodeurs indispensables. Ce risque est d'autant plus plausible que certains gouvernements africains, dans l'incapacité de prendre en charge par eux-mêmes le financement de la TNT, ont fait appel à des investisseurs privés. Ces derniers s'engagent à mettre la TNT en place mais entendent bien se faire rembourser auprès des utilisateurs, donc des populations, moyennant, soit une redevance, soit l'acquisition de décodeurs. On a d'ailleurs déjà vu des résiliations de contrats de fourniture de la TNT entre certains pays d'Afrique et des concessionnaires privés, justement parce la mise à disposition de la télévision qui est, aujourd'hui, vue comme une des fonctions régaliennes des Etats, posait des équations difficiles à résoudre.

Par ailleurs, sans ignorer tout à fait la télévision, les zones rurales africaines en sont quasi totalement privées. Les zones urbaines, quant à elles, sont presque toutes devenues les plus grands connaisseurs des programmes des pays du Nord au détriment des programmes nationaux. Effectivement, les programmes par satellites et autres câbles ont fini de conquérir la plupart des citadins d'Afrique.

En règle générale, les langues du pays, et, surtout, celles des terroirs profonds, sont les éternelles absentes et oubliées dans les programmes. Même les productions de l'ancien colonisateur, autrefois l'élu presque unique pour les programmes, se retrouvent aujourd'hui concurrencées par des programmes d'horizons tout à fait nouveaux. C'est qu'entre temps, la technique du « doublage » et du « sous-titrage » a permis de lever la barrière linguistique. Plus loin encore, la télévision numérique qui s'installe à grands pas, va achever de passer « à la télévision à la carte ». En conséquence, l'interactivité va s'ériger en véritable nouveau mode de consommation de la télévision. Il en résulte, notamment une plus grande et une plus facile accessibilité et de « consommation » des archives. Effectivement, « la télévision de flux cède peu à peu la place à une télévision de stock, constituée de banques de programmes audiovisuels dans lesquelles le téléspectateur vient puiser selon ses centres d'intérêt. ». [Encyclopédie Larousse, 2015].

La télévision de flux, c'est celle qui diffuse l'ensemble des programmes offerts. La télévision de stock, quant à elle, contient les « réserves » de programmes à rediffuser, donc les archives.

En d'autres termes, la « SDI » (diffusion sélective de l'information) est non seulement une réalité palpable en documentation audiovisuelle, mais, en plus, elle est faite par l'utilisateur lui-même (ici le téléspectateur). Effectivement, la télévision numérique dispose d'un décodeur intelligent comportant un disque dur aux fins de sauvegarder les programmes reçus. Ce décodeur se substitue donc à l'ancien magnétoscope. Ledit décodeur intègre en lui les différents rôles d'un magnétoscope et fonctionne à partir d'un modem relié à une ligne téléphonique. De ce fait, le téléviseur numérique devient, dans la pratique, un terminal intelligent. Son « intelligence repose pour l'essentiel sur un guide électronique de programmation qui tient compte du profil de chaque utilisateur (âge, sexe, passions, disponibilités horaires,...), donnant ainsi accès à une véritable télévision à la carte. ». [Encyclopédie Larousse, 2015].

Les premiers supports d'enregistrement de la télévision sénégalaise.

Les films en noir et blanc de 16 et de 35 mm constituent les premiers supports qui ont recueilli les enregistrements de la télévision sénégalaise.

En raison de la signification multiple du mot « film », nous proposons d'explorer un peu plus le concept.

Qu'est-ce que le film ?
Le dictionnaire Larousse définit le film comme étant une pellicule recouverte d'une émulsion sensible à la lumière, employée dans les caméras cinématographiques et les appareils photos.

Toutefois, au-delà de l'aspect technique qui ne s'intéresse qu'au contenant qui nous préoccupe certes, le film, dans son contenu, polarise également, ici, notre attention à plus d'un titre.

L'acception purement technique du film est aussi l'objet d'une double préoccupation. Il s'agit pour nous, d'abord, de faire une différenciation entre le film de cinéma et le film de télévision. Tous les deux types de support aboutissent à la génération d'archives audiovisuelles qui requièrent chacun, pour ce qui concerne sa conservation des conditions et des traitements différents.
Le film et la vidéo entretiennent des « interpénétrations ». [Dubois, 1988].
Ces « interpénétrations » sont tellement profondes qu'elles dépassent la différence technique des supports et se notent jusque dans l'interprétation des images. En effet, « le mélange des images » n'est pas seulement le monopole de la vidéo même si, déjà, « le cinéma l'a pratiqué et le pratique encore avec moins de technologie et davantage de technologie bricoleuse. ». [Dubois, 1988][39].

[39] Op.cit. p.282-283

Les « interpénétrations » entre la vidéo et le film se rencontrent même dans le champ des sciences de l'information et de la communication en ce sens que l'on peut retenir que l'une des difficultés de définir, de manière claire et sans équivoque les archives audiovisuelles, est née de ces « interpénétrations ».

Effectivement, si, pour tous, les archives audiovisuelles sont, sans conteste, relatives au son et à l'image, il n'en est pas moins vrai qu'il reste difficile, d'emblée, de définir la catégorie des archives audiovisuelles du point de l'image. Si l'on exclut la parole et « le plastique » (les objets), historiquement, on a fait recours aux techniques de l'audiovisuel pour permettre à l'homme de s'exprimer et de décrire le monde autrement qu'avec l'écriture et le dessin, les seuls moyens utilisés pendant des siècles pour communiquer une idée, une information, un témoignage.

> « […] Mais toutes les techniques qui depuis deux siècles conduisent à produire du son et de l'image, capturés dans le monde réel afin de remplacer l'écriture et le dessin, ne relèvent pas pour autant de ce que l'on appelle l'audiovisuel… […]… la photographie n'est pas incluse dans le périmètre audiovisuel. La part visuelle de l'audiovisuel est l'image animée et non l'image fixe qui s'accommode très bien de l'environnement livre ou, plus largement (avant le numérique), de l'environnement des supports papier… […] Le cinéma, lui, répond parfaitement aux critères de « l'audiovisuel » mais il est né un demi-siècle avant lui et tient à conserver sa longueur d'avance. Ne lit-on pas régulièrement l'expression « cinématographique et audiovisuel » pour qualifier un fonds, un atelier, un prix, un projet ? Pourquoi deux mots sinon pour souligner une différence ? … […] Ce qui caractérise l'audiovisuel au moment où ce terme est créé est d'abord le fait qu'il se distingue de ce que l'on connaît déjà, à savoir le livre qui est un objet autonome que l'on peut « consommer » quand on veut et où on veut sans dépendre de l'auteur, de l'éditeur,…». [Chabin, 2014].

De même, une autre conséquence de ces « interpénétrations » réside dans le nécessaire décryptage du langage utilisé soit par la vidéo (télévision), soit par le cinéma. Et qu'il s'agisse alors de télévision ou de cinéma, ce langage s'adosse sur une technique dite cinématographique. Ce qui est une autre illustration « sémantique », si l'on peut dire, de ces innombrables « interpénétrations ».

Du point de vue technique, un autre aspect déterminant de la différenciation entre un film de cinéma et un film de télévision, est la vitesse de défilement de l'image de chacun des types. Ainsi, la cadence du cinéma grand écran est de 24 images à la seconde. Il est utile de distinguer, à ce niveau, les films de 35 et de 16 millimètres dont les vitesses de défilement sont respectivement de 0.456 et 0.183 mètre par seconde. Pour ce qui concerne le cas de la vidéo qui intéresse donc le petit écran, et, par conséquent, la télévision, le défilement est de 25 images par seconde.
Pour compléter ce registre, notons que pour le cinéma muet qui ne nous intéresse pas particulièrement dans cette étude, la fréquence se trouvait généralement entre 16 et 20 images par seconde et même quelquefois de 16 à 26 images.
Notons, enfin, que ces caractéristiques techniques entrainent, outre des précautions de conservation, des imperfections et anomalies dans l'utilisation des archives issues de ces supports divers. Plus grave, pour les archivistes en charge du traitement de ces matériaux, leur composition, notamment en qui concerne les films de cinéma (grand écran), sont sources d'émanations dangereuses pour la santé de ces professionnels des archives audiovisuelles.

A la télévision sénégalaise, les bandes vidéo de 2 pouces et de 1 pouce, toujours en noir et blanc, supplantent le format film dans les années 1977. Il s'agit, pour les bandes vidéo 2 pouces, de bandes quadruples, tandis que pour les bandes de 1 pouce, on en distingue 4 types : 1 pouce A, B, C et D.
Ces deux types de supports sont devenus obsolètes. L'utilisation des 2 pouces a eu cours de 1956 aux années 1980. Quant aux bandes vidéo 1

pouce A, B ; C et D, elles sont usitées à partir des années 1970 et sont en déclin depuis les années 2004. [Edmondson, 2004][40].

Un des intérêts de connaître le début de l'utilisation et de l'obsolescence ou du déclin des supports des archives audiovisuelles, c'est que cela peut aider à situer les dates extrêmes de génération des archives qu'elles contiennent. Ce qui est d'une importance capitale d'autant que, dans le cas qui nous préoccupe, une bonne partie des documents d'archives retrouvés à la télévision sénégalaise n'indique aucune précision exacte de dates, ni pour leur enregistrement, ni pour leur diffusion.

C'est à partir de 1983-84 que le support de produits en couleurs verra le jour à la télévision sénégalaise. Le procédé de couleurs d'alors était en SECAM (Séquentiel à mémoire) développé en France en 1953. Dans ce procédé, l'image est composite[41] et est codée sur 625 lignes et est diffusée à raison de 25 images par seconde.

Comme les formats et les supports d'enregistrement des archives audiovisuelles, le procédé couleurs contribue aussi à déterminer la date des documents, ne serait-ce que sur la base de la présence de la couleur. Cependant, il ne faut pas perdre de vue l'existence de techniques de colorisation délibérée de documents d'archives pour des raisons liées à la volonté du réalisateur. Inversement, il peut y avoir aussi un choix voulu de mettre en noir et blanc des documents d'archives pour des raisons également diverses de la part du réalisateur.
On dispose de deux possibilités de modifier les couleurs. Soit on opte pour passer au noir et blanc, avec parfois, une accélération de l'image pour rappeler les difficultés techniques des premiers pas du cinéma. Soit on

[40] Op.Cit.

[41] Image composite : Image obtenue à l'aide de plusieurs images ou fragments d'images provenant de sources différentes. Permet d'obtenir plusieurs conformations en même temps. Une surimpression est déjà une image composite.

utilise un filtre chromatique pour obtenir un effet sépia qui donne alors une image avec un contraste du brun au gris.

De temps à autre également, l'ajout de poussières, cheveux, rayures de grain ou alors un aspect plus sombre du contour de l'image ou l'instabilité lumineuse, sont tout autant de procédés pour « faire vieux » et évoquer le passé, « les archives ».
Toujours pour « faire vieux » et faire croire ou faire comprendre que l'on a affaire à des archives filmées, il existe également d'autres indices comme les logos de télévisions ou de producteurs anciens. On peut aussi opter de faire nasiller les commentateurs, pour, toujours, évoquer les difficultés techniques des pionniers du cinéma. [Carnel, 2009][42].

Le logo, appellation plus commune de logotype, est une représentation, le plus souvent graphique. Mais, principalement pour la télévision ou le cinéma, le logo est un signe ou un dessin qui sert à identifier de façon spécifique et immédiate une société, un organisme. Aussi, le logo ne va pas sans rappeler, dans le domaine de la bibliothèque - et par assimilation dans celui des archives et surtout des archives audiovisuelles - le colophon. « Colophon » vient du grec ancien voulant dire « couronnement, achèvement[43] ». Le colophon, pour les incunables[44] d'alors, représente la note finale d'un manuscrit ou d'un livre imprimé. Le colophon indique le nom de l'auteur, le titre de l'ouvrage, le nom de l'imprimeur ou de l'éditeur, le lieu et la date d'impression. Le colophon se matérialisait alors par un

[42] Op.Cit. p.56

[43] Dictionnaire de la langue française, dir. Alain Rey, Paris, Le Robert, 1994, vol.1, p.449.

[44] Dans l'histoire du livre, le mot « incunable » fait son apparition vers le 17ème siècle. Cependant, on appelle « incunable » un livre imprimé vers 1450 qui marque le début de l'imprimerie occidentale avec Gutenberg et la fin du 1er siècle de la typographie, c'est-à-dire avant 1501. Cette époque correspond au tout début du développement du livre. C'est en référence à ce stade de la première phase du développement du livre que l'on a emprunté au latin le mot « incunabula » qui signifie littéralement les langes du nouveau-né et se trouve ainsi être à l'origine du terme incunables pour désigner les tout premiers livres. En fait, la bible à quarante-deux lignes, dite B42, est le premier incunable connu. C'est un ouvrage imprimé par Johannes Gutenberg, Peter Schöffer et Johann Fust vers 1455.

symbole ou une devise. En cela et par ces détails, le générique, en télévision, peut être assimilé au colophon. Dans l'édition, c'est la page de titre, actuellement, qui fait office de colophon dont un équivalent, aujourd'hui, peut aussi être l' « achevé d'imprimer » dans le même domaine. Dans le jargon de la presse écrite également, la « housse » d'un journal, qui renseigne sur la composition de l'équipe de rédaction et indique en même temps les coordonnées (adresse, date de parution, ISSN, etc.) de l'organe de presse, ressemble, à plusieurs égards, à l'ancien colophon. La « marque rouge » de Johann Fust et de Peter Schöffer, «griffant » le premier livre en couleurs intitulé « Palmarium Codex », plus connu en France sous le titre du «Psautier de Mayence », reste, de loin le colophon le plus célèbre. En comparaison avec le document d'archives audiovisuelles ou une production cinématographique ou télévisuelle, le générique - qui tient lieu d' « achevé d'imprimer » -, équivaut aussi, en quelque sorte, au colophon ancien tel que nous l'avons décrit plus haut. Le générique, en effet, est constitué par l'ensemble des identifications figurant au début ou à la fin d'une émission (titre, auteurs, date de fabrication, etc.). Dans le générique, effectivement, on retrouve les indications concernant l'auteur (le réalisateur, le reporter, le présentateur, l'adaptateur, etc.) ainsi que le titre du documentaire ou du sujet traité à côté de la date de fabrication, le copyright, etc.

Il faut aussi noter que le générique est encore appelé indicatif ou sonal ou encore jingle (anglicisme). Dans cette acception, pour les professionnels de l'audiovisuel, le générique est assimilé à l'indicatif qui est un élément sonore toujours identique et destiné alors à identifier une station, une émission ou un annonceur.

Quant à l'imprimeur ou l'éditeur que l'on trouvait dans le colophon, leurs équivalents sont, pour le document d'archives audiovisuelles : le producteur, le producteur délégué. En télévision, le producteur est l'initiateur et le responsable de l'ensemble d'une émission. Le producteur règle les rapports avec le diffuseur (la chaîne de télévision) pour tout ce qui a trait au budget et à la production (fabrication du contenu de l'émission). Le producteur peut travailler seul (mais très, rarement sauf lorsqu'il s'agit de productions aux

budgets très modestes). En plus bref, concernant cet élément fort déterminant que représente le producteur, retenons que : « Le producteur de l'œuvre audiovisuelle est la personne physique ou morale qui prend l'initiative et la responsabilité de la réalisation de l'œuvre[45]. ». Par ailleurs, le producteur « prend personnellement ou partage solidairement l'initiative et la responsabilité financière, technique et artistique de la réalisation de l'œuvre et en garantit la bonne fin[46]. ».

[45] Article 132-23 du Code français de la propriété intellectuelle.

[46] Article II-I-4° du Décret français n° 2001-609 du 9 juillet 2001

1.5. Retour sur quelques points théoriques par rapport aux archives.

1.5.1. La notion d'usage des archives audiovisuelles.

Le dictionnaire définit l'usage, d'abord comme la pratique ou la façon de se servir de quelque chose, donc comme l'utilisation de quelque chose.
Ensuite, selon le dictionnaire, l'usage, c'est aussi la fonction de quelque chose, ce qui veut dire l'emploi ou le rôle assigné à quelque chose.
Enfin, l'usage, pour le dictionnaire, c'est encore la manière de se servir ou de faire fonctionner quelque chose. La somme de ces acceptions du dictionnaire nous conduit donc à retenir que l'usage est, à la fois, l'utilisation et la fonction de quelque chose. [Dictionnaire Encarta, 2009].
Aussi, nous aborderons l'usage des archives audiovisuelles du point de vue de l'utilisation qui en est faite à la télévision nationale sénégalaise d'une part, et, d'autre part, du point de vue de la fonction que ces archives jouent au sein et au profit de la télévision.

C'est en 1980 que la valeur des documents audiovisuels (ici, bien au sens de documents télévisuels) est acquise et que de nombreux centres nationaux et régionaux d'archives assurent la garde des films et documents vidéo et audio, du moins pour ceux qui émanaient des ministères et des agences gouvernementales. Les Archives publiques du Canada devenues Bibliothèques et Archives du Canada comptent depuis cette date parmi les institutions documentaires qui reconnaissent cette valeur aux archives audiovisuelles et, dès lors, procèdent à leur conservation. Ainsi, « les documents audiovisuels complétaient de plus d'une façon les archives textuelles du gouvernement [canadien] et constituaient des témoins essentiels des manières de communiquer des agences avec le public ». Les documents audiovisuels gagnent, dès lors, le statut d' « outils essentiels d'information du public sur les politiques et programmes ».
Cette étape coïncidait avec une période de campagne électorale au Canada. Il était devenu impossible d'étudier le processus électoral. En fait, on ne pouvait pas, non plus, appréhender la compréhension du public des enjeux ou les réactions de celui-ci justement au moment où les gens obtenaient les

nouvelles plus de la télé que de tout autre média sans disposer de ces documents. Du coup, « toutes ces pièces constituaient des témoignages indispensables du système démocratique ». [Kula, 2005]. Au même moment d'ailleurs, il n'était plus possible de comprendre la réaction du monde de la guerre en Irak sans certains des sons et des images qui inondaient le petit écran tous les soirs depuis le début de l'invasion même si l'historien canadien, Paul Rutherford, qualifiait la couverture de la guerre irakienne d'un « torrent de mensonges, de demi-vérités, d'info divertissement et de marketing » et qu'il nommait des « armes de persuasion massive ». [Rutherford, 2004]. Au Canada, dorénavant, « le concept d'une collection nationale incluait désormais des archives pour documenter la culture populaire et la mémoire collective, fondements de l'identité nationale. (…) ». [Kula, 2005][47]. En effet, les canadiens avaient fini d'adopter la conception d'archives « totales » comprenant des documents de toutes sources et de tous médias qui répondaient aux critères « d'importance historique nationale ».

Pourtant, en 1898, dès après les premières expositions publiques de cinématographie à Paris, Londres, Berlin et New York, Boleslas Matuszewski, un cinéaste polonais, attaché de Nicolas II de Russie, appelle à la création d'un réseau mondial d'archives à travers un manifeste prémonitoire, ceci dans le but de conserver cette « nouvelle source de l'histoire. Pour remplir leur fonction historique, [Matuszewski, 1898] préconisait l'évolution des archives cinématographiques pour passer de « sujets récréatifs ou fantastiques à des actions et des événements d'intérêt documentaire, d'une tranche de vie représentant un intérêt humain à une tranche de vie comme coupe synchronique d'une nation et d'un peuple ».

Assurément, Matuszewski était en avance sur les archivistes eux-mêmes quant à ce qui avait trait à la valeur probante des documents audiovisuels.

Effectivement, compte tenu des problèmes techniques qui peuvent se produire, notamment lors de la fabrication mais aussi lors de la lecture des documents audiovisuels, « les archivistes se sont montrés réticents à accepter la responsabilité d'images en mouvement ». [Kula, 2005].

[47] Op.cit. p.100.

Pour clore sur l'usage des archives audiovisuelles, signalons qu'en ce qui concerne la photo et le cinéma – donc d'autres catégories de documents audiovisuels :

> « En 1915, lorsque les sections photographique et cinématographique de l'armée sont créées, l'image fixe et l'image animée deviennent un moyen documentaire d'archivage de ce qu'est la guerre et de ses conséquences. […]…[Les] « actualités « de la Grande Guerre, qui ont été considérées d'emblée comme des documents historiques et, dans un esprit de sauvegarde, conservées jusqu'à nous en tant que tels… […] Les techniques d'enregistrement visuel, depuis qu'elles existent, semblent capables de saisir le présent pour en faire de l'histoire. Les images d'actualité et les images documentaires, de nature assez proche (les deux sont désormais pour nous du temps réel décalé), deviennent ainsi, au fil des années, des images d'archives que l'on conserve dans des cinémathèques ou des lieux appropriés. ». [Véray, 2014][48].

1.5.2. Conceptualisation de la notion d'archives.

Nous essayons de synthétiser dans ce sous-chapitre ce que recouvre la notion d'archives.

La conception foucaldienne des archives

On ne peut pas tenter de définir la notion d'archives sans évoquer la notion d'archives développée et défendue par le philosophe Michel Foucault. Les travaux de ce philosophe, théoricien des systèmes de pensée et qui est resté titulaire de Chaire d'Histoire des systèmes de pensée de 1970 à sa mort en 1984, sont d'un appui sans égal pour essayer d'apporter un éclairage à la notion d'archives. Toutefois, la conception des archives selon Michel Foucault n'entre guère dans le contexte que nous étudions ici.

[48] Op.cit.

[Foucault, 1969] parle de l'« *archive* » au singulier, contrairement à la graphie retenue et reconnue par les dictionnaires. [Le Trésor de la Langue Française informatisé en ligne].

Précisons bien, quant à nous, que la seule graphie que nous retenons et utilisons ici est la graphie consacrée et acceptée par les dictionnaires courants. Autrement dit, pour nous, la seule graphie pour ce mot, est « archives » au pluriel.

En tant qu'historien des systèmes de pensée, Foucault, dans son ouvrage « L'archéologie du savoir », écarte la méthodologie « traditionnelle », selon lui, de nombre d'historiens des systèmes de pensée, discipline dont il était titulaire d'une Chaire au Collège de France jusqu'à sa mort en 1984.
Foucault n'a eu de cesse de fustiger que :

> « Dans sa forme traditionnelle (l'histoire) entreprenait de « mémoriser » les monuments du passé, de les transformer en documents et de faire parler des traces (…). De nos jours, l'histoire, c'est ce qui transforme les documents en monuments. (…). L'histoire tend à l'archéologie, à la description intrinsèque du monument ». [Foucault, 1969][49].

Chez Foucault, donc, l'*archive* est un concept.
En effet, il dit :

> « Par le terme d'archive, je n'entends pas la somme de tous les textes qu'une culture a gardés par-devers elle comme documents de son propre passé, ou comme témoignage de son identité maintenue ; je n'entends pas non plus les institutions qui, dans une société donnée, permettent d'enregistrer et de conserver les

[49] Op. cit., pp. 14-15.

> discours dont on veut garder la mémoire et maintenir la libre disposition […]. L'archive, c'est d'abord la loi de ce qui peut être dit, le système qui régit l'apparition des énoncés comme événements singuliers». [Foucault, 1969][50].

A partir de cette conception de Foucault, [Carnel, 2009] déduit :

> « L'archive est alors vue comme un système sélectif, donc d'omission et d'exclusion, des pratiques discursives d'une société. Nous sommes très loin d'une référence aux institutions de conservation de la mémoire. Cette définition de l'archive s'édifie plutôt comme un système de programmation des discours et des savoirs produits par une culture…».

Cependant, « les images d'archives ont une, et même, des réalités physiques : cassette, DVD, espace sur un disque dur, diffusion sur écran, […] ». Mais il reste qu'au tout début, « les concepts de loi et d'archive (s) sont intimement liés ». [Carnel, 2009].[51]

S'il est vrai que, comme le remarque [Carnel, 2009], « les grands rassemblements de documents sont toujours nés d'une volonté de contrôle juridique », nous ne partageons pas sa conviction que la volonté de contrôle juridique prime toujours sur celle de sauvegarde du patrimoine culturel.

En tout cas, tout au moins, pour les archives audiovisuelles, aujourd'hui, la collecte, la réutilisation et la sauvegarde des archives sont plus dictées par la volonté de sauvegarder un patrimoine culturel que celle d'assurer un quelconque contrôle juridique. Ainsi, par exemple,

> « Dans le cadre du projet « Capital numérique », mis en œuvre par l'Organisation internationale de la francophonie (OIF) sur la période 2014-2016 et cofinancé par le secrétariat des États ACP

[50] Op. cit., p.170.

[51] Op. Cit. p.60.

(Afrique, Caraïbes, Pacifique), l'Ina s'est vu confier en mars 2014 la tâche de développer une nouvelle version du logiciel AIMÉ (V4), ainsi que de concevoir le site internet « Archibald ». L'objectif de cette plateforme est d'interconnecter les stations AIMÉ de vingt pays africains à une plate-forme de centralisation des archives. Par ce biais, chaque fonds d'archives constitué avec les moyens locaux de stockage, de numérisation et, enfin, d'indexation, sera pérennisé en un seul lieu avec des perspectives d'échanges de programmes dans le futur. Le système proposé est basé sur des solutions simples, avec possibilité d'évoluer vers des solutions plus sophistiquées en fonction de l'amélioration des infrastructures, notamment les débits réseau, pour les pays utilisateurs… […] Huit États de l'Afrique de l'Ouest, dont sept francophones — Bénin, Burkina Faso, Côte-d'Ivoire, Mali, Niger, Togo et Sénégal — et un lusophone, la Guinée-Bissau, forment l'UEMOA en 1994 (Union économique et monétaire ouest africaine) qui, « se fondant sur l'article 24 du Protocole additionnel n°2 relatif aux politiques sectorielles, a d'abord adopté en septembre 2004, un Programme d'actions communes pour la production, la circulation et la conservation de l'image au sein des États membres. […] Ensuite, parce que la culture a, aujourd'hui, une influence potentiellement positive sur la croissance des pays de par le volume de ses recettes d'exportation, l'UEMOA s'est dotée en octobre 2013 d'une Politique commune de développement culturel. […] Ce programme de développement culturel clarifie le contexte, justifie les raisons d'une politique commune en la matière, expose les orientations et axes d'intervention, les objectifs et les résultats attendus à l'horizon 2020. [UEMOA, 2014] ». [BA, 2015 a][52].

[52] Op.cit.

Ici, même si l'on est en présence des archives audiovisuelles, il faut dire que l'on est bien loin de la tradition égyptienne qui consistait à retirer les originaux de tous les documents des marchands transitant par le port d'Alexandrie pour ne leur laisser que les copies des opérations effectuées à travers ces originaux.

De même, si le dépôt légal institué en 1537 par François 1er puis supprimé par les révolutionnaires en 1790 avant d'être réinstauré par Napoléon 1er en 1810, cherchait plus à recueillir des informations pour traquer et censurer les ouvrages imprimés de l'époque, de nos jours, notamment pour les archives audiovisuelles, le dépôt légal sert plus à conserver un patrimoine qu'à servir d'élément de contrôle juridique. Il n'en demeure pas moins, par ailleurs, que le dépôt légal est d'une grande utilité pour les besoins des droits d'auteur et des droits voisins. Ainsi, constatant que l'inexistence d'un dépôt légal audiovisuel a fin d'installer une « amnésie » quasi-totale de leur mémoire audiovisuelle, les huit États membres de l'UEMOA (Union Economique et Monétaire Ouest Africaine) ont senti la nécessité de recourir, à l'unisson, à l'instauration d'un dépôt légal audiovisuel communautaire et à en assurer la bonne mise en œuvre à l'issue d'une « Étude portant élaboration d'un texte communautaire sur le dépôt légal audiovisuel ». [BA, 2015 a][53].

De même, pour de nombreux acteurs du web, et, particulièrement la presse en ligne, le dépôt légal est bien plus un outil permanent de « preuves » dans des conflits de droits d'auteur qu'un outil patrimonial. [Carnel, 2002].

Force est de reconnaître que « la sélection au titre du dépôt légal ferait du patrimoine audiovisuel la loi de ce qui peut être vu » dès lors que « l'archive est appréhendée comme notion immatérielle ». [Saracco, 2002].

[53] Op.Cit.

Comme exemples d'archives immatérielles, on peut citer, outre les images d'archives, les contes, légendes, chansons folkloriques, etc., toutes choses qui font l'essentiel des documents d'archives audiovisuelles et qui, en plus, tendent à être conservées et sauvegardées sous forme virtuelle.
Ceci est particulièrement vrai de l'Afrique noire où la notion d'archives est un concept inconnu dans la plupart des langues. Le mot « archives », dans ces langues, renvoie à un objet cultuel ou culturel, à l'histoire, aux us et coutumes. L'Afrique noire ayant majoritairement une culture de l'oralité, la mémoire humaine y a été longtemps le seul support d'enregistrement.

Métonymie et polysémie du mot « archives »

Le terme « Archives » est fortement polysémique. La « polysémie » signifie la propriété, pour un mot donné, d'avoir plusieurs sens. Ainsi, le terme « archives » est utilisé à la fois pour désigner le local qui abrite les archives et les archives elles-mêmes, en tant que documents. Même si, d'habitude, et selon le contexte, on devine aisément s'il s'agit des documents ou du local les abritant dont on parle, la métonymie, telle que le dictionnaire la définit, est bien présente ici et peut installer la confusion. Cette métonymie engendre donc, forcément, une certaine polysémie du mot « archives ». D'après le dictionnaire, la métonymie, c'est le fait de désigner une chose par le nom d'une autre chose avec laquelle elle entretient un rapport de contigüité.
Effectivement, le mot « archives » peut revêtir plusieurs sens.
Aussi, quelquefois, il est nécessaire de faire la précision pour lever toute équivoque. Pour justement aider à dissiper toute équivoque, on recourt à, au moins, deux graphies, donc deux écritures du mot « archives ».
Ainsi, lorsque le mot « archives » s'écrit avec la première lettre « a » en minuscule, c'est que l'on parle des documents que ces archives contiennent. A l'inverse, lorsque le mot « Archives » est écrit avec la première lettre « A « en majuscule, c'est que l'on fait référence à l'abri qui renferme les documents d'archives.
En fait, l'origine grecque du mot « archives » qui est « *Archivum* », renvoie à la demeure des magistrats supérieurs avant de finir par désigner l'endroit où

sont déposés et conservés les textes de loi comme le fait ressortir l'article « Archives » que l'on peut lire dans Le Littré.
C'est que, dès le tout début, « les concepts de loi et d'archive (s) sont intimement liés ». [Carnel, 2009][54].
De nos jours encore, l'utilisation du terme « archives » comme référent à un lieu est toujours d'usage.

> « En effet, les préoccupations des Etats de contrôler les productions documentaires, sans s'être estompées, connaissent néanmoins un certain frein. La prolifération documentaire, surtout dans l'audiovisuel, a atteint un seuil exponentiel quasiment incontrôlable, non seulement à cause du nombre mais aussi et surtout en raison des facilités de production ramenées, aujourd'hui, presque au niveau de chaque individu. Ainsi, par exemple, le projet de dépôt légal régional initié par l'UEMOA depuis juillet 2014 vise principalement la conservation et la mise en consultation du patrimoine audiovisuel des Etats membres de ce regroupement sous-régional ouest-africain. Entre autres, la valorisation des nouvelles productions numériques est au centre de ce que recherchent de nombreux autres pays africains hors UEMOA. Les nombreuses initiatives menées ces dernières années par l'Association Fl@h à Madagascar, le Cameroun (CAM-DTV/Cameroon Digital Television Project), l'Agence Nationale des Infrastructures Numériques et des Fréquences (ANINF) au Gabon ou encore par la CEDEAO (Communauté Economique des Etats de l'Afrique de l'Ouest pour développer d'importants programmes de sauvegarde et de numérisation de leurs fonds audiovisuels, avec, d'ailleurs, assez souvent, l'appui financier des pouvoirs publics ; constituent autant d'exemples qui confirment la tendance à mettre l'accent

[54] Op. Cit. p.61.

beaucoup plus sur la sauvegarde que sur le simple contrôle des productions audiovisuelles. ». [BA, 2015 a [55]].

L'acception légale des archives

Il est courant que les archives soient définies et entendues comme des documents. Cependant, comme le précise le dictionnaire, le document est une source d'information qui ne consiste pas (forcément) en un écrit.

L'appréciation du contenu du document se fait en relation avec les autres documents de l'époque et aussi en fonction du savoir de celui qui l'examine.

Le document ne se limite pas aux données qu'il porte mais il confirme ou infirme des hypothèses. En fait, le document réfère aux faits établis, constatés, dans la continuité des archives attestant ces événements.

Toutefois, les concepts de documents et d'archives ne se recoupent pas au vu des différents rapports qu'ils entretiennent relativement au temps. [Metzger, 2008].

Aussi, l'aliéna premier de l'article premier de la loi sénégalaise n° 2006-19 du 30 juin 2006[56] relative aux archives et aux documents administratifs, qui reprend la loi française n° 79-18 du 3 janvier 1979, dispose : « les archives sont constituées par l'ensemble des documents quels qu'en soient la nature, la date, la forme ou le support matériel, produits ou reçus par une personne physique ou morale dans le cadre de son activité publique ou privée ».

Il faut relever que la loi française n° 79-18 du 3 janvier 1979 est plus explicite et pragmatique que la loi sénégalaise n° 2006-19 du 30 juin 2006.

Effectivement la loi française citée, ajoute « … et par tout service ou organisme public ou privé, dans l'exercice de leur activité ».

[55] Op.cit.

[56] In JORS n° 6291 du samedi 5 août 2006, pp. 800-802

Toutefois, la loi sénégalaise n° 2006-19 du 30 juin 2006 relative aux archives et aux documents administratifs, dans l'aliéna 2 de son article premier, précise que « les archives sont soit publiques, soit privées ».

I.5.3. Une acception africaine de la notion « archives » ? Tentative d'une esquisse.

Les archives sont un concept inconnu dans la plupart des langues africaines.

En effet, le mot « archives » n'existe dans presque aucune des langues parlées au Sénégal, de même d'ailleurs que dans la plupart des langues africaines.

N'oublions pas, qu'avant tout, l'Afrique noire particulièrement, est une civilisation de l'oralité : le seul support d'enregistrement pour la civilisation de l'oralité, c'est la mémoire et aucun autre support physique, puisqu'on n'écrivait pas.

Cependant, les objets de culture comme de culte sont généralement très farouchement gardés en Afrique.

Les archives, en Afrique occidentale, au Sénégal, en tout cas, pour ce que nous en avons recueilli, ne sont conçues dans les langues que comme une acception culturelle, immatérielle.

Dans le wolof, langue la plus parlée au Sénégal ainsi que dans le pular (notre langue maternelle) et le fulfuldé (très voisin et variante du pular), on ne trouve pas de substantif qui désigne le concept « archives ». Pour parler des archives, on se réfère à des objets cultuels ou culturels ou à l'histoire ou aux us et coutumes.

Bien qu'étant reconnues avec une valeur certaine, les archives, au Sénégal, tout au moins, pour ne pas dire en Afrique de l'Ouest ou dans toute l'Afrique tout court, ne sont pas reconnues telles quelles de façon intrinsèque. Dans le continent noir, les archives sont toujours associées à des valeurs morales, cultuelles ou culturelles au travers desquelles il leur est conféré une haute considération morale et culturelle. Aussi, les archives y revêtent-elles une valeur patrimoniale incontestable.

Nous sommes amené à en déduire que c'est compte tenu du fait que l'Afrique noire, généralement de tradition orale, donc ignorant ou n'utilisant pas l'écrit, connaît et reconnaît beaucoup plus les choses matérielles (au sens d'objets) que les écrits.
Dès lors, en Afrique, la valeur patrimoniale des archives, y compris par la suite, les archives écrites ainsi que d'ailleurs, par extension, les sons et les images, -les archives audiovisuelles-, est un fait affirmé qui désigne les productions humaines à caractère artistique mais aussi les croyances, les us et coutumes légués et transmis de génération en génération.

Effectivement, les sources orales, en Afrique noire, ont toujours eu une part importante dans les études anthropologiques, sociales ou historiques.

Les griots[57], dépositaires oraux de l'histoire et de la généalogie en Afrique noire, ont toujours gardé et gardent encore une place des plus en vue dans l'Afrique moderne de nos jours.
Les sources orales africaines, sans tout de même avoir l'égale crédibilité des sources écrites, représentent bien un certain capital d'information plus ou moins fiable. Mais comme dit un proverbe malinké : « Si la proie savait écrire, les récits des parties de chasse seraient tout autres. ». Ce que l'on pourrait peut-être dire de même des sources écrites lorsqu'elles émanent, par exemple, pour l'histoire de l'Afrique, de non africains.

[57] Poète musicien itinérant d'Afrique noire, dépositaire de la mémoire de la société et de la tradition orale (Dictionnaire Encarta, 2009).

Nombre d'historiens africains tel que Cheikh Anta Diop du Sénégal, par exemple, ont eu à critiquer et à remettre en cause l'histoire de l'Afrique écrite par des non africains. Le combat de Cheikh Anta Diop a toujours été, entre autres, la reconquête de l'histoire authentique de l'Afrique et la « décolonisation » de celle-ci. [Kotchy, 1987][58].

Depuis un certain temps, et notamment, depuis 2011, lors de l'Atelier de validation du Plan pluriannuel de sauvegarde et de valorisation des archives audiovisuelles dans l'UEMOA, il s'établit une certaine conscience de la nécessité des archives, notamment des archives audiovisuelles. C'est ainsi que lors de cet Atelier auquel nous avons été convié en tant responsable des archives de la télévision nationale sénégalaise, les archivistes en charge des archives audiovisuelles de l'espace UEMOA, notamment des archives des radios et télévisions de ladite zone, se sont accordés sur une définition des archives audiovisuelles dont l'Union a fait sienne.
Les définitions retenues par l'UEMOA et que nous citons ici prennent en compte toute une série de notions voisines ou résultantes des archives audiovisuelles.

Aussi, l'UEMOA (Union Economique et Monétaire Ouest Africaine) entend par :

> « Documents audiovisuels ou vidéogrammes : toute fixation de document qui consiste en une série d'images animées liées entre elles accompagnées ou non de sons quels que soient le support matériel et le procédé technique de production, d'édition et de distribution.
>
> Documents sonores ou phonogrammes : toute fixation de document exclusivement sonore provenant d'une interprétation ou exécution ou d'autres sons, quels que soient le support matériel et le procédé technique, d'édition et de distribution.

[58] Op.cit.

Documents cinématographiques : séquence d'images animées de toute nature, quels que soient le support matériel et le procédé technique de production, en particulier les œuvres cinématographiques de fiction, d'animation et les documentaires, destinées en premier lieu à être distribuées et projetées dans les salles de cinéma.

Documents multimédia : tout document associant sur un ou plusieurs supports, sons, images fixes ou animées, ou textes suscitant ou non une interactivité de la part des utilisateurs quels que soient leur support et procédé technique de production, d'édition ou de distribution. ». [Uemoa, 2014].

Partant de ces définitions des archives audiovisuelles et des interconnexions à partir de la notion d'archives et, ce, après que les spécialistes et responsables d'institutions d'archives et de dépôts de ressources documentaires diverses des huit pays de l'UEMOA se soient accordé, il peut être alors retenu que les prémisses d'une conception ouest-africaine des archives et, notamment des archives audiovisuelles, sont établies.

I.5.4. Différence entre sources et références.

On le sait, les sources écrites de l'histoire précoloniale africaine sont très rares, pour ne pas dire inexistantes. Aussi, seize auteurs du livre collectif « Sources orales de l'histoire de l'Afrique », posent la problématique de l'accès à l'histoire des sociétés africaines de tradition orale. [Perrot, 1989]. Ces auteurs en arrivent au constat que, contrairement à une idée répandue, les sources de l'histoire de l'Afrique ne se limitent pas aux seuls récits de traditionnistes mais que :

> « …Les lieux et les choses font aussi fonction de supports matériels de la mémoire comme par exemple les chants dynastiques et populaires, les poèmes généalogiques ou encore les rituels et les cultes de la religion traditionnelle. Par exemple la parole des masques elle-même est chargée d'histoire. [Kotchy, 1987][59].

Toutefois, la nature de ces sources est fonction du contexte sociopolitique et culturel, et, ajoutons-y, que chaque société mémorise son passé à sa façon. [Perrot, 1989][60].

Une source d'information est le point le point de départ, l'origine d'une information. Dès lors la source donne lieu à un jugement sur la validité de l'information véhiculée. Effectivement, la source identifie l'émetteur de l'information en même temps que les intentions du média producteur de l'information. Ce qui, en outre, permet de mettre en évidence l'authentification ainsi que la pertinence d'utiliser le contenu du message, de l'information.

[59] Op.cit.

[60] Op.cit.

Une référence, quant à elle, précise l'indentification objective et raisonnée d'éléments bibliographiques avec, principalement, le nom de l'auteur et les données sur le document produit (date, éditeur, langue, lieu, etc.).

Cette différenciation entre sources et références conduit à distinguer, pour les recherchistes, les chercheurs et les professionnels de l'information et de la communication, principalement, les sources orales et les références.
Les sources orales émanent des témoins d'un événement, des spécialistes d'un sujet ou des personnalités concernées par l'information.

Les sources écrites, elles, sont faites de textes originaux (manuscrits, correspondances, comptes rendus, etc.) de documents officiels et d'ouvrages comme les mémoires, les autobiographies, les précis, les traités, les glossaires, les dictionnaires, etc.

Partant de là, une certaine catégorisation des sources voit le jour.
Ainsi, on parle des sources primaires qui sont les documents de première main, des sources secondaires lorsque l'on a affaire à des travaux de synthèse obtenus à partir des sources primaires et, enfin, des sources tertiaires qui résultent de sélections et de compilations des sources primaires et secondaires.

Ainsi, les archives audiovisuelles considérées comme des « sources » peuvent passer au statut de « références ».
Exemples :
Dans les archives sonores de la RTS, à travers une émission comme « Sénégal demb[61] » de Assane Marokhaya Samb ; « Regard sur le Sénégal d'autrefois », émission présentée et animée par Chérif Fall dans les années 60 à 70, des sources orales de l'histoire du Sénégal sont citées par des historiens traditionnistes. C'est le cas, aussi, de l'émission de radio « Fouta à

[61] « Sénégal demb » (Wolof) peut se traduire par « Le Sénégal d'hier », autrement dit « Histoire du Sénégal ».

l'écoute » produite alors par Demba Tall ; « Visage du Sénégal » par Amadou Tamimou Wane. Il y était question de l'évocation de l'histoire du Fouta Toro par des griots, conteurs et historiens traditionnistes du terroir toucouleur dans les années 60 à 70. D'autres émissions de radio comme « Li xalam di waax[62] » par Samba Diabaré Samb ; « Xaam sa dëk[63] » par Mada Penda Seck ; « Chevauchée de xalam » par Magib Sène, etc. s'appuyaient largement sur les sources orales de griots ou traditionnistes pour revisiter le passé, expliquer les us et coutumes, faire la genèse de tel ou tel instrument ou encore le portrait de tel ou tel ancêtre, telle figure politique, religieuse, artistique ou sportive (lutteurs notamment).

Dans les archives de la Télévision nationale également, dans une émission encore diffusée de nos jours et présentée par El Hadji Amadou Sèye et intitulée « Xew xew demb[64] », l'animateur invite des griots historiens qui reviennent sur des événements historiques concernant tel ou tel personnage ou telle ou telle période dans telle ou telle contrée du Sénégal. Souvent, l'animateur de l'émission recourt à des archives écrites ou à des photos. Des archives vidéo ou en film remontant aux époques évoquées dans l'émission n'existent pas, le cinéma et/ou la télévision n'ayant pas, en ces temps-là, encore fait leur apparition dans le pays.

A la Radio comme à la Télévision sénégalaise, le regroupement des « Grands griots » qui réunissait une association des griots, historiens et traditionnistes, animait des émissions sur l'histoire du Sénégal. Ainsi, des griots et historiens traditionnistes et généalogistes de grande renommée comme Assane Samb Coumba Ndiangane, Assane Marokhaya Samb, Samba Diabaré Samb, Amadou Ndiaye Samb dit « James », Mor Dior Seck, Mada Penda Seck ou encore El Hadji Mansour Mbaye ou Assane Ndiaye Sope Nabi

[62] Littéralement « Ce que dit le xalam ».

[63] Littéralement « Connaître son terroir ».

[64] « Xew xew demb »(Wolof) signifie «Faits d'hier ».

composaient ce regroupement des « Grands griots ». Dans ces émissions on faisait beaucoup référence à des figures historiques ainsi qu'à des évènements datant de bien avant l'indépendance. Aussi, les archives audiovisuelles correspondantes n'étaient pas disponibles puisque ces personnages et ces évènements remontaient à des temps où ni la radio, ni la télévision, n'étaient encore implantées au Sénégal. De ce fait, c'est à l'histoire orale et aux traditionnistes que l'on se tournait comme sources d' « illustration ». [Voir Annexe_4.].

A notre sens, ces exemples d'émissions sur l'histoire ou la culture du Sénégal relatées oralement par des griots ou historiens traditionnistes, font passer ces sources orales à un statut de références. Effectivement, non seulement les récits délivrés sont désormais consignés dans des documents sonores puis archivés pour au moins un temps assez long. Mais, en plus, ces récits, du coup, sont à l'abri de variations qu'ils auraient connues s'ils étaient transmis oralement. Par ailleurs, les auteurs qui ont livré ces récits sont identifiés et reconnus à travers les médias que sont la radio et la télévision. De plus, l'accès aux archives de ces émissions devient possible. Tout ceci nous donne alors à penser et à en conclure que ces sources orales deviennent des références.

En Afrique noire, les sources orales (forme immatérielle d'archives donc) comme les chants initiatiques, les chants dynastiques ou populaires, les poèmes généalogiques, sont détenues par les griots ou historiens traditionnistes. Cette littérature orale, par exemple, a donné naissance à « dix genres littéraires différents » en pays betsileo, au Madagascar. [Rajaonarimanana, 1989].

Pour en citer un exemple au Sénégal, signalons que dans les fonds des archives sonores de Radio Sénégal (RTS), on trouve le genre littéraire et poétique oral, le « peekaan », chant initiatique des pêcheurs (« thioubballo ») de l'ethnie pular ou toucouleur du fleuve du Sénégal dont feu Guélaye Aly Fall est le propagateur et le maître le plus connu au Sénégal et dans la sous-région.

Le « peekaan » est fait de chants, poèmes ou incantations ayant le pouvoir ou la faculté de faire sortir le caïman ou l'hippopotame des eaux.

Le caïman (Ngari Maayo), l'hippopotame (Ngabu, en pular) ou encore le lamantin et le boa (caamaaba, en pular) sont considérés par les « thioubballo » ou pêcheurs toucouleurs comme les maîtres (Jom maayo) ou génies protecteurs des eaux du fleuve (Munu maayo).
Aussi, lors des grandes fêtes de l'ethnie des « soubalbe » (pluriel de thioubballo), les chefs de ces derniers, les « dialtaabe », supposés pouvoir entrer en contact direct avec ces génies et protecteurs du fleuve, démontrent leur « science » et leur puissance, en parvenant à « dialoguer » avec, ou à « commander », soit le caïman, soit l'hippopotame, à travers les chants et les incantations sur la base du « peekaan ».
« Composé de longs poèmes et des passages incantatoires pratiquement inintelligibles, récités par les seuls initiés, le peekaan aurait une origine ésotérique.» selon [Keïta, 1947].

> « Pour les populations du bord du fleuve, le mystère des eaux et le caractère troublant de quelques phénomènes fluviaux, comme l'apparition de certains « êtres surnaturels » ou de bêtes inconnues, ne peuvent trouver qu'une explication métaphysique. « Jom maayo », « caamaaba », « Munu maayo », sont des divinités maîtresses des eaux dont il faut implorer le soutien pour que la pêche soit bonne ou pour vaincre le Ngabu (hippopotame) ou le Ngari Maayo (caïman) à l'occasion de duels meurtriers. Dans les légendes, la croyance aux génies existe et reste tenace parmi les populations du Fuuta Tooro. Ce sont les génies qui commandent la vie du fleuve, des plans d'eau et autres diverticules, ordonnent les mouvements migratoires des bancs de poissons, les groupes de crocodiles, les troupes d'hippopotames, etc. ». [BA, 2013].

Un autre exemple, toujours au Sénégal et dans les archives sonores et vidéo de la RTS, concerne un autre genre poétique et littéraire appelé le «dillere » pratiqué par l'ethnie des « maabo », tisserands toucouleurs. Toutefois, la catégorie socioprofessionnelle des tisserands, « maabo » (plus exactement « maabube », au pluriel en pular) s'élargit aux potiers mais aussi

aux cordonniers (« saakeebe » en pular ou « uude » en wolof) ainsi qu'aux forgerons (« waylube », au pluriel en pular). Cependant, le « dillere » n'est connu et pratiqué que chez les « maabube » de l'ethnie pular.
Le « dillere » est chanté à l'occasion de cérémonies de mariages, de baptêmes, de circoncisions ou de spectacles organisés par le « Jarno » (le chef de la communauté des tisserands). A l'origine, le « dillere » est, avant tout, une affaire de généalogie et est, donc, un fait de louanges généalogiques.
Le « dillere » est transmis de génération en génération et est chanté tel quel par les seuls « maabube ». Néanmoins, bien que la catégorie socioprofessionnelle des « maabube » ou tisserands ne concerne que les tisserands, potiers parfois guitaristes, d'autres catégories socioprofessionnelles y sont greffées tels les forgerons et orfèvres « waylube », les peaussiers ou cordonniers (« sakkebe » en pular) et les boisseliers (« lawbe » en pular). Oumar Gafo , originaire du village de Djowol, près de Kaédi, en Mauritanie, est l'un des plus célèbres et plus grands interprètes de « dillere » de ces quarante dernières années.

> « D'autres chanteurs ont aussi fait les beaux jours du Dillere : il s'agit de Mammadorou Mabo (ami et compagnon de Oumar Gafo, mort depuis longtemps) et de Diouldé Kouro, de Mamadou Lamine (de Golléra) ; de Ifra Ngaye (de Doumga Thilé), de Yéro Sammba (de Doundou) et de Sammba Abdoul Guisset (de Dabbe)… […] Le chant de Dillere est aussi entrecoupé de paroles incantatoires liées au métier du tissage destinées à se prémunir des éventuels mauvais sorts ; car dans cette communauté les rivalités entre ses membres sont très acerbes. ». [Sow, 2009].

On peut aussi citer une série d'archives orales et audiovisuelles comme troisième exemple chez les « laobé », ethnie des bûcherons, boisseliers au Sénégal. Il s'agit du « liitaal », du « taasou » ou encore du « leumbeul ».

Le « liitaal » est un genre poétique vulgarisé surtout par feue Aby Ngana Diop, artiste de renom connue sur le tard de sa vie et qui disparut en janvier 2007.
Certains des clips d'Aby Ngana peuvent encore être regardés sur le web[65]. Les archives de la Télévision de la RTS en disposent également.

Le « liitaal » consiste en une chanson panégyrique dédiée à une personne, plus généralement, en reconnaissance des bienfaits que cette dernière aurait prodigués à l'auteur du chant d'éloge. Ce qui est marquant dans le « liitaal », c'est l'entrée en quasi-transe de la chanteuse, rien qu'à l'évocation du nom de celui ou de celle à qui le « liitaal » est dédié ; ceci après l'énumération de plusieurs autres noms qui sont proposés au jugement, si l'on peut ainsi dire, de la louangeuse. La chanteuse récuse tour à tour les divers noms égrenés avant de tomber quasiment en transe à l'énoncé du nom de celui ou celle en l'honneur de qui la chanson - en l'occurrence, le « liitaal » - est composée.

Le « leumbeul », quant à lui, est un genre de danse exécuté par les « laobés » wolofs du Sénégal. Les « laobés » appartiennent à la catégorie socioprofessionnelle des boisseliers.
Le « leumbeul » se compose d'une danse quasi obscène, d'après les clips qu'il nous a été donné de voir dans les archives de la Télévision nationale de la RTS ou à travers l'Internet et d'autres canaux télévisuels.

I.5.5. Distinctions entre archives, collections et livres.

L'origine et le mode de constitution des archives les opposent à tous les types de collections, en particulier à ces collections de livres que sont les bibliothèques. [Favier, 1991].
Il faut quand même relever que lorsque [Favier, 1991] fait la distinction entre archives et livres (ici entendus comme collections) ou entre archives et bibliothèques, on est dans la métonymie du mot « archives ».

[65] Voir : https://www.youtube.com/watch?v=Pt5IWRcQtmA (Un extrait de liital par Aby Ngana Diop de l'émission « Télé Variétés » de la RTS).

Effectivement, si on oppose les archives aux livres ou collections, c'est que le mot « archives », renvoie, ici, à documents. A l'opposé, lorsque l'on compare les « archives » aux bibliothèques, on fait référence, alors, au local.
Ainsi donc, les archives sont constituées par l'ensemble des documents qui proviennent de l'activité d'une institution ou d'une personne physique ou morale.
Les collections, quant à elles, ne résultent pas d'une activité institutionnelle ou professionnelle mais bien d'un choix.
« Bibliothèques et collections sont constitués de documents rassemblés ; les archives ne sont que des documents conservés ». [Favier, 1991][66].

Toutefois, cette opposition entre collections et archives connaît des limites.

En fait, c'est un certain arbitraire qui a conduit au choix de ces collections car il a fallu opérer une certaine sélection, une discrimination donc entre documents à conserver et documents à détruire. Mais, cette discrimination est établie en fonction de l'utilité présumée des documents sélectionnés pour être conservés en fonction de l'activité dont ils procèdent. Aussi, des entorses ont quelquefois affecté cette opposition entre collections et archives.
Par exemple, les archives de l'Ancien régime en France ont été traitées comme des collections par les commissions révolutionnaires. De fait, ces archives ont fait l'objet de séries factices comme les « Cartons des rois » aux Archives nationales où les documents les plus hétéroclites quant à leur nature et à leur origine, ont été réunis par ordre chronologique.

Par ailleurs, l'acquisition, par les archives publiques, par achat ou par don, est très fréquente encore aujourd'hui. C'est que, les archivistes, dans ces cas, ont comme priorité de rendre service aux historiens.
L'une des règles d'or de l'archivistique, c'est que le fonds d'archives, constitué de l'ensemble des archives émanant de la même origine, renvoie

[66] Op.cit.

normalement à l'institution dont il émane ou aux activités de la personne (physique ou morale) à qui ce fonds appartient.

Il faut aussi compter comme archives, à côté des documents élaborés par le « géniteur » des archives, outre ceux qu'il a reçus, les documents qui en naissent aux fins d'usage éventuel pour lui-même.
Malgré la considérable place, de nos jours, des supports nouveaux, il reste que :

> « Les archives, ce sont avant tout des papiers. De l'époque carolingienne au XIIIème siècle, ce furent surtout des parchemins. Mais nous ne devons pas oublier les tablettes de cire de l'Antiquité, dont usaient encore les contemporains de Saint Louis, non plus que les écorces de bouleau de Novgorod, les papyrus du monde antique et du haut Moyen Age, voire les tablettes de l'Orient ancien. ». [...]... les archives audiovisuelles et les archives informatiques sont dès maintenant une part essentielle de la mémoire collective et constituent des sources précieuses pour l'histoire. ». [Favier, 1991][67].

Par exemple, en raison de la banalisation du média télévision en Afrique, notamment en Afrique subsaharienne, un important patrimoine audiovisuel s'est abondamment constitué sur tout le continent depuis les indépendances. En conséquence, la notion de document audiovisuel s'est imposée, entraînant la nécessité de préserver et valoriser ce patrimoine audiovisuel devenu conséquent. [BA, 2015 a][68].

[67] Op.cit.

[68] Opt.cit.

I.5.6. Difficultés d'une définition précise des « archives audiovisuelles »

Si la notion d'archives tout court est assez bien appréhendée et plus ou moins maîtrisée pour ce qui concerne les archives traditionnelles, c'est-à-dire les archives écrites, il n'en est pas de même pour les archives audiovisuelles. Effectivement, si pour tous, les archives audiovisuelles sont, sans conteste, relatives au son et à l'image, il n'en est pas moins vrai qu'il est difficile, d'emblée, de déterminer la catégorie de ces archives du point de vue de l'image.

> « « Archives audiovisuelles » n'est pas une expression qui se laisse aisément définir. Le mot archives renvoie spontanément à quelque chose d'hier, un hier lointain ou proche, mais il recouvre des objets bien différents en termes de production, de provenance, de contenu, de propriété et de représentativité d'une réalité passée. L'adjectif audiovisuel décrit d'abord une technique d'enregistrement continu de l'action, la capture des personnes en mouvement, des voix, des paysages, des évènements, des bruits du monde. […] Pour constituer une action à part entière, il faut ajouter à la technique une intention : informer, éduquer, divertir… Alors, on peut parler de radio, de cinéma, de télévision. […] La part visuelle de l'audiovisuel est l'image animée. ». [Chabin, 2014][69].

Le terme « archives audiovisuelles » rassemble, dans un seul concept, les mots « archives » et « audiovisuel ». La difficulté de définir les « archives audiovisuelles » vient, d'abord, certainement de ce rassemblement du groupe de mots « archives audiovisuelles ». Ensuite, même si l'adjectif « audiovisuel » renvoie à l'ouïe et à la vue, il n'en décrit pas moins une technique d'enregistrement, soit du son, soit de l'image, soit des deux en même temps. Ce qui renvoie à une dimension industrielle de la production. Historiquement, on a fait recours aux techniques de l'audiovisuel pour

[69] Opt.cit.

permettre à l'homme de s'exprimer et de décrire le monde autrement qu'avec l'écriture et le dessin, les seuls moyens utilisés pendant des siècles pour communiquer une idée, une information, un témoignage.

A ce jour encore, si la notion d'archives est assez connue et claire, il n'en est pas toujours de même des archives audiovisuelles.
L'ambiguïté d'une conception précise et nette de la notion des archives audiovisuelles tient au triple fait que :

- Au sens strict, juridique (servir de preuve, d'authenticité d'un événement comme une transaction, un acte notarié), les archives audiovisuelles se trouvent exclues.

Plusieurs raisons expliquent cela :

→ Les archives audiovisuelles, rarement, ont été produites comme preuves d'activités institutionnelles au sens réglementaire. Aussi, les archives audiovisuelles ne rencontrent pas toujours le sens général et premier de la définition légale des archives.

→ Les techniques et artefacts multiples que l'on rencontre dans l'audiovisuel et, de plus en plus dans les équipements de production audiovisuelle, ne militent guère pour l'éligibilité des archives audiovisuelles comme sources de preuve irréfutable.

Toutefois, une tendance nouvelle est en train de naître, qui voit quand même dans les archives audiovisuelles une source de preuve pour les instances judiciaires.
Ainsi, nous avons été personnellement cité et, avons donc, déféré à la demande du Procureur comme témoin, en mars 2012 au TPIR/Tribunal Pénal International pour le Rwanda à Arusha.

A cette époque, nous avions été appelé comme témoin car nous étions responsable du Service des Archives de la Télévision nationale Sénégalaise (RTS).

C'est que, un ancien ministre rwandais accusé de complicité du génocide d'avril 1994 avait allégué se trouver à Dakar (Sénégal). Il soutenait avoir même livré des interviews à la Radiotélévision sénégalaise, précisément à la date où il lui était reproché d'avoir conduit des actes d'extermination de citoyens rwandais.

Aussi, le TPIR avait-il dépêché un enquêteur à la Télévision sénégalaise de la RTS à Dakar (Sénégal) pour confirmer ou infirmer les allégations de cet accusé. Ainsi donc, le Directeur Général de la RTS nous avait demandé de conduire des recherches pour retrouver les archives audiovisuelles de ou des interviews que l'accusé, Augustin Ngirabatware, ancien ministre rwandais du Plan, disait avoir faites sur les antennes de la Télévision nationale à ces dates précises (entre le 30 avril et le 7 mai 1994).

Nos recherches ont été infructueuses et Monsieur le Procureur du TPIR avait vivement souhaité que le responsable des Archives de la Télévision que nous étions, se rendît auprès du TPIR pour un témoignage ; ce que nous fîmes[70].

- Au sens large, de mémoire, d'aspect culturel, de garder le contenu comme témoignage d'une production de l'esprit, comme un dépôt légal par exemple, les archives audiovisuelles, (en France, notamment), n'ont rejoint les archives traditionnelles, « papier », que tardivement.

Rappelons que le dépôt légal est une obligation qui incombe à toute personne physique ou morale qui produit à but lucratif ou non un document

[70] Voir le compte rendu de notre audience au TPIR : http://www.hirondellenews.com/fr/tpirrwanda/225-proces-en-cours/ngirabatware-augustin/29833-080312-tpirngirabatware-pas-dinterview-de-laccuse-a-la-tele-senegalaise-temoin

de quelque type que ce soit en plusieurs exemplaires, d'en déposer au moins un ou plusieurs exemplaires auprès d'un organisme désigné par la loi.
Cette mesure, initiée par François 1er, Roi de France, en 1567, par l'Ordonnance dite de Montpellier, visait, au tout début, à procéder à des restrictions et contrôles dans le domaine de l'édition et de la publication des écrits.
Par la suite, le dépôt légal s'est révélé être un facteur essentiel pour assurer à la postérité la conservation des œuvres.
Depuis la naissance du cinéma, le 28 décembre 1895, avec la projection publique payante de « L'Arroseur arrosé », « le Repas de bébé », « La sortie de l'Usine Lumière de Lyon » par les Frères Lumière à Paris, la diffusion en France, de la première émission officielle à la télévision, le 26 avril 1935, c'est seulement à partir de 1975 que le dépôt légal des images en mouvement a été institué. Et, d'ailleurs, ledit dépôt légal ne s'appliquait qu'aux films cinématographiques et ne sera étendu aux programmes de télévision qu'à partir de 1992. [Carou, 2010]. C'est pourquoi d'ailleurs :

> « On conserve aujourd'hui peu de films de cette période héroïque qui fut pourtant prolifique. La pellicule était souvent grattée et réutilisée, parfois plusieurs fois, effaçant à jamais nombre d'œuvres. Méliès, lui-même, agissait ainsi[71]. ».

(Nous pouvons affirmer, ici, à l'appui de notre expérience propre de professionnel des archives et de la télévision, ainsi que d'ailleurs sur la base de nos échanges avec des collègues archivistes africains, qu'aujourd'hui, la plupart des centres documentaires et d'archives audiovisuelles du continent, particulièrement de la sous-région ouest-africaine francophone, se trouvent

[71] Georges Méliès (1861-1938) est un réalisateur de films français. Il est le premier à concevoir le cinéma, non plus comme un témoignage, mais comme un art. Ainsi, il est le premier à utiliser le trucage. En 1902, il est l'auteur du premier film de Science-fiction, « Le voyage dans la Lune ». Entre 1896 et 1913, il réalise plus de 500 courts métrages, souvent peints à la main. (http://www.musee-virtuel.com/histoire-cinema.htm).

à ce stade de voir les cassettes et bandes magnétiques recyclées (effacées) sans avoir fait l'objet d'aucune copie pour l'archivage.).

En Afrique, le dépôt légal, pour ce qui concerne les archives audiovisuelles, en est encore au stade de disposition légale, théorique, tout simplement. Effectivement, une « Etude portant élaboration d'un texte communautaire sur le dépôt légal audiovisuel » menée de juin à décembre 2014 dans l'espace de l'UEMOA (Union Economique et Monétaire Ouest Africaine) - soit donc dans les huit pays constituant cette organisation- a pu constater, sur le terrain, que le dépôt légal audiovisuel, non seulement ne fait pas l'objet de dispositions légales à proprement parler dans les pays de l'UEMOA mais que, même si une amorce de textes légaux existe, dans les faits, le dépôt légal audiovisuel ne fonctionne pas correctement. (Voir Partie IV : Aspects techniques et logistiques de la gestion des archives de la Télévision nationale sénégalaise).

- Au sens étendu, pour tout ce qui est témoignage de mémoire, en fait, les archives audiovisuelles occupent une place équivoque entre les deux derniers sens.

Il en découle une notion ambiguë des archives audiovisuelles selon la position où se trouve, en fait, le médiateur de l'information (documentaliste, bibliothécaire, archiviste). En conséquence, les archives audiovisuelles se retrouvent considérées soit comme des collections, soit comme un dépôt légal, soit comme une source d'information documentée. Autrement dit, l'axe de l'usage fait des archives audiovisuelles reste fort déterminant quant à la notion que l'on prête aux archives audiovisuelles.

> « Il n'existe pas aujourd'hui, peut-être pour des raisons historiques, de définition succincte et normalisée des archives audiovisuelles. Les statuts de la FIAT[72], de la FIAF[73] et de

[72] FIAT/IFTA : Fédération Internationale des Archives de Télévision/International Federation of Television Archives. Voir : http://www.fiatifta.org

l'IASA[74] exposent de nombreuses caractéristiques et attentes, mais ne donnent pas de définition de l'institution elle-même. Ceux de la SEAPAVAA[75] (1996) définissent tant le terme d' « audiovisuel » que d' « archives » par rapport aux compétences de ses propres membres. Citons :

« Article 1, b) : Audiovisuel s'applique aux images en mouvement et/ou aux sons enregistrés sur film, bande magnétique, disque ou tout autre support connu ou encore à inventer.
Article 1, c) : Archives désignent un établissement ou un service d'un établissement consacré à la collecte, à la gestion et à la consultation ou l'utilisation d'une collection de documents audiovisuels et de matériels liés à ceux-ci. Ce terme s'applique aux organismes gouvernementaux et non gouvernementaux, commerciaux et culturels, qui remplissent ces fonctions. Le règlement [statutaire] peut prescrire l'application précise de cette définition pour déterminer l'admissibilité en tant que membre. ». [Edmondson, 2004][76].

Pourtant, comme cela s'entend dans le terme « audiovisuel », ce sont bien l'ouïe et la vue qui sont concernés simultanément. Aussi, le terme « audiovisuel » est employé pour référer, en un seul mot, aux images en mouvement et aux enregistrements sonores de tout type.
Toutefois, il est question, lorsque l'on parle d'archives audiovisuelles, d'images en mouvement avec ou sans son ou encore de documents uniquement sonores ou même encore d'images statiques avec ou sans son.

[73] Fédération Internationale des Archives du Film. Voir : http://www.fiafnet.org/fr/

[74] International Association of Sound and Audiovisual Archives. Voir : http://www.iasa-web.org/category/tags/organisations/fiatifta

[75] Southeast Asia-Pacific Audiovisual Archive Association. Voir : http://www.seapavaa.com/

[76] Op.cit. p.32-33

L'Unesco emploie aussi le terme « audiovisuel « pour renvoyer « aux branches initialement distinctes des archives cinématographiques, télévisuelles et sonores qui se découvrent de plus en plus de dénominateur commun au fil des évolutions technologiques. ». Dans son programme « Mémoire du monde », l'Unesco retient deux composantes pour les documents, notamment les documents audiovisuels, à savoir un contenu informatif et un support sur lequel il [ce contenu] figure. [Unesco, 1995].

> « Le mot document désignait originellement un écrit consignant une information, une preuve, une activité créative ou intellectuelle. Au cours du XXème siècle, son sens s'est élargi, notamment en rapport avec les œuvres audiovisuelles, la présentation factuelle des évènements, des activités, des personnes et des lieux réels – le documentaire constituant un genre particulier de films, d'émissions télévisées ou radiophoniques [...]. On notera qu'en anglais, record a un sens voisin de document et peut également s'appliquer à n'importe quel support ou format. Il est traditionnellement employé en archivistique pour désigner une preuve durable de transactions, de décisions, d'engagements ou de processus qui prend souvent la forme de documents originaux utilisés sans qualificatif, c'est une forme abrégée courante de recording (enregistrement sonore ou phonogramme) qui peut également être employé comme verbe dans cette acception. [...]. Un son est une sensation produite sur l'organe de l'ouïe par la vibration d'une onde propagée dans l'air ambiant. Il peut être enregistré et restitué pour reproduire cette sensation. [Edmondson, 2004][77].

- Au plan de l'usage, du point de vue empirique et pratique :

  « J'entends par images d'archives [audiovisuelles] tout document visuel préexistant, non issu du tournage réalisé à l'occasion du

[77] Op.cit. p.25-26.

reportage dans lequel il est intégré pendant l'étape du montage. Sous cette dénomination, nous trouvons des images provenant d'anciens reportages, conservées depuis quelques jours ou plusieurs années ; mais, aussi, des images qui n'ont pas été diffusées auparavant, comme des sujets d'agences, des rushes ou des documents promotionnels envoyés par diverses sociétés et reçus par les différentes rédactions de la chaîne. ». [Carnel, 2014].

I.5.7. Les archives en réception.

Si nous nous référons aux archives audiovisuelles, force est d'accepter qu'effectivement, même si les archives s'apparentent plus ou moins au « différé[78] » en radio et en télévision, il n'en reste pas moins que l'interprétation qu'elles suscitent est toute autre.

D'abord, parce que les « archives » peuvent s'inviter aussi bien dans un « direct[79] » que dans un « différé ».

Ensuite, parce que la nécessité de diffuser ou de recourir à ces archives est dictée par bien d'autres lois que celles de la programmation.

Enfin, parce que l'interprétation, l'appréciation, de ces archives audiovisuelles, passe nécessairement par le truchement d'un certain travail de « re-précision » opéré par des médiateurs entre l'émetteur et le récepteur : par les archivistes et les documentalistes. Ce travail de « redocumentarisation » s'avère nécessaire pour rendre compréhensibles les documents devenus des « archives » au moment où ils sont consultés, regardés ou rediffusés. (Nous disons « consultés » lorsque lesdites archives font l'objet d'utilisation de la part de chercheurs. Et, lorsque nous employons « regardés », c'est par référence à la proposition au téléspectateur.).

Par ailleurs, les documents font l'objet de rediffusions lorsque ce sont les chaînes de télévision qui les proposent aux téléspectateurs pour des raisons diverses de politique de programmation ou encore en raison de circonstances d'actualités ou de convenances propres aux chaînes elles-mêmes.

Effectivement, le décalage intervenu entre l'élaboration de ces documents et leur consultation, leur visionnage ou leur rediffusion, fait nécessairement appel à des rappels des circonstances de tournage, des techniques de tournage, afin qu'il soit plus facile d'appréhender le sens réel et exact du contenu des documents en question.

Bien souvent, en effet, au moment où leur rediffusion[80] ou leur multi diffusion[81] sont programmées, les émissions en question n'ont pas encore

---

[78] Lorsqu'un évènement est enregistré en vue d'une diffusion ultérieure.

[79] Lorsque l'évènement est vu par le téléspectateur en même temps qu'il se déroule devant les caméras.

[80] La rediffusion consiste à reprogrammer la diffusion d'un programme audiovisuel déjà diffusé par une chaîne de télévision dans le cadre de ses stratégies de programmation.

acquis le statut proprement dit d'archives audiovisuelles, en tout cas, au regard de la conception courante des « archives ». Aussi nous sommes, dès lors, tenté de remettre en cause la conception des archives télévisuelles telle que cette définition est entendue aujourd'hui. Nous nous sommes posé la question de savoir si, en fait, ces fréquentes rediffusions ne concernaient pas ce que l'on pourrait qualifier d' « archives immédiates ». Nous proposons de développer plus loin, cette nouvelle notion ou, à tout le moins, un nouveau point de vue que nous défendons dans ce travail de thèse. [Voir : 1.7. La notion d' « archives immédiates ».].

[81] La multi diffusion, quant à elle, consiste à proposer les mêmes émissions à travers la même chaîne de télévision mais tout en tentant d'atteindre des publics ayant, soit raté les premières diffusions, soit se trouvant en décalage horaire important par rapport à la chaîne qui offre les programmes. Ainsi, par exemple, la télévision nationale sénégalaise rediffuse, à l'intention de la diaspora ou de tous publics qui se trouveraient dans des fuseaux horaires qui ne leur permettent pas de suivre lesdits programmes pour des raisons multiples. Certains de ces programmes ont déjà été proposés aux spectateurs sénégalais.

I.6. La production télévisuelle publique sénégalaise et le recyclage des archives : constat et analyse.

I.6.1. La valorisation des archives audiovisuelles

Les archives représentent des ressources potentielles pouvant servir à alimenter des éléments de programmes, de production, d'actualité, d'annonces publicitaires, etc. C'est dire que les archives peuvent servir de sources d'inspiration pour la création de nouvelles émissions. Les archives peuvent encore être carrément utilisées telles quelles pour être rediffusées, multi diffusées, échangées par le bais de la coopération ou de la coproduction avec d'autres chaînes de radio ou de télévision. Elles peuvent également être le support d'une opération de communication politique, économique, culturelle ou sociale. Ainsi, les archives peuvent être utilisées ou réutilisées pour mener une propagande politique, gouvernementale ; pour des rappels de performances économiques, financières ou commerciales par des institutions publiques ou privées ; pour appeler à des campagnes d'éducation sanitaire, par exemple, pour la vaccination des nouveau-nés ou des nourrissons ou pour contrer une pandémie (grippe, paludisme, SIDA, conjonctivite, poliomyélite, Ebola,…) ; pour inciter à l'observation de mesures et pratiques sanitaires ou d'hygiène (lavage des mains, propreté des toilettes publiques ou domestiques…), etc.

De façon générale, les archives sont un :

> « « pôle de ressources », de référentiel fournissant les informations les plus pertinentes (à plus haute valeur ajoutée, …) aux diverses activités de définition et de mise en œuvre d'une politique de communication, d'adaptation de la communication aux perceptions et attentes des *familles de publics* de l'organisation, de positionnement de l'organisation dans un contexte très compétitif, etc. ». [Stockinger, 2015].

Rappelons aussi et surtout que la « fonction archives », c'est aussi de veiller à la remémoration, à la transmission, à la pérennisation, en un mot à la patrimonialisation de divers éléments rappelant la vie sociale, politique et culturelle des nations à travers la mémoire des radios et de télévisions. Pour ce faire, des stocks sont conservés à ces fins. Assez fréquemment aussi des banques de sons et d'images sont constituées uniquement pour servir à retrouver et réutiliser diverses archives dans tous les secteurs.

I.6.2. Les archives comme éléments d'illustration

Les exemples où les archives sont utilisées, en télévision, pour illustrer des commentaires, des propos ou des productions à part entière, sont multiples et variées. Outre les exemples que nous donnons ici, nous renvoyons aussi à certains de nos travaux et publications dans ce domaine, notamment en ce qui concerne l'actualité et l'historique, et, particulièrement sur les 50 ans d'indépendance du Sénégal. (Voir [Ba, 2011]).

> « Il serait vain de vouloir remettre le téléspectateur, par des bandes d'actualité savamment montées et dosées, dans le bain refroidi d'une action historique qui n'a été vraie que la première fois : sur le terrain. On ne tire pas de copie conforme de l'Histoire. ». [Cayrol et Durand, 1963].

Remarques ne pourraient être plus vraies que celles-là de Cayrol et Durand. Mais, c'est faire fi de la puissance spectrale des images. Effectivement,

> « Une des singularités, très forte, des images d'archives, repose sur le fait que le téléspectateur se trouve confronté, d'une façon quasi immédiate, à la réalité concrète d'un moment révolu. Le trouble vient de cette sensation, certes artificielle, mais ressentie en tant que telle, de pouvoir soudainement réinvestir le passé. » [Véray, 2014][82].

[82] Op.cit.

Ainsi, couramment, le Journal Télévisé (JT) recourt aux archives, ici appelées stock-shots, pour trouver des illustrations relatives à un événement d'actualité (exemple : décès d'un chef d'Etat, d'un artiste de grand talent, d'un guide spirituel ou religieux ou politique, etc.). Dans ces cas, il n'y a que les archives pour parer le manque d'images. Il faut cependant se rendre à l'évidence et reconnaître que : « Par leur capacité de rendre visible un passé qui n'est plus, les archives audiovisuelles sont à l'origine de nombreux faux-semblants. ». [Lindeperg, 2014].

Il est aussi fréquent que les archives soient appelées à la rescousse du Journal Télévisé pour « meubler » des reportages d'actualité courante. C'est le cas, il y a juste 12 à 15 ans, à la Télévision Sénégalaise, pour les déplacements du Président de la République à l'étranger. Les illustrations de ces voyages du Président de la République, à l'extérieur du pays, étaient souvent tellement bien réussies que même des professionnels de l'image pouvaient être tentés de croire à un reportage en différé[83], ou même en direct[84]. On mesure, dans ces cas, toute l'économie réalisée grâce à la suppléance du satellite par les archives, surtout si l'on sait ce que coûtait la location du satellite. Ce faisant, on se débarrassait en même temps de toutes les tracasseries de la réservation du satellite sans parler des frais en sus.

Ce procédé connaît un déclin au Sénégal depuis quelque 4 à 5 ans avec l'avènement du haut débit d'Internet en ce qui concerne la transmission vidéo d'une part, et, d'autre part, avec la généralisation de plus en plus du montage virtuel à la Télévision nationale Sénégalaise.

Les avantages qui en naissent sont multiples : quasi réception directe des images actuelles et de l'actualité ; diminution des coûts de production, etc.

[83] Lorsqu'un événement est enregistré en vue d'une diffusion ultérieure ou lorsque cet événement est diffusé après son déroulement.

[84] Lorsqu'un événement est vu par le téléspectateur en même temps qu'il déroule devant les caméras.

Pour mémoire, la location du satellite coûtait, à la réception, cinq mille quatre cent soixante francs CFA[85] (5460FCFA) ou trois mille cinq cent francs CFA (3500FCFA) pour une minute de réception suivant les tarifs de la Sonatel[86] ou d'Afrovision[87].

Quant à l'émission par le satellite, elle valait pour les dix (10) premières minutes deux mille huit cents francs Or et quatre vingt cinq francs Or pour toute minute supplémentaire. (En mars 2001, un franc Or équivalait à deux cent quarante francs CFA tandis qu' un franc-or vaudrait environ 4 euros selon le cours du 19 août 2011)

Soulignons enfin, concernant l'insertion des archives dans l'actualité et surtout pour illustrer les déplacements du Président de la République - particulièrement à l'étranger - que l'on cherche là plus à retrouver et mettre côte-côte des images qui se ressemblent - et donc peuvent s'assembler -. Il n'est question, nullement, ici d'essayer d' « accroître la confusion entre l'évènement et son enregistrement filmé » comme le redoute et l'aurait condamné [Lindeperg, 2014][88]. On est ici dans l'actualité - et pas du tout dans la fiction - et on est donc bien loin de chercher à entretenir les spectateurs dans l'illusion. Les artifices développés ici ne sont aucunement pour parvenir à une « réalité augmentée » mais, peut-être seulement pour attester une réalité « confirmée » si l'on peut dire. Il y a lieu cependant de reconnaître, tout de même, que dans certains cas et certaines circonstances, les archives sont utilisées pour, en quelque sorte, aider à « manipuler l'opinion ». Il en est ainsi lorsque l'on associe les images d'archives pour faire une certaine propagande pour le Président de la République en fonction, ou encore en faveur du parti au pouvoir, à travers des communiqués dits de « précision » ou de « recadrage ».

---

[85] CFA : Confédération financière africaine. Unité monétaire africaine commune à l'Afrique de l'Ouest et du Centre, dont la parité est arrimée sur le franc français (FRF), lui-même référencé par rapport à l'Euro. 1FRF = 100FCFA.

[86] Sonatel : Société nationale des télécommunications du Sénégal. Dakar.

[87] Afrovision : Système d'échange d'information de télévision en Afrique. Alger. (Démembrement de l'Urtna).

[88] Op.cit.

Il est aussi des cas où l'iconicité de l'image ne permet pas toujours de faire coïncider l'image avec le commentaire qui en est fait. Effectivement, l'image n'est pas toujours explicite par elle-même, par ce qu'elle montre ou pour ce qu'elle représente. Aussi, dans ce cas, seul le commentaire permet de compléter la signification de ce que représente l'image. Ainsi, le commentaire peut être très « éloigné de la réalité que représente [l'image], surtout s'il s'agit d'images d'archives. C'est qu'aussi, au sortir du 20ème siècle, les archives audiovisuelles, de plus en plus, attirent l'attention dans les domaines de la recherche, de l'enseignement, de la création. Et, le numérique aidant et se renforçant, le « relookage » des archives audiovisuelles va se renforçant, notamment par leur exploitation par les industries culturelles. Naturellement, cet engouement généralisé et grandissant entraine « des tensions et des contradictions qu'engendrent ces usages multiples ». [Lindeperg, 2014][89].

Il arrive aussi, mais cela est moins fréquent, que les archives constituent un vrai « secours » pour les journalistes-reporters pour « rattraper » un reportage d'actualité courante. Cela se produit lorsque pour des raisons techniques, de retard ou d'absence, les reporters commis n'ont pas rapporté d'images. Ainsi, dans tous ces cas-là, l'archiviste fournit les images sollicitées avec ou sans son. Ceci ne se fait pas sans une recherche minutieuse car les images recherchées sont extrêmement précieuses, surtout si le son est requis en même temps. En effet, ici, les valeurs de plan comme les séquences désirées prennent toute leur importance. Tel aussi est le cas, par exemple, pour se remémorer l'image d'un défunt. Alors, rien ne remplace un très gros plan, et, à la limite, seul un gros plan du disparu est acceptable. Quant à une séquence de rencontre de deux chefs d'Etat ou de parti, ou une séquence de signature de contrat, de convention ou de pacte, ou, s'agissant d'une déclaration précise sur un sujet donné, seule la séquence originale immortalisant cette image est requise et n'est interchangeable aucune autre. Aussi, il faut au préalable, surtout au moment du décryptage des séquences, qu'une analyse fine détaille aussi bien les valeurs de plan et de cadrage que

[89] Op.cit.

le contenu du son qui les accompagne. Le cadre, délimitation de l'espace filmé par la caméra, est un élément déterminant du découpage. En fait, le cadre est remis en question à chaque plan, à chaque mouvement de caméra, voire à chaque déplacement du sujet filmé.

Certaines productions télévisées ont, elles aussi, souvent et, même très souvent d'ailleurs, besoin d'archives pour illustrer leurs émissions. Il y va ainsi, par exemple, pour les variétés. En effet, les « clips » des vedettes de la musique font souvent fureur pendant une période assez longue et peuvent combler de joie et de plaisir les téléspectateurs bien des années après. Aussi, les archives contribuent-elles à entretenir un bon souvenir de nombre de mélomanes en prêtant leur concours à différents producteurs et réalisateurs d'émissions de variétés en mettant à disposition ces tournages plus ou moins vieux.

Ajoutons que pour les besoins de leur animation et illustration, en sus de leur tournage, les « clips » eux-aussi, empruntent souvent aux archives bien des séquences. Ceci ne fait qu'enrichir la réalisation et consolide par ailleurs la belle place des archives dans la production artistique. Les industries culturelles, de plus en plus, en effet, utilisent les archives audiovisuelles. L'installation progressive du numérique dans l'audiovisuel favorise beaucoup la réutilisation des archives, notamment par les industries culturelles. Le numérique, par les innombrables effets qu'elle offre, facilite et encourage beaucoup les industries culturelles pour l'exploitation des archives audiovisuelles. Au plan économique et du commerce mondial, les industries culturelles sont des potentialités commerciales nouvelles pour les pays en développement. Selon la Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles, les industries culturelles promeuvent des biens et des services culturels, « qui, dès lors qu'ils sont considérés du point de vue de leur qualité, de leur usage ou de leur finalité spécifiques, incarnent ou transmettent des expressions culturelles, indépendamment de la valeur commerciale qu'ils peuvent avoir. ». [Unesco, 2006].

La publicité, également, peut avoir recours aux archives. Effectivement il peut être nécessaire d'ajouter des « inserts[90] » de séquences dans des réclames publicitaires. Là, également, il arrive que les clients demandent des séquences précises, cas où, seules les archives, sont en mesure de satisfaire ces besoins en fournissant les séquences recherchées. Des économies substantielles, dans ce secteur de la publicité, sont générées grâce aux archives. La production et la fabrication des spots publicitaires, en faisant appel aux archives, se retrouvent, en fait, non seulement plus allégées mais enrichies. En effet, le recours aux archives économise à la RTS des frais importants de filmage et de déplacement. Il peut aussi s'agir, ici, de l'impossibilité, en dehors des archives, d'avoir les séquences qui relèvent du passé, puisque les besoins exprimés concernent des images qui ont été tournées depuis longtemps. Ceci est le cas notamment lors des campagnes de propagande de diverses sortes que le gouvernement entreprend. C'est le cas, par exemple, d'un appel à l'observation d'une bonne hygiène (lavage régulier des mains ou des toilettes dans les domiciles et édicules publics) ou de toute autre invitation à un devoir civique (vote ; retrait de cartes d'électeur ; inscription sur les listes électorales ; réflexe de payer les impôts ; respecter, entretenir et garder propres les lieux publics ; ne pas encombrer ou occuper les trottoirs et places publiques, etc.) ou encore de respect et de suivi des inscriptions des enfants, surtout des filles à l'école ou de la vaccination des enfants en bas âge (PEV/ Programme Elargi de Vaccination ; calendrier vaccinal), etc. Il en est de même pour l'illustration du communiqué du Conseil des ministres ou d'un Conseil présidentiel ou de toutes autres directives ou du Président de la République ou du Premier Ministre ou de tout autre ministre. Les CRD (Conseil Régional de Développement) et CDD (Conseil Départemental de Développement) trouvent également ici la solution à leur illustration. Un exemple noté en 2014, au travers des innombrables dossiers du JP[91] comme du JT[92] , est celui de la

[90] Au montage, très gros plan d'un objet de valeur explicative pour l'action dramatique ; très gros plan prévu ou non au tournage, inséré entre deux plans plus longs dans le même but.

[91] JP : Journal Parlé (Magazine d'informations radiodiffusées).

[92] JT : Journal Télévisé (Magazine d'informations radiotélévisées).

réalisation de plusieurs dossiers sur la revue de la coopération sénégalo-américaine à la faveur de la troisième visite officielle de travail du Président des Etats-Unis au Sénégal.

I.6.3. Les archives audiovisuelles, monnaie d'échange, de coopération et de coproduction.

En dehors de l'appui à la production et à la réalisation, les archives peuvent servir de monnaie d'échange avec les télévisions étrangères et notamment africaines.

L'échange de programmes, une fois arrêté par les autorités et les services qui s'en chargent, requiert l'intervention du Service des Archives. Il revient, en fait, au Service des Archives de retrouver les émissions visées par l'échange afin que des copies puissent être faites en vue de l'envoi. D'ailleurs, pour les pays d'Afrique, un réseau d'échange et de coopération a déjà été tissé depuis l'ex-URTNA (Union des Radiodiffusions et Télévisions Nationales d'Afrique) devenue UAR (Union Africaine de Radiodiffusion) ou AUB en Anglais (African Union of Broadcasting) qui dispose, à cet effet, d'un Centre d'Echanges de Programmes (CEP) basé à Nairobi au Kenya. Le CEP est un véritable réseau d'échange au sens documentaire du terme. En effet, le CEP est un démembrement de l'UAR qui coordonne l'échange des programmes entre pays membres de cette union. A ce titre, le CEP dispose d'un centre de documentation et d'archives pour conserver et diffuser les copies des programmes proposés. Ses services documentaires assurent la recopie et l'acheminement des programmes envoyés, pour contribution, par chacun des pays membres. C'est aux archives qu'il incombe de réunir les émissions et programmes destinés à des échanges dans le cadre de la coopération entre la télévision nationale et les organismes de télévision, partout dans le monde. Les copies requises dans le cadre, soit de concours, soit de festival, partent aussi des Archives.

En coopération ou lors de coproduction, par exemple, avec TV5 Afrique ou avec l'UAR ou, encore avec tout autre organisme de radio ou de télévision, si la contribution de la télévision nationale consiste en une contrepartie

d'archives à la fabrication, la recherche de ces éléments et leur compilation seront assurées par le Service des Archives. Le Service des Archives procède de même s'il s'agit d'achat d'éléments de programmes (ou d'actualité, rare tout de même) de la télévision nationale par des firmes étrangères ou privées. A ce titre, il convient de distinguer les archives destinées à des insertions tout simplement des archives constituées d'éléments intégraux et appelées à être rediffusées comme telles. Et, à l'exemple de la RTBF (Radiodiffusion Télévision belge Francophone), une tarification différente devrait être opérée compte tenu de ces distinctions. La RTBF dispose d'une Cellule dénommée IMADOC et qui est chargée de la commercialisation des archives de cet organisme.

Ainsi , il y a quelques années, IMADOC proposait des copies d'émission sous format VHS[93] à mille cinq cents francs belges (1500 BEF) s'il s'agissait d'une copie d'une émission complète et à neuf cent quatre vingt dix francs belges (999 BEF) si c'était une copie d'une séquence d'émission. (Tarifs au 28 novembre 2000)[94] (A la même période, 1BEF = 16,26 CFA).

Ce qui donnait les prix suivants :

- 24.391 FCFA la cassette VHS pour une émission complète (environ 37 euros en 2015)
- et 16.244 FCFA pour une séquence d'émission (à peu près 25 euros en 2015).

Une séquence se définit par une unité de temps et de lieu, et on note son ordre d'intervention dans la continuité.

---

[93] VHS : (Video home system). Format d'enregistrement analogique d'images animées et de sons sur une bande magnétique d'une largeur d'1/2 pouce présentée dans une cassette, développé par JVC en 1976. Inscription hélicoïdale, son mono ou stéréophonique, image composite, NTSC, PAL, SECAM, 240 points par ligne.

Selon la durée enregistrable, on distingue :

- VHS-EP (extra play) : 6 heures,
- VHS-LP (long play): 4 heures,
- VHS-SP (standard play): 2 heures.

Plusieurs améliorations ont donné naissance aux formats VHS-HQ (highquality), VHS-Hifi (highfidelity) et S-VHS.

[94] Voir site web : http//www.rtbf.be

Par exemple : Bureau de M. Le Président de la République. Intérieur.

Avenue Léopold Sédar Senghor. Extérieur.

A part la distinction des archives selon leur utilisation ou leur longueur (minutage/durée), il faut par ailleurs prendre en compte le format sous lequel ces archives sont sollicitées.

Une copie sous format VHS ne revient pas au même prix qu'une copie sous format professionnel (Bétacam SP par exemple). L'utilisation qui sera faite d'une copie VHS est fort différente de celle de la Béta SP. Les demandeurs qui sollicitent ces deux formats ont des profils diamétralement opposés. Le format VHS est destiné uniquement aux amateurs tandis que le format Béta SP n'intéresse exclusivement que les professionnels de l'image. Rien donc que le format souhaité définit, d'emblée, le public concerné, cible déterminante des prix à pratiquer pour la mise à disposition des archives. Ce qui importe ici, ce n'est pas tant le montant encaissé, mais bien le principe de faire la différence entre la vente d'une émission complète et la vente d'une simple séquence d'archives. Il y a aussi le support sur lequel est consignée la compilation vendue. Ce support est déterminant pour la destination qui est faite des archives vendues. Ainsi, par exemple, comme le laisse entendre « VHS », on a résolument affaire à un support pour amateur.

A l'occasion aussi, la fourniture des archives sollicitées peut être source de revenus pour la télévision.

Ceci tend d'ailleurs à devenir une règle dans le monde de l'audiovisuel où, de plus en plus, on recourt aux archives filmées des autres pour faire des économies diverses de temps et d'argent. C'est par exemple le cas pour une télévision européenne ou américaine qui demande la mise à disposition d'images tournées au Sénégal. Il en résulte, assurément, des économies de déplacement, sans parler de tout le reste qui consiste à se passer de tout le matériel de tournage et de toute la logistique de la réalisation qui serait mise en branle.

Par ailleurs, des banques d'images générées à partir des archives servent, par exemple, à fournir des images du Sénégal aux représentations

diplomatiques du Sénégal à l'étranger. Ces mêmes images sont généralement et, de plus en plus, sollicitées pour « fabriquer » la carte d'identité du Sénégal à mettre tant à la disposition des délégations diplomatiques étrangères établies au Sénégal que des représentations diplomatiques et consulaires du Sénégal à l'étranger.

I.6.4. Les archives comme éléments de liaison et de relation avec l'extérieur.

Les archives, de façon générale, occupent une place stratégique dans la politique de communication et de relation avec l'extérieur. Les archives audiovisuelles, spécialement, jouent un rôle appréciable de coopération avec les consœurs de radio et de télévision (rediffusion ; multidiffusion ; ajout d'archives à de la publicité ; promotion des programmes ; coproduction ; vente d'archives, etc.). L'ère numérique facilite encore cette fonction centrale particulièrement dans un programme de capitalisation, de transmission et de réutilisation des connaissances et des programmes. « C'est le cas, par exemple, dans une approche dite de communication à 360°… ». [Stockinger, 2015].

Il est fréquent que par le biais du ministère des affaires étrangères du Sénégal, des ambassades de la République demandent des compilations d'images soit sur le Sénégal (présentation du pays), soit sur un sujet précis concernant le Sénégal.

Sur place, à Dakar, les mêmes demandes sont formulées par exemple à la tenue de chaque foire internationale de Dakar (FIDAK) par les ministères, communément pour des besoins de présentation du Sénégal et, séparément, par chacun des ministères, pour des illustrations et des sujets sur son domaine propre.

Les ambassades accréditées à Dakar expriment de temps en temps des demandes similaires. Mais, surtout, les ambassades demandent presque systématiquement la copie d'éléments d'actualité relatifs à leur pays notamment à l'occasion de signature de convention entre leur pays et le gouvernement du Sénégal ou avec toute autre entité (entreprise, société,

parti politique, etc.) au Sénégal. Les ONG (Organisations Non Gouvernementales) procèdent de même à chaque fois que de besoin. Ainsi, les archives assurent un certain partenariat entre la télévision nationale et divers autres organismes gouvernementaux, non gouvernementaux, privés, nationaux, non nationaux ou internationaux. Ce qui fait du Service des Archives audiovisuelles de la télévision nationale un pont entre la RTS et l'extérieur, et du coup, fait jouer aux Archives un rôle de communication avec l'extérieur. Ce n'est pas d'ailleurs qu'avec l'extérieur que les archivistes et documentalistes communiquent. Des relations de communication se nouent d'abord et surtout avec les divers utilisateurs que sont les journalistes et réalisateurs de la télévision. Ces relations connaissent souvent certains heurts. Une certaine procédure plus ou moins rigoureuse régit la communication et la mise à disposition des documents audiovisuels, fût-ce même au sein de la RTS. Les enjeux des documents audiovisuels sont, en effet, innombrables. Ceci explique, d'une part la méfiance des archivistes et documentalistes et, d'autre part la désapprobation des demandeurs. Bien souvent, les journalistes et réalisateurs s'identifient aux productions qu'ils ont élaborées ou signées. Aussi, ils ont tendance à en exiger la mise à disposition sans justificatif.

I.6.5. Les chutes, les rushes et les banques d'images (ou de sons) comme éléments de production, d'illustration et de réalisation.

Signalons, d'emblée, qu'un certain abus de langage dans le monde de l'audiovisuel aboutit à confondre les chutes et les rushes. Cependant, il s'agit bien de choses différentes.

On nomme par « chutes » les fragments d'images qui restent des séquences tournées lors de reportages ou de tournage divers et qui n'ont pas été sélectionnées lors du montage des éléments issus de ces reportages et tournages. En effet, lors d'un tournage, d'un reportage ou d'une production quelconque qui ne sont pas passés en direct, il y a toujours une partie qui sera épargnée après le montage et donc n'a pas été sélectionnée pour des raisons de timing ou de jugement de la part du réalisateur ou du producteur. On établit d'ailleurs un certain rapport entre le tournage et le

montage pour faire ressortir le pourcentage du minutage monté par rapport à celui du tournage réel. On parlera ainsi par exemple d'un rapport de quatre sur six pour signifier qu'après un tournage, il n'aura finalement été retenu (monté) que quatre heures pour un tournage de six heures, par exemple. Ainsi, ces chutes constituent des pans importants de séquences ou de plans, qui parce que n'ayant pas été montés donc montrés au public, demeurent ainsi des images « toutes fraîches » pour ainsi dire. De ce fait, elles restent originales. Ces chutes vont rejoindre les banques d'images constituées expressément à des fins de conservation en vue d'utilisation en cas de besoin. Aussi, ces chutes et ces banques d'images vont servir à alimenter des productions ou réalisations ultérieures pour lesquelles elles vont devenir des sources importantes d'illustration.

Ces chutes et banques d'images serviront à illustrer des reportages pour le journal télévisé ou des productions de divers types : variétés, magazines principalement.

Il faut toutefois préciser qu'à la différence des chutes, les banques d'images ont été mises en place après une collecte organisée rien que pour servir d'appoint à des illustrations futures de reportages ou de productions d'autres genres, surtout des magazines ou des variétés.

Les banques d'images, en effet, proviennent de tournage exprès de monuments historiques, de villes ou villages, de musées, d'artistes, de personnalités diverses, de sites variés, etc., tous plans de coupe dont un reportage ou une production quelconque peut avoir besoin.

Ce sont les banques d'images qui abriteront la morgue[95]contenant la viande froide[96].

Quant aux rushes, ils concernent « le premier positif comprenant toutes les prises retenues au tournage. Les rushes servent à une projection de contrôle

[95] Morgue : (argot). Fichier biographique des personnalités, servant en particulier à la rédaction des articles nécrologiques. On dit aussi frigo

[96] Viande froide : Biographies des personnalités rassemblées aux archives pour servir en cas de besoin et, notamment, dans la rédaction des articles nécrologiques.

pendant le tournage et permettent le choix des prises au montage ». Cette définition de [Robinovsky, 1996] dénote beaucoup d'avec une fréquente confusion entre les rushes et les chutes, même dans le milieu professionnel de la communication et de la télévision. D'ailleurs, la traduction en anglais du terme « rushes » qui se dit « dailies », est fort explicite. Comme le journal quotidien « Daily », « dailies » au pluriel, signifie quotidien.

Aussi, la RTS doit tout mettre en œuvre pour assurer une bonne conservation des ressources documentaires audiovisuelles accumulées du début de la radio et de la télévision jusqu'au jour d'aujourd'hui.
Ainsi, quelque soit le support qui contient l'information recherchée, l'assurance d'y accéder doit être garantie.
Ceci suppose que le transfert des contenus des supports analogiques vers les supports numériques est indispensable afin que l'obligation de mettre à disposition les collections soit effective. Pour atteindre et respecter cet objectif, la numérisation s'impose pour les archives audiovisuelles de la RTS.

I.6.6. Les archives audiovisuelles, source principale de production, de réalisation et de programmes.

Les fonds d'archives audiovisuelles ne sont pas les seules sources vers lesquels producteurs, journalistes et réalisateurs se tournent pour les besoins de leurs multiples productions. Cependant, pour la fabrication de productions diverses, les archives audiovisuelles sont une matière première principale de premier ordre. Ainsi, par exemple, s'il s'agit de revenir sur un évènement passé ou sur une personnalité défunte, les images d'archives audiovisuelles sont incontournables. Pour des nécessités de rediffusions, de multidiffusion ou encore, pour tout simplement suppléer la carence en programmes, notamment dans les télévisions des pays pauvres du Sud, les archives audiovisuelles sont, aussi, irremplaçables.
A travers les antennes de la télévision, parmi les émissions de grande audience, on compte un bon nombre d'émissions principalement à base d'archives. Des productions entières (variétés, dramatiques, magazines, etc.) ainsi que de l'actualité, sous forme d'archives, sont régulièrement proposées

au public de la RTS. Ainsi, parmi ces émissions, on peut citer « Rétro-hebdo », « RTS-Magazine », « Flash back », etc.

Pour l'émission « Flash back », par exemple, on peut relever le sujet de l'émission consacrée à l'OUA (Organisation pour l'Unité Africaine) née en 1963 et devenue UA (Union Africaine) depuis le Sommet de Durban, en Afrique du Sud, en 2000. Dans cette émission, « Flash Back, OUA », on retrouve les archives retraçant le sommet constitutif de l'Organisation panafricaine en 1963 à Addis Abeba en Ethiopie, avec les membres fondateurs comme l'Empereur Haïlé Sélassié d'Ethiopie, mais aussi Léopold Sédar Senghor du Sénégal, le roi Hassan II du Maroc, Félix Houphouët Boigny de Côte-d'Ivoire, etc.

Ailleurs, en France notamment, des productions comme « Les grands jours du siècle », « Le siècle des hommes » ou « Les géants du siècle » de France2, ont fini de faire la preuve de leur notoriété aussi bien en métropole que dans les pays surtout francophones qui les reçoivent et les diffusent en coopération avec les organismes producteurs.

En fait, tous les pays et les particuliers qui ont accès au signal de CFI (Canal France International) par le biais du satellite ont le loisir d'apprécier ces émissions essentiellement à base d'archives.

La « Rétro hebdomadaire » de CFI sur l'actualité dans le monde est à citer parmi les grandes productions principalement à base d'archives. Et, les services rendus à la plupart des pays d'Afrique par ces productions, sont innombrables, tout comme les utilisations qui en sont faites par les différentes télévisions. Il s'agit, principalement pour les télévisions du Sud, particulièrement africaines, d'utiliser ces archives aux fins de programmes de toutes sortes. En raison de l'insuffisance de leurs budgets pour multiplier et varier leurs productions de tous genres, ces télévisions du Sud trouvent dans ces archives de réelles opportunités pour alimenter leurs programmes. Vu l'importance des programmes assurés par les archives de stock dans les télévisions des pays pauvres, il faut même se demander si les archives, à elles seules, ne constituent pas des programmes. En tout cas, la perspective d'un environnement tout numérique en radio et télévision préfigure la

potentialité de réserver des canaux de diffusion à part entière réservés à la rediffusion, donc aux archives. En effet, il faut envisager d'allouer plus de fréquences rien que pour la rediffusion des archives. Dans un futur proche, il faut s'attendre à, et même encourager l'implantation et la multiplication de chaînes de diffusion des archives à travers des canaux de télévision. Ces chaînes de diffusion seront issues du dividende numérique provenant de la télédiffusion numérique terrestre. On le sait, avec la TNT, il y a possibilité de « comprimer les données numériques à l'aide de procédés appropriés, sans porter atteinte à la qualité de l'image. Cela permet un gain de capacité pour l'enregistrement et l'acheminement, d'où la possibilité de transmettre plusieurs chaînes sur un même canal de télévision. ». [Infolettre technique SSR, août 2015]. En conséquence, l'espace ainsi libéré et que l'on appelle le « dividende » numérique, demandera à être redistribué comme des chaînes pour diffuser des programmes de télévision ou alors pour servir de ressources pour véhiculer des formes de télécommunications diverses (téléphonie mobile ; fréquences radio pour la navigation maritime ou aérienne ; acheminement données météorologiques, etc.). Ainsi, des chaînes de télévision exclusivement dédiées à la rediffusion des archives peuvent et doivent avoir une large place dans la redistribution de ce dividende numérique. De même, d'ailleurs, les archives audiovisuelles peuvent, par ce biais, servir à alimenter des chaînes d'éducation, de formation et/ou de recherches. Ceci contribuera, pour beaucoup, à l'accès et à la circulation des archives audiovisuelles.

Pour en revenir à la rétrospective annuelle de l'actualité à la RTS, rappelons qu'anciennement, à ses premières productions, cette réalisation ne mobilisait pas moins de trois archivistes pendant une semaine ou plus. La recherche se faisait alors entièrement manuellement à cette époque (dans les années 1980, 1990 et 2000). On ne comptait pas moins de deux cents cassettes de sorties pour les besoins d'illustration de l'émission. Au fur et à mesure, la réalisation de cette rétrospective annuelle a changé. Elle continue, certes, à nécessiter des images d'archives d'actualité de l'année

d'avant. Désormais, elle se fait avec les commentaires, sur le plateau,[97] d'un, de deux invités ou plus, sous la direction du journaliste-présentateur. Et, l'informatique aidant, depuis 1993, la recherche est devenue automatisée pour plus de 60% des archives sollicitées, la saisie des informations au Service des Archives ne suivant pas totalement le rythme de la collecte. Le numérique, aujourd'hui, tient à disposition, absolument tous les sujets des JP ainsi que tous ceux des programmes. En effet, depuis le passage à la diffusion numérique, à la RTS, en mars 2015 plus exactement, toute la fabrication et toutes les émissions diffusées, de toutes sortes (actualités, programmes divers, sports, etc.), sont consignées dans un serveur central.

Par ailleurs, par le biais des archives, la production réalise des éléments dits « marbre ».

L'élément « marbre », dans le jargon journalistique audiovisuel, fait référence à une réalisation strictement à base d'archives sur une personnalité généralement politique mais aussi religieuse ou artistique. Une pareille production fait, en quelque sorte, le portrait d'un homme politique, d'un artiste ou d'un guide religieux, ceci en vue d'une utilisation éventuelle proche. Ce produit est surtout préparé lorsque l'on redoute la disparition de l'intéressé, soit parce qu'il est trop vieux, soit, s'agissant d'une personnalité politique, parce que sa disparition prochaine de la scène politique est annoncée ou programmée. Dans tous les cas, l'élément marbre, fait d'un montage d'archives, est prêt à être diffusé dès que l'événement redouté survient (démission, décès, révocation, etc.) pour ne pas prendre de court les rédactions en général ou les services de programmes quelquefois. Il est regrettable que la réalisation d'éléments marbre ne se fait pas couramment à la RTS. D'une part, un manque de personnels des Archives, mais surtout, d'autre part, une absence de prospective et d'anticipation de la part des rédactions, expliquent ce constat amer.

[97] Plateau : mot utilisé pour désigner le lieu de tournage, aussi bien en intérieur qu'en extérieur et même en décor naturel.

Sur les interactions entre les archives, la production télévisuelle de façon large et l'alimentation et l'organisation de la grille des programmes de la télévision, il est nécessaire de relever toute la stratégie requise pour la meilleure collaboration possible entre les Archives et les services du Journal Télévisé, des Programmes ainsi que de la Production. Surtout du côté du Service des Archives, le développement d'une certaine veille et d'une certaine prospective s'impose. En effet, habituellement, le Journal Télévisé, tout comme le Service des Programmes, essaient, autant que possible, d'adapter l'actualité et les programmes proposés à l'évènement du jour. Toutefois, le Service des Archives se doit, chaque fois que nécessaire, non seulement d'aviser le Journal Télévisé et le Service des Programmes, mais de faire en sorte de mettre à la disposition de ces deux services des éléments pour servir d'illustration et de programmes sur ces faits, et, ce, bien à l'avance. Il s'agira, par exemple, de porter à la connaissance de la Rédaction du Journal Télévisé que telle date correspond, par exemple, à l'anniversaire de tel évènement. Mais, il est question, également, de tenir disponibles les images d'archives relatives au dit évènement. Il faut aussi mettre à la portée des journalistes toute une documentation visuelle, sonore ou écrite ou, en tout cas, une orientation vers des ressources documentaires diverses (images d'archives, écrits, sites Internet, personnes-ressources, etc.), tout objet ou toute personne susceptibles de contenir ou apporter une information par rapport au sujet en question. Depuis presque toujours, fréquemment, les archives écrites et la documentation écrites servent de support et de renforcement aux archives audiovisuelles, pour, en quelque sorte, ajouter à leur crédibilité. Contrairement aux archives écrites classiques, et, presqu'encore aujourd'hui,

> « … les archives audiovisuelles sont à la quête de reconnaissance comme sources, notamment relativement à l'histoire. […] les historiens,… mettront du temps à reconnaître leur apport en tant que source – puisqu'elles servent bien souvent à la vulgarisation de l'histoire dans des montages didactiques pour

lesquels l'intérêt du public ne s'est jamais démenti. ». [Véray, 2014][98].

Pour toujours répondre au mieux à l'attente des rédactions, des programmes ou des réalisations, les Archives font, de façon quasi permanente, une anticipation sur des sujets, des séquences sonores ou visuelles, ou même souvent sur des plans de coupe apparemment anodins. Ainsi, par exemple, l'archiviste prendra le soin de bien noter un gros plan (GP) d'un mouchoir de poche que ramasse un Président de la République (fait très rare). Cela a été, par exemple, le cas avec l'ancien Président du Sénégal, Abdou Diouf, qui, en tournée en Casamance, a eu l'humilité et la courtoisie de se courber carrément pour ramasser le mouchoir tombé d'une dame venue lui serrer la main. Ce plan de coupe est d'une importance capitale pour aider à illustrer un commentaire ou un témoignage à propos de l'humilité ou de la simplicité du Président Diouf. Un autre exemple, dans le même sillage, est celui d'un plan de coupe où l'ancien Président Abdoulaye Wade, inaugurant alors la nouvelle Piscine Olympique de Dakar, se courbait, lui aussi, pour ramasser un bout de mouchoir en papier ou de sachet plastique, tout en invitant les citoyens sénégalais à combattre la saleté. Un autre exemple est aussi celui où un très gros plan (TGP) est fait sur le chapelet d'un grand érudit chrétien ou musulman.

[98] Op.cit.

I.7. La notion d' « archives immédiates ».

Notre observation propre, en tant qu'acteur dans le secteur audiovisuel, résulte sur un fait constant. De nos jours, la fréquence et le rythme de réutilisation de certaines séquences, voire de documents audiovisuels entiers, mérite, à notre sens, de faire appel à un concept nouveau quant aux archives audiovisuelles. C'est ainsi que nous proposons le concept d' « archives immédiates » pour tenter de qualifier et de définir cette utilisation très précoce et répétitive de certaines séquences et de certains documents audiovisuels dans leur entièreté. Notre proposition, pensons-nous, trouve tout son sens d'autant que la réutilisation des séquences et des documents dont il s'agit, intervient à un stade où, selon la définition et la conception courantes et actuelles des archives, on ne parle encore d'archives. Le but, ici, n'est nullement de donner, une fois pour toutes, une définition des archives audiovisuelles. Mais, nous cherchons à faire prendre en compte la masse importante des fonds plus ou moins entrant dans le vocable « archives audiovisuelles », autant pour les besoins de la recherche que pour les besoins de communication et d'échange. Nous nous préoccupons particulièrement de l' « être », « du sort documentaire » des fonds audiovisuels utilisés en Afrique notamment francophone au Sud du Sahara et, singulièrement, à la Radiotélévision sénégalaise.

En effet, hormis le Journal Télévisé, pour lequel l'on peut considérer la réutilisation de certaines séquences comme encore étant dans la continuité de l'actualité, le recours, très rapproché, à certaines séquences, voire des programmes entiers dans un laps de temps très court, nous porte à introduire et à tenter de défendre un concept nouveau : celui d' « archives immédiates ». Peut-être que le terme d' « archives immédiates » pourrait servir à combler ce vide. Dans ces pays, comme généralement dans tous les pays du Sud, la rareté et l'insuffisance des budgets des programmes des télévisons conduisent à des rediffusions quasi-instantanées de plusieurs productions.

Et, même, pour le cas de la Télévision nationale sénégalaise, l'introduction du concept de multi diffusion, pour certains programmes, se fait jour.

Effectivement, en direction de la diaspora sénégalaise établie aux quatre coins de la planète, des émissions diffusées tôt le matin ou en cours de journée se voient offertes, en rediffusion dans le même jour (en tout cas à la même date) à ces sénégalais de l'extérieur. Or, au moment où surviennent ces rediffusions, les productions en question n'ont pas encore acquis la qualification d'archives selon la définition encore en vigueur aussi bien dans la législation que dans la pratique professionnelle archivistique sénégalaise.

Cependant, dans le fait, ces flux rediffusés n'en demeurent pas moins des archives. Aussi nous proposons de les nommer des « archives audiovisuelles immédiates » pour, qu'au moins, il leur soit reconnu cette fonction d'archives qu'elles remplissent à ce moment déjà. Effectivement, le recours multiple à des éléments récents de production n'est, ni plus, ni moins, qu'une citation si l'on se trouvait, par exemple, dans le contexte des documents écrits. Normalement, la précision de la source utilisée s'impose, à moins de vouloir faire preuve d'une certaine malhonnêteté intellectuelle. Qui plus est, dans le contexte actuel des nouvelles technologies de la communication, des téléspectateurs, « fans » invétérés des genres, séries et feuilletons de toutes sortes, ont déjà tôt fait de copier et « archiver » les éléments ainsi offerts à eux. Il s'en suit que, même si la chaîne ayant proposé cet élément venait à souhaiter, pour des raisons techniques : correction du son ; retrait ou insertion d'une image ; rajout ou suppression de sons ou d'image(s) ou bribe(s) de son(s) ou images, bref, quelque retouche de quelque nature que ce soit, l'élément ayant déjà fait l'objet d'une diffusion risque de comporter des différences quelquefois même notables d'avec la première diffusion effectuée.

Des exemples fréquents de différences entres des éléments diffusés et des éléments rediffusés se rencontrent presque exclusivement, en tout cas le plus souvent, dans le Journal Télévisé. Effectivement les enjeux de contenu surviennent surtout dans des éléments d'actualité. Nous donnons ici un exemple concernant justement un élément d'actualité ayant été diffusé dans le Journal Télévisé. Il s'agit d'une actualité politique majeure concernant la candidature pour la présentation à l'élection présidentielle sénégalaise du Président Abdoulaye alors en fonction. Dans une interview du 1er mars 2007

sur RFI (Radio France Internationale), au lendemain de sa deuxième réélection comme Président de la République du Sénégal, pour un second mandat donc, le Président Abdoulaye Wade déclarait, sans ambages, qu'il avait « verrouillé la constitution » et que, par conséquent, il ne lui était plus possible de se présenter une troisième fois pour briguer le suffrage des sénégalais. Mais, un fabuleux coup de théâtre se produit le 14 juillet 2001, lorsque devant les élus locaux du Sénégal, le même Président Abdoulaye se dédit complètement et affirme, mordicus, n'avoir jamais ni écrit ni dit devant un micro ou une caméra qu'il s'était engagé, conformément aux dispositions de la Constitution sénégalaise, à ne pas présenter une troisième pour l'élection présidentielle sénégalaise. Le fait est que, nombre de constitutionnalistes ainsi que l'ensemble de l'opposition politique sénégalaise, ainsi que d'ailleurs ce qui s'avèrera, après les élections, être la grande majorité du peuple sénégalais, si, du moins on s'en tient aux 65% des électeurs qui voteront contre Abdoulaye Wade lors du deuxième tour du scrutin présidentiel du 26 mars 2012. En effet, contre vents et marées et malgré les multiples marches de contestation contre la troisième candidature du Président Wade, finalement le Conseil Constitutionnel sénégalais donne un avis favorable à la candidature du Président. Ceci vaudra au Sénégal la campagne électorale présidentielle la plus sinistre, jusqu'en février-mars 2012, de son histoire politique, avec pas moins de quinze morts au cours des multiples marches de protestation et de contestation contre cette troisième candidature du Président Abdoulaye Wade. C'est dire donc quelle est l'importance et la place de ce fait politique récent dans l'histoire. C'est là l'une des raisons qui nous fait citer cet exemple comme une illustration de la notion d' « archives immédiates » que nous prônons ici. Effectivement, vu tout l'impact négatif au plan sociologique, social et politique de cet épisode malheureux comme un fait marquant dans l'actualité sénégalaise, dès la diffusion de cette nouvelle, différents sites web, plusieurs radios et télévisions du Sénégal, se sont emparés de cette déclaration qui, donc, a été copiée, recopiée et incessamment archivée. Pour preuve, toutes les radios et télévisons ainsi que d'ailleurs des sites et réseaux sociaux ont ressorti ce passage comme preuve irréfutable lorsque le Président s'est dédit, tout en

défiant en même temps quiconque pourrait lui prouver le contraire par quelque média que ce soit. Ce qui confère à ces archives le statut que nous classons sous le vocable « archives immédiates », c'est qu'elles sont archivées telles quelles au moment même de leur diffusion par même des tiers, des téléspectateurs et des sites web. Aussi, si leur propre producteur qu'est la RTS venait à retoucher les originaux de ces éléments, leur contenu deviendrait tout de suite différent de ces premières diffusions déjà archivées par des téléspectateurs et des sites web. Ce fait tend à devenir la règle, tant, aujourd'hui, les moyens de la communication sont devenus banals car à portée de tout un chacun, de sorte que le producteur ou le diffuseur original ne peut et ne se rend pas compte de ce qui est fait avec sa propre production. En fait, les rediffusions dans des délais extrêmement courts de certains documentaires, enquêtes, dossiers ou autres productions, de plus en plus et de toutes sortes, au sens légal et jusqu'ici archivistique du terme, ne font pas usage d'archives audiovisuelles proprement dites.

Pourtant, « A peine diffusée, toute séquence du direct devient une archive que la chaîne peut rentabiliser par de multiples passages. ». [Jost, 2007].

Seuls, en effet, sont inédits les images et/ou sons du direct. L'inédit, c'est ce qui n'a encore jamais été publié, édité, diffusé et qui, donc, paraît ou est vu pour la première fois. Autrement dit, le « direct » est fait d'images ou de sons nouveaux, originaux. En un mot, le « direct » donne à voir et/ou entendre des images et/ou des sons qui invitent à une découverte nouvelle. Effectivement, le « direct » consiste en la diffusion de sons et/ou d'images concomitamment au moment où le tout se passe pendant le filmage ou l'enregistrement même. Le « direct » est encore appelé « live » dans le milieu audiovisuel. Ce qui repose sur le mot anglais « live » qui veut dire « « vie » ; autrement dit, ce qui est « vécu » au sens de participer au déroulement en temps réel, au temps présent, à un moment « t », à un instant bien donné et défini. Toute autre rediffusion ne saurait être qu'une répétition, « du réchauffé » ou encore « du déjà vu », comme l'on entend dire assez souvent. Que la rediffusion en question concerne l'intégralité d'une émission ou seulement une partie, toujours est-il que l'emprunt et la « répétition » de tout ou partie de l'émission, de ses images (dans leur ensemble ou seulement en

partie), des passages sonores entiers ou partiels de l'émission, on est bien en présence d'une « reprise », d'une « citation », dirait-on, en matière de documents ou d'archives en papier. Cas où, par honnêteté intellectuelle, les sources auraient été citées et précisées et les « emprunts » repris mis entre guillemets. Nous sommes ici tenté de dire que les archives n'ont pas à respecter un certain délai, une période d'une certaine durée ou longueur pour qu'on leur reconnaisse le statut d'archives. Plus qu'un simple statut, les archives sont le fait d'une utilisation dans certaines conditions qui, en définitive, amènent à constater un certain état de fait qui confère le rôle et la valeur d'archives dans un contexte donné. Aussi « les archives immédiates » sont faites de rediffusions intégrales ou partielles de sons et/ou d'images qui, donc, ont déjà fait l'objet d'une diffusion (publication, édition). Dès lors, même l'appropriation sémiotique qui sera réservée à ces « répétitions », à ces rediffusions de sons et/ou d'images, sera différente. Effectivement il n'est question, ici, plus guère de découvrir quelque chose de nouveau mais, au contraire, bien de « redécouverte » de sons et/ou d'images déjà entendus et/ou vus ou dont on a déjà entendu parler. Ou, alors sur le plan documentaire, de produits secondaires issus de documents ayant déjà été ou vus et/ou entendus ou encore ou vus et/ou déjà vus ou entendus. Du coup donc, du point de vue sémiotique, l'appropriation du contenu des ces documents n'est plus du tout nouvelle. L'effet de surprise, de découverte de ces sons et/ou images n'est plus de mise. Au contraire, il s'agit, ici, ou de vérifier ou alors d'attester la conformité avec ce que l'on a déjà ou vu ou entendu ou et déjà vu ou déjà entendu. A la limite, lors d'une rediffusion, on prend connaissance du contenu pour rechercher, sinon même « se pointer » à un endroit ou à une séquence, un plan, un extrait de son déjà bien identifié à l'avance parce qu'ayant déjà fait l'objet d'un visionnage ou d'une écoute. (Et, les archives audiovisuelles étant des objets temporels, l'utilisateur ou l'archiviste face à ces documents est confronté au rythme et à la durée que ces documents imposent avant que l'on puisse accéder à leur contenu surtout si l'on est dans l'univers de l'analogique.

Par contre, dans le contexte du numérique, quelques allégements rendent aléatoire et plus facile l'accès à l'endroit souhaité dans le document

audiovisuel). On ne va plus à la rencontre de quelque chose (son ou image) que l'on n'aura pas déjà ou vu ou entendu ou et vu et/ou entendu. Il n'y a plus d'originalité ou de nouveauté dans ces sons et/ou images. Ce qui confirme donc bien le statut et l'état d'archives pour ces sons et/ou images en face desquels on se trouve. Et, ce, quelque soit le moment auquel on revoit et/ou réentend ces passages de sons et/ou d'images. Nous sommes tenté de penser que « la valeur des archives n'attend point le nombre des années » ; « années » signifiant bien, ici, le moment écoulé entre la première diffusion de ces émissions et celui de leurs rediffusions. Dans le contexte des programmes de radio et de télédiffusion, ce moment peut être extrêmement court selon le but visé par la chaîne émettrice. Evidemment, nous nous gardons bien, toutefois, de dire que ces rediffusions sont « du déjà vu » ou « déjà entendu » même pour les auditeurs ou téléspectateurs qui en prennent connaissance pour la première fois. Mais le fait est que ces émissions, dès lors qu'elles font l'objet d'une seconde ou énième diffusion, se trouvent, du coup, être déplacées du statut d' « émissions de flux » à celui d' « émissions de stock ». Or, les émissions de flux sont celles destinées, en principe, à une unique diffusion et les « émissions de stock » sont, elles, faites pour des rediffusions régulières. [Jost, 2007][99]. Et, la rediffusion n'est qu'une des facettes de la revalorisation des archives audiovisuelles qui, en fait, s'identifient et sont d'ailleurs ces « émissions de stock ».

> « Sans qu'il soit possible d'évaluer la distance précise qui rend un sujet « historique », permettant à une image de devenir une « archive », nous pouvons dire, d'une manière générale, que les images d'archives sont des vues saisies, dans des circonstances diverses et variées, à l'intérieur d'une période donnée, qui possèdent une valeur documentaire. [...] Dès lors, tenter d'en définir les limites, c'est d'avance en exclure des pans entiers. Ne serait-ce que dans la mesure où la question de leur nature continue à se poser. Cependant, on pourrait dire, pour simplifier

[99] Op.cit.

> les choses, qu'une image devient une archive à partir du moment où elle a été gardée et, surtout, documentée. Ce sont les métadonnées qui lui donnent ce statut. » . [Véray, 2014][100].

Ce point de vue de Véray que nous venons de citer ci-dessus nous conforte dans notre conviction que le document rediffusé ou réutilisé, ce, quels que soient la période et le délai de diffusion ou de réutilisation, est bel et bien un document d'archives. Effectivement, c'est à partir d'une certaine documentation, aussi sommaire soit-elle, que cette rediffusion ou cette réutilisation a été rendue possible. Ceci est d'autant plus vrai : « qu'il y avait, justement, des images prises spécifiquement dans une perspective archivistique. … les images qui étaient interdites par la censure militaire n'étaient pas détruites, mais archivées et réservées pour l'après-guerre. ». [Véray, 2014]. Bien après la Seconde Guerre qui est une étape marquante du début de la considération des archives audiovisuelles (surtout du film et des actualités) comme source de référence pour l'histoire, il existe aujourd'hui beaucoup de documents audiovisuels tournés et rassemblés uniquement pour servir de banques d'images et/ou de sons. De même, des quantités importantes d'images tournées mais non utilisées dans le montage, aussi bien des éléments d'actualité que de productions documentaires ou autres, sont, elles aussi, conservées et documentées pour ultérieurement servir. Ce sont les rushes et les chutes. Les bandes « parallèles antennes » appelées également « mouchards antennes », sont placées là spécialement pour enregistrer les programmes tels qu'ils se déroulent 24h sur 24. Ces bandes sont nommées « mouchards antennes », justement, parce qu'elles recueillent systématiquement tout ce qui est diffusé sur les antennes. Auparavant, avant l'installation du numérique, des informations, même sommaires, que l'on obtenait, par exemple, à partir des conducteurs d'antennes, donnaient des indications assez précises sur ces programmes. Ce qui veut dire, en quelque sorte, que non seulement les parallèles, sont, sans conteste, prédestinées pour servir d'archives et, en plus, sont documentées.

[100] Op.cit.

Aujourd'hui, définitivement, le numérique règle à la fois l'archivage (enregistrement) et l'indexation et la documentation qui s'attachent aux bandes parallèles antennes. « La source et les informations d'horodatage sont accessibles en permanence. A tout moment, il est possible de retrouver, puis de relire une séquence audio ou vidéo et de l'exporter (DVD, CD…) depuis n'importe quel poste de consultation connecté au réseau. ». [Mediatree, 2015]. Le numérique offre également plus de commodités et de facilités d'accès et d'exploitation en ce qui concerne ces parallèles antennes, qui, pour nous, sont un exemple parfait d' « archives immédiates ». Effectivement, même en dehors des appareils connectés au réseau, un PC/Mac, un Smartphone ou une tablette permet de retrouver, relire ou exporter en fichier, CD ou DVD, partiellement ou entièrement le contenu des parallèles antennes. Mieux, une certaine « industrie audiovisuelle » s'est d'ailleurs mise en place au plan international et qui développe des méthodes et outillages tendant à mieux organiser et gérer ces « archives immédiates » selon notre entendement. C'est ainsi que :

> « Volicon, leader international sur ce marché, a doté son système de pige ou de parallèle antenne de plusieurs fonctionnalités qui ont fait de cette solution un outil indispensable aux chaînes de TV : Monitoring et distribution des signaux ASI/SDI en multicast sur le réseau interne d'une chaîne et création d'une mosaïque IP pour une visualisation de plusieurs chaînes sur un même écran.
> Détection et analyse du signal audio Vidéo, le système permet d'alerter en cas d'absence du signal audio vidéo, télétexte, freezer d'image, absence du télétexte, etc.
> … Volicon a doté sa solution d'un moteur de recherches et d'indexation puissant pour permettre aux utilisateurs de retrouver rapidement des contenus à partir des informations de métadonnées ou de mots existants dans le télétexte. ». [Visualdis en ligne, nov. 2015]

Incontestablement, un peu comme l'établissement du dépôt légal en 1537, la bande parallèle antenne avait pour objectif premier de servir de preuve de la diffusion de l'annonce d'un annonceur ou pour rendre possible la vérification de propos tenus à travers une émission donnée, ou, encore pour contrôler la diffusion de telles ou telles images sur une antenne. Mais, au fur et à mesure, ces enregistrements capturés à des fins d'archives uniquement, donc, à notre sens, ces « archives immédiates », ont fini par jouer d'autres véritables tâches vouées aux archives, confortant ainsi le statut d' « archives immédiates » que nous leur conférons. Ainsi, par exemple, les contenus (les archives) des parallèles antennes peuvent être utilisés pour mener une veille concurrentielle. Effectivement, les indicateurs d'audience qui sont affectés et intégrés automatiquement dans les éléments archivés, dans l'environnement de télédiffusion numérique, constituent des éléments d'analyse pour mesurer la popularité des émissions en question et dégager ou affiner des stratégies de programmation. Ces mêmes données permettent aussi de comparer l'impact ou l'efficacité des programmes diffusés face à la concurrence.

Par ailleurs, une certaine évolution a débouché sur un fait :

> « Une autorité supérieure au producteur de l'information décide de préserver tels objets documentaires comme témoignages importants de la société, comme éléments constitutifs de la mémoire collective. Ce qui est relativement nouveau est la création d'archives dans un objectif pur de mémoire, ce que sont par exemple les archives audiovisuelles des grands procès pour crime contre l'humanité (Barbie, Papon, Touvier). La loi du 11 juillet 1985 tendant à la constitution d'archives audiovisuelles de la justice a autorisé le tournage de procès historiques, à seule fin de constituer des archives historiques, tels les procès de Klaus Barbie (1987), Paul Touvier (1994) et Maurice Papon

(1997-1997), qui ont été filmés par l'institut national de l'audiovisuel. « . [Chabin, 2014][101].

En Afrique, encore aujourd'hui, on note effectivement la reconduction de dispositifs similaires en ce qui concerne surtout les enregistrements des procès de génocidaires ou d'auteurs de crimes contre l'humanité. Nous avons cité déjà le procès de l'ancien ministre rwandais de la coopération, poursuivi pour génocide. Citons aussi l'exemple, de l'ex-Président tchadien dont le procès s'est ouvert à Dakar, au Sénégal, le 20 juillet 2015. Effectivement, le Procureur des Chambres Africaines Extraordinaires - le tribunal « spécial » qui organise ce procès de l'ancien Président tchadien accusé de crimes contre l'humanité – a requis de la RTS que l'ensemble du déroulement du procès soit filmé pour les besoins de transcription par le tribunal mais aussi d'archivage. Ce qui, pour nous, est encore un exemple d' « archives immédiates ». Assurément, on n'est pas là dans le même contexte que celui de la réutilisation quasi immédiate d'émissions ou de production par la télévision. Toutefois, il s'agit bien, comme dans l'exemple que nous avons cité de la pratique qui avait cours durant la Seconde Guerre, d'une volonté manifeste d'enregistrer dans le but exclusif de constituer des archives.

Notons aussi d'autres exemples où une autorité autre que celle qui produit ou réalise l'enregistrement ou la diffusion d'un produit audiovisuel préconise ou commande même expressément que ledit produit audiovisuel soit enregistré dans le but exclusif de servir d'archives. C'est notamment le cas des agences de régulation de l'audiovisuel. En Afrique, dans les années 1990, pour répondre à des exigences démocratiques posées par la plupart des partis politiques dans un contexte de pluralisme politique nouveau dans la majeure partie du continent, le législateur met en place des agences de régulation chargées principalement de surveiller et faire respecter, surtout, les temps de parole des candidats à l'occasion d'élections législatives ou présidentielles. Ainsi, on a assisté, au Sénégal, à la création, dès 1991 du

[101] Op.cit.

Haut Conseil de la Radio Télévision (HCRT, puis du Haut Conseil de l'Audiovisuel (HCA) en 1998, organes qui seront remplacés en 2006 par le Conseil National de Régulation de l'Audiovisuel (CNRA). (Loi sénégalaise n°2006-04 du 4 janvier 2006)[102]. On rencontre des lois créant des organismes similaires dans la sous-région ouest-africaine[103]. Partout, l'objectif assigné à ces organes de régulation reste le même : à savoir, organiser et contrôler le déroulement des campagnes électorales. Mais, surtout, la même disposition législative reste constante, à savoir, enregistrer systématiquement les campagnes électorales dans le but d'en faire des archives. Ce qui, pour nous, revient à instaurer un principe de création d' « archives immédiates ».

Pour respecter certaines contraintes légales,

> « Les éditeurs de chaînes de télévision payantes ou gratuites ont souvent une obligation légale d'archiver les contenus diffusés sur une période plus ou moins longue, en général de 90 jours. Cette archive peut être utilisée pour confirmer ou infirmer des critiques portées auprès de l'éditeur de chaîne de télévision, elle doit pour cela être la plus fiable et précise possible. Un outil de mesure du temps de parole des hommes politiques peut aussi être nécessaire. ». [Mediatree] [104].

Ces « parallèles antennes » servent de preuve, notamment en cas de réclamation des annonceurs. Mais, elles sont surtout des enregistrements faits exclusivement pour servir d'archives.

On connaît, certes, les trois âges concédés habituellement aux archives. Mais, chacun de ses âges reconnus aux archives, relève, en fait, de

[102] Voir J.O.R.S. du 18 mars 2006, pp.245-249.

[103] Haute Autorité de l'Audiovisuel et de la Communication (HAAC) au Togo. ; Conselho Nacional de Comunicaçao Social en Guinée-Bissau ; Loi ordinaire n°92-038/AN-RM du 24 décembre 1992 créant le Conseil Supérieur de la Communication (CSC) du Mali et Loi organique n°93-001/AN-RM du 6 janvier 1993) créant le Comité National de l'Egal Accès aux Médias d'Etat (CNEAME) ; Conseil Supérieur de la Communication (CSC) du Niger ; Ordonnance n°2011-75 du 30 avril 2011 portant érection du conseil national de la communication audiovisuelle en Haute Autorité de la Communication Audiovisuelle (HACA) en Côte-d'Ivoire.

[104] Op.cit.

préoccupations et de commodités professionnelles et pratiques. Mais, à ce jour, on ne parle, concernant leur âge, que des « archives prématurées », dans le sens de « nées avant l'heure », survenues en avance par rapport à la normale. Nous proposons, désormais de ranger ces archives « prématurées » parmi les « archives immédiates ».

Dans la vie courante, en dehors de tout organe audiovisuel, l'installation de caméras de surveillance pour assurer l'enregistrement en continu de toutes sortes d'activités (privées, commerciales, dominicales, sécuritaires, militaires, policières, etc.) est devenue une banalité qui n'attire carrément plus aucune attention. De notre point de vue, toutes ces dispositions ne sont prises que pour les besoins de la constitution d' « archives immédiates ».

Partie II : La problématique de la gestion des archives audiovisuelles en Afrique.

Introduction

Ainsi que nous l'avons constaté et souligné plus haut, les archives, en tant que documents, sont inconnues, dans la tradition africaine, du moins pour ce qui concerne le Sénégal et quasiment, toute la sous-région de l'Ouest africain. Ceci est également le cas pour la plupart de l'Afrique qui est majoritairement de tradition orale. Aussi, dans la grande majorité du continent noir, seule la mémoire humaine tenait lieu « ressources documentaires ». Ainsi donc, la parole y est, par excellence, le vecteur de transmission de l'information.

En tout cas, l'absence, d'une part, dans presque toutes les langues de cette partie Ouest de l'Afrique, d'un concept qui désigne les archives en tant que documents, et, d'autre part, le règne de la civilisation de l'oralité dans toutes ces contrées, peuvent contribuer à expliquer et justifier l'ignorance du concept « archives » et donc l'inexistence de documents d'archives écrites ou audiovisuelles dans cette partie du continent noir. Toutefois, la pratique de la civilisation orale dote l'Afrique, tout naturellement, d'un vivier de sources orales. En fait, en l'absence de documents écrits, c'est par la transmission orale que tout le patrimoine historiographique, généalogique, folklorique et culturel va se faire jalousement par des griots, généalogistes, traditionnistes, musiciens et chanteurs. Ainsi, ces sources orales africaines, au sens que nous entendons par « sources », ont fini par devenir des « archives » ainsi que nous avons tenté de le démontrer.

En outre, il va sans dire que, la technologie de l'audiovisuel étant, à l'origine, elle aussi, ignorée parmi les outils de communication de l'Afrique d'antan, dès lors, on ne peut pas rencontrer des archives issues de ces équipements auprès des sociétés africaines.

Cependant, la colonisation puis la mondialisation aidant, la pénétration de l'Afrique dans l'ère de la modernité a conduit les pays du continent noir à entrer en contact avec l'écriture, notamment dans leur Administration d'abord puis dans la technologie de l'information et de la communication, par notamment l'expérimentation puis l'implantation de radios d'abord et par la suite de télévisions dans le continent.

Ainsi, le Sénégal, dès 1939, devient, en quelque sorte, le « laboratoire », pourrait-on dire, du déploiement d'une station de la radiodiffusion en Afrique occidentale francophone. [Sagna, 2001]. Ce qui, de facto, introduit le Sénégal, dans un premier temps, parmi les producteurs d'émissions et de contenus audiovisuels et, par conséquent, d'archives audiovisuelles et, plus précisément, d'archives sonores dans un second temps.

Toutefois, les archives, de façon générale et, plus spécialement les audiovisuelles, connaissent une gestion difficile et cahoteuse, pour ne pas dire une absence totale de gestion. Au Sénégal, comme un peu partout en Afrique noire, c'est peut-être l'ignorance, du point de vue sociologique, de la notion d'archives elle-même, qui peut expliquer la quasi absence d'une bonne gestion aussi bien des archives générées par les administrations publiques comme privées, que par l'organisme national de radiodiffusion et de télévision.

Par exemple, au Sénégal, pendant les dix premières années de l'implantation de la télévision nationale (1972-1982), un service s'occupant des archives a été purement et simplement omis.

Par exemple, nous avons noté, au Sénégal, un oubli au sein de la Télévision nationale. Pendant les dix premières années de l'implantation de la télévision nationale sénégalaise, un service s'occupant des archives a été omis. En conséquence, aujourd'hui, on ne trouve aucune trace des productions, émissions ou actualités relatives à cette époque. Par ricochet, il est pratiquement impossible d'écrire l'histoire des programmes ainsi que celle des contenus des émissions de toutes sortes qui ont été produites de 1972 à 1982 par la télévision sénégalaise. En tout cas, des copies de ces productions sont introuvables dans leur majorité. Même si, par hasard, on tombe sur des copies ayant, par miracle, été retrouvées, aucune documentation ne les accompagne. Des indications précieuses et indispensables sur les contenus comme les sujets abordés, les personnalités interviewées, les acteurs, les comédiens, les réalisateurs, etc. ou encore des documents d'accompagnement comme des scripts, plans de réalisation, lieux de tournages, etc., restent manquants.

Par contre, à la radiodiffusion nationale sénégalaise dont le démarrage s'est effectué sous la supervision et la conduite de l'administration coloniale, les services d'archives ont été implantés très tôt, dès le début, pour accompagner la Radio. De même, le Projet des « Actualités sénégalaises », engagé avec l'assistance, en 1965, de la France et de l'UNESCO, a démarré avec l'archivage des diverses productions dés son entame.

Ces diverses remarques quant au sort réservé aux archives, rappellent, si besoin, que le milieu sociologique des acteurs reste un facteur hautement déterminant dans l'organisation structurelle des organismes. Nous faisons remarquer, ici, qu'à chaque fois que le colonisateur a initié ou a joué un rôle déterminant dans le choix de la structuration organique du service, il a été réservé aux archives leur place. Par contre, lorsque la structuration a été faite par les « locaux », le Service des Archives a fait l'objet d'un oubli. Cependant, il faut noter que les griots, qui sont les gardiens et dépositaires des archives orales, jouissent d'une considération respectable dans la société africaine en général et sénégalaise en particulier. Or, naturellement, pour les sociétés de tradition orale, les archives orales constituent bien des ressources documentaires. Certaines castes - en fait des catégories professionnelles - comme les forgerons, les tisserands, qui sont aussi des gardiens de certaines traditions et pratiques, bénéficient également d'un certain respect de la part des populations. C'est donc dire que, du point de vue structurel et organisationnel des services, la manifestation de la considération envers les archives se fait en fonction d'un certain référent sociologique. Evidemment, après l'adoption par les Africains, d'un modèle occidental, l'adaptation aurait dû être conforme. Mais, sociologiquement, une conformité en tout est, tout simplement utopique parce qu'impossible à atteindre. C'est ce « déphasage » qui est perceptible à travers l'organisation et la gestion des archives en général et des archives audiovisuelles en particulier. Effectivement, l'état des lieux des archives audiovisuelles au Sénégal, ainsi que d'ailleurs dans la plupart de la sous-région, n'est pas, du tout, reluisant.

II.1. Considérations méthodologiques par rapport à cette étude

Notre présence depuis plus de vingt cinq ans dans les services des archives audiovisuelles de la RTS (Société nationale de Radiodiffusion Télévision Sénégalaise) a suscité en nous des considérations professionnelles et opérationnelles aussi bien au plan théorique qu'au plan de la pratique professionnelle des archives audiovisuelles.

A défaut de la maîtriser, nous pensons posséder une certaine connaissance d'un bon nombre de problématiques et de difficultés inhérentes à la conservation, à la recherche (ici diffusion), à l'indexation des archives dans le contexte peu favorable de l'efficience, en Afrique, en général et, singulièrement au Sénégal, de ces précieux outils.

Partant de ce point de départ pragmatique, nous cherchons, dans ce travail de thèse, à trouver et à baliser un chemin vers la problématisation et la transformation de ce vaste sujet de la pratique de l'archivistique audiovisuelle en une thématique de recherche.

Le but recherché est d'arriver à allier à la fois l'état de l'art en matière de théorie sur les archives audiovisuelles, et la pratique (technique et professionnelle) de l'archivistique audiovisuelle, les théories sur la télévision Notre préoccupation majeure reste ici les problématiques relatives aux archives télévisuelles. Toutefois, nous essayerons de les examiner en les confrontant aux points de vue scientifiques sur la mondialisation de l'information documentaire audiovisuelle. Mais, l'un des écueils qui pourrait affaiblir cette étude est que le sujet sur les archives télévisuelles en Afrique de l'Ouest, et, particulièrement au Sénégal, compte peu de travaux et de sources scientifiques. Mais, en désespoir de cause, nous prenons ce manque, à la limite, comme une motivation supplémentaire pour conduire cette étude qu'il faut d'ores et déjà considérer comme une contribution et comme un défrichage de ce vaste sujet. Dès lors, des manquements sont inhérents à ce travail. Effectivement, la conséquence immédiate d'une quasi inexistence de travaux sur les archives en Afrique et au Sénégal aboutit à une carence en bibliographie dans le domaine. Bien des travaux que nous avons parcourus sur la télévision et les autres médias ne s'intéressent pas, de façon spécifique aux archives audiovisuelles. Aussi, nous nous sommes

inspiré de travaux et d'études de précurseurs sur archives dans leur généralité. En fin de compte, force nous a été de reconnaître un fait : les archives audiovisuelles en Afrique de l'Ouest et, particulièrement au Sénégal, sont un sujet qui fait l'objet de peu de travaux scientifiques. De même, le manque notoire de données concrètes sur la gestion des archives audiovisuelles dans les pays de cette sous-région, est, aussi, un fait également patent. C'est dire que l'état de la connaissance sur le sujet reflète l'état du terrain.

Ces deux évidences entraînent au moins deux conséquences vis-à-vis de notre présente étude :

- D'abord, un relatif déficit en bibliographies et enquêtes relativement aux archives audiovisuelles de l'Afrique et du Sénégal.

- Ensuite, et par conséquence, une bonne partie des affirmations contenues dans cette thèse sont le fruit d'une observation de terrain que nous avons personnellement menée depuis plus de deux décennies.

En fait, ces préoccupations font pour la première fois l'objet d'un travail de recherche académique, tout au moins, pour ce qui est relatif aux archives audiovisuelles en Afrique de l'Ouest et au Sénégal.

Cependant, nous avons confectionné et fait circuler un questionnaire auprès de certains responsables des services et centres de ressources d'archives audiovisuelles de radios et de télévisions africaines. Les résultats de ce questionnaire servent donc, naturellement, de base pour bon nombre de nos allégations. Aussi, l'une des ambitions de ce travail est de tenter de combler un manque théorique et scientifique en contribuant à une meilleure connaissance des enjeux et, par voie de conséquence d'aider les communautés de professionnels des archives en général, particulièrement des archives audiovisuelles à mieux appréhender les enjeux et situations des archives audiovisuelles aussi bien dans leur environnement propre que l'environnement mondial et mondialisé.

II.2. : Une situation matérielle : état des lieux des archives audiovisuelles en Afrique et au Sénégal

II.2.1. Le point sur les sources

Pour brièvement faire le point de la bibliographie que nous avons pu consulter, il faut, d'emblée, relever un constat. C'est qu'il y a peu de travaux et de recherches qui ont été menés sur les archives audiovisuelles africaines en général et, singulièrement sur les archives audiovisuelles sénégalaises. En conséquence, la littérature au sujet des archives audiovisuelles en Afrique se trouve très réduite, presque inexistante. Cependant, de nombreuses recherches et des études sur le média télévision en Afrique et même au Sénégal existent. La télévision générant les archives audiovisuelles, certains axes de ces diverses études sur la télévision nous ont servi pour déduire des rapprochements ou des conclusions sur les archives audiovisuelles. C'est qu'il est apparu que dès après les indépendances en Afrique, la naissance de ce nouveau média fait l'objet d'études qui recensent notamment les moyens mis à la disposition des Etats d'Afrique pour les accompagner dans l'implantation de la télévision. [Unesco, 1964][105]. Il en ressort que c'est d'abord à travers l'éducation et l'enseignement, notamment par le biais de la télévision scolaire, que la télévision, en tant que média, fait sa pénétration dans le continent noir, dans les toutes premières années des indépendances africaines. [Maurel, 2011][106].

De même, un inventaire des technologies de la communication, singulièrement au Sénégal est établi, en même temps d'ailleurs que l'avenir des technologies de la communication dans la sous-région ouest-africaine. En plus du recensement quai exhaustif des médias de radio et de télévision publics et privés, un long historique de la communication au Sénégal depuis

[105] Op.cit.

[106] Op.cit.

le TSF (Télégraphe Sans Fil) est aussi établi. [Sagna, 2001][107] et [Fall, 2011][108].

Les usages, enjeux et perspectives de la radiodiffusion vis-à-vis des technologies de l'information et de la communication ont fait également l'objet d'études qui ont été notre « guide » dans cette recherche. [Dia, 2002]. A la faveur de l'émergence d'une démocratie nouvelle en Afrique de l'Ouest, notamment le média télévision, outil de propagande par excellence pour les « nouveaux pouvoirs », les « oppositions » politiques africaines réclament et obtiennent un certain pluralisme au niveau de ce média. Une diversité des programmes dans les radios et télévisions de l'Afrique de l'Ouest francophone comme anglophone, va accompagner ce pluralisme, tant au niveau du contenu politique qu'au niveau des autres programmes des télévisions. [Silla, 2008].

Comme nous le soulignions, les archives audiovisuelles africaines, en tant que telles, ne font pas l'objet de beaucoup de préoccupations de la part des auteurs que nous avons consultés. Néanmoins, les études menées, soit sur les programmes véhiculés, soit sur les technologies ou sur les moyens techniques, renvoient, tout de même aux contenus de ces médias. Or, ces contenus étant ce que l'on retrouve dans les archives audiovisuelles, il en ressort, du coup, certains constats et certaines déductions relativement aux archives audiovisuelles.

Dans leur traitement du contenu du média télévision, certains ouvrages insistent sur l'important accent mis sur la culture africaine.

Effectivement, les archives télévisuelles africaines renferment une large part sur l'environnement socio-politico-culturel de l'Afrique. C'est pourquoi, pour essayer de cerner l'impact de la culture sur les programmes offerts par les télévisons africaines, nous nous sommes intéressé à quelques ouvrages qui étudient l'environnement social, politique, sociologique et culturel. Ainsi, par exemple, les travaux de [M. M. Keîta, 1947], [Barthélémy Kotchy, 1987]

[107] Op.cit.

[108] Op.cit.

et [Hélène Perrot, 1989], figurent parmi nos sources dans ce domaine. Nous avons également tiré des exemples sur les sources orales à partir des travaux de [Naivelo Rajaonarimanana, 1989]. Les œuvres de [Chérif Daha BA, 2013] sur les sources orales africaines nous valent aussi beaucoup d'exemples. Quant aux exemples sur la littérature orale sénégalaise, c'est de l'œuvre d' [Abdoul Aziz Sow, 2009] que nous les avons puisés.
Par ailleurs, nous avons consulté quelques travaux de thèse ayant traité de près ou de plus ou moins loin les préoccupations voisines des nôtres relativement aux archives audiovisuelles. Cependant, les cas abordés dans ces travaux de thèse ne sont pas toujours axés sur l'Afrique et, encore moins sur le Sénégal. Néanmoins, nous avons pu, partant de ces études, percevoir des similitudes quant aux interrogations communes relativement aux archives audiovisuelles de quelque pays que ce soit. Il en est ainsi des problèmes que pose l'indexation. Il en est de même de la question de la réutilisation et de la revalorisation des archives. C'est aussi, notamment le cas pour tout ce qui touche à l'archivistique en général et à l'archivistique audiovisuelle en particulier.

C'est ainsi que, quoique difficile, l'indexation des documents audiovisuels reste incontournable pour une recherche correcte et fructueuse des contenus. Cet objectif passe par un système d'indexation. [Isaac Antoine, 2005] discute dans sa thèse de la façon de concevoir des systèmes d'indexation et de recherche. Il préconise la mise en œuvre d'une méthode d'assistance à la conception des ontologies tout en insistant sur l'intérêt d'utiliser des patrons de conception ontologiques, ceci pour faciliter les index. Par ailleurs, dans sa thèse, [J.S.Carnel][109] étudie le fonctionnement de la communauté de travail des archivistes et documentalistes audiovisuels. Carnel examine aussi le rôle de la télévision dans la construction des symboles culturels contemporains. Son étude s'intéresse également au recyclage des images d'archives dans les journaux télévisés. Carnel montre comment les documentalistes en charge de l'indexation anticipent les

[109] Op.cit..

demandes récurrentes au moyen de « mots clés outils » pour permettre la réutilisation d'une séquence. Son étude s'appesantit sur le recyclage qui stabilise et entretient les images d'archives.

Quant à [Laure Tabary-Bolka, 2007], elle propose, à travers une approche sémio-pragmatique, d'analyser, dans sa thèse, la circulation et la répétition-pluri-médiatique des images. Effectivement, Laure Tabary-Bolka constate que les images sont l'objet de reprises institutionnelles, personnelles et communautaires à travers les blogs, forums et sites perso de l'Internet. Aussi, Tabary-Bolka étudie-t-elle la structuration des transferts d'images et les effets de ces transferts sur les lectures avant de s'intéresser aux usages des images transférées.

A l'heure actuelle du numérique dans tous les domaines, et, particulièrement dans l'audiovisuel, nous ne pouvions nous passer de prendre un peu connaissance des études sur les nouveaux médias, notamment, l'Internet, qui, de plus en plus, prend plus de place dans l'accès à la télévision et à ses archives. Aussi, nous avons trouvé un apport important et intéressant dans les travaux de thèse de [Thomas Guignard, s.d.]. Effectivement, rompant avec la pratique menée jusqu'ici, Guignard, lui, opte pour s'extraire du prisme technique qui tend à enfermer les travaux et discours liés au développement d'Internet en Afrique. Il retient, lui, la sociologie des médias comme champ théorique pertinent pour mener les travaux de sa thèse. Suivant, cette logique, Guignard part de l'hypothèse que les théories de l'internationalisation de des médias dans le Tiers Monde, la globalisation culturelle et l'espace public, sont un cadre d'analyse opératoire pour problématiser et sociologiser la relation entre médias et identité. Son analyse montre que le web favorise l'intégration des internautes sénégalais dans un « système symbolique occidental » saturé par le marketing. Cependant, il relève que l'influence d'internet sur la société sénégalaise demeure encore très limitée et conditionnelle.

Nous avons tiré un grand intérêt de la thèse de [Catherine Saracco, 2002] qui procède à une étude comparée des politiques des archives audiovisuelles

en France et en Allemagne. A travers un questionnaire, l'auteure réfléchit aux modes de transmission du patrimoine audiovisuel dans le contexte des nouvelles technologies et, en particulier, de l'industrialisation de la mémoire culturelle. Puis, plus spécifiquement, c'est sur la condition de l'archive audiovisuelle et sur son devenir que Saracco choisit de mettre l'accent. En effet, les évolutions historiques affectent les notions de temps et d'espace des archives audiovisuelles et transforment le concept d'archive, particulièrement depuis l'introduction des nouvelles technologies.

Dans le cadre général de l'histoire des médias et de la télévision en Afrique et singulièrement au Sénégal, la thèse de [Tidiane Dioh, 2005] étudie les rapports entre télévision, pouvoir politique et population. Le Sénégal, tête de pont de la démocratie en Afrique noire francophone au sud du Sahara dans les années 60 jusqu'aux années 90, puis le reste du continent, font l'objet de l'étude cette thèse. Durant toutes ces années, les pouvoirs africains, à travers la télévision, exercent un contrôle idéologique et politique sur la population. Les changements de rapports de force n'interviennent qu'à l'issue de la série des conférences nationales souveraines, après le discours de la Baule de François Mitterrand alors Président de la République française et avec la fin du communisme en 1990. Alors, les chaînes réclament la libéralisation des médias suite à la propagation des chaînes de télévision transfrontalières de l'Afrique. Les effets combinés des acteurs sociaux ainsi que des télévisions satellitaires installent un paysage audiovisuel totalement libéralisé dans certains pays, tandis que dans d'autres, la situation politique retrouve ses marques d'avant 1990. Trois leçons sont à tirer de la thèse de Dioh : en Afrique, la télévision a été toujours un rapport de forces permanent entre les logiques sociales des populations et les stratégies politiques des gouvernants ; le système politique n'y renseigne pas toujours sur le système télévisuel et, enfin, l'histoire de la télévision en Afrique continue à s'écrire encore.

Tout naturellement, nous avons également eu recours à des ouvrages de portée générale sur l'archivistique audiovisuelle mais aussi sur les archives en général ainsi que sur les principes fondamentaux de l'archivistique et

l'éthique archivistique. Parmi les travaux les plus marquants consultés, mentionnons ici, tout en étant loin d'être exhaustif, ceux de [Michel Foucault, 1969][110], de [Ray Edmondson, 2004], de [Sam Kula, 2005] ou encore de [Jean Favier, 1991], de [Bruno Bachimont, s.d.] ; [Bruno Bachimont, 2005], etc.

Enfin, il est revenu une part très large à l'Internet dans les références que nous avons consultées. Cette large place à l'Internet est due non seulement à l'immensité des ressources que l'Internet offre, mais aussi au fait que l'Internet - c'est redondant de le mentionner – remplace tous les déplacements que nos maigres ressources financières ne nous ont pas permis de faire et en même il maille presque toutes les ressources documentaires de la planète dans la toile universelle qu'il représente réellement.

II.2.2. : Spécificités propres au traitement et à la réutilisation des archives audiovisuelles africaines (aspects documentaires)

La production mondiale dans le domaine audiovisuel se développe de manière exponentielle. Il y a une dizaine d'années déjà, en 2004, on estimait le volume mondial des archives à deux cent millions d'heures. La part de l'Europe, dans ces fonds était alors évaluée à cinquante millions d'heures. [Wright, 2004]. Grâce au câble, aux satellites et à l'Internet, cette production touche un public de plus en plus large à l'échelle de la planète. On assiste de ce fait à une « mondialisation qui touche notamment l'ensemble des programmes télévisés. Les conséquences de cette mondialisation sont de quatre ordres :

- Tout d'abord une très forte montée en puissance, voire une hégémonie des programmes des télévisions des grands pays producteurs avec lesquels les télévisions des pays pauvres ne peuvent rivaliser par manque de moyens.

[110] Op.cit.

Par exemple, évoquant cet angle de la domination des rapports inégaux dans le domaine des produits culturels comme, justement, la production télévisuelle, [Kaarle Nordenstreng et Tapio Varis, 1974] détectent, à l'issue d'un programme d'étude financé par l'Unesco sur cette problématique, « trois principaux pôles d'exportation : l'hégémonie américaine avec plus de 100.000 heures de programmes exportés, puis la Grande-Bretagne (environ 30.000 heures) et la France (entre 15.000 et 20.000) ». [Guignard, s.d.][111].

- Ensuite, une évolution des centres d'intérêt du public qui se tourne de plus en plus volontiers vers les programmes des grands producteurs audiovisuels du Nord au détriment des productions locales des pays du Sud, moins riches et moins diversifiées.

Ainsi, il y a trente ans, « En 1974, 84% des programmes diffusés par la télévision uruguayenne étaient d'origine américaine. Au Pérou, au Brésil, au Venezuela, 70% des films étaient américains. » (Guignard, s.d.[112]).

Sur le Sénégal, nous ne disposons pas de statistiques précises et officielles sur le pourcentage de la programmation à la télévision nationale des productions nationales et des productions étrangères. Cependant, notre propre expérience au sein même de la Radiotélévision nationale ainsi que les incessantes récriminations tant du public en général que des politiciens tous bords confondus (gouvernement et opposition), pourraient servir pour présumer témoigner de la belle part occupée dans les programmes par les productions étrangères.

- Puis, comme résultante de ces deux conséquences, au plan de la mondialisation de l'information documentaire, il se pose la question de l'existence ou non d'un « impérialisme culturel » en conséquence de cette « asymétrie » des flux informationnels entre le Nord et le Sud.

---

[111] Op.cit.

[112] Op.cit.

D'ailleurs certains sociologues vont même jusqu'à nier les identités du Tiers Monde. Pour ceux-là, effectivement, la mondialisation conduit à appréhender le Tiers Monde « comme un territoire uniforme, anonyme et indifférencié, aboutissant à une vision ethnocentrique et une négation des identités et des cultures locales ». [Guignard, s.d.][113]. Dans la perspective de ce raisonnement, l'Occident, voire le modèle américain, est considéré comme la seule richesse culturelle valable.

- Enfin, la naissance d'un certain rejet voire une aversion des productions des télévisions étrangères occidentales. L'envahissement de ces productions et réalisations est tellement écrasant dans les écrans des pays du Sud que des mouvements religieux ou même simplement citoyens des pays du Sud se signalent de plus en plus pour s'ériger en défenseurs de leurs cultures locales. De tels mouvements rallient aussi des élans similaires de rassemblements de conservateurs farouches de la culture locale. Tout cela est à mettre sur le compte d'une remise en cause de l'influence grandissante que les productions télévisuelles, particulièrement, exercent sur les populations locales des pays du Sud. Même au plan législatif, on rencontre de plus de dispositions nationales africaines qui ont pour objet de garantir la protection, surtout des jeunes et des femmes, face à ces programmes télévisuels « étrangers » dont on redoute qu'ils favorisent l'acculturation de ces tranches de populations.

En voici un exemple :

Une dramatique la télévision sénégalaise, dans les années 80, intitulée « Djiko ak diamono » et plus connue sous le titre « Adama ak Awa » montre bien la problématique de l'influence que les programmes télévisés venus d'ailleurs exercent sur les populations, particulièrement sur les jeunes « Djiko ak diamono », pourrait se traduire par, à peu près, « l'être et la mode

[113] Op.cit.

(ou le temps) » ou encore par « A la page ». Cette pièce théâtrale télévisée met en exergue deux attitudes très différentes de deux jumelles nommées Adama et Awa. La première est toute acquise aux traditions coutumières, culturelles et religieuses. La deuxième, quant à elle, est tout le contraire. Elle est adepte d'une culture importée d'Europe et d'Amérique ; elle est fan de la musique reggae et de la mode vestimentaire occidentale qu'elle ne connaît, en fait, qu'à travers la radio et la télévision. Il s'agit là de l'illustration du conflit des générations que posent, en quelque sorte, à la fois l'influence et l'attirance des productions télévisuelles étrangères dans le Tiers Monde en général. Comme c'est le cas au Sénégal[114], on trouve dans l'exposé des motifs de la plupart des lois ouest-africaines portant création d'un conseil national de l'audiovisuel, les motivations qui ont poussé le législateur à adopter ces dites lois l'objectif clair de réguler la nouveau paysage audiovisuel dans la perspective de l'évènement de nouvelles chaînes de télévision. Généralement, l'organe de régulation de l'audiovisuel est appelé dans un article bien précis, à veiller à la sauvegarde de l'enfance et de l'adolescence quant aux contenus véhiculés par les programmes des télévisions.

La question que nous voudrions aborder ici est celle de la préservation des valeurs et de la richesse culturelle des pays « pauvres » face à des programmes audiovisuels qui ne font que très rarement référence à cette culture. Ou alors, s'il arrive que les médias occidentaux fassent référence aux programmes des télévisions des pays pauvres, c'est, très souvent, de manière caricaturale. Ce fait est dû, la plupart du temps à l'ignorance des sujets touchant surtout à la culture de ces pays. Cette méprise trouve son explication dans le fait que la documentation qui accompagne les productions des pays pauvres du Sud est très souvent parcellaire ou insuffisante si tant est qu'elle existe d'ailleurs. Les réalités de la culture africaine sont difficiles à cerner, à commencer par les africains eux-mêmes,

[114] Voir Exposé des motifs et article 7 de la Loi n°2006-04 du 4 janvier 2006 portant création du Conseil National de Régulation de l'Audiovisuel (CNRA).

et, a fortiori par des non-africains. En plus, chaque sous-groupe africain a une lecture spécifique et ésotérique de chacune de ses pratiques culturelles (chants, danses, mariages, funérailles, baptêmes, circoncisions, etc.). Puis, généralement, les archivistes et documentalistes africains ne maîtrisent toujours bien la signification cultuelle des divers us et des multiples coutumes. Aussi, c'est, plus spécifiquement, le rôle des documentalistes et archivistes dans la visibilité de la production des télévisions locales du Sud en général, africaines en particulier, et singulièrement sénégalaises que nous voulons interroger. En effet, tous ces programmes télévisés doivent faire l'objet d'une redocumentarisation : être conservés, analysés, décrits, indexés pour pouvoir ensuite circuler hors de la sphère au sein de laquelle ils ont été produits et être compris par d'autres. [Salaün, 2007]. « Dans un contexte classique analogique, l'indexation est essentiellement une identification du document (que l'on appelle souvent « catalogage ») et une description globale du contenu (de quoi ça parle) sans qu'il y ait de description segment par segment. » [Bachimont, s.d.][115]. (Voir Annexes_6, 7, 8 et 9).

La question de l'archivage dans les pays les plus pauvres est primordiale pour la préservation de la diversité culturelle. (Nous entendons ici par pays pauvres la plupart des pays du Sud dont les organismes de radio et de télévision ne disposent pas toujours de budgets de production suffisants. Et, qui, donc, produisent très peu de programmes et de réalisations sur leurs propres pays, leurs propres réalités culturelles, religieuses ou économiques. Le terme « Tiers Monde », ici, désigne aussi ces mêmes pays.).

Les programmes produits par les télévisions locales de ces pays, bien qu'ils ne soient pas comparables techniquement à ceux produits dans les pays disposant de moyens plus importants, sont fortement ancrés dans l'environnement culturel de ces pays. Ils en présentent de nombreux aspects qui ne peuvent être retrouvés nulle part ailleurs.

Au Sénégal, par exemple, plus des 30% des soixante-dix mille heures de programmes conservés par la télévision nationale sont relatifs à la culture.

[115] Op.cit.

C'est que, dans les faits de tous les jours, la culture et la question culturelle, occupent une place prépondérante. En conséquence, les productions des télévisons reflètent cet état de fait. Ceci fait dire à Léopold Sédar Senghor, ancien Président de la République et un des plus grands penseurs négro-africains du siècle dernier : « C'est en ce sens que l'homme, c'est-à-dire la Culture, est au commencement et à la fin du développement du Plan de Développement économique et social… un projet élaboré pour un pays donné et un temps donné, ainsi qu'un ensemble de moyens pour le réaliser… Le but ultime de tout plan, c'est le développement : … l'épanouissement de l'homme et de tous les hommes.». [Senghor, 976].

Un questionnaire que nous avons fait circuler au niveau des services d'archives des télévisions nationales du Bénin, du Mali, du Niger, et, bien entendu du Sénégal, a permis d'établir que le contenu culturel représente, pratiquement, un pourcentage aux alentours de 40%, dans leurs fonds.

Le questionnaire a aussi fait l'objet d'une réponse de la part de l'Association FLAH[116] qui est un organe malgache qui se préoccupe de la sauvegarde du film dans la « Grande Ile ».

L'objet de notre questionnaire était de tenter d'évaluer les pourcentages des contenus des archives du point de vue de la culture et du sport, de l'économie, de la politique et de l'histoire.

Le questionnaire révèle, qu'au total, ces cinq pays disposent, en 2011, d'un fonds global d'archives audiovisuelles de près de 200.000 heures (Exactement 198.230 heures archivées et sauvegardées). La part qui revient au contenu culturel des archives détenues est, en moyenne, de 42.25% selon les chiffres obtenus. Le contenu politique suit avec 37.25% des contenus. Quant au contenu relatif à l'histoire récente des pays ou à la colonisation ou parlant des figures et héros historiques de façon générale, il représente

[116] Voir : https://www.facebook.com/Association.Flah/posts/623047837733541 et http://flah-madagascar.org/

seulement une moyenne de 6.25% dans ces cinq pays, se plaçant juste devant le contenu touchant à l'économie, qui, lui, est de 9.25%.
Ceci laisse supposer que le contenu culturel concernerait plus du tiers, et un peu moins de la moitié des fonds d'archives conservées dans la plupart des télévisions des pays francophones d'Afrique de l'Ouest. Ces archives sont une partie du patrimoine culturel de ces pays. Leur préservation et leur diffusion participent à la transmission des valeurs qui fondent les sociétés au sein desquelles elles ont été produites. De manière corollaire, la mondialisation aidant, les programmes de ces pays du Sud peuvent maintenant être visibles partout dans le monde à travers câbles et satellites et intéresser les chercheurs, mais également la diaspora soucieuse de transmettre les valeurs de ses origines (susceptibles d'être retrouvées à travers ces programmes du Sud) à sa descendance.
Précisons que la télévision nationale sénégalaise (RTS) ainsi que d'ailleurs la plupart des télévisions privées sénégalaises sont d'ores et déjà visibles dans la plupart des régions du monde via le satellite. La RTS, en tout cas, est accessible via le satellite en Afrique, Europe, Amérique et Asie ainsi que partout ailleurs par l'Internet[117]. Il y a, par ailleurs, que, depuis le 17 juin 2015, l'Afrique entière est censée avoir rejoint la télédiffusion numérique. Ce qui laisse croire donc que toutes les chaînes africaines sont visibles partout dans le monde. Dans la réalité néanmoins, ce n'est pas encore le cas puisque seuls cinq pays d'Afrique sur les 54, disposaient de la télévision numérique à cette date-butoir du 17 juin 2015, à savoir le Malawi, Maurice, le Mozambique, le Rwanda et la Tanzanie. [Jeune Afrique du 29 juillet 2015].

> « La déclaration de Yaoundé a sanctionné la 7ème Assemblée générale de l'Union africaine de radiodiffusion (Uar), qui s'est tenue les 27 et 28 janvier 2014 dans la capitale du Cameroun. Une déclaration dans laquelle les radios et télévisions du continent demandent le report de l'échéance du 17 juin 2015, fixée par l'Union internationale des télécommunications (Uit),

[117] www.rts.sn ou www.homeview.sn

pour l'arrimage total au numérique. Tout de même, l'UAR assure que, malgré les difficultés, les pays membres ont pris l'engagement de tout mettre en œuvre pour atteindre l'objectif de l'année prochaine.». [Agence ECOFIN Newsletter du 29 janvier 2014]

L'approche qui sera privilégiée ici s'inscrit dans la perspective des sciences de l'information : « celle de la recherche et de l'accès, c'est-à-dire la perspective de l'usager et non celle de la création et de la diffusion, perspectives du producteur propres aux sciences de la communication.». [Salaün, 1993].

En tant que conservateur des archives au sein de la Télévision nationale sénégalaise voilà plus de deux décennies, nous demeurons convaincu, comme [Chauveau, 2001][118] que les professionnels de la télévision « […] ont explicitement inscrit la démarche ethnographique et la question sociale au cœur de leurs préoccupations ».

Notre propos n'est pas de revisiter toutes les étapes du travail des archivistes et documentalistes, mais plutôt de nous intéresser aux liens entre leur travail de décryptage et d'analyse du document d'archives audiovisuelles et les conditions d'une possible circulation de ces documents dans différentes sphères sociales, que ce soit au niveau local ou au niveau international.

Notre analyse repose principalement sur les archives de la télévision nationale sénégalaise (RTS).

La conservation, le traitement et l'éventuelle réutilisation des images produites par les télévisions locales sont assurés, avec tact, grâce au travail des documentalistes et des archivistes.

Pour être exploité avec efficience, tout document d'archives doit d'abord être « documentarisé ».

En effet, « documentariser » ces archives, c'est améliorer la visibilité de la culture locale.

[118] Op.cit.

Nous faisons référence ici à la proposition de Jean-Michel Salaün qui entend rendre visible le travail des documentalistes dont l'objectif, grâce à la documentarisation, est d'optimiser l'usage du document en permettant un meilleur accès à son contenu et une meilleure mise en contexte. [Salaün, 2007][119].

Le regard de l'archiviste sur le document audiovisuel, comme d'ailleurs celui du chercheur, se distingue de celui du simple téléspectateur, dans la mesure où l'un comme l'autre s'obligent à une mise à distance de ce qui apparaît « naturellement » sous le regard ordinaire.

Comme tous les médias, la télévision, fonctionne sur la base de codes propres.

L'objectif ici n'est pas de pénétrer les arcanes de la sémiologie (l'étude des codes) et de la sémiotique (l'étude des signes).

> « Les œuvres audiovisuelles ont élaboré leurs propres codes et conventions qui nous sont devenus si familiers que l'on n'en a souvent plus conscience. Par exemple, les premiers films se composaient de prises et de plans simples, fixes et continus. L'assemblage et la juxtaposition des prises – le montage – et la mise au point de différentes sortes de mouvements de caméra permettant de changer les angles de vue ont marqué un tournant dans l'art cinématographique. ». [Edmondson, 2004].

Décrypter les messages que la télévision véhicule, c'est mettre à jour une signification cachée par les codes qui sont propres à ce média.

Documentariser, c'est donc d'abord interpréter, déchiffrer ce langage codé pour ensuite le traduire dans un langage accessible à tous.

La connaissance du contexte de production de ces archives est un élément essentiel à ce travail d'interprétation et d'analyse. Or, nous verrons qu'il n'est pas toujours facile pour l'archiviste ou pour le documentaliste de retrouver tous les éléments nécessaires pour ce faire. Pourtant, certains

[119] Op.cit.

éléments sont primordiaux pour la perception correcte des codes sur lesquels ces émissions ont été construites. C'est pourquoi, il nous paraît important de montrer le « tact » avec lequel les documentalistes vont tenter de reconstituer ces contextes. Le tact que ces professionnels développent montre que ces derniers prennent la mesure de la valeur patrimoniale de ces archives. Les archivistes s'efforcent, autant que possible, d'accomplir l'impérieuse tâche de faire cerner, au plus près possible, ce que ces archives représentent pour la préservation et la transmission de la culture de leur pays. Les efforts déployés sont encore d'autant plus pénibles en Afrique, et, singulièrement au Sénégal. En effet, dans nos pays, il est rarissime que les documents d'accompagnement des archives audiovisuelles arrivent en même temps que les documents d'archives jusqu'entre les mains des archivistes. Nous faisons allusion ici, notamment au script. Effectivement, cet important document de travail (shooting script, en Anglais) renferme en lui tous les éléments de l'histoire filmée, les dialogues des personnages en plus des informations techniques appliquées au tournage de chaque plan. En fait, ce script est « le découpage technique. C'est, en 1910, que Thomas Harper Ince, acteur, réalisateur, scénariste américain et créateur du genre western, producteur de plus de 450 films, invente le script qui se révèle être un trésor d'informations de tous genres (découpage du scénario en plans détaillés ; indications sur la lumière et le cadrage, les mouvements de caméra et, même, sur les intertitres prévus). En outre, le script précise les numéros de la séquence et du plan, les indications techniques comme le tournage de jour ou de nuit ; donne la liste des comédiens sur le plateau, dans le champ ou hors-champ, des costumes et coiffures portés, des accessoires particuliers utilisés, etc. Autant dire que ce document sans équivalent est plus que nécessaire dans l'accompagnement des documents à archiver. A défaut, les diverses fiches descriptives ou analytiques que les archivistes tentent de réaliser ne font, pratiquement, que reprendre ou recréer les informations que le script recèle.

S'agissant du tact avec lequel les archivistes procèdent, nous revisiterons tout d'abord ce que recouvre l'analyse du contenu des images.

Partant de cela, nous explorerons quelques spécificités communes aux archives audiovisuelles en ce qui concerne cette analyse de contenu avant de dégager la spécificité de l'analyse du contenu des archives audiovisuelles africaines en général et sénégalaises en particulier.
Ensuite, nous proposons de revenir sur la définition du concept de contexte et de ce dont il est nécessaire de tenir compte pour comprendre et interpréter correctement le document d'archives audiovisuelles.
Enfin, nous tenterons de distinguer les différentes dimensions que peut prendre ce contexte et nous montrerons, à partir d'exemples concrets, le rôle qu'il a tenu dans l'interprétation, dans la description, afin de montrer en quoi cette description définit les conditions d'une possible transmission du sens des documents ainsi documentés ou plus justement « documentarisés ».

Comment analyser le « contenu » des images ?

De nos jours, le document audiovisuel est devenu un objet banal en raison de la multiplication de la production mondiale et de la très grande facilité avec laquelle il est possible d'y accéder.
Par exemple : « En 2010, 105 millions de téléviseurs ont été vendus dans le monde. [Et] il se vend presque 7 téléviseurs chaque seconde dans le monde, soit 232 millions d'unités en 2012 ». [Planetoscope ConsoGlobe, 2012].
L'IDATE (anciennement Institut de l'audiovisuel et des télécommunications en Europe, devenu aujourd'hui DigiWorld Institute) qui conduit des études de marché et prodigue des conseils dans le domaine de l'audiovisuel et du numérique, prévoit qu'en 2016, il ya aura 1.510 milliards de foyers de télévision dans le monde, soit une augmentation de +9.4% en 5 ans. [IDATE, 2012]
L'explosion de la consultation des archives audiovisuelles est aussi exponentielle que les audiences notées aux programmes des télévisions. Ainsi, par exemple, Netflix qui est une « machine technologique pour la VOD (Vidéo à la demande) a diffusé 6,5 milliards d'heures, au premier semestre 2014. [METRONEWS, 2015]. Enfin, n'oublions pas, que théoriquement,

depuis le 17 juin 2015, la télédiffusion numérique terrestre est censée être effective sur toute la planète. C'est, en effet, ce que recommande l'UIT (Union Internationale des Télécommunications). Mais, même si on sait que, dans les faits, l'Afrique n'a pas pu s'arrimer à cet objectif, il n'en reste pas moins que « selon l'IDATE[120], le taux de pénétration de foyers TV numérique atteindra les 78% en 2016 au niveau mondial ». Aussi, la banalité de la télévision n'en sera que plus raffermie. Et, en conséquence, l'audience de la télévision ira se renforçant, et l'utilisation des archives que ce média génère avec.

> « Aujourd'hui, les images d'archives ont envahi notre environnement visuel. C'est un gisement documentaire qui ne cesse de s'accroître. Et on assiste depuis une quinzaine d'années à un développement de productions ambitieuses à base d'images anciennes numérisées et « reformatées », entrecoupées de témoignages, destinées à mieux appréhender l'histoire. ». [Véray, 2014].

Mais, si l'accès logistique à la télévision devient possible quasiment en tout point du globe, qu'en est-il de l'interprétation qui peut être faite des contenus que le média véhicule ?

Les documents audiovisuels sont, avant tout, des documents. Ce statut de document fait qu'ils vont se retrouver au centre d'échanges sociaux où ils vont circuler comme tous les autres documents. [Pédauque, 2003]. L'étymologie latine de « document », est « doceo » qui veut dire « j'enseigne». Dès lors, tout document, renferme en lui une certaine information, « un certain enseignement » à transmettre. C'est dire donc qu'un document « est une forme inscrite sur un support se prêtant à une interprétation à travers laquelle elle fait sens pour quelqu'un ou une communauté ». [Bachimont, s.d.]. Les documents audiovisuels sont cependant des documents particuliers. Leur construction repose sur un langage propre. Ce langage, mais également le projet à partir duquel ils ont été produits, doivent donc

[120] Op.cit

être préservés et « traduits » pour être compréhensibles et intellectuellement accessibles à différents destinataires potentiels (téléspectateurs, mais aussi chercheurs).

Le travail de l'archiviste ou du documentaliste va donc consister à aider les lecteurs à s'approprier ces documents. Il va pour cela les analyser.

Analyser, c'est décomposer un ensemble en cherchant à mettre en exergue les éléments qui constituent cet ensemble. C'est donc un examen détaillé d'un ensemble complexe. En fin de compte, c'est une démarche intellectuelle qui va chercher à aller du complexe (un code) au plus simple, plus accessible (décodé). Ainsi donc, les archivistes et documentalistes se servent de formes multiples d'analyse pour aider à éclairer, orienter, ou informer leurs utilisateurs (journalistes, réalisateurs, chercheurs, etc.).

Certaines autres formes d'analyse sont pour décrire ou résumer le document d'archives audiovisuelles.

Sans être exhaustif, citons ici quelques types d'analyse.

L'analyse aborde le document audiovisuel, soit sous l'angle thématique (le sujet traité), soit sous le prisme visuel (l'image véhiculée) ou acoustique (le son distillé), ou encore selon le contenu iconique.

L'angle thématique débouche sur le regroupement par thème, par sujet des contenus des documents (exemple sport ; environnement ; politique ; art ; culture ; …).

Le prisme visuel, quant à lui, permet de rassembler et retrouver tous les documents audiovisuels contenant des images et vues de même nature (végétation ; chants et danses initiatiques ; …), mais aussi et surtout il donne l'occasion de repérer des images rares ou difficiles à tourner, dans le sens, par exemple, de plans et de scènes qui se déroulent tous les 40ans comme le bukut (entrée dans « le bois sacré »), en Casamance ou encore de scènes d'exorcisme comme lors de cérémonies de ndeup (« vaudou sénégalais »). (Voir photos, Annexe_1.).

L'analyse selon le contenu acoustique du document audiovisuel met en exergue le son, la parole, la musique, le timbre de la voix ou le bruit ou le bruitage produit dans la vidéo. Ceci permet, par exemple, de créer des banques de sons et de bruits tels les cris des animaux ou de sons ponctuels

d'une action ou d'un geste (démarrage ; freinage d'une voiture ; son d'une cloche ; appel à la prière d'un muezzin ou fermeture ou ouverture d'une porte de chambre ou d'une porte de voiture ; etc.). Pour ce faire, l'archiviste peut tenir compte des six catégories de sons retenues au cinéma, à savoir : la voix, la musique, les bruits, le silence, les effets et les ambiances. [Daveau-Martignoles, 2005].

L'analyse peut concerner soit une partie de la vidéo (quelques extraits), soit une seule séquence identifiée et découpée.

L'analyse peut aussi ne s'intéresser qu'à une seule topique spécifique de la vidéo source (un seul thème développé dans la vidéo en un seul ou en plusieurs segments).

Bien entendu, l'ensemble des thèmes développés dans la vidéo peut faire l'objet d'une analyse.

Les objets visuels de la vidéo (au sens large : les situations, les personnes, artefacts, objets naturels, lieux, etc.) regroupant le plan visuel de la vidéo source, à eux seuls, peuvent être faire l'objet d'une analyse.

Les objets acoustiques du document audiovisuel (paroles, musique, bruits, etc.), c'est-à-dire ce que l'on appelle le plan sonore de la vidéo, peuvent, eux aussi, être visés pour constituer une analyse à part entière.

Enfin, « une analyse iconique et figurative, c'est-à-dire au sens "connotatif" et "noétique", autrement dit les scènes filmées faisant partie de la vidéo source, peut également être conçue comme une autre forme d'analyse du document audiovisuel. [Stockinger, 2011].

L'analyse comme « décryptage ».

Signification du décryptage :

Décrypter, c'est mettre à jour la signification cachée derrière un code.

C'est interpréter, déchiffrer un langage codé en le traduisant dans un langage accessible à tous. En ce sens, l'analyse du document audiovisuel procède d'un décryptage, puisque pour permettre de comprendre le contenu du document audiovisuel, il est nécessaire d'interpréter les codes qui ont été utilisés pour le fabriquer afin de rendre ces codes « lisibles » et

« compréhensibles » pour l'utilisateur intéressé (téléspectateur et surtout chercheur).

Pour décrypter les documents d'archives, le documentaliste devra donc, d'abord connaître et reconnaître les différents codes sur lesquels repose sa construction et, ensuite, être capable de les « décoder », c'est-à-dire de les traduire dans un langage accessible à ceux qui ne connaîtraient pas la signification de ces codes.

L'audiovisuel (cinéma et télévision) fonctionne effectivement sur la base de codes, de signaux, de standards et de procédés propres.

Le travail des professionnels des archives et de la documentation audiovisuelle est donc, tout d'abord, un travail de décodage qui repose sur une bonne connaissance des modalités de production et des pratiques de la réalisation audiovisuelle. Ceci leur permettra par exemple de situer le document correctement dans le temps et dans l'espace.

Le professionnel devra également connaître les différents genres télévisuels ainsi que les pratiques journalistiques afin d'en rendre compte correctement.

Par exemple, il est impératif de préciser que l'on est en présence d'un document qui traite d'actualité si c'est le cas, à quelle date exactement, identifier les intervenants (noms, qualité, etc.), mentionner la langue utilisée aussi bien dans le commentaire que par les personnes interviewées, et, notamment, signaler s'il a fallu, par exemple, insérer une traduction en « off »[121] de l'interview.

Enfin, l'archiviste devra aussi avoir une bonne connaissance de l'environnement culturel au sein duquel ces programmes ont été produits pour en comprendre la signification.

Dans un second temps, il devra traduire l'ensemble de ses analyses et des significations portées par les différents codes dans un langage documentaire et, donc, maîtriser les techniques documentaires de façon générale (description catalographique).

Enfin, il devra penser en termes de communication, c'est-à-dire envisager les publics de ces descriptions et de ces documents « documentarisés », qui vont

[121] Ici son rajouté a posteriori

aujourd'hui bien au-delà des publics traditionnels des archives télévisuelles qui étaient historiquement plutôt d'autres professionnels du secteur.

Les codes propres du document audiovisuel

La fabrication, ainsi que l'utilisation du document audiovisuel, reposent sur des codes propres. Ces différents codes se retrouvent au niveau technique, au niveau du langage cinématographique ainsi que du genre télévisuel, mais aussi au niveau sémiotique et sémiologique, et, enfin, dans le contexte culturel de la production du document audiovisuel.

Concernant le niveau technique, le recours à des outils spécifiques est nécessaire aussi bien pour « fabriquer » que pour diffuser le document audiovisuel. Ainsi, par exemple, la disposition d'une caméra est incontournable, tout comme d'ailleurs de bancs de montage[122], par exemple. De même, hormis le Noir et Blanc et en attendant leur supplantation complète et définitive à partir de 2015 par le totalement numérique, trois standards de couleurs (PAL[123], SECAM[124], NTSC[125]) sont encore utilisés.

Du point de vue de la pratique, par exemple, lorsque l'on change un des standards de couleur par un autre, le résultat se traduit immédiatement par une perte de couleurs qui donne du Noir et Blanc à la place de la couleur initiale. Ces conséquences visibles à l'écran impliquent des niveaux évidents d'appréciation.

---

[122] Montage : Phase technico-artistique d'assemblage des plans et séquences pour donner un sens au film.

[123] PAL (Phase Alternated Line) (25 images seconde) 50Hz. Créé en Allemagne dans les années 60, c'est aujourd'hui le standard de couleurs le plus utilisé dans le monde en télévision.

[124] Sécam (Séquentiel à Mémoire) (25 images seconde) 50Hz. Standard de couleurs créé en France dans les années 60

[125] NTSC (National Television System Committee) (30 images seconde) 60Hz. Premier standard de couleurs inventé par les Etats-Unis d'Amérique dans les années 40

Le langage cinématographique, de son côté, véhicule des messages à travers des codes qui lui sont également propres.
C'est ainsi le cas, par exemple, à travers le cadrage fait à l'aide de la caméra qui permet d'obtenir des « plans ».
Le « plan » est une suite d'images filmées sans interruption du début jusqu'à la fin de la prise de vue et correspond également à une certaine valeur que l'on veut donner au sujet filmé.
Ainsi on parle de « très gros plan », de « gros plan », de « plan d'ensemble », de « plan large », d »arrière-plan », etc.
Par exemple, le « très gros plan », en abrégé « TGP », sert, avec un effet de loupe, à mettre en exergue un détail de façon à amener le téléspectateur à voir de plus près ce qu'il n'aurait pas pu voir à l'échelle normale. Aussi, le « TGP » est-il souvent utilisé pour produire un effet hyper dramatisant. [Daveau-Martignoles, 2005].[126]

Un autre code utilisé dans l'audiovisuel est relatif au genre télévisuel choisi pour un document donné.
Selon, le genre télévisuel en question, outre l'approche de traitement, le sujet traité requiert une appréciation différente.
Par exemple, un reportage portant sur une actualité n'appelle pas la même appréciation ni le même traitement qu'un documentaire.
Par exemple, les normes journalistiques télévisuelles prévoient quelques secondes à un maximum de deux minutes pour rendre compte d'une actualité. Par contre, un documentaire peut durer 13, 26 ou 52 minutes.
C'est, qu'en fait, le documentaire, tout en rendant compte d'un fait réel comme le fait un reportage d'actualité, va montrer et expliquer tous les détails ou le maximum de ces détails relativement à ce fait au contraire du reportage d'actualité qui se contente de relater le fait tel qu'il s'est déroulé dans l'essentiel.

[126] Op.cit.

Enfin, le contexte culturel va, quant à lui, prendre en compte l'environnement culturel dans lequel et pour lequel le document audiovisuel est produit. Ainsi, par exemple, la langue du document est fonction du public ciblé. De même, certains choix de présentation ou de décor se réfèrent au contexte culturel.
Par exemple, une production portant sur une veillée culturelle « pular » va prévoir des nattes ou du feu de bois pour coller au plus près le milieu visé et tenter de « reproduire » le champ d'action du sujet choisi.

La mise en œuvre de l'analyse du document audiovisuel.

Afin de mieux éclairer le chercheur, mieux le guider pour trouver et comprendre ce qu'il cherche, les archivistes et documentalistes font donc recours à des techniques qui leur sont propres aussi bien pour décrire les images de ces archives audiovisuelles que pour en analyser le contenu.
Cependant, si ces procédés s'appliquent sans difficulté majeure pour les archives dites traditionnelles (papier), il n'en va pas de même pour les archives audiovisuelles de façon générale et pour les archives audiovisuelles africaines en particulier.
Effectivement, contrairement au document « papier », l'analyse du document audiovisuel nécessite la prise en compte, par les archivistes et documentalistes, de toutes les phases qu'il a fallu pour arriver à la production effective du document audiovisuel.
Cette démarche s'explique par la complexité du document audiovisuel qui tient au fait que le document audiovisuel ne repose pas sur un système d'assignation arbitraire de sens comme le texte. [Isaac, 2005].

> « En tant que phénomène optique et acoustique, perçu par le canal subjectif de la vue et de l'ouïe d'un individu, le document audiovisuel partage certaines caractéristiques avec les documents visuels statiques – tels que la photographie et la peinture – mais diffèrent

> intrinsèquement des documents à base de texte, dont la transmission repose sur un code interprété par l'intellect. ». [Edmondson, 2004][127].

Les formes de l'analyse du document d'archives audiovisuelles

Sur le plan du traitement documentaire, ce décryptage est une forme de traduction, d'explicitation, qui se décline en analyse descriptive, signalétique d'une part et en analyse informative ou critique d'autre part.

L'analyse descriptive s'intéresse plutôt aux éléments techniques - matériellement parlant - du document d'archives (ce que l'on appelle le catalogage, chez les bibliothécaires, documentalistes et archivistes).

> « Cette description bibliographique a pour but de décrire les caractéristiques physiques et le contenu du document en précisant les éléments nécessaires à la description, leur ordre de présentation, la ponctuation (utilisée comme un codage) pour les délimiter, les règles de transcriptions. Concrètement, son rôle est de créer une fiche d'identité du document très complète, compréhensible par tous, identique quel que soit le pays et donc facilement intégrable et échangeable dans des catalogues multimédias de différents établissements (à des niveaux international, national ou local.». [Benayoun et Slanoski, 2010].

Ce sont les règles de description de l'ISBD, la description bibliographique internationale normalisée (International Standard Bibliographic Description), édictée par la Fédération internationale des bibliothécaires et des bibliothèques (IFLA), combinées à la norme Afnor[128] FD Z. 44-065 de

[127] Op.cit, p.60.

[128] Association française de normalisation. Voir : Afnor : www.afnor.org

septembre 1998, validée par l'Iso[129] et spécifique pour les documents audiovisuels qui sont utilisées pour le catalogage.

Le catalogage consiste en une opération basée sur les normes de description physique du document comme celles que nous avons citées plus haut.

En dehors des caractéristiques physiques, le catalogage décrit aussi le document dans sa totalité avec toutes les informations relatives aux titres (titre principal, titre propre, titre parallèle, titre traduit, ...), aux auteurs, à l'éditeur, à la date d'édition, aux dimensions, etc., tout cela à travers une notice bibliographique. Le catalogage vise principalement à identifier le document et à faciliter sa recherche et sa localisation. Ceci se traduit par la description de certains éléments techniques relatifs au support sur lequel le contenu du document est inscrit (Bande vidéo de 1 ou 2 pouces de type A, B ou C ; Umatic, BVU, Bétacam simple, numérique, SP ; le standard de la couleur (Noir et Blanc, SECAM, PAL, NTSC).
L'intérêt du support, par exemple, est hautement significatif en ce sens qu'un support vidéo donné n'est « lisible » que par une machine de lecture strictement dédiée. Ce qui veut dire que, comme cela arrive fréquemment à la télévision sénégalaise, si un contenu est disponible mais que le matériel de lecture nécessaire ne l'est pas, ce sera comme si ce contenu n'existait pas du tout, puisqu'il sera impossible d'accéder à ce contenu. Par exemple, il y a un quasi-manque de machines de lecture Umatic à la RTS de sorte que pratiquement plus de 60% des contenus des fonds de la télévision sénégalaise sont inutilisables aujourd'hui.

La contextualisation.

Pour éviter une méprise, généralement sur la perception des images de la télévision, et, particulièrement, des images d'archives télévisuelles, situer le contexte des ces images s'impose.

[129] International Organisation for Organisation (Association internationale de normalisation) crée à Londres, en 1947. Regroupe des représentants d'organisations nationales de normalisation de 165 pays du monde. Voir : *www.**iso**.org*

En effet, les archives audiovisuelles ne sont que le reflet d'images tournées dans un certain contexte. Ce contexte, évidemment, n'est le plus même au moment où l'on se sert des archives, soit pour des besoins de recherches, soit pour des besoins de rediffusion.

Si ces caractéristiques sont vraies dans l'environnement quotidien du spectacle télévisé, elles le sont encore plus du point de vue des documents d'archives télévisuels. C'est que la dimension temporelle ajoute une couche supplémentaire qui « voile » la compréhension du fonctionnement intime du média.

Ce décodage passe par la prise en compte des différents niveaux du contexte de la production du document audiovisuel. Il s'agit de réécrire les codes que l'on peut interpréter à partir d'une connaissance et d'une compréhension des différents niveaux de ce contexte qui concourent à construire le langage audiovisuel.

On peut, ainsi, distinguer différents niveaux de code qui sont :

- le rôle du substrat technique,
- le langage cinématographique,
- le langage audiovisuel,
- le niveau du contexte culturel
- et le substrat sémiotique.

Donnons l'exemple suivant, assez fréquent du reste à la télévision sénégalaise : il s'agit de la revue de la coopération entre le Sénégal et un pays étranger donné.

En effet, presque toujours, à la veille d'une rencontre économique, politique ou culturelle entre le Sénégal (au niveau ministériel ou présidentiel) et un pays donné (ou une institution importante), le Journal télévisé propose de passer en revue les actes de coopération entre ce pays donné et le Sénégal. Ce sont des archives, évidemment, qui seront utilisées pour illustrer « ce

papier[130] », puisque l'objet traité est à venir. Cependant, si on ne ~~pas~~ précise pas les dates, occasions et lieux de tournage des stock-shots[131] insérés ici, il sera alors impossible d'en avoir les références exactes, au risque de prendre ces archives pour des images récentes, fraîches.

La connaissance des pratiques journalistiques et documentaires permet de savoir, par exemple, comment sera montée une revue de la coopération entre le Sénégal et un pays donné.

Effectivement, le langage audiovisuel s'adapte en fonction de la construction du sujet et détermine son découpage. Ici, en l'espèce, il est question de faire une rétrospective sur les relations entre le Sénégal et le pays en question, notamment quant aux actes de coopération qui ont déjà eu lieu entre les deux pays partenaires (visites de travail, diverses inaugurations dans des domaines variés, signatures de protocoles d'accords à des niveaux divers : présidentiels, ministériels, communaux, communautaires, etc. ou encore présentation de perspectives de coopération future).

Les stock-shots multiples qui seront insérés devront faire l'objet d'une identification rigoureuse quant à leurs lieux, leurs dates, leurs sujets de façon à ne pas tomber dans des méprises et confusions éventuelles d'événements similaires ou voisins.

L'analyse de contenu comme « mise en morceaux ».

L'analyse, veut dire, étymologiquement « découper en morceaux ». [Bachimont, 2005].

Effectivement, cette analyse, ce « découpage en morceaux » du document audiovisuel, fait appel nécessairement au démêlement de tout un arsenal d'artefacts qui concourent à la production du document audiovisuel.

---

[130] « Papier » : Désigne, dans le jargon journalistique, la séquence qui développe l'information livrée par un journaliste de télévision ou de radio.

[131] Stock-shots : Plans empruntés en général à des documents d'archives pour être réinsérés dans d'autres œuvres postérieures (documentaire, reportage, magazine, fiction…))

Contrairement au document texte, il importe de revenir sur les conditions de fabrication et de réalisation du document audiovisuel. Certaines de ces conditions de réalisation se retrouvent dans le langage cinématographique utilisé. Ainsi, par exemple, les plans de coupe « PC »[132] insérés correspondent à une certaine valeur ; elles ont une signification donnée.

De même, par exemple, le support qui renferme le document lui-même, revêt une importance capitale puisque le document ne peut être correctement lu et restitué qu'à travers ce même support. C'est ainsi que par exemple, le document analogique diffère profondément du document numérique. De la même façon, un document en couleurs se distingue également d'un document en noir et blanc.

La « mise en morceaux », ici, réfère principalement à l'indexation du document en question. L'indexation est l'opération qui consiste à ressortir les thématiques abordées dans le document. Généralement, on considère le documentaire comme étant la priorité pour l'indexation. Mais, à la RTS, par exemple, et comme d'ailleurs pour la plupart des radiotélévisions de l'Afrique de l'Ouest francophone, l'accent est mis l'actualité. Ceci s'explique par le fait que les documentaires ne sont pas tellement courants vu les modestes budgets de ces télévisions. Et qu'au contraire, l'actualité fait quotidiennement l'objet d'un traitement assidu.

Rappelons que l'indexation documentaire est l'opération destinée à représenter par les éléments d'un langage documentaire (vocabulaire contrôlé, liste d'autorité, répertoire, thesaurus) ou naturel des informations résultant de l'analyse du contenu d'un document ou du document lui-même. Par exemple, le RAMEAU (Répertoire d'autorité matière encyclopédique et alphabétique unifié) est le langage élaboré par la Bibliothèque nationale de France, les bibliothèques universitaires ainsi que d'autres bibliothèques de lecture publique ou de recherche.

Ensuite, une fois accomplie, l'indexation est traduite dans un système de classification des champs de la connaissance humaine. Par exemple :

[132] Plans (vues d'images) prévus ou non au découpage, induits au montage entre deux plans, pour masquer un éventuel mauvais raccord ou autres défauts de liaison, ou encore, pour renforcer la narration.

> « La classification décimale de Dewey (CDD) est un « système de classification numérique encyclopédique, couvrant tous les champs de la connaissance. C'est le système le plus utilisé dans le monde. Dévolue principalement au documentaire, c'est une indexation par disciplines, réparties en 10 grandes classes de savoir, elles-mêmes subdivisées. La recherche s'effectue sur des classes du savoir humain et favorise le regroupement des documents traitant d'une même discipline. ». [Benayoun et Slanoski, 2010].

Ainsi, la « mise en morceaux » du contenu du document repose sur, au moins, deux composantes : la description de l'image (en rapport avec la « forme ») et celle du sujet, la thématique, (le « fond »).
Ce processus de « mise en morceaux », incarné par l'indexation, s'efforce, pourrait-on dire, à réduire l'iconicité des images en renseignant, au mieux, sur ce que ces images représentent aussi bien dans leur aspect que dans leur fond. De ce fait, la « mise en morceaux » du contenu du document audiovisuel peut revêtir deux grandes dimensions : « la structuration et la qualification ». (Voir Annexes_6, 7, 8 et 9).

> « La structuration évoque le fait de dégager les parties et sections d'un contenu et de décrire leur articulation. Cette organisation de nature méréologique (théorie du tout et des parties) et permet de répondre aux questions de type : qu'est-ce qui vient après cette partie ou cette section ? On décrira donc la structure d'un journal télévisé donné…composé par exemple d'un générique, d'une séquence plateau, puis d'un reportage, puis d'un reportage, etc. […].
> … La qualification est le processus complémentaire de la structuration qui consiste à qualifier les parties ou sections dégagées. La question est de savoir de quoi ça parle. Pour cela, on fait appel à des qualifications empruntées à la langue

naturelle, ou à des vocabulaires contrôlés ou enfin à des référentiels ou listes d'autorité… ». [Bachimont, 2005][133].

En fait, la « structuration » et la « qualification » du document audiovisuel telles que décrites ci-dessus par Bachimont répondent aux enjeux de la représentation des connaissances par rapport au document audiovisuel. La représentation des connaissances est un concept équivoque. Effectivement, la connaissance, en elle-même, est déjà un système de représentation du monde. Cependant, on recourt à cette notion lorsqu'il se pose la nécessité de traiter des objets qui seraient eux-mêmes à déposer, à sédimenter la connaissance acquise ou en train de se faire, en l'occurrence, le document. La politique fondamentale, ici, est de présenter un contenu donné au départ sous une forme nouvelle et ramassée, à des fins de conservation et/ou de communication. Rien ne change, en fin de compte, pour cette donne initiale, que les techniques utilisées s'appellent catalogage, indexation, balisage, description, analyse, résumé ou encore « structuration » ou « qualification » ou « mise en morceaux », etc. Toujours est-il, qu' :

> « Au-delà des moyens techniques de mise en œuvre des modes de représentation, ceux-ci sont « philosophiquement » et « anthropologiquement » limités, et limités particulièrement à deux grands types : la classification et le marquage. Le premier type relève d'une logique exogène, le second d'une logique endogène. En ce sens, ils ne s'excluent pas, mais peuvent se compléter. ». [Cotte, 2000].

Dans la pratique, la « mise en morceaux » se rencontre à travers les logiciels de numérisation audiovisuelle et d'archivage des images. Par exemple, dans le logiciel de numérisation francophone, « AIME », on s'aide du « time code[134]

[133] Op.cit. p.349.

[134] *Time Code* : Code horaire destiné à identifier chaque image d'un enregistrement vidéo (bande magnétique, vidéo disque…). Sa présence est indispensable, entre autre, pour tout montage moderne. Il se présente sous

in » (début) et du « time code out » (fin) des archives pour baliser le début et la fin d'une séquence.

Dans la pratique audiovisuelle pure et simple, ce sont les plans de coupe (« PC ») ainsi que les valeurs de ces plans (GP (gros plan) ; TGP (très gros plan) ; PE (plan d'ensemble) ou PL (plan large), etc., qui servent à retrouver la « mise ne morceaux » des images. Les mouvements de caméra, également, jouent le même rôle (Zoom arrière ; Zoom avant ; Plongée ; Contre-plongée, etc.).

Dans le monde de la connaissance, par exemple, des champs sont prévus en dix classes avec des subdivisions en et subdivisons de manière à pouvoir toujours prendre en compte d'éventuels concepts et de découvertes qui, perpétuellement aideront à élargir les domaines de connaissances incompressibles des humains.

Pour résumer, postulons qu'en fait, la « mise en morceaux » qui consacre la représentation du contenu du document audiovisuel dans sa forme comme dans son fond, ne restitue que les conditions de production et de fabrication de l'œuvre audiovisuelle dans ses trois formes d'écriture :

> « - une écriture préalable, prévisionnelle qui encadre minutieusement les étapes de la constitution de l'oeuvre8 ;
> – une écriture visuelle qui utilise les conditions technologiques précises de l'appareillage cinématographique (lumière, cadrage, prise de son, etc.) pour retranscrire ce qui a été prévu au niveau de la première écriture ;
> – une écriture postérieure qui réagence les éléments visuels obtenus en b) pour aboutir à la physionomie définitive de l'œuvre.
> A ces trois strates d'écriture correspondent respectivement les phases du scénario, du tournage et du montage. ». [Cotte, 2000][135].

---

forme de quatre groupes de deux chiffres, deux pour l'heure, autant pour les minutes, les secondes et les images. Par exemple : 08 : 35 : 46 : 22.

[135] Op.cit.

Restitution des éléments de fabrication du document audiovisuel.

Un document audiovisuel consiste en une séquence temporelle.

De ce fait, l'analyse de son contenu doit combiner une lecture d'ensemble et une dissection des « fragments » qui composent cette séquence (plan, montage, trucages divers, …).

La « fabrication » qui correspond, dans le langage audiovisuel, aux différentes phases de création du document, se fonde essentiellement sur deux notions essentielles qui sont le plan et la séquence.

Le plan est une suite d'images filmées sans interruption, du début jusqu'à la fin de la prise de vue effectuée par la caméra.

La séquence, quant à elle, constitue un regroupement de plusieurs plans rassemblés et collés les uns aux autres à la suite d'un montage[136].

Ainsi, la séquence forme une unité narrative et est donc une information complète, « aboutie », pour ainsi dire, qui rend compte en tout cas de quelque chose qui fait sens.

« Le montage organise le récit, lui donne un rythme et participe à la création de l'ambiance. ». [Larcher, 2010].

En référence aux différentes parties du document écrit, on peut schématiser le plan comme étant une phrase et dire de la séquence que c'est un chapitre qui, donc est constitué de phrases qui forment un récit cohérent.

Au total, l'analyse du contenu du document audiovisuel se fera par la « mise en morceaux » des multiples et différentes composantes de tous les éléments ayant concouru à la fabrication du document en vue d'isoler chacune des composantes et de traduire dans un code accessible à tous la signification du code utilisé par le langage audiovisuel.

Prise en compte du contexte de fabrication du document audiovisuel.

Partant du processus de création du document audiovisuel, on peut comprendre dès lors, que l'éclatement, l'analyse de ce document et de son

[136] Montage : Phase technico-artistique d'assemblage des plans et séquences pour donner un sens au film.

contenu, procède par une « mise en morceaux » des différents composantes du document audiovisuel en en disséquant les plans et les séquences afin de saisir la quintessence de chacun de ces morceaux.
Toutefois, il faut garder à l'esprit que derrière chacun des plans et chacune des séquences, il y a un code qui en détermine le sens et la portée.
L'analyse doit aussi prendre en charge d'expliquer ce que cache chacun de ces codes.
Parmi les clés que requiert la bonne compréhension de ces codes, figure le contexte qui est un élément essentiel pour une perception correcte du document audiovisuel.
La prédominance du contexte dans la compréhension du sens et de la portée du document audiovisuel trouve sa raison d'être dans le fait que le contexte centralise en lui toutes les dimensions techniques, cinématographiques et culturelles de production du document en plus des aspects sémiotiques que gênèrent les images contenues dans cette production.
C'est l'appel à la fois à toutes ces composantes internes du contexte qui permet de réunir l'éclairage nécessaire pour comprendre la signification et la portée du contenu du document audiovisuel.

La « documentarisation » des archives audiovisuelles.

Documentariser, c'est interpréter, déchiffrer un langage codé en le traduisant dans un langage accessible à tous.
La « documentarisation » consiste en l'apport d'éléments de clarification et de compréhension du document d'archives audiovisuelles.
La documentarisation du document d'archives audiovisuelles est d'autant plus prégnante qu'il s'agit d'apporter un « éclairage » indispensable pour la bonne compréhension du document et que cet « éclairage » n'apparaît pas à l'utilisateur puisque ce sont les codes de la construction même du document qui cachent cet « éclairage ». Aussi, cette documentarisation s'impose comme une nécessité pour amener à optimiser l'usage du document en permettant un meilleur accès à son contenu et une meilleure mise en exergue du contexte de production du document audiovisuel. Ceci passe par l'indication d'un certain nombre d'informations manquant dans le document lui-même

ou pouvant échapper à la compréhension de l'utilisateur du fait de l'incapacité de ce dernier à comprendre le message véhiculé à travers un langage audiovisuel qu'il ne lui est pas toujours facile ou possible de « décortiquer », « déchiffrer » aisément.

En voici un double exemple dans le domaine religieux au Sénégal.

Les deux principales confréries musulmanes religieuses au Sénégal sont la tidjania et le mouridisme. (Rappel : le Sénégal est un pays profondément religieux avec 94% de musulmans). Chacune de ces confréries célèbre chaque année un anniversaire marquant pour elle. Il s'agit du gamou de Tivaouane, encore appelé maouloud (anniversaire de la naissance du prophète de l'islam) pour la tidjania et du magal de Touba (anniversaire du départ en exil pour le Gabon, en 1895, de Cheikh Ahmadou Bamba, fondateur du mouridisme).

La ville de Tivaouane est la capitale de la tidjania sénégalaise alors que la ville de Touba est la capitale du mouridisme.

Généralement, quelque deux semaines avant chacun de ces deux événements hautement religieux, la télévision nationale sénégalaise ouvre une antenne pour mener des reportages sur chacune de ces deux confréries. Et, immanquablement, pour revenir sur l'origine des propagateurs de ces deux confréries, des équipes de reportage sont envoyées non seulement dans les capitales religieuses des confréries mais aussi dans le village de naissance de Maodo Malick Sy, propagateur de la tidjania au Sénégal et dans le village de naissance de Sokhna Mame Diarra Bousso, mère de Cheikh Ahmadou Bamba dit Serigne Touba.

Le village de naissance de Maodo Malick Sy est le village de Gaya, au nord du pays, alors que Porokhane, dans le centre Ouest du Sénégal, est le village de naissance de Sokhna Mame Diarra Bousso, mère de Cheikh Ahmadou Bamba.

Mais, si l'archiviste, au moment d'indexer les reportages réalisés sur les sites de Gaya et de Porokhane, ne prend pas le soin de noter « tidjania » et « mouridisme » dans ses mots-clés, presque aucun chercheur, ultérieurement, ne pourra retrouver les reportages faits sur ces deux sites.

Effectivement, il n'y aura alors aucun lien entre la confrérie à laquelle le chercheur s'intéresse et l'un de ces lieux.

Contrairement au document traditionnel écrit, « papier », pour le document audiovisuel, les conditions de sa création, de sa production et de sa fabrication (pour reprendre le jargon de l'audiovisuel), sont d'une nécessité incontournable pour son analyse documentaire, sa compréhension, son utilisation, sa réutilisation et son exploitation. Pour une partie de ces détails, l'archiviste doit disposer d'un certain nombre de documents devant accompagner nécessairement le document d'archives audiovisuelles. Il s'agit, entre autres, de la fiche de production mais aussi des fiches produites par le scripte[137], le chargé de production, des notes du réalisateur, du synopsis, du scénario, etc.

II.3. Ressemblances et diversités des archives audiovisuelles.

L'étude des archives audiovisuelles met à jour des ressemblances et des diversités parmi les archives audiovisuelles elles-mêmes.

Certaines de ces spécificités sont communes à toutes les archives audiovisuelles.

D'autres spécificités, par contre, sont propres à seulement certaines des archives audiovisuelles.

Pour notre part, nous nous intéressons ici à certaines spécificités notées dans les archives audiovisuelles africaines et, singulièrement, sénégalaises.

Tentons de décrire ces ressemblances et ces diversités des archives audiovisuelles dans leur généralité d'une part et, d'autre part, en Afrique et, particulièrement, au Sénégal pour leur singularité.

[137] Auxiliaire du réalisateur (d'une production audiovisuelle) qui assure la continuité des scènes en notant les détails techniques et artistiques relatives aux prise de vue.

II.3.1. De quelques spécificités des archives audiovisuelles.

En tentant de cerner les usages des archives audiovisuelles et de les définir, nous sommes arrêté sur certaines des spécificités des archives audiovisuelles.

Ainsi, nous avons noté, chez les professionnels et théoriciens, une mésentente manifeste à propos d'une définition nette et précise des archives audiovisuelles.

Nous avons mentionné, également, la nécessité, pour ces documents, d'un truchement pour pouvoir accéder à leur contenu. Egalement, la polysémie du mot « archives », est une particularité que nous ne pouvions pas manquer de souligner.

La diversité des supports pour recevoir et garder le contenu des archives audiovisuelles n'a pas, non plus, échappé aux spécificités que nous avons relevées au sujet de ces documents.

Il faut aussi ajouter, parmi les spécificités des archives audiovisuelles, l'indispensable recours aux circonstances de leur production et de leur fabrication pour pouvoir appréhender correctement la signification de l'information qu'elles recèlent.

Cependant, nous ne saurions, certes, dans cette étude, lister, de façon exhaustive, toutes les particularités des archives audiovisuelles. Aussi, nous nous efforçons, dans ce chapitre, de porter notre attention sur quelques autres particularités communes à toutes les archives audiovisuelles. Mais, nous tenterons aussi d'ajouter quelques marques singulières des archives audiovisuelles africaines, et, spécifiquement des archives audiovisuelles sénégalaises.

Traitement documentaire spécial

Naturellement, les procédés d'analyse du contenu des images d'archives audiovisuelles sont pratiquement les mêmes et le résultat attendu, partout, devrait être le même.

Assouplissement des normes de description catalographique

Cependant, les archives audiovisuelles sont tellement particulières que même les normes qui régissent leur analyse pour ce qui concerne leur description catalographique encore appelé catalogage sont assouplies pour tenir justement compte de leurs particularités.
Ainsi, les règles de description pour cataloguer les archives audiovisuelles sont basées sur l'ISBD[138] élaborée par l'IFLA[139]. Ces règles sont validées au niveau international par l'ISO[140]. Il s'agit de règles appliquées par tous les pays membres de l'ISO de façon à produire, pour ce qui concerne ici la description catalographique des archives audiovisuelles une fiche d'identité du document la plus complète possible, compréhensible par tous et identique quelque soit le pays.
Aussi, pour les archives audiovisuelles, c'est la norme FD Z. 44-065 de septembre 1998 qui s'applique.
Dans le principe, les règles du traitement intellectuel et matériel du document sont respectées mais avec une certaine adaptation face à la complexité des contenus d'un média audiovisuel qui sont : « la multiplicité des niveaux de responsabilité (auteurs, collaborateurs techniques, producteurs, interprètes et participants) et le nombre d'intervenants ; la variété des supports physiques, la dimension temporelle, non textuelle, du message véhiculé. » [Giuliani, 2007].

Pour citer le cas du Sénégal, le Service des Archives Audiovisuelles de la Télévision nationale s'est inspirée de la norme FD Z 44-065 mais en a tiré sa propre notice avec une quinzaine de zones. Cependant, certaines caractéristiques techniques des documents d'archives sont omises faute de renseignements exacts et précis.
Par exemple, la notice de la RTS prévoit, immanquablement, la zone des auteurs. Cependant, dans la pratique, il est rare que le réalisateur, lui-même, figure dans cette zone. Aucune fiche de production n'accompagne le document d'archives. Evidemment si le réalisateur est connu, soit qu'il est

[138] International Standard Bibliographic Description

[139] Fédération internationale des bibliothécaires et des bibliothèques

[140] International Standards Organization

mentionné quelque part, soit que l'archiviste a fait les investigations nécessaires pour le connaître, alors son nom est mentionné. Mais les noms des preneurs de son et autres cameramen ou monteurs ne sont jamais portés sur la notice puisque aucune trace de leur identification n'arrive jamais avec le document qui entre aux archives. Or, il est connu et accepté, que tous ceux qui ont collaboré à la fabrication du produit, sont considérés comme des auteurs à part entière et donc ont droit de cité dans la notice descriptive de l' « œuvre ». La vedette principale privilégiée reste le journaliste (présentateur ou reporter).

Le nécessaire truchement d'appareils de lecture pour l'accès au contenu

L'une des spécificités des archives audiovisuelles est que leur accès nécessite impérativement le truchement d'un appareil de lecture. Mais, de plus en plus, les progrès de l'ère numérique arrivent à diversifier largement les supports de lecture de ces matériaux.

Toutefois, à l'heure actuelle l'existence de fonds conservés sur des supports fort différents les uns des autres est un dilemme des plus préoccupants pour tous les services d'archives audiovisuelles dans le monde.

Ainsi, par exemple, 80% des cinquante millions d'heures d'archives audiovisuelles en Europe étaient menacées de disparition, à l'exception du film à cause de problèmes relatifs à décomposition chimique, à la détérioration physique, à l'obsolescence des formats et des équipements de lecture. [Wright, 2004][141].

La rapide mutation technique et technologique industrielle dans les supports utilisés dans l'audiovisuel, et, particulièrement la télévision devient en fin de compte un facteur bloquant pour l'archivage des productions issues de ces supports. Effectivement, alors que l'on est juste en train d'archiver ou que l'on n'a pas encore commencé à le faire, la technologie vous dépasse avec des supports tout nouveaux et d'un autre genre.

C'est ainsi qu'actuellement, la plupart des pays africains possèdent des fonds importants d'archives télévisuelles qu'il leur est quasiment impossible

[141] Op. cit.

de traiter à cause, soit de l'obsolescence, soit de l'absence d'un truchement de lecture adéquat pour procéder à cet archivage.
Au Sénégal, il est fréquent que le public de façon générale et les opposants au régime politique ou même souvent les télévisions concurrentes, reprochent à la télévision nationale, la RTS, de ne pas disposer du tout ou d'avoir détruit des archives concernant telle ou telle autre personnalité ou tel ou tel autre événement. Bien souvent, la télévision nationale est en possession presque « virtuelle » sommes-nous tenté de dire des archives des sujets soulevés. Mais, faute de possibilité de lecture et donc de traitement, tous se passe comme si ces archives n'existaient pas. De nos jours, quelque 60% des fonds d'archives télévisuelles de la RTS sont sur supports Umatic et BVU, des supports obsolescents et dont les rares disponibles sur place sont difficilement inutilisables.

La puissance spectrale des images

Comparées aux archives écrites, du point de vue de la manière dont on apprécie le contenu, les archives audiovisuelles ont le don de faire faire quasiment « vivre » leur contenu à l'utilisateur. Cette sensation peut même aller jusqu'à susciter un certain malaise, une certaine confusion chez l'utilisateur ou le téléspectateur. Effectivement :

> « Une des singularités, très forte, des images d'archives, repose notamment sur le fait que le spectateur se trouve confronté d'une façon quasi immédiate à la réalité d'un moment révolu. Le trouble vient de cette sensation, certes artificielle, mais ressentie en tant que telle, de pouvoir réinvestir le passé. ». [Véray, 2014][142].

Ce phénomène, est, en fait, ce que Sylvie Lindeperg appelle « la puissance spectrale des images »
Elle ne manque pas, non plus d'ajouter :

[142] Op.cit.

> « Par leur capacité à rendre visible un passé qui n'est plus, les archives audiovisuelles sont à l'origine de nombreux faux-semblants… L'image filmée est affectée d'un plus grand quotient de réalité que la trace écrite ; elle paraît ainsi limiter la perte qui est au cœur du travail historique. La captation de la machine cinématographique, parce qu'elle semble retenir à la fois l'empreinte et le pied, offre un surplus de réel qui est à l'origine de nombreuses illusions. ». [Lindeperg, 2014].

Il est vrai, effectivement, que cette formidable capacité des archives audiovisuelles à donner la sensation de vivre réellement ce que l'on voit et/ou entend, ne va pas sans créer plus ou moins quelque leurre, quelque perplexité, un certain embarras et même une désorientation.
Le sentiment d'un leurre ne peut ne pas habiter le téléspectateur ou l'utilisateur des images d'archives audiovisuelles. Effectivement, cet utilisateur est, tout de même, conscient, qu'il se trouve devant des images qui font ressurgir un évènement, une réalité déjà vécue. Irréfutablement, cette réalité déjà vécue, ne se déroule nullement au moment ou l'utilisateur ou le spectateur de ces archives a l'illusion pure et simple de vivre cette réalité « répétitive ». Aussi, la perplexité ne manque pas de gagner le spectateur de ces images d'archives. Immanquablement, devant ces images, le spectateur reste convaincu du caractère irréel, dans le présent qui se vit à ce moment-là, des images qu'il a devant lui. Cependant, une certaine confusion s'empare du spectateur et le plonge, jusqu'à la désorientation, entre le sentiment d'un réel imaginaire et le fait implacable de la réalité non effective du déjà vécu qu'il est en train de revoir.
De ce fait, évoquant les trois relations à la réalité avec les « trois types d'images de l'information » que sont les « images-témoignages, les images d'archives et les images symboles », François Jost déplore :

> « …les images d'archives dont le statut est ambigu puisque en même temps qu'elles affirment la possibilité d'un évènement représenté, elles nient la valeur d'unicité de cet évènement, son

> existence, pour n'en conserver qu'un schéma abstrait, une pure essence indéfiniment ré actualisable : en ce sens, elles sont du côté de l'icône.». [Jost, 2007].

Le tout, face aux archives audiovisuelles et aux images qu'elles contiennent, est de savoir raison garder. Il n'est pas question d'avoir peur des archives, mais il faut éviter « le double écueil de leur sacralisation et de leur dénégation ». [Didi-Huberman, 2003]. Car, le fait est indéniable aujourd'hui : « Nous vivons dans une société où la demande sociale d'images du passé est exponentielle. ».[Véray, 2014][143].

Mais, c'est, également, peut-être la propriété de la puissance spectrale de leurs images qui vaut aux archives audiovisuelles l'attrait de plus en plus remarqué dans les domaines de la recherche, de l'enseignement, de la création.

> « … Elles [les archives audiovisuelles] sont aussi exploitées par les industries culturelles qui les portent à la connaissance d'un large public, « relookées » à grand renfort d'effets numériques. Si l'on peut se réjouir de cet engouement généralisé, il convient de prendre conscience des tensions et des contradictions qui engendrent ces usages multiples. ». [Lindeperg, 2014][144].

Et puis, de toutes façons, « Il serait vain de vouloir remettre le téléspectateur, par des bandes d'actualité savamment montées et dosées, dans le bain refroidi d'une action historique qui n'a été vraie que la première fois : sur le terrain. ». [Cayrol et Durand, 1963].

Qu'il s'agisse de « relookage » ou « des images abusées » [Lindeperg, 2014], de « montage et de dosage » [Cayrol et Durand, 1963] ou encore de « reformatage » [Véray, 2014], le recours au montage, puisque c'est bien de lui qu'il est question, surtout dans le contexte actuel du tout numérique

[143] Op.cit.

[144] Op.cit.

dans l'audiovisuel, est un mal prégnant dans l'authenticité des archives audiovisuelles. Il faut voir dans cette technique qui accentue le caractère versatile des archives audiovisuelles, rien moins qu'une propriété qui prolonge, en quelque sorte, la puissance spectrale de ces dernières. En ce sens, le montage, qui est une technologie consistant à coller les plans bout à bout, organise le récit qui est présenté au téléspectateur (ou à l'auditeur si on a affaire à l'audio uniquement).

Mais :

> « … du fait de la « force de frappe » de l'archive audiovisuelle dans une démonstration, les manipulations ou falsifications d'images d'archives sont tentantes pour ceux qui n'ont pas de scrupules. Ceci doit conduire à renforcer la gestion archivistique des archives audiovisuelles : contextualisation, qualification du rôle de ces images ou de sons… ». [Chabin, 2014][145].

(Nous assimilons « la force de frappe de l'archive audiovisuelle » à laquelle Chabin fait allusion à « la puissance spectrale » des archives audiovisuelles).

En fait, le montage commande l'agencement de la séquence ou de l'intégralité de l'œuvre qui est montrée. Plus encore, le montage imprime le rythme et le sens du récit, pour, justement, raffermir la puissance spectrale des images. Donc, le montage agit sur la sensation perçue par le téléspectateur (ou l'auditeur). Ainsi, le montage peut être chronologique (l'action est présentée dans l'ordre où elle s'est déroulée. Le montage peut aussi juxtaposer des actions éloignées dans le temps ou dans l'espace (montage parallèle) ; ce qui peut biaiser la réalité du déroulement des choses, et, donc fausser quelquefois complètement l'enchaînement normal d'actions ou de séquences importantes. Ainsi, par exemple, montrer en très gros plan l'entrée complète en transes d'un « possédé » dans le ndeup (exorcisme, vaudou sénégalais) avant la « déclinaison » de la chanson qui

[145] Op.cit.

déclenche ce phénomène, peut être une erreur grave du montage, pour peu que le réalisateur, veuille, par exemple, mettre en avant ces images saisissantes d'un « possédé ».
Le montage peut aussi être « alterné » (lorsqu'il y a juxtaposition des actions simultanées).
Le montage, également, peut opérer un retour en arrière (cas du « flash back » ou « analepse »). Comme, à l'inverse, le montage peut annoncer un évènement ultérieur, et, donc, être une « prolepse ».
Enfin, une autre forme du montage est « l'ellipse » qui « fait passer instantanément d'un point du temps à un autre, sans faire mention des évènements, généralement attendus, qui se sont déroulés durant la période ainsi omise, mais en laissant le spectateur les imaginer ou s'interroger sur eux. ». [Daveau-Martignoles, 2005].

Bien avant la pratique quotidienne de l'audiovisuel aujourd'hui, qui, dans le domaine, s'est raffermie et accentuée, le fait est que « [le montage] est devenu une technique. En raison de son emploi, les actualités et les documentaires ne sont pas un enregistrement mécanique de la vie, mais ils comportent une re-création pouvant devenir falsification ». [Sadoul, 1961].
On finit même par en arriver à ce que Sylvie Lindeperg appelle « des images abusées ». Elle constate, pour le regretter que :

> « Depuis de très longues années, l'une des tendances de la production documentaire *mainstream* se fonde sur la disjonction opérée entre l'histoire des évènements d'un côté, celle des images de l'autre. La première justifierait l'appel aux professionnels de l'Histoire, la seconde serait le domaine du réalisateur. ». [Lindeperg, 2014][146].

C'est qu'à cause du montage, « La confusion du réel et de l'artificiel devient inextricable. ». [Vuillermoz, 1917].

[146] Op.cit.

La valeur émotionnelle

Les effets combinés du son et de l'image en mouvement rendent davantage d'attractivité et ajoutent un puissant sentiment de réalisme au contenu du document des archives audiovisuelles. Ainsi, l'utilisateur du document d'archives audiovisuelles peut être envahi par le sentiment d'assister réellement à ce qu'il est en train de regarder ou d'entendre (ou de voir et d'entendre simultanément). Il est alors habité par la sensation de vivre les faits qu'il voit et/ou entend à la fois ; ceci quelle que soit la distance temporelle et spatiale qui le séparent, en réalité, de cela. C'est d'ailleurs seulement ainsi que l'on peut comprendre le fait, par exemple, qu'un adepte du « ndeup », entre en transes rien qu'en regardant ou en écoutant une séquence d'une séance de cet exorcisme à la sénégalaise.
C'est aussi à cela que nous devons l'explication d'utilisateurs qui fondent en larmes ou jettent des cris de détresse lorsque les recherches que l'on effectuait à leur demande les mettent de but en blanc en face d'images en mouvement, accompagnées de paroles soit de leur père, soit de mère ou encore de leur marabout disparu il y a longtemps.
Comme professionnel des archives audiovisuelles, nous ne pouvons pas compter combien de fois un sentiment de culpabilité nous a habité devant des situations pareilles et qui désarment devant un utilisateur tout en larmes devant le résultat de recherches de sa requête.

Citons l'exemple du moment difficile »que nous avons vécu en « dévoilant » à un demandeur des images de son défunt père dans son champ. Ce demandeur avait manifesté le désir de retrouver des images de son père disparu il y avait longtemps. Il s'agissait d'un reportage effectué dans les années 1980. Il y était question de la visite guidée du champ du défunt dans le cadre de propagande et d'accompagnement de projets gouvernementaux concernant l'agriculture dans la vallée du fleuve Sénégal. C'est carrément un « renversement » que nous avons subi lorsque notre « demandeur » s'est

complètement effondré devant nous à la vue des images de son défunt père, allant, venant et expliquant avec force détails comment il avait conduit son projet. Dans un cas pareil, c'est un sentiment mitigé qui saisit l'archiviste qui, après tout, se dit que son utilisateur doit, en principe - avoir été - sinon prêt pour, à la limite, préparé à cette situation. Ceci d'autant plus que le demandeur sait qu'il est à la recherche d'images ou de paroles de personnes disparues. En tous cas, force est de reconnaître que :

> « L'archive audiovisuelle a d'abord l'avantage de l'attractivité, au travers du son et de l'image qui captent l'attention sans que l'on ait à produire l'effort de lire ou de comprendre un texte. [...] En visionnant ou écoutant l'enregistrement audiovisuel d'un fait passé, on peut avoir le sentiment d'assister à l'évènement à plusieurs décennies de distance... [...] La vidéo de l'hommage d'André Malraux à Jean Moulin prononcé le 19 décembre 1964 a plus d'impact, plus de force de frappe que la lecture du discours lui-même... ». [Chabin, 2014][147].

Effectivement, voir et entendre Serigne Abdoul Aziz Sy[148] réciter le coran ou prodiguer des conseils sur la pratique religieuse ou sur la conduite des affaires du pays, est un fait, on ne peut plus saisissant, pour parler de cet « homme de dieu » hors pair. Ceci est tout aussi vrai que de regarder et/ou écouter le document d'archives dans lequel le Saint-Père Jean-Paul II sollicitait, à Gorée[149], en février 1992, pour l'Eglise, le pardon des peuples noirs ayant subi des siècles d'esclavage avec la bénédiction de la chrétienté.

---

[147] Op.cit.

[148] Serigne Abdoul Aziz Sy " Dabakh" a été, de 1957 à 1997, le khalife général de la tarikha tidjania (importante confrérie religieuse musulmane du Sénégal). Il est reconnu comme un érudit hors pair et comme un rassembleur de la nation. Il est aussi connu pour son franc-parler à l'égard des gouvernants. Il était aussi doté d'une voie mélodieuse pour réciter le coran et les poèmes religieux.

[149] Ile au large de Dakar (capitale du Sénégal) ; le plus grand centre de commerce d'esclaves de la côte africaine, du 15ème au 19ème siècle. (http://whc.unesco.org/fr/list/26).

Voir et entendre, à partir des archives audiovisuelles de la télévision nationale sénégalaise, le poète Léopold Sédar Senghor décortiquer la versification de la poésie africaine en général, notamment sérère et, singulièrement wolof, dépasse, de loin, la simple lecture de ce cours magistral. En effet, des archives d'un numéro de l'émission télévisée, « Regard », offrent la prestation de Léopold Sédar Senghor qui déclame un poème d'un lutteur lébou (wolof), Pathé Diop, bien connu à l'époque. On y voit et entend, en même temps, Senghor donner des exemples de versification de poèmes wolof.

Un autre exemple est celui d'un autre document d'archives du même fonds de la télévision sénégalaise où l'on voit et entend le comédien Douta Seck[150] déclamer, lui aussi, quelques poèmes. Assurément, aucun autre document écrit ne peut mieux que cette vidéo, rendre compte du gestuel ainsi que de la diction légendaire de ce monument sénégalais de la scène théâtrale. Etc.

Aussi,

> « Considérées comme « trésors « de notre Histoire ou « mémoire vivante » de l'humanité, les archives audiovisuelles constituent des témoins uniques, authentiques et même magiques, puisqu'elles ont le pouvoir de capter nos regards, de manipuler nos émotions, d'appeler en nous des interrogations, de nous disposer à l'action[151]. ». [Stage Technique International des Archives, 2010].

Atouts et désavantages des archives audiovisuelles.

Les archives audiovisuelles ne cessent de « s'installer dans le paysage des supports de mémoire depuis plus d'un demi-siècle ». Toutefois,

[150] Douta Seck (1919-1991) est un acteur sénégalais diplômé de la section art lyrique de l'Ecole Normale Supérieure de Musique de Paris en 1956. Il est Fondateur et Directeur de l'Ecole des Arts de la Fédération du Mali, puis du Sénégal. Notamment, le poète et dramaturge martiniquais, Aimé Césaire, écrit un rôle spécialement pour Douta Seck, à travers « La tragédie du Roi Christophe ». Douta Seck a tenu de nombreux grands rôles au cinéma comme au théâtre, de 1949 à 1989. En 1991, pendant sept jours, le Sénégal et la France, sous l'égide du Président Abdou Diouf et de l'Unesco, lui rendent un hommage à l'issue duquel il est fait « Chevalier des Arts et Lettres » de la France. (http://www.africultures.com/php/?nav=personne&no=10730).

[151] http://www.archivesdefrance.culture.gouv.fr/static/3837

comparativement aux archives traditionnelles, en raison de leurs spécificités, les archives audiovisuelles laissent apparaître « des caractéristiques qui font à la fois [leur] force et [leur] faiblesse selon Anne-Marie Chabin qui poursuit :

> « … Dans une société où prime l'audiovisuel au quotidien, la forme audiovisuelle d'une archive est un atout pour l'utilisateur, qu'il s'agisse du consommateur final qui a le choix entre l'image sonorisée et le texte, ou qu'il s'agisse de l'utilisateur producteur qui exploite les archives pour une nouvelle production (publicité commerciale, cours, étude historique, manifestation politique… [..]. Dans le domaine du témoignage d'actualité – beaucoup plus que dans le monde de la création – l'archive a également un accent de véracité, d'exactitude, d'authenticité, dû au mode de production lui-même.». [Chabin, 2014][152].

Ainsi donc, Chabin constate ce qu'elle qualifie de « force et faiblesse de l'archive audiovisuelle ».
Néanmoins, il convient de relativiser ce constat.
Effectivement, si nous nous accordons avec Chabin pour reconnaître que « la notion de dossier, si importante pour la critique de l'information écrite, n'est pas très présente en matière d'archives audiovisuelles », par contre, on ne peut pas, selon nous, en dire autant pour ce qui concerne la notion de contexte qui, elle, reste une constante notoire dans l'appréciation des archives audiovisuelles.
Certes, comme dit [Chabin, 2014] :

> « … les archives audiovisuelles sont majoritairement des publications, des émissions de radio et de télévision qui sont organisées par collections, comme la presse, comme les livres et non comme des traces issues d'un processus administratif, industriel, médical ou commercial… ».

[152] Op. cit.

Cependant, notre conviction propre est que même si, comme le note [Chabin, 2014] à juste raison, « les supports audiovisuels sont habituellement gérés en fonction de leur support matériel », leur valeur intrinsèque au sein du processus de production de production est bien prise en considération comme ne semble pas le penser Chabin.

Précisons que nous entendons bien par « valeur intrinsèque » le contenu du support audiovisuel. Ce qui est, bel et bien, la préoccupation qui prime s'il s'agit d'intégrer les archives audiovisuelles dans la production. La condition première de cette « insertion », reste, forcément, la possibilité d'accéder au contenu. Ce qui relève, donc, avant tout, du support matériel du document d'archives audiovisuelles.

> « Un document est l'inscription matérielle d'un contenu. Le support d'enregistrement est par conséquent le support d'inscription, le support que l'on charge de préserver et conserver le contenu inscrit… […]. Le support d'inscription permet de consigner le contenu dans une certaine forme. La forme d'enregistrement est la forme sous laquelle le contenu est inscrit sur le support d'enregistrement… […]. Le document ne préserve et ne conserve un contenu que pour le rendre accessible et public puisqu'il résulte d'un acte de publication. Un document doit par conséquent pouvoir être lu, consulté, visualisé sur un support le permettant… Ce support est celui où un utilisateur peut faire sien le contenu, se l'approprier… […]. Le support physique présente le contenu. Pour cela, ce dernier doit être présenté dans une forme physique compatible avec le support physique, pour que le contenu puisse être appréhendé par l'utilisateur… ». [Bachimont, s.d][153].

[153] Op. cit. p.140.

La revanche des archives audiovisuelles sur les écrits.

On s'est toujours aidé de l'écrit pour compléter les archives audiovisuelles. Effectivement ne serait-ce que parce qu'il est nécessaire qu'il y ait une documentation écrite (description, catalographie, notes de scripte, plans de réalisation, la documentarisation, ...), l'écrit s'est toujours invité dans l'audiovisuel aux fins de plus d'information et de précisions. Aussi, pendant longtemps :

> « Sources incontournables pour l'Histoire de demain, les images filmées ne bénéficient pas d'un statut équivalent à celui des archives écrites. Si elles entrent peu à peu dans le laboratoire des historiens, leur place y demeure marginale… [Pourtant]… L'image filmée est affectée d'un plus grand quotient de réalité que la trace écrite ; elle ainsi limiter la perte qui est au cœur du travail historique… […] Depuis la fin du siècle dernier, et de manière accélérée depuis quelques années, les images d'archive font l'objet de toutes les attentions… ». [Lindeperg, 2014][154].

Ainsi, donc, Lindeperg relève une certaine « revanche des archives audiovisuelles sur les écrits ».

Nous partageons ce point de vue. Pour nous, en effet, par exemple, Youtube est, aujourd'hui, l'illustration la plus achevée de ce que nous nommons « les archives immédiates ». Si l'on cite l'exemple de Youtube qui est un site de dépôt, de partage, d'échange et de visionnage de vidéos créé il y a un peu plus de dix ans (en février 2005), il est ahurissant d'apprendre qu'en 2009 déjà, You Tube accueillait plus de 350 millions de visiteurs en un mois. Et, en mai 2010 déjà, You Tube déclarait avoir enregistré le milliard d'abonnés sur l'ensemble de ses chaines. [You Tube, 2010]. A la même époque, également, Youtube affirmait assurer plus de 2 milliards de vues de vidéos chaque jour. [La Tribune du 28 octobre 2010]. En septembre 2015, Youtube revendique avoir fourni plus de 2,4milliards de consultations pour une vidéo

[154] Op.cit.

postée en 2012 et intitulée « Gangnam Style » du chanteur sud-coréen Psy. [L'Express du 31 mai 2014].

Aujourd'hui, un fait évident et visible s'impose : l'accès aux archives audiovisuelles est facilité, non seulement à cause du numérique, mais aussi parce qu'il est indéniable que le média télévision et les archives audiovisuelles attirent de plus en plus.

> « Longtemps, certains fonds cinématographiques sont restés inaccessibles ou difficilement consultables, et les images qui s'y trouvaient n'étaient pas toujours bien identifiées. Ce n'est plus le cas aujourd'hui. Avec la transition numérique, c'est même le contraire puisque nous avons une abondance de contenus. En outre, les instruments d'investigation, les moyens d'accès aux documents sont à la fois plus nombreux et plus faciles d'utilisation qu'auparavant. L'offre d'images de toutes sortes est devenue pléthorique et il est parfois possible de visionner chez soi sur Internet à partir de plateformes ressources… ». [Véray, 2014][155].

Iconicité des images.

La question abordée ici est celle de comprendre la vérité des images et, donc, partant de la dialectique articulée entre l'image et la vérité, de savoir appréhender la juste signification des images.

> « L'iconicité est définissable à travers un mouvement d'auto-engendrement et d'auto-imitation (imitation et production et non de produit.) … L'iconicité n'a donc rien à faire avec la ressemblance car elle couvre le processus de formation d'un objet et non le rapport entre deux objets dont l'un serait la représentation de l'autre. ». [Dondero, 2011].

[155] Op.cit.

Dans la réalité de l'audiovisuel, une image n'est pas aussi expressive qu'elle paraît. Prenons, par exemple, l'image d'une personne étalée dans un lit. Cette image ne dégage pas en elle-même une réalité qui va au-delà. Cela veut dire que l'image ne laisse pas savoir s'il s'agit d'un malade, par exemple, ou d'un cadavre, ou, simplement de quelqu'un qui dort. Il faut nécessairement faire appel à un commentaire pour en savoir davantage sur cette image. Et, encore, il faut se fier au commentaire pour cerner la signification réelle de ce que cette image est. C'est en cela que consiste l'iconicité de l'image. Or, justement, Georges Sadoul, historien du cinéma, conseille vivement de se méfier du son (le commentaire qui accompagne et précise la signification de l'image), car, poursuit l'historien : « Dans 95% des cas au moins, les sons des actualités sont sans rapport réel avec les images. ». [Sadoul, 1961][156]. Autrement dit, on accorde à l'image que l'on voit le signifiant que lui « colle » le son qui l'accompagne (le commentaire qui lui est assigné). En d'autres mots, cela veut dire que l'on peut avoir la même image avec un signifiant différent selon le son (commentaire) qui l'accompagne. Autant dire donc qu'une image, malgré elle, ne porte pas toujours le même signifiant. Ceci, justement en raison de l'iconicité de l'image qui, en quelque sorte, constitue un certain avatar de l'image. Effectivement, le signifiant de la même image peut varier selon le commentaire dont on la revêt. C'est l'exemple de l'image d'un malade : excepté quelques maladies reconnaissables à la vue, un malade reste un malade. C'est aussi l'exemple de l'image d'un sujet en larmes. Selon le commentaire, il s'agira ou de larmes de joie, ou de larmes de peine. Un exemple en est celui d'un joueur en larmes dans un terrain de jeu. On ne peut savoir d'avance si ce sont des larmes de joie d'un gagneur, ou, au contraire, des larmes de peine d'un perdant.

Pour illustration, empruntons cet autre exemple, celui de Koulechov qui :

… s'est rendu célèbre en démontrant qu'une image insérée dans un dispositif filmique ne voulait rien dire en soi :

[156] Op.cit.

> « … dans un exemple resté connu sous le nom d'« effet Koulechov », il intercalait le même plan d'un acteur, photographié sans expression particulière, entre deux plans d'enterrement, puis entre deux plans de fête (une noce villageoise) ; dans chacun des deux cas, les spectateurs étaient prêts à jurer que cet acteur savait à la perfection mimer (n'oublions pas ici la dimension essentielle liée au caractère non parlant du cinéma en question) la peine, puis la joie. Or, il ne s'agissait que d'interprétation de la part du spectateur, puisque dans les deux cas, on avait repris le même plan. ». [Cotte, 2000][157].

Les archives audiovisuelles sont des objets temporels.

Pour consulter ou entrer en possession de l'information contenue dans un document audiovisuel, outre la nécessité de passer par le truchement d'une machine de lecture, il s'y ajoute que l'on est obligé de subir le rythme et l'ordre de lecture que le document impose. C'est particulièrement en cette spécificité que les objets sonores et audiovisuels sont des objets temporels. « « Par objet temporel, il faut comprendre les objets sonores et audiovisuels, qui imposent le rythme et l'ordre de la lecture. Au lieu de se construire dans un espace comme un texte, les objets temporels se construisent dans et par une durée ». [Bachimont, s.d.][158]. Il en résulte, du moins pour les documents audiovisuels dans un contexte analogique classique, qu'il est impossible de se rendre, par exemple, à une séquence précise ou un plan donné selon le choix déterminé par l'utilisateur du document d'archives audiovisuelles. En d'autres mots, dans ce contexte analogique classique, c'est seulement selon l'ordre de succession des plans et des séquences tels que déjà consignés - prédéfinis - dans le document audiovisuel qu'il est possible de se « déplacer » pour prendre connaissance du contenu de ce document. Et, dans ce contexte analogique classique, c'est uniquement lorsque l'on détient le

[157] Op.cit.

[158].Op.cit.

document audiovisuel en entier que l'on est en mesure de consulter l'une ou l'autre de ses parties. Tout accès aléatoire à l'une quelconque des parties du document audiovisuel en contexte analogique classique est exclu.

Dans ce contexte également, l'accès au document audiovisuel pose beaucoup de difficultés techniques et est coûteuse. Bien souvent, la disposition de machines de lecture avec des dispositifs techniques identiques aux documents d'archives audiovisuelles, dans les formats et supports adéquats, ne va pas de soi. Effectivement, l'obsolescence voire l'inexistence totale de matériels de lecture du patrimoine audiovisuel sur des supports conformes, pose un grand dilemme aux archivistes et aux services des archives audiovisuelles dans le monde de façon générale et, en Afrique encore plus cruellement. L'évolution technique et technologique dans le secteur de l'audiovisuel est un fait prégnant. C'est que les constructeurs de matériels de « fabrication » des collectes et enregistrements audiovisuels sont plus obnubilés par des améliorations et avancées techniques et technologiques dans le secteur que par la sauvegarde des matériels déjà fabriqués (et dépassés !) et, a fortiori, des produits obtenus à partir de ces « anciens » et « vieux » équipements.

II.3.2. Spécificité de l'analyse des archives audiovisuelles africaines et sénégalaises.

En dehors des spécificités communes, certaines archives audiovisuelles, en raison de leurs conditions propres de situation de conservation, des équipements en place ou non mais aussi de certaines conditions sociologiques, connaissent des particularités qui leur sont pratiques et donc appellent des solutions différentes, ou tout au moins des situations ou traitements à part.

Un constat est ~~de~~ fait dans la plupart des services d'archives télévisuelles africaines. C'est la rareté voire l'inexistence totale des machines de lecture, surtout de première génération de la télévision en Afrique, soit les périodes

correspondant aux machines de production en 1 et 2 pouces[159] et à l'époque des machines UMATIC[160] et BVU[161].

En tout cas, ceci est le cas des services d'archives de télévisions nationales du Bénin, du Burkina Faso, du Mali, du Niger et du Sénégal qui, tous, reconnaissent dans le questionnaire que nous leur avons adressé en 2011pour des besoins de complément d'information pour nos travaux de recherche. Tous ces services nationaux d'archives télévisuelles sont confrontés à des degrés moindres, certes, à un manque de machine de lecture de tel ou tel autre type de support.

Et, parce que, personnellement, nous fréquentons les conférences annuelles de la Fédération internationale des archives de télévision (FIAT) depuis 2004 et que d'ailleurs nous avons personnellement représenté l'Afrique, surtout francophone, au sein du Conseil Exécutif de la FIAT de 2006 à 2010, nous sommes à même d'affirmer que cette pénurie de machines de lecture dans la majorité des services nationaux africains d'archives télévisuelles est un facteur largement handicapant dans l'accomplissement des analyses des fonds d'archives audiovisuelles en Afrique noire francophone.

En effet, si le truchement d'une machine de lecture n'est pas possible, alors il est tout simplement impossible de procéder à l'analyse du contenu des images pour la simple raison que l'on ne peut accéder à ces images.

Un autre corollaire à cette pénurie de machines de lecture est donc la perte, faute de transfert, d'une bonne partie des fonds documentaires qui seront isolés pour de bon (corps et contenus).

---

[159] Bandes vidéo de 1 et 2 pouces d'épaisseur, de type A,B,C,D produites à partir de 1980. Sur le déclin de nos jours (Edmondson, Ray, Philosophie de l'archivistique audiovisuelle / préparé par Ray Edmondson, Paris, Unesco, 2004, p. 92, (CI/2004/WS/2).

[160] Magnétoscope fabriqué par SONY à partir 1971. Obsolète aujourd'hui. ((Edmondson, Ray, Philosophie de l'archivistique audiovisuelle / préparé par Ray Edmondson, Paris, Unesco, 2004, p. 92, (CI/2004/WS/2).

[161] BVU (Broadcast vidéo U-matic) *:* Format d'enregistrement analogique des images et des sons sur cassette de ¾ de pouce de largeur de bande, développé par Sony en 1974 comme amélioration du format U-matic notamment par l'usage d'une piste de code temporel.

Sur un tout autre plan, nous ferons référence ici à un phénomène rarissime certes mais qui peut se rencontrer dans le traitement des archives audiovisuelles sénégalaises.

Il s'agit des archives relatives à une variante en quelque sorte du vaudou qui consiste en une cérémonie d'exorcisme appelée le « ndeup ».

Le « ndeup » est pratiqué par l'ethnie lébou habitant principalement la région de Dakar.

L'ethnie lébou est une variante de l'ethnie wolof qui représente 35% de la population sénégalaise. [Fall, 2011].

Le prêtre qui officie chante l'esprit qui est censé posséder ou habiter l'âme d'une victime afin que l'esprit quitte le corps du possédé. Cependant, la chanson en l'honneur de l'esprit fait entrer en transes, rien qu'en entendant le son, les paroles du « prêtre », serait-ce par la radio ou la télévision ou encore le magnétophone. Alors en percevant les paroles du « prêtre », toute personne habitée par l'esprit en question, qu'elle en soit consciente ou non, qu'elle en ait été avertie ou pas, tombe en transes et s'écroule par terre, se tortille, se met à baver, etc.

Et c'est là que réside le danger spécifique à ces archives audiovisuelles sénégalaises car en pleine séance de « ndeup » beaucoup de spectateurs peuvent entrer en transes sur-le-champ et cela pourrait aussi arriver soit à un téléspectateur qui regarde simplement le sujet ou alors, le comble, à un archiviste qui serait en train de traiter le document en question.

D'ailleurs, généralement, dans les milieux lébou, la consigne est de ne presque jamais écouter ou regarder des passages de ces documentaires sur le « ndeup » car eux, pour la plupart, sont adeptes du rite ou se savent être réceptifs aux conséquences qui pourraient en découler. Cela peut ne pas être le cas d'un archiviste qui pourrait être victime de ce malencontreux « accident » de travail si tant est qu'il est « habité » par un esprit malveillant de ce calibre et, donc que cet archiviste pourrait être victime de transes parce qu'il serait en train de traiter un sujet dangereux pour lui.

Prendre en compte les multiples dimensions du contexte

Le contexte se définit ici, dans le sens de l'« ensemble des circonstances entourant un évènement ».

Pour le document télévisuel, le contexte regroupe à la fois les circonstances de fabrication (lieu, objet, date, langue) mais également tout un ensemble de dispositifs de la part des professionnels de l'audiovisuel (scénario[162], filmage, effets spéciaux, artéfacts divers, technique…).

C'est [Marc Ferro, 1968] qui, symboliquement, va indiquer la démarche méthodologique qui sied pour décortiquer l'histoire cinématographique :

> « Tous les recours aux images sont valables et légitimes, à condition qu'ils s'accompagnent d'une analyse des images elles-mêmes et du contexte dans lequel elles ont été produites… ». [Ferro, 1971][163].

Au-delà du simple téléspectateur, c'est le chercheur d'information sur la base des documents audiovisuels qui a le plus besoin de réunir divers éléments du contexte du document audiovisuel.

D'ailleurs, l'archivistique audiovisuelle prévoit, pour ce faire, que le document d'archives audiovisuelles soit accompagné de tout un assemblage de renseignements pouvant éclairer sur sa fabrication, son objet, les circonstances diverses, notamment les dispositifs de scénarisation qui ont été requis.

Ce matériel d'accompagnement se décline en documents divers ayant servi à la « fabrication » du document audiovisuel : contenu des notes du scripte, du

[162] Description détaillée des événements qui se succèdent dans un film.

[163] Voir extrait du documentaire de la télévision scolaire : *Les Archives du XXe siècle*. Série Histoire : sources et méthodes), CNDP, 1971.

scénario, liste des lieux et dates de tournage, liste des interviewés, les rushes[164] et chutes après le montage[165], la fiche de production, les notes du chargé de production, etc. Cela regroupe, en un mot, le maximum d'informations et de documents auxquels l'on a eu recours du début de l'idée jusqu'au montage et à la diffusion finale du document en question.

Cependant, il est rare, en Afrique du moins, de rencontrer des documents d'archives audiovisuelles qui réunissent ces compléments d'information.

Ce fait est dû, d'une part au peu de rigueur dont les services de production mais aussi les réalisateurs des télévisions africaines, singulièrement de la télévision sénégalaise, font montre.

Comme pris dans l'instantanéité qui est le propre de la télévision, les producteurs et réalisateurs africains en oublient presque que le produit qu'ils fabriquent va leur survivre. Ils ne semblent pas réaliser sur le champ que par conséquent ce produit va faire l'objet d'une critique, d'une analyse, d'une rediffusion, d'une réutilisation. Cette attitude semble d'ailleurs être largement partagée chez tous les professionnels de l'audiovisuel.

> [...] Les gens des médias ont rarement la tête historienne. [...]. Dans ces métiers, un événement chasse l'autre, et chacun tend à vivre l'instant, à garder peu de papiers personnels, à ne guère se préoccuper du passé d'une façon réfléchie et organisée (excepté le cas de quelques brillants historiens-journalistes). [Jeanneney, 2011].

Par ailleurs, un bon nombre d'organes de télévision africaine manquent de personnels requis dans les productions télévisuelles.

En effet, force est de noter que des métiers comme ceux de scriptes, même s'ils ne sont pas méconnus, entrent effectivement rarement en ligne de

---

[164] Premier positif comprenant toutes les prises retenues au tournage. Les rushes servent à une projection de contrôle pendant le tournage et permettent le choix des prises au montage.

[165] Opération technique consistant à coller les plans bout à bout. Organise le récit et en commande l'ordre, le rythme et le sens. Il en existe de plusieurs sortes (montage chronologique, parallèle, alterné, flash-back, etc.).

compte dans la production dans certaines maisons de télévision en Afrique. En tout cas le constat est leur inexistence criarde dans bien des stations africaines de télévision.

En conséquence, les services des archives de ces organismes ne reçoivent jamais ces matériels d'accompagnement en même temps que les documents à archiver.

Par contre, en France, par exemple, l'INA (l'Institut national de l'Audiovisuel), sur son site web, met à disposition ses contenus avec des liens hypermédias qui permettent de retrouver le contexte original de diffusion.

Ici, certains événements et circonstances qui surviennent en dehors de la « fabrication » du document audiovisuel, ne sont pas toujours pris en compte dans la description analytique des archives. Il peut, arriver, cependant, que dans son « résumé », l'archiviste ou le documentaliste juge important de noter certaines informations relatives au contexte sociopolitique quant à la fabrication du document en question. Mais, cela, bien souvent pour le cas de documents traitant plutôt d'actualité politique, économique mais pas de culture.

Il peut arriver qu'il soit utile de préciser en quelques mots que l'on est en présence d'un document d'archives parlant d'un évènement culturel ou religieux qui s'est tenu à une date précise ou alors qui se tient, par exemple, comme le « bukut » chez l'ethnie diola du Sud du Sénégal, tous les vingt à quarante ans ou, exceptionnellement, lors d'une visite d'une très haute personnalité politique, culturelle, coutumière ou religieuse.

A l'interne, disposer du contexte du document audiovisuel est aussi une nécessité vitale pour la télévision elle-même.

Effectivement :

> « Les programmes de télévision s'entre alimentent, et ce aussi bien sur le plan scriptovisuel (ce qui est montré et comment cela est montré) que sur le plan audio idéel (ce qui est dit, de quelle manière et avec quel contenu intellectuel). La télévision présente donc une forte porosité interne de ses contenus, d'une chaîne à l'autre. Cette porosité se rencontre à un niveau intra médiatique,

> relevant généralement du méta texte ou de l'hypertexte, puisque la télévision alimente également les autres médias : presse, Internet et même téléphonie mobile. [Tabary-Bolka, 2006].

Nous tentons, dans ce qui suit, de lister quelques éléments qui peuvent être considérés comme des constituants du contexte.
Ces éléments relèvent du cadre de la production télévisuelle qui secrète les documents en question mais aussi de l'anthropologie et de la culture de la société pour et par laquelle le document est fabriqué. L'accessibilité au document en question et aussi l'appréciation du contenu qui en est faite, entrent, ici, également, en considération.

Le rôle du substrat technique
Le niveau technique est hautement déterminant dans l'audiovisuel pour l'esthétique comme pour la datation, par exemple.
Le substrat technique, par exemple pour ce qui concerne le support d'enregistrement (ici, en télévision, les bandes vidéo) contient l'inscription matérielle du contenu du document d'archives. L'information relative à ce support est d'une importance capitale dans la mesure où le contenu du document ne peut être accessible que si l'on dispose d'équipements ou de moyens techniques pour lire ce support.

Pour la télévision sénégalaise, dont plus de 60% du fonds sont sur supports Umatic et BVU, nous ne saurions compter combien de fois nous avons dû nous passer d'archives correspondant au contenu recherché faute de disposer d'un matériel de lecture adéquat pour l'utilisation de ces archives. Plusieurs fois aussi, la presse sénégalaise a reproché à la télévision de n'avoir pas conservé des archives relatives à tel ou tel événement ou telle ou telle personnalité politique, religieuse ou culturelle. Bien des fois, c'étaient des situations dues à un manque d'appareil de lecture requis face au support. Il en découle aujourd'hui que plus de 60% du patrimoine audiovisuel de la RTS ne sont point disponibles ni traités faute de supports

pour les lire. En effet, lorsque l'on ne parvient pas à lire un document audiovisuel, il est tout simplement impossible de l'analyser et de le traiter.
L'obsolescence de supports dans l'audiovisuel est un mal dans presque tous les pays. Ainsi, il y a seulement moins de 10 ans, 80% des fonds audiovisuels d'Europe estimés alors à 50 millions d'heures étaient menacés de disparition, principalement à cause de l'obsolescence ou la totale disparition d'appareils de lecture. [Wright, 2004].
Ainsi, à la télévision, comme au cinéma d'ailleurs, un document en noir et blanc renvoie à un passé lointain. La couleur, à la télévision, en effet, est apparue dans les années 1930 ; il y a donc quelque 80 ans.
D'ailleurs, le recours au noir et blanc, très souvent, à la télévision est une technique pour insister sur le vieux passé du document et de l'époque dont on parle. L'on peut retenir, comme les liste [Carnel, 2009] [166] dans sa thèse :

> « Les principaux effets visuels faisant « démodé » et donc d'images d'archives : la couleur sépia ou le noir et le blanc, l'ajout de poussières, cheveux, rayures, l'ajout de grain. Il convient d'y adjoindre, bien que rarement usités : l'aspect plus sombre du contour de l'image, l'instabilité lumineuse. ».

En effet, si cela ne renseigne pas toujours exactement sur la date de tournage ou de réalisation dudit document, il n'en reste pas moins que, par exemple le procédé de couleur dit noir et blanc permet plus ou moins de situer les dates correspondant aux périodes de fabrication du document. Mais, cela, à condition qu'il ne s'agisse pas d'une volonté délibérée du réalisateur. Encore, faut-il là, qu'une mention faisant état de ce choix puisse être faite expressément et être retrouvée parmi les documents d'accompagnement du document d'archives.
Bien d'autres indices, comme principalement les logos des télévisions propriétaires des images, permettent d'attester la présence d'images

[166] Op.cit.

d'archives ou encore le signalement proprement par la station utilisatrice, etc.
Pour le cinéma, le noir et blanc est l'apanage des vieux films ou, tout au moins, dans la pratique.

Cependant, force est de reconnaître que bon nombre d'imperfections et d'anomalies ne favorisent pas toujours de bonnes conditions de décryptage et d'analyse des documents audiovisuels.
Pire, ces « dysfonctionnements » conduisent à l'encontre d'une compréhension des documents audiovisuels.
Certains de ces problèmes sont liés à la nature même ou, du moins, à la fabrication des documents audiovisuels.
Par exemple, « la présence des caméras, même discrète, modifie singulièrement les attitudes qui sont en outre savamment mises en scène » affirme [Bourdon, 1994].

Un autre exemple dans le même registre :

> « De manière plus subtile, en passant à la télévision des films parlants de 24 images/seconde, à la vitesse de 25 images par seconde pour répondre aux impératifs des systèmes de balayage, on modifie la hauteur des voix et de la musique, donc la perception. Transférer des images de film sur une bande vidéo, ou passer des enregistrements acoustiques sur des appareils électroniques, peut modifier subtilement ou radicalement leur perception. Combien de gens, regardant la version vidéo d'un film pour écran large, croient voir le même film, sans se douter qu'il a été "scanné" ou comprimé pour tenir dans le format, et qu'ils n'ont probablement sous les yeux que la moitié de l'image originale ! ». [Edmondson, 1997].

L'installation bientôt totale et définitive du tout numérique dans l'audiovisuel, y compris même en Afrique, va amoindrir beaucoup des

difficultés d'accès aux archives audiovisuelles. Mais, même si les divers formats analogiques vont s'estomper, ce sera pour laisser la place à des standards numériques, eux aussi, variés. Toutefois, le fichier, élu définitif pour contenir, dans l'environnement numérique, tous les fonds générés et conservés, servira de lien unique pour l'accès aux divers fonds. Qui plus est, la TNT (Télévision Numérique Terrestre), vraisemblablement, va utiliser des normes identiques de fabrication et de diffusion, partout sur la planète. Aussi, à défaut de disparaître complètement, les divers formats numériques et les nombreux logiciels, devraient pouvoir converger vers une interopérabilité plus facile.

Le format « carré » ou vidéo quatre tiers (4/3 ou 4:3) est en passe d'être remplacé par des formats dits « larges » : 16/9 ; 16/10…Or, c'est ce format qui contient tout le patrimoine audiovisuel produit depuis plus de 60 ans.

Effectivement, la valeur 4/3 correspond aux proportions de l'image et de l'écran de télévision adoptée par les normes de télévision américaine et européenne à tube cathodique à partir des années 1950. Cette adoption s'expliquait par le fait que la vidéo 4/3 épousait bien le format historique des films de cinéma muet. En revanche, ce format 4/3 n'est plus adapté ni à la TVHD (Télévision Haute Définition) ni aux formats Haute Définition (Blue-ray, HD DVD). Aussi, face à la montée irréversible et définitive du numérique, c'est le format 16/9 qui répond le mieux à la vision humaine et à la diffusion de films. Ceci veut dire - c'est le moins grave – que, dorénavant, c'est le format 16/9 qui va prévaloir partout. En conséquence, la difficulté va venir du fait, pour des utilisations futures, il faut migrer les formats 4/3 vers le 16/9. En clair, tous les fonds anciens en 4/3 devront, pour plus de confort et de netteté, être transférés en 16/9 afin que cet important patrimoine puisse être exploité comme il se doit.

Le langage cinématographique

Assez proche du niveau technique mais d'approche différente, le langage cinématographique repose sur des effets de mode, de style. Même si l'on est ici en télévision, le langage cinématographique est ainsi appelé en raison du procédé utilisé. Il est question ici, en effet, de cadrage (Gros Plan, Plan

rapproché, Plan américain, Plan d'ensemble, etc.) ; d'angles de vue (ou de prise de vue) (Plongée, Contre-plongée, Niveau, etc.) mais aussi de montage avec des procédés « artéfactuels » [Charaudeau, 1997][167] comme des inserts, incrustations, images composites, virtualisation, etc. Chaque cadrage donne une certaine valeur symbolique au plan.

Pour quelques exemples, intéressons-nous à l'importance des messages véhiculés à travers les angles de prise de vue.

Les angles de prise de vue se réfèrent à l'emplacement de la caméra.

La plongée, par exemple, est une prise de vue faite à partir d'un point d'observation plus élevé que le sujet filmé. La plongée a donc tendance à déformer et aplatir le personnage.

Au contraire de la plongée, la contre-plongée, quant à elle est une prise de vue faite à partir d'un point moins élevé que le sujet filmé. Elle grandit donc le personnage.

Considérant ce que recouvrent ces codes de langage que représentent la plongée et la contre-plongée, il est alors aisé d'en tirer toute la signification lorsque les hommes politiques en général et les dictateurs en particulier sont très souvent filmés en contre-plongée. [Daveau-Martignoles, 2005].

On comprend dès lors pourquoi le puissant est filmé en contre-plongée et le faible en plongée.

Partant d'une de l'appréciation concrète de l'impact du langage cinématographique à travers la plongée et la contre-plongée, nous tentons de faire l'explication suivante. Les politiciens sénégalais, depuis fort longtemps, ont décrié et continuent encore de décrier les très fréquentes sorties, c'est vrai, du Président de la République du Sénégal en général, et particulièrement, du Président Wade. Mais nous pensons que c'est la manière avec laquelle ces sorties sont filmées et montées qui ajoute encore plus au courroux bien souvent légitime des opposants au régime qui n'ont l'occasion d'apparaître à la télévision nationale que très peu et avec des traitements techniques audiovisuels juste congrus au contraire des accompagnements de haute facture au plan du traitement

[167] Op.cit.

cinématographique des passages des président de la République sur le petit écran. Car, il faut dire, depuis quelques années, exactement depuis l'accession au pouvoir du Président Wade en 2000, les présidents en fonction sont accompagnés et assistés d'une équipe de journalistes et techniciens qui sont des professionnels qui leur sont affectés depuis la télévision nationale même.

Un autre exemple, toujours sous le prisme du langage cinématographique est celui des effets spéciaux apparus au début des années 80 et embarqués sous forme de tables de trucage avant d'être disponibles depuis les années 90 à travers l'ordinateur. Citons par exemple, sur ce chapitre, les effets sur les couleurs par le truchement et l'utilisation de filtres pour faire remarquer qu'aujourd'hui, « le vert et le bleu symbolisent l'urbain, la technologie, l'hygiène, la santé ». [Daveau-Martignoles, 2005][168].

Au Sénégal et à la télévision sénégalaise le trucage d'une séquence de deux suicides d'amies d'enfance dans une dramatique[169] intitulée « Khandiou » et diffusée dans les années 80 reste encore dans les mémoires. La télévision en était encore à ses débuts au Sénégal et les moyens techniques étaient assez limités. C'est pourquoi la prouesse technique de ce trucage du suicide du avait pu faire tomber téléspectateurs et collègues professionnels sous un charme encore resté mémorable.
Par ailleurs, on constate des effets de mode dans les reportages télévisés qui peuvent dépendre aussi de la mise à disposition de nouveaux procédés techniques. L'analyse du document audiovisuel va donc requérir, en plus, la nécessaire maîtrise de ce langage audiovisuel à la fois technique et artistique. Effectivement, le plan choisi ou l'angle de prise de vue correspondent à la volonté de traduire en images certaines pensées.

[168] Op.cit.

[169] Création télévisuelle (ou radiophonique) à caractère théâtral.

Le genre télévisuel

« La notion de « genre », comme celle de « typologie » qui lui est corrélative, est fort débattue depuis longtemps, et se réfère finalement à des aspects de la réalité langagière assez différents les uns des autres.

Issue de la rhétorique antique et classique, abondamment utilisée par l'analyse littéraire avec des critères multiples, reprise par la linguistique du discours à propos des textes non littéraires, on retrouve cette notion dans l'analyse des médias, accompagnée de qualificatifs qui la spécifient selon le support médiatique : les « genres journalistiques » (entendons de la presse écrite), les « genres télévisuels », les « genres radiophoniques ». [Charaudeau, 1997][170].

Pour rester dans les généralités et simplifier, retenons les grandes catégories comme principe de la classification des genres télévisuels telles les fictions (informer, distraire, cultiver), les effets (émotif, cognitif), les modes (informatif, fictif, ludique). [Jost, 1996].

La compréhension diffère selon que l'on a affaire par exemple à une fiction ou un documentaire.

En effet, comme le note [Jost, 2007] le genre télévisuel « repose sur la promesse d'une relation à un monde dont le mode ou le degré d'existence conditionne l'adhésion ou la participation du récepteur. Le genre est ce qui permet d'identifier ce que nous voyons. »

Il faut reconnaître comme [Jost, 2007][171] que : « il y a genre à partir du moment où, pour interpréter un programme, le téléspectateur ramène ce qu'il n'a pas encore vu à une classe d'émissions identifiées».

Il reste sûr que, comme le téléspectateur, le chercheur tient sans doute compte du genre lorsqu'il tente d'analyser le document audiovisuel avec, en prime, ou en tout cas, forcément pour lui, la nécessaire connaissance parfaite du genre auquel il fait face.

Il convient donc, en se plaçant dans la temporalité du document d'archives, de pouvoir documentariser l'émergence de nouveaux genres ou l'hybridation

[170] Op. cit.

[171] Op.cit.

de genres existants. Par exemple l'apparition des « docufictions » crée de nouveaux codes, qu'il faudrait pouvoir dater, expliquer, commenter.

Le contexte culturel

La culture est entendue ici au sens large. La perception diverge souvent du fait de l'appartenance ou non à un groupe culturel, ethnique, clanique ou même générationnel. Au sein d'un même groupe culturel, des appréciations divergentes du document audiovisuel peuvent apparaître par exemple entre générations différentes. Mais le fossé de perception est beaucoup plus grand pour des groupes ethniques et culturels différents.

La source audiovisuelle, en effet, peut être d'un apport certain car la radiotélévision permet, par exemple, de repérer utilement les changements du corps social. « On y repère les façons de se comporter, de s'exprimer, de se vêtir,… ». [Chauveau, 2001].

Exemple : La scène de danse d'un masque africain est appréciée fort différemment par des africains ou des européens : Ce qui est sacré pour les uns, relève du folklore pour les autres.

Prenons un exemple de la sortie d'un masque comme celui du « kankouran » chez les diolas du Sud du Sénégal, dans la région de Casamance. Pour quelqu'un qui n'est pas diola, ce qui marque le plus c'est l'accoutrement du kankouran et la terreur qu'il fait régner autour.

S'il arrive aussi que cette sortie du kankouran soit filmée, c'est probablement ce que le téléspectateur retiendra le plus.

Cependant, le kankouran fait instaurer un certain respect de l'ordre établi, de la nature et de l'environnement. En frappant, par exemple, très violement parfois avec le dos de sa machette dont il ne sépare jamais, c'est pour punir bien souvent les contrevenants au respect de l'environnement et de l'ordre établi. Cependant, une telle information doit être dûment établie lors de la documentarisation des archives qui resteront de la sortie du kankouran. Des informations aussi utiles doivent être recueillies auprès des initiés et « encadreurs » de la sortie du kankouran et être consignées dans les notices des archives. Sinon, si on l'on s'en tient uniquement à ce qui est

simplement filmé sans pour autant prendre en compte le contexte, alors il ne reste plus que les aspects spectaculaires d'autant que celui qui n'est pas diola ne peut appréhender correctement le message délivré par le kankouran. La « documentarisation » ainsi réalisée restaure et donne tous les éléments du contexte culturel indispensable pour comprendre tout le sens et la portée des valeurs culturelles contenues dans les séquences filmées. En fait, le niveau de renseignement quant à la réelle signification culturelle de ce qui est filmé fonde le niveau d'appréciation et de compréhension du destinataire du contenu filmé (chercheur ou simple téléspectateur). Ainsi, plus on s'éloigne du point de vue culturel, plus le rôle de l'archiviste et du documentaliste est important. C'est à ces professionnels, en effet, qu'il revient d'assurer le bon de compréhension nécessaire entre le document audiovisuel produit et son destinataire.

De même, dans un même groupe ethnique, la danse d'un masque peut ne pas être décryptée totalement et correctement par tous les membres du groupe. C'est le cas par exemple pour des membres qui ne sont pas des « initiés ».

L'initiation, chez plusieurs ethnies et tribus africaines consiste à apprendre aux membres du groupe, la plupart du temps les hommes, les secrets et pratiques d'un rite ou d'une manière d'être et/ou de faire au sein d'une société secrète, d'une secte ou d'une société donnée ainsi que la capacité de déchiffrer certains codes presque toujours tenus secrets, usités entre les seuls initiés et connus d'eux seuls, le tout à charge de chacun de ne jamais divulguer ces codes sous aucun prétexte à quiconque est étranger au dit groupe. Généralement, au sortir de l'initiation, le sujet l'ayant subi est admis dans le groupe comme membre à part entière, changeant ainsi de statut social (société secrète, clan, guilde, etc.). Ainsi, par exemple, après avoir subi et réussi l'épreuve de la circoncision et après avoir séjourné dans la forêt sacrée pour suivre l'initiation aux valeurs culturelles et morales du groupe, chez certaines ethnies de la Casamance (Sud Sénégal), le jeune garçon est alors et seulement alors admis comme comptant dorénavant comme un homme ayant droit de parole et de décision au sein de la communauté. Ce sera seulement à partir de ce moment qu'il sera à même de comprendre et

déchiffrer certains codes de conduite et de communication du groupe ethnique. Dès lors, rien ne lui échappera plus de la signification des gestes de la danse d'un certain masque, par exemple.

L'objectif premier des archivistes et documentalistes audiovisuels africains et sénégalais, c'est de rendre les contenus des documents référant à la culture africaine compréhensibles à des téléspectateurs et chercheurs « non initiés » dans leur grande majorité. Or dans leur grande majorité, les archivistes et documentalistes audiovisuels sénégalais et africains ne sont pas, non plus, des « initiés ».

Dès lors la double difficulté dans laquelle les archivistes africains se trouvent est, d'une part, de réussir à trouver et communiquer la bonne information, et, d'autre part, de ne pas trahir les codes qu'ils mettent à la disposition de tous en n'en divulguant que ce qu'il est permis de l'être.

Le substrat sémiotique

La sémiotique est l'étude générale des signes ainsi que leur signification.

C'est donc la capacité à interpréter un document audiovisuel, ici, en l'espèce un document télévisuel, en fonction de codes sémiotiques, de signes pas toujours évidents.

Toutefois, il est difficile, voire impossible, de circonscrire le domaine précis de la sémiotique, tellement il est ouvert.

C'est à partir de 1961 que date la recherche sur l'image et sur ses significations. Ce qui consacre le point de départ de l'analyse sémiotique de l'image. Ce début coïncide avec la création de la revue « COMMUNICATION » qui, d'après [Eliseo Véron, 1994] marque le commencement de « l'aventure sémiologique. ».

C'est à Emile Littré que nous devons le terme « sémiologie » même si pour lui, ainsi que d'ailleurs pour le dictionnaire, ce terme avait rapport à la médecine[172]. Puis, Ferdinande de Saussure reprend le terme « sémiologie » et l'élargit pour le définir comme « la science qui étudie la vie des signes au sein de la vie sociale. ».[Cours de linguistique générale, 1979]. Ensuite, deux des

[172] Sémiologie : partie de le médecine qui traite des signes des maladies, selon le Dictionnaire de médecine ; 1855.

disciples de Ferdinand de Saussure, à savoir Charly Bally et Albert Sechehaye, exposent la pensée du maître genevois dans l'ouvrage fondamental de linguistique générale.

Toutefois, c'est le terme « sémiotique » créé par Charles Sanders Peirce quelques années auparavant, qui reste le terme le plus usité en dehors de France.

Plusieurs disciplines empruntent le terme « sémiologie », étant entendu que toute science qui étudie les signes est une sémiologie.

Ainsi, la sémiologie va devenir une nouvelle discipline dans les Sciences sociales, un regain d'intérêt pour l'étude des signes allant en grandissant grâce à des auteurs comme Greimas, Barthes, Jean Baudillart, Mounin ou Umberto Eco.

Alors, progressivement, la sémiologie s'étend à des champs autres que la philologie pour s'ériger en science générale de la communication. Dès lors, la sémiologie est définie comme « la science qui étudie les procédés auxquels nous recourons en vue de communiquer nos états de conscience et ceux par lesquels nous interprétons la communication qui nous est faite ». [Buyssens, 1943].

Cependant, cette définition va vite être dépassée par Greimas qui conçoit la sémiologie dans toute sa dimension culturelle et comme un fait social total.

Il en découle deux écoles : la sémiologie de la communication et la sémiologie de la signification.

Les objets d'étude de la sémiologie de la communication constituent en des signes conventionnels précis. Dès lors, la sémiologie de la communication étudie uniquement le monde des signes comme par exemple l'étude des systèmes des vêtements de deuil ou de la canne blanche de l'aveugle (système à un seul signe ou à un signe isolé).

La sémiologie de la communication a aussi étudié le code de la route, les signaux ferroviaires, maritimes et aériens, le morse, les sonneries militaires, le langage des machines, la notation musicale, les langues parlées ; les langues sifflées, le tam-tam,…

Les précurseurs de la sémiologie de la communication sont : Georges Mounin, Eric Buyssens, Louis Preto,…

Quant à la sémiologie de la signification, elle ne fait pas d'a priori et étudie les signes sans se préoccuper d'aucune distinction. Elle s'intéresse à tout objet en tant que signifiant en puissance, et, de ce fait, ses études ne s'arrêtent pas qu'à des systèmes de communication intentionnels. Ainsi donc, la sémiologie de la signification peut interpréter des phénomènes de société ainsi que la valeur symbolique de certains faits sociaux comme le sport par exemple en tant combat moral ou encore les publicités commerciales.

La sémiologie de la signification investit de ce fait l'univers de l'interprétation et du sens et non pas seulement le code de la communication. Roland Barthes est à l'origine du courant de la sémiologie de la signification.

A notre sens, la sémiologie de la signification se rapporte donc à l'étude sémiotique des archives audiovisuelles, télévisuelles.

En s'interrogeant sur l' « espace » recouvert par la sémiotique, D. Ablali dit : « …sur quoi porte aujourd'hui l'activité sémiotique ? Difficile de trouver une réponse qui fera l'unanimité, car la sémiotique est une des zones les plus vastes et les moins définies des sciences du langage… ». [Ablali, 2007].

Aussi il ne nous revient guère de tenter de circonscrire le domaine aussi varié que divers de la sémiotique.

Cependant, l'on s'aperçoit, dès lors, que : « …il semble que les SIC ont toujours besoin d'emprunter à la sémiotique, outils et méthodes tout en montrant leur propre originalité ». [Ablali, 2007][173].

En fait, nous nous inscrivons ici dans une « sémiotique ouverte » comme la perspective de J.J. Boutaud. Disons donc, dans une sémiotique tournée vers les SIC afin de leur proposer des solutions pertinentes pour les préoccupations que la communication peut rencontrer, comme celle, ici, relative à l'interprétation et à la compréhension et à l'analyse du document audiovisuel.

En effet, en fait, nous militons, comme [J.J. Boutaud, 2008] pour le recours à une sémiotique pouvant aider de nouvelles problématiques comme celle de l'évolution culturelle. En quelque sorte, nous sommes pour une sémiotique

[173] Op.cit.

en dehors de « ce dualisme entre intelligible et sensible » en vue d'instaurer une interprétation entre le système des médias et celui des acteurs. [J.J. Boutaud, 2008][174].
Mais le fait demeure que :

> « Sur la communication, le sémioticien a son mot à dire. Et cela fait longtemps qu'il le dit. Les SIC aussi, bien sûr. Le problème, c'est que les mots de la sémiotique et des SIC ne s'entendent pas toujours très bien, dans tous les sens du mot s'entendre. Car le paysage offert par les relations entre sémiotique et SIC n'est pas vraiment serein. Essayer de décrire ce paysage, c'est aller de surprise en surprise : c'est constater alternativement les contacts les plus intimes entre les deux disciplines et les méconnaissances réciproques les plus totales. [Ablali, 2007][175].

Cependant, la cohabitation entre SIC et sémiotique s'avère incontournable quelque grand que puisse être leur antagonisme commun. Effectivement, « il faut aussi reconnaître que tout semble opposer la sémiotique et les SIC. Ils ne sont pas faits pour s'entendre, encore moins pour partager la même demeure ». [Ablali, 2007][176].

L'on ne peut ne pas reconnaître que l'on se retrouve ici face au dilemme des sciences humaines dont relèvent les SIC et la sémiotique. Effectivement quelles que soient les divergences en leur sein, les sciences humaines dans leur variété et la confusion de leurs méthodes approchent toujours l'homme comme un être ayant des nécessités biologiques, des besoins économiques et un langage (système linguistique, rituels, « codes », etc.)

---

[174] Op.cit..

[175] Op.cit.

[176] Op.cit.

Pour la télévision et les médias audiovisuels, la sémiotique va aider à déterminer le rapport de la parole à l'image.
Toutefois, donner une signification, un sens à ce que l'on voit est moins évident que décoder un signe verbal. La signification de l'image est plus complexe à saisir que celle d'un signe linguistique.
Ainsi, dans un groupe ethnique donné, les non initiés ne peuvent guère interpréter, comprendre certaines scènes ou paroles.
Cependant, certaines tenues, parures ou coiffures peuvent suffire pour renseigner sur leur porteur (mariage, deuil, circoncision, attributs propres, etc.).

Parce que la télévision allie l'image et la parole, c'est de la description du rapport entre la parole et l'image qu'il s'agit ici de faire.

La sémiotique dont il est question, ici, n'est, en fait, que la documentarisation des archives en question. La documentarisation des archives consiste à donner le maximum d'information possible sur le contenu et le contexte de fabrication de ces documents.

Nous n'entrerons pas là sur les divergences multiples entre la sémiotique et les Sciences de l'information et de la communication.
Nous ne chercherons pas non plus à étaler les différentes approches des sémioticiens.

Le recours à la sémiotique, ici, nous sert pour faire nécessairement appel à la langue et au langage pour amener à la meilleure compréhension possible du contenu du document audiovisuel.
Même si « contrairement à ce que l'on croit, l'image est souvent moins menteuse que les mots » [Wolton, 1997], il n'en demeure pas moins vrai que ce sont des mots qu'il faut se servir pour non seulement décrire l'image mais aussi la « documenter », l'indexer, l'interpréter, lui donner un sens. Pour cela, en effet, c'est par la langue et le langage qu'il faut passer, donc dans un domaine relevant de la sémiotique.

Ceci est tellement vrai que les documentalistes, souvent référent à un thesaurus, un lexique commun en quelque sorte pour parler le même langage lorsque il s'agit de documenter les fonds, y compris celui des documents audiovisuels.

On suppose souvent que la gestion des connaissances ou des documents, nécessite de disposer d'une « ontologie » (un modèle consensuel des connaissances du domaine). Pourtant, dans la plupart des domaines d'expertise (Sciences humaines, Médecine, Ingénierie, Droit,…), on dispose de plusieurs « ontologies ». De plus, le débat de cette diversité des « points de vue » est le signe même d'un travail de construction du sens. [Pédauque, 2003].

Aussi, « d'un point de vue sémiotique, l'image est un signe qui montre quelque chose et non un signe qui signifie quelque chose ». [Bachimont, 1998][177].

Ainsi, par exemple si l'on se réfère au mot « eau », pour le signe, « eau » renvoie au concept qui est la représentation mentale de la chose. Cependant lorsque le même signe « eau » est utilisé comme rendant compte d'une image où l'on reconnaît l' « eau », alors pour l'image, « eau » correspond à la représentation visuelle, concrète de ce qu'est l'eau. Mais :

> « Toute la difficulté dans la situation de l'audiovisuel vient du fait que le document audiovisuel ne repose pas sur un système d'assignation arbitraire de sens, comme le texte. Les signifiants d'une image ou d'une piste sonore – à l'exception des éléments présentant du texte écrit ou oral- n'ont pas de rapport prédéterminé à leur signification. […]. Il s' agit d'une relation analogique avec la réalité : on a affaire à des formes perceptives

177

> qui sont susceptibles de recevoir toutes les significations que pourra leur donner l'expérience humaine, et non des formes symboliques qui, comme les mots, ont un ou plusieurs proposés et articulés dans un système, puis renégociés en contexte ». [Isaac, 2005][178]. ».

Effectivement, faire appel la fois à l'ouïe et à la vue est incontournable pour s'approprier le contenu d'un document audiovisuel. Ceci fait donc du document audiovisuel un document multimodal, étant donné que prendre connaissance du document audiovisuel se fait, du point de vue sémiotique, par le recours à l'ouïe et la vue. Prendre connaissance du contenu du document audiovisuel passe, impérativement, par le biais du contenant qui renferme ledit contenu, c'es-à-dire par le canal immanquablement du support physique qui renferme ce contenu. Et, nécessairement, le contenu, pour être appréhendé, doit revêtir une forme physique compatible avec le support physique qui le renferme. Ainsi donc, pour prendre connaissance du contenu d'un document audio (sonore), il faut passer par le lecteur (décodeur) du signal magnétique qui permet de restituer ce que ledit document contient. De même, pour visionner le contenu d'une cassette vidéo, le truchement d'un magnétoscope ayant servi à enregistrer ce contenu est incontournable. Autrement dit, c'est le support d'enregistrement du document audiovisuel qui est seul à même de rendre possible l'accès au contenu dudit document. En d'autres termes :

> « La représentation affichée sur le support d'appropriation respecte une structure ou une forme telle qu'elle est directement intelligible par l'utilisateur. Cette forme est donc la forme d'appropriation permettant à un utilisateur de s'approprier le contenu. La forme d'appropriation correspond à une forme directement interprétable par un utilisateur dans la mesure où

[178] Op.cit.

elle appartient à un registre sémiotique dont l'utilisateur a déjà fait l'apprentissage culturel ou scolaire. ». [Bachimont, s.d.][179].

La conséquence qui en découle est de deux voire trois ordres :

- D'abord, il faut un certain dispositif technique pour prendre connaissance du contenu d'un document audiovisuel. Mais, il faut non seulement en disposer mais encore savoir utiliser ce dispositif qui doit être à la fois identique à celui qui a servi à enregistrer le contenu consigné dans le document et être, bien entendu en mesure de fonctionner correctement. (aspect technique et matériel).

- Ensuite, il faut (aspect intellectuel) comprendre doublement et la langue et le langage (code) utilisé pour « fabriquer » ledit document audiovisuel pour pouvoir pleinement appréhender le contenu du document audiovisuel.

- Enfin, du point de vue du traitement documentaire du document audiovisuel, l'analyse (principalement l'indexation) du document audiovisuel, les modes d'analyse et de description du document seront tributaires (se feront en fonction) de la forme d'appropriation sémiotique du document audiovisuel. (Voir Annexes_6, 7, 8 et 9).

En fin de compte, le substrat sémiotique du document audiovisuel, notamment quant à la forme de l'appropriation sémiotique conduit à plusieurs résultantes :

- Sur le plan technique, les documents audiovisuels étant, en fait, des objets temporels, - ils sont composés d'objets sonores et visuels -, imposent un rythme et un ordre pour leur lecture. En conséquence, leur reproduction est quasi impossible. [Bachimont, s.d.] et [Edmondson,

[179] Op.cit.

2004][180]. Ceci, par ailleurs, rend leur accessibilité et leur utilisation très problématiques et difficiles et, également, est à l'origine du dilemme qui les frappe assez souvent en raison de la tendance assez fréquente voire un état carrément obsolète des supports et équipements qui permettent d'entrer en possession de leur contenu. [Wright, 2004][181]. Cependant, l'évolution technique galopante aidant avec les grands pas du numérique concernant les documents audiovisuels de même que la numérisation et l'informatisation dans le domaine audiovisuel, l'obstacle quant à l'accès aux documents audiovisuels et, du même coup, quant à l'affranchissement désormais, pour l'utilisateur, du respect forcé du rythme et de l'ordre de lecture du document audiovisuel. Effectivement, le numérique, grâce à la numérisation et à l'informatisation, a réussi à faire des documents audiovisuels des documents multimédia. Ceci transforme ainsi la forme d'appropriation sémiotique des documents audiovisuels. En conséquence de la transformation de la forme d'appropriation sémiotique des documents audiovisuels, l'accès à ces documents non seulement devient plus facile mais, en plus, se fait simultanément et en plusieurs lieux en même temps et par un nombre illimité d'utilisateurs à la fois. Il s'y ajoute aussi que les utilisateurs peuvent se positionner, chacun à sa guise, à l'endroit qu'il souhaite voir ou écouter sans interférence aucune avec l'un quelconque des utilisateurs simultanés. Effectivement le document audiovisuel multimédia n'impose ni aucun nombre d'utilisateurs ni aucune contrainte de rythme ou d'ordre de lecture puisque désormais l'espace dans lequel le document multimédia est inscrit est purement virtuel. C'est dire qu'un accès aléatoire du document audiovisuel est dorénavant permis par le numérique. Dans un contexte numérique, l'utilisateur n'a plus guère besoin de parcourir le document audiovisuel en entier pour pouvoir en consulter la partie qui l'intéresse.

[180] Op.cit.

[181] Op.cit.

- Au plan du traitement documentaire, tant que l'on a affaire à un document audiovisuel dans un contexte classique analogique, « l'indexation audiovisuelle est essentiellement une identification du document (que l'on appelle souvent « catalogage » et une description globale du contenu (de quoi ça parle) sans qu'il y ait de description segment par segment ». [Bachimont, s.d.][182]. Ou, alors, lorsque la description segment par segment se fait dans le contexte classique analogique, c'est sur la base d'un texte explicatif séparé du document audiovisuel dans lequel texte on fait figurer les plages (positions dans le document par l'indication par exemple du time code précis) soit des plans, soit des séquences que l'on vise à mettre en exergue. (Pour rappel, l'indexation est un procédé documentaire de description ou résumé à l'aide de « mots-clés » de ce qui fait le sens du sujet traité dans le mot.).

  Par exemple, aux Archives de la RTS, c'est un conducteur qui accompagne les cassettes vidéo contenant les actualités. Ce conducteur indique les sujets traités, leur durée, leur auteur ainsi que quelques mots-clés qui permettent de retrouver le contenu du sujet. Par ailleurs, dans ce même document il est fait mention des intervenants ayant fait l'objet, par exemple de pris la parole dans ledit contenu soit comme au titre d'interviewé, soit comme ayant délivré un message, un discours ou toute autre forme d'intervention. On y tente également de décrire les images jugées marquantes ou significatives avec leurs diverses valeurs de plans (gros plan, plan moyen, panoramique, etc.).

  Sur le même registre du plan documentaire, il est à signaler que le numérique, en arrivant à faire du document audiovisuel classique analogique un document multimédia a, en même temps, conduit à faire modifier l'indexation du document audiovisuel. (L'audiovisuel est considéré comme multimédia dès lors qu'il mobilise l'image, la musique, le bruit et la parole. Lorsque l'image elle-même comporte des textes et des structures iconiques alors elle devient elle-même multimédia). Effectivement, il s'est avéré nécessaire qu'archivistes, bibliothécaires et

[182] Op. Cit. p.140.

> documentalistes réajustent profondément l'indexation du document audiovisuel multimédia par rapport à la nouvelle forme d'appropriation sémiotique que le numérique lui a fait revêtir. Le fait est que, dans le contexte classique du document audiovisuel analogique c'est le système qui détermine implicitement l'unité de manipulation (livre ou document) alors que dans le contexte numérique et de la numérisation, il est nécessaire d'indiquer explicitement la partie correspondant à l'information recherchée. [Bachimont, s.d.][183]. (Voir Annexes_6, 7, 8 et 9).

En conclusion, le contexte reste central pour l'analyse et la compréhension d'un document audiovisuel.

Néanmoins, quelques limites restent insaisissables dans le contexte du document audiovisuel.

Il s'agit notamment des « arrangements », « élucubrations », que le réalisateur a pu opérer pour que son documentaire puisse « tenir la route » pour ainsi dire.

Il en est ainsi lorsque, par exemple, pour réaliser un documentaire sur le « koumpo » ou le « kankouran », le réalisateur force la main aux « acteurs ».

Au Sénégal, le « koumpo » comme le « kankouran » sont des masques sollicités à l'occasion pour des sorties de danse ou de conjuration d'un mauvais sort.

On sait que les sorties de beaucoup de masques obéissent à des règles ésotériques strictes.

Généralement, seuls les initiés connaissent ces secrets qu'il n'est jamais question de divulguer aux non initiés, aux extérieurs.

Aussi, lorsqu'il sera question d'organiser à la demande du réalisateur ou du documentariste une séance de sortie de ce masque, il est fort à parier que ce ne sera pas le bon masque qui entrera en scène lors tu tournage. Effectivement, le masque ne sort pas qu'importe quand, n'importe comment, n'importe où. Par ailleurs, le masque ne doit pas être vu par n'importe qui (un étranger, un non membre du clan, une femme tout simplement ou une

[183] Op.cit. p.151.

femme enceinte, allaitante, en période de menstrues, etc., un blanc, un enfant, etc.).

Le réalisateur, de très bonne foi, croira à la réalité de son film. Il n'y aura que les initiés, très peu nombreux, qui ne seront pas dupes. Presque toujours, le secret sera bien gardé car s'il y a vraiment une loi du silence qui se respecte totalement, c'est bien chez les initiés africains. De ce fait, tout le monde sera trompé de bonne foi et le documentaire en question sera considéré comme tiré de scènes authentiques. Donc les archives qui en découleront resteront et seront vues pour toujours comme des documents authentiques rendant compte de scènes vraies.

Dans le même documentaire que celui que nous avons pris comme exemple sur le masque, la danse exécutée peut ne pas être celle que le danseur effectue pour les besoins du documentaire en tournage. De même, les paroles ou les chansons supposées peuvent ne pas être les bonnes. Tout ceci, pour, par exemple, pour se conformer aux directives internes de l'initiation.

La documentarisation des archives africaines se heurte aussi à un autre dilemme pour les archives audiovisuelles, après le dilemme technique du perpétuel changement technologique des supports de fabrication et de lecture des productions audiovisuelles et surtout télévisuelles. Ce dilemme est le suivant : en déployant tous les efforts possibles pour rendre accessibles les archives audiovisuelles en aidant à en élucider le contexte pour tous, les archivistes et documentalistes contribuent à la désacralisation, comme d'ailleurs le fait assez souvent la télévision du reste, de certains rites et cultes.

Dresser le contexte des documents audiovisuels africains requiert bien d'autres aptitudes que celles tout simplement d'un bon analyste ou indexeur d'images. Cela demande encore bien plus. En effet, la parfaite connaissance du milieu et du terroir est nécessaire, à côté, bien évidemment de la maîtrise des codes cinématographiques et télévisuels que nous avons listés plus haut.

C'est que l'indexation interprète le contenu du document.

> « De manière fondamentale, l'indexation établit en quoi un document ou un objet est signifiant, fait signe, pour une recherche d'information ou une autre exploitation. Etablissant la signifiance du document, l'indexation le sémiotise : littéralement, elle en fait un signe qui signifie pour son lecteur… ». [Bachimont, s.d.][184].

Donc, nettement, l'archiviste procède à une nécessaire interprétation du contenu du document, à sa « sémiotisation ». Ce processus interprétatif se base sur la sémantique. Aussi, la pratique professionnelle de l'indexation ne va pas sans entraîner des conséquences confirmées dans l'exercice de cette opération.

D'abord, il existe autant d'indexation, pourrait-on dire que d'indexeurs. C'est dire que face à un même document, on n'aboutit pas à une indexation universelle, valable une fois pour toute. Ce qui n'est pas le cas, loin s'en faut, lorsque l'on est en face de la description matérielle du document. Cette description, encore appelée catalogage ou catalographie chez les spécialistes de l'information documentaire, obéit à des règles strictes d'écriture et d'ordre dans le classement des informations relatives au document. Il en résulte, qu'utilisant les mêmes normes de description pour un type de document donné (écrit, son, image), la notice catalographique qui décrit le document est à l'identique partout et pour tous, quelque soit le pays ou quelque soit le catalogueur. L'indexation, par contre, relevant de l'interprétation, de la sensibilité personnelle ainsi que de la connaissance individuelle du sujet, est, en conséquence, une affaire de pertinence. Aussi, selon [Bachimont, s.d.] « il n'y a pas une objectivité documentaire permettant d'établir une indexation universelle, mais des points de vue interprétatifs plus ou moins stables établis ». De ce fait, une indexation n'est jamais définitivement close. Effectivement, il reste toujours possible de revenir sur une indexation, la modifier, la compléter, l'améliorer, l'enrichir, la reformuler. C'est, en effet, un contexte qui détermine, encore plus dans l'audiovisuel, la « sémiotisation qui

[184] Op.cit.

découle de l'indexation. C'est un certain holisme qui doit guider l'appréciation que l'on fait du document que l'on indexe. L'environnement dont il traite ou dont il rend compte ou encore qu'il décrit, constitue la base de référence pour interpréter le document auquel on a affaire. « Déterminer la signifiance d'un document, c'est-à-dire ce qui fait signe et comment, n'est pas un donné du document, mais le résultat d'une interprétation. ». [Rastier, 1994]. (Voir Annexes_6, 7, 8 et 9).

L'objet de l'indexation, en fait, n'est pas tant un processus de description du contenu du document ou de ce qui est donné avec le document, mais bien une interprétation, une sémiotisation qui rajoute au document et, donc, l'enrichit. Néanmoins, des descriptions, ou, plus exactement des précisions de valeurs de plans ainsi que d'artefacts divers relatifs au modelé du montage des images ou du son, sont nécessaires à porter à l'information du chercheur ou de l'utilisateur. C'est qu'en effet, ces diverses précisions aident toujours pour la lecture, du point de vue cinématographique, du document en question. Par l'indexation, il est question de poser une interprétation extrinsèque du document audiovisuel.

En fait, l'indexation tente d'ajouter une certaine valeur informationnelle qui transcende le document concerné. C'est dire que l'indexation est, donc, forcément, relative, susceptible d'être enrichie, évolutive. Toutefois, l'indexation est loin d'être une opération à conduire de façon arbitraire, gratuite, aléatoire, approximative – bien loin de là. Garder à l'esprit, toujours et partout, que l'indexation exige une attention toute particulière au contexte dans lequel le document est élaboré, est d'une importance primordiale. Une telle manière de faire l'indexation nécessite un égard particulier dans le contexte culturel en général, et, singulièrement, dans un contexte africain. En effet, par exemple, l'image ou le geste qui peut paraître tout à fait anodin, peut se révéler comme étant extrêmement déterminant. Or, comme on le sait, dans les nombreuses sociétés secrètes qui foisonnent en Afrique, il est impossible, voire insoupçonné pour un non initié de deviner ce que peut signifier et représenter une telle image ou un tel geste. Citons ici un exemple que le professionnel des archives que nous sommes a encore à cœur de percer. En fait, pour peu que l'on ait plus ou moins à l'esprit que toute

image, en Afrique, peut abriter en elle une voire des significations diverse, alors on prête plus d'attention à tout ce qui tourne autour. C'est ainsi que nous citons ici un exemple d'une image qui relève à la fois de la politique intérieure sénégalaise et, surtout du domaine culturel. Il s'agit d'un des multiples discours de l'Abbé Augustin Senghor fondateur du MFDC et défenseur indépendantiste de la Casamance, région du Sud du Sénégal. En effet, en livrant son discours, le prêtre politicien arborait une tenue toute rouge assortie d'une plume sur son chapeau. A la vue de cet accoutrement, presque, nous, tous archivistes, ancrés dans la tradition et africaine et ayant quelques notions de la culture africaine, avons eu la même conviction que cette tenue pourrait cacher un « message » ou, dans tous les cas, véhiculait bien quelque chose que nous ignorions et continuons encore d'ignorer aujourd'hui. Effectivement, la couleur rouge est affublée d'une certaine symbolique. Certes, depuis l'Antiquité, le rouge est la couleur du clergé et des dieux. (Il est donc naturel que l'Abbé Diamacoune Senghor s'habille en rouge. Toutefois, dans le clergé les tenues et les couleurs doivent, certainement, être régis selon le stade ou la fonction que l'on occupe dans l'Eglise). Mais, il n'en reste pas moins que, pour l'Africain, que l'Abbé Diamacoune est bien, le rouge, couleur du sang ; s'associe à l'activité guerrière. [Art africain du 8 juillet 2008]. Aussi attirant soit-il, le rouge n'en incarne pas moins un symbole ambivalent. « Le rouge est sûrement la couleur la plus fascinante et ambigüe qui soit. Elle joue sur les paradoxes, anime des sentiments passionnels en complète contradiction : amour/colère, sensualité/sexualité, courage/danger, ardeur/interdiction, feu/sang… ». [Code couleur, s.d.]. Pour toutes ces raisons, la portée réelle et la signification du discours de l'Abbé Diamacoune Senghor ne peut laisser perplexe. Assurément, il aurait été intéressant que les archivistes de la RTS sussent quelle était la portée réelle qui mettait Abbé Diamacoune sous un tel apparat. Le tout, restait, en effet, de savoir, comment les « rebelles » et les diola, allaient, eux, interpréter ce message. Nous devons avouer que ce mystère demeure encore pour les archivistes de la RTS. Aussi, ont-ils bien la précaution de mettre en notes et en exergue cette tenue dans laquelle,

auparavant, à la télévision sénégalaise, on n'avait jamais vu le prélat indépendantiste casamançais.

Une autre question concomitante à la couleur de la tenue d'Abbé Diamacoune, était de savoir la signification de la plume qui était hissée à son chapeau. A quel oiseau cette plume appartenait-elle ? Pourquoi était-ce une plume noire ? Ce sont également autant de questions qui assaillent les archivistes chargés de procéder à l'indexation de ce discours. Nous avons essayé, à travers cet exemple de montrer que rien n'est à négliger lorsque l'on procède à l'indexation d'un document audiovisuel. Car, en fait, l'indexation est une valeur ajoutée au document. Pour cela, donc, toute valeur extrinsèque au document à indexer ajoute un poids non négligeable à sa signification pour la compréhension la plus large et la meilleure possible des utilisateurs, chercheurs ou spectateurs.

« L'indexation est une interprétation qui est motivée par le document indexé, fondée en lui, mais sans avoir de rapport de nécessité logique ou déductive ave lui [le document qu'il s'agit d'indexer]. [Bachimont, s.d.][185].

Toutefois, même s'il est certainement difficile de réunir toutes les connaissances et compétences qu'il faut à la fois chez un même archiviste ou chercheur, il n'en demeure pas moins que le minimum requis doit venir d'archivistes et de chercheurs du terroir. Si les opérations d'indexation des documents audiovisuels africains restent prises en charge par des archivistes pas au fait de certains faits de culture, par des non africains, ou, à tout le moins, par des ignorants, du tout au tout, du contexte de fabrication de ces précieux documents on risque fort de voir se renouveler comme « la fausse écriture de l'histoire » du continent noir, un décryptage biaisé des contenus des archives audiovisuelles africaines. La « documentarisation » correcte et nette des archives audiovisuelles africaines est à ce prix.

Par ailleurs, à notre sens, certains auteurs, par exemple, Stockinger parle de l'indexation comme étant « une mise en scène audiovisuelle du sujet ».

[185] Op.cit.

Précisons aussi que l'indexation est rangée dans les différentes tâches qui concourent à l'analyse du document. Ainsi :

> « Le troisième critère de l'analyse de l'objet « discours (audiovisuel) » est celui de la [Mise en scène audiovisuelle du sujet]. Il s'agit ici de renseigner éventuellement certaines caractéristiques significatives dans l'expression du sujet à l'aide de la parole, de la musique et de l'image (animée). Ce critère… devient central dans l'analyse d'évènements, d'objets, de personnes… filmés comme c'est le cas, typiquement, des enregistrements audiovisuels de la recherche sur le terrain, des enregistrements de patrimoines culturels (monuments, œuvres, instruments…) ou encore des reportages et documentaires. Ce critère recouvre les deux facettes suivantes :
>
> _ [Mise en scène acoustique] : il s'agit de décrire manuellement certaines propriétés de la (d'une personne interviewée, d'un orateur,…), du bruit ambiant ou encore, si pertinent, de la musique).
>
> _ [Mise en scène audiovisuelle] : il s'agit ici de décrire éventuellement (*i.e.* si pertinent) les formes plastiques des représentations iconiques de l'objet du discours (cadrage, point de vue visuel, mouvement de caméra, etc.) ». [Stockinger, 2015].

En Afrique de l'Ouest francophone de façon générale et, singulièrement au Sénégal, la gestion des archives est très peu développée.

La dégradation très avancée des fonds audiovisuels des radios et télévisions de ces pays a fini d'exaspérer au plus haut point décideurs politiques, professionnels, administratifs, et gouvernants des pays et des organismes de radio et de télévision. En dehors des faibles budgets, si toutefois ils existent, le déficit de professionnels et des personnels en archivistique audiovisuelle est la règle généralisée partout

Néanmoins, une certaine prise de conscience de la nécessité de sauvegarder et pérenniser les fonds est née et se développe. Depuis l' « Appel de Paris »

pour la sauvegarde du patrimoine audiovisuel dans le monde, au niveau des organismes de radio et de télévision, la conscience de devoir sauvegarder et revaloriser ce patrimoine ne cesse de s'accroître. Ainsi, depuis 2004, au niveau étatique et sous-régional, l'UEMOA a entrepris un vaste plan pluriannuel de sauvegarde du patrimoine audiovisuel de ses Etats membres. Par ailleurs, à partir de 2005 et jusque de nos jours, l'OIF, par le biais de sa branche du CIRTEF, initie un projet de sauvetage, de numérisation et de revalorisation (« AIME ») des archives des radios et télévisions francophones d'Afrique, de Madagascar et de Maurice.
La nécessité de disposer de leurs archives audiovisuelles et d'y recourir s'est posée avec plus d'acuité en 2010 à plusieurs pays francophones d'Afrique de l'Ouest. Effectivement :

> « Plus que tout autre évènement, la célébration du cinquantenaire de l'accession des pays d'Afrique à la souveraineté nationale a été l'occasion de se rendre compte de la nécessité cruciale de disposer d'archives notamment audiovisuelles sur l'histoire somme toute récente de ces pays. Autant dire que si l'illustration par des archives audiovisuelles de cet important moment dans la vie des nations a connu des fortunes diverses, le constat général reste le même : le manque criard d'archives audiovisuelles et principalement télévisuelles en rapport avec l'histoire des pays à cette époque a été noté partout. ». [Ba, 2011][186].

Aussi, pour assurer une meilleure disponibilité et une meilleure conservation des archives audiovisuelles, l'UEMOA s'attèle à mettre en place, depuis 2014, un appareil juridique communautaire à travers le dépôt légal audiovisuel pour assurer la pérennité et la patrimonialisation des fonds audiovisuels de l'Afrique de l'Ouest francophone. C'est que jusqu'ici, au plan législatif et réglementaire, l'arsenal juridique, dans la plupart de ces pays est

[186] Op.cit.

très sommaire dans le domaine des archives et des archives audiovisuelles particulièrement. C'est ainsi que les textes dans ces Etats ont été quasiment reconduits à l'identique de ce que le colonisateur français avait institué. Les contextes ayant partout changé et évolué, du coup, ces textes se sont retrouvés désuets, obsolètes et purement dépassés. Qui plus est, aucun moyen, ni infrastructurel, ni budgétaire, ni technique, n'a accompagné ces rares textes. Le résultat a donné des institutions documentaires fantômes qui n'existent que sur papier (Bibliothèque nationale du Sénégal, par exemple). En ce qui concerne les institutions qui ont été érigées, elles ont été étouffées par le défaut latent de matériels financiers et techniques, de même que celui de personnels qualifiés et suffisants. Tous ces facteurs venant s'ajouter au manque, sur place, de formation spécialisée dans l'archivistique audiovisuelle, ont contribué à exacerber le malaise et le mal être dans les organismes documentaires en général et d'archives audiovisuelles en particulier.

Malgré tout, la prise de conscience des particularités des archives audiovisuelles ainsi que du vide béant que l'impossibilité de retrouver, réutiliser et revaloriser le patrimoine documentaire audiovisuel, n'échappe à personne (décideurs, législateurs, professionnels des archives, téléspectateurs, chercheurs, …).

Effectivement, pour des populations de tradition orale ancestrale, la puissance spectrale des images d'archives audiovisuelles et la valeur émotionnelle que ces archives ressortent sont autant de facteurs qui ajoutent encore à la valeur patrimoniale que l'on reconnaît à ces archives. Mais, à côté des spécificités attachées à toutes les archives audiovisuelles, nous avons décelé certaines particularités intrinsèques dans les archives audiovisuelles sénégalaises, singulièrement. En effet, traiter les contenus de certaines des archives audiovisuelles peut s'avérer dangereux pour certains professionnels. Il en est ainsi, par exemple, au Sénégal, des archives renfermant des scènes de « dneup » (genre de vaudou ou d'exorcisme sénégalais). Par ailleurs, le caractère très spécial de contenus de certaines archives africaines touchant à des formes de culture et de coutumes ancestrales, exige que ces fonds soient traités à partir de bonnes

connaissances du terroir, des us et de coutumes, le tout, en plus de la spécialisation en archivistique audiovisuelle assortie de connaissances des arts du cinéma et de la télévision. Si de telles conditions ne sont pas réunies, le risque est grand de biaiser la signification des contenus. Aussi, il est essentiel de prendre en compte les multiples dimensions du contexte de fabrication et de réalisation de ces documents, particulièrement le contexte culturel à côté des techniques cinématographiques et du genre télévisuel.

Assurément, le bon traitement documentaire du patrimoine audiovisuel africain requiert des compétences difficiles à réunir à la fois pour un archiviste. Toutefois, une certaine interopération indispensable entre archivistes, professionnels du cinéma et de la télévision ainsi que des informaticiens et autres techniciens du son et de l'image (monteurs, infographes, réalisateurs, journalistes) peut être le gage de réussite d'une bonne analyse des archives audiovisuelles avec la condition, toutefois, d'allier à cet exercice les connaisseurs traditionnistes et du monde de la culture africaine.

Partie III. Les archives comme contrepoids à la mondialisation ?

Introduction

Nous allons tenter d'abord de définir et analyser les divers effets de la mondialisation dans le secteur de la télévision. Puis, la production télévisuelle engendrant des archives audiovisuelles, résultante de son foisonnement, nous essayerons d'examiner la dimension anthropologique que ces archives ne manquent pas d'entraîner. Après nous nous demanderons dans quelle mesure les archives nées de la télévision peuvent jouer un rôle de contrepoids, pour les pays sous développés ou en développement, face à la mondialisation. Effectivement, ces pays en développement, de manière structurelle, ne disposent pas, dans leur large majorité de budgets de production suffisants de sorte que leurs populations se tournent la plupart du temps vers des productions audiovisuelles étrangères via le satellite. En quoi les archives audiovisuelles peuvent-elles constituer un garde-fou face à la mondialisation de l'audiovisuel, à quelles conditions et pour quels usages ? Ce sont là aussi des problématiques qui polarisent notre attention et notre réflexion et pour lesquelles nous proposons des réponses. Toutes ces réflexions restent commandées par la dimension patrimoniale qui entoure les archives audiovisuelles. En quoi et comment cette dimension patrimoniale des archives audiovisuelles est-elle perçue ? Ce sera également une autre problématique que nous nous emploierons à étudier.

III.1. Les effets de la mondialisation en télévision

Essayons de cerner la signification et la manifestation de la mondialisation dans le secteur audiovisuel. Puis, intéressons-nous à la dimension de la mondialisation de la culture en Afrique. Enfin, nous terminerons nos réflexions sur les divers aspects que la mondialisation a revêtus, surtout en Afrique de l'Ouest francophone.

Mondialisation : signification, manifestation dans l'audiovisuel.

Au 18ème siècle déjà (1715-1789), des philosophes et des intellectuels prônent en Europe l'échange intellectuel notamment à travers la science

pour bannir l'obscurantisme, combattre la superstition, l'intolérance et les abus des Eglises et des Etats. Ce mouvement intellectuel européen a été appelé le « siècle des lumières ». Cet élan amenait à constater que : « Aujourd'hui nous recevons trois éducations différentes ou contraires : celle de nos pères, celle de nos maîtres, celle du Monde. Ce qu'on dit dans la dernière renverse toutes les idées des premières.». [Montesquieu, 1748].

Bien avant, dans l'Antiquité, les Grecs investissent l'Empire perse (en particulier Bactriane, aux frontières de l'actuel Afghanistan, du Tadjikistan et de l'Ouzbékistan), y favorisent un certain brassage des populations et y fondent des cités cosmopolites comme Alexandrie, en Egypte, où Grecs, Egyptiens, Juifs et Orientaux cohabitent. La culture grecque, notamment la koïnè (langue commune) se propage et se partage entre les armées d'Alexandre le Grand, s'imposant comme langue administrative et véhiculaire dans les zones sous influence hellénistique. Aussi, les germes d'une certaine culture mondiale poussent, avec, principalement, la bibliothèque d'Alexandrie qui renferme des textes indiens, bouddhistes à côté, bien sûr, d'écrits grecs et latins.

De fait, la culture grecque s'érige en culture universelle que les non-grecs cherchent à acquérir. Tout cet agrégat culturel constitue déjà le fondement d'une mondialisation des échanges en plus d'une économie « mondialisée » à la faveur de la réinjection par les Grecs, du point de vue économique, des liquidités jusqu'alors thésaurisées par les Perses.

Toutefois, « le processus de mondialisation commence avec les premiers mouvements des populations qui émigrent à partir d'Afrique centrale vers l'Europe en -40 000 et vers l'Asie en -60 000. » [Chanda, 2007].

La mondialisation, donc, se conçoit comme l'expansion et l'harmonisation de liens d'interdépendance entre les nations, les activités humaines et les systèmes politiques au plan mondial. La mondialisation fait référence aux transferts et échanges internationaux de biens, de main d'œuvre et de connaissances. Dans ce sens large du terme, nous pouvons donc dire, en remontant ainsi le temps, que nous avons eu à faire à des mondialisations, même si, l'actuelle dépasse en ampleur tout ce qui a existé jusqu'à présent

et se fonde sur des réalités économiques encore inconnues sur cette échelle à ce jour.

Il reste entendu que les échanges de biens et de connaissances peuvent comprendre des éléments de culture et de patrimoine culturel. Ainsi, par exemple, un entrepreneur américain peut investir son capital dans une unité basée en Chine, équipée de matériels japonais, en vue de produire des biens de consommation destinés au marché européen. De la même façon, une entreprise audiovisuelle de production sénégalaise peut engager des acteurs américains et chinois pour produire un film ou un documentaire de télévision en France sur des us et coutumes africains puis diffuser à partir d'une télévision internationale comme TV5 à l'intention du monde entier via les satellites, le câble ou la TNT.

La mondialisation se caractérise par la libre circulation de l'ensemble des ressources productives (monnaies, capital financier, biens d'équipement et technologiques, ressources humaines) au-delà des cadres nationaux. Selon la formule du géographe Olivier Dollfus, en 1997 : « La mondialisation, c'est l'échange généralisé entre les différentes parties de la planète, l'espace mondial étant alors l'espace de transition de l'humanité ». Au-delà des biens de consommation et des équipements techniques, les moyens techniques de communication, de la domestication du cheval à Internet, sont évidemment essentiels, allant jusqu'à donner aujourd'hui un sentiment d'ubiquité informationnelle. [Encyclopédie Larousse, 2015].

Dès lors, deux conceptions apparaissent quant à la mondialisation :

- Une conception unitaire considère la mondialisation comme la notion d'un monde uni, d'un monde constituant un village planétaire, donc un monde sans frontière.

Nous partageons une telle conception pour ce qui concerne la mondialisation à travers la télévision. Effectivement, la technique et les différentes technologies à travers les TIC (Technologies, de l'Information et de la Communication) mais aussi le câble et le satellite, dans un premier temps, sont parvenus à supprimer toute frontière entre les pays quant à la réception des programmes de télévision ou encore quant à l'accès aux

archives audiovisuelles via les sites web et Internet. Mieux, non seulement l'accès aux archives audiovisuelles se trouve facilité grâce aux NTIC, mais, en plus, toute la contextualisation nécessaire pour comprendre et mieux appréhender le contenu de ces archives est mise à portée (de clic, serait-on tenté d'ajouter). C'est, du reste, ainsi que l'INA (Institut National français de l'Audiovisuel) procède sur son site web, à l'intention de ses utilisateurs et chercheurs.

Concevoir la mondialisation comme l'unification du monde revient à parler de l'interpénétration des cultures, des technologies ainsi que des économies dans le sens d'une économie mondiale. Ainsi, cette conception de la mondialisation se réfère à la culture ou civilisation mondiale, à la gouvernance mondiale voire même à un citoyen mondial. De ce fait donc, la conception comme unification du monde est portée par les organisations ou institutions internationales comme le FMI (Fonds Monétaire International), l'OMC (Organisation Mondiale du Commerce) pour les finances, l'économie et le commerce, mais aussi par des organismes comme l'Unesco, la Francophonie, l'OCI (Organisation de la Conférence Islamique). A titre d'exemple, signalons que l'OIF (Organisation Internationale de la Francophonie) dispose depuis 1984 d'un organe de télévision francophone, TV5Monde, qui diffuse des programmes vers le monde entier via divers réseaux. Bien entendu, c'est un patrimoine commun francophone qui constitue les programmes de TV5Monde. L'OIF s'assigne parmi ses missions principalement la promotion de la langue française et la diversité culturelle et linguistique à destination des 274 millions de locuteurs du français répartis dans les cinq continents. [OIF, 2015].

Une autre organisation, l'Union Latine (UL) s'évertuait également, de mai 1954 à décembre 2012 à partager et diffuser tout le patrimoine commun issu des pays de langues romanes, latines (Espagnol, français, italien, portugais, roumain, catalan). L'Union Latine ne diffusait certes pas ce patrimoine à travers une chaîne de télévision. Parmi les supports utilisés pour la propagation de ce patrimoine figuraient le son et l'image à côté, bien sûr de l'écrit. Dans les genres diffusés il y avait, notamment pour l'Afrique, des contes et légendes, références notoires par excellence, dans la culture et

le patrimoine culturel africain. En 2011, l'Union Latine comptait 36 pays membres pour quelque 775 000 000 d'âmes et intéressait, au total, si l'on y comprend ses 4 observateurs plus de 900 millions de ressortissants sur quatre continents. [Union Latine, 2011]. L'Union Latine constituait donc un bel exemple d'intégration culturelle et un modèle achevé de mondialisation dans le domaine du patrimoine et de la culture.

- Une seconde conception, conflictuelle et pluraliste celle-là, voit, dans la forme actuelle de la mondialisation, la raison de toutes les divergences actuelles.

Contrairement au principe de base de la forme actuelle de la mondialisation qui met en avant la concurrence, la conception conflictuelle et pluraliste de la mondialisation privilégie l'approche de la coopération. Les altermondialistes, tenants de la théorie économique et sociale proche du socialisme, sont les défenseurs de la mondialisation pluraliste et conflictuelle. Aujourd'hui, la propagation de la mondialisation est favorisée par le large déploiement des TIC (Technologies de l'Information et de la Communication) à l'échelle planétaire. Cette mondialisation des TIC du type web, Internet et autres médias, fait que ce sont les individus qui sont directement touchés. De ce fait, l'accès direct à des produits culturels étrangers (chants, danses, folklores d'Afrique, d'Asie et d'ailleurs) devient ouvert et n'est plus l'apanage d'une élite quelconque. Ainsi, la conscience de la diversité culturelle au niveau mondial est un fait avéré. Aussi, on en est à un stade de dépassement de la mondialisation et qui aboutit à une dissolution des identités nationales et à l'abolition des frontières. Cette étape donne naissance à un terme : la « globalisation ». La globalisation serait une simple transposition du terme correspondant en anglais 'globalization' et qui traduit le terme « mondialisation ». Mais toujours est-il que généralement on admet « globalisation » comme étant un terme qui fait référence au développement de l'interdépendance au niveau mondial.

De nos jours, en tout cas, l'évidence est patente selon le professeur et sociologue polonais, Zygmunt Bauman :

> « Nous vivons déjà dans un monde d'interconnexion et d'interdépendance à l'échelle de la planète. Tout ce qui peut se passer quelque part affecte la vie et l'avenir des gens partout… […] Aucun territoire souverain, si vaste, si peuplé, si riche soit-il, ne peut protéger à lui seul ses conditions de vie, sa sécurité, sa prospérité à long terme, son modèle social ou l'existence de ses habitants. Notre dépendance mutuelle s'exerce à l'échelle mondiale… ». [Bauman, 1999].

Mais, c'est au début des années 80 que le terme « mondialisation » naît à l'occasion de travaux économiques et géographiques. Le substantif « mondialisation » dérive du verbe « mondialiser » attesté dans le dictionnaire du français depuis 1928. Dans les années 1990, le terme « mondialisation » se généralise du fait du développement soutenu des thèses d'émergence d'un « village global » prônées par le philosophe Marshall Mc Luhan. Qui plus est, les mouvements anti et altermondialistes, compte tenu de leur appellation même, captent l'attention générale des populations.

Littéralement, le vocable « mondialisation » renvoie au processus consistant en la construction, au niveau mondial, d'un niveau de société commun à tous les hommes. Ainsi, sur le plan économique, la mondialisation est un phénomène qui favorise et accroît l'interdépendance des économies dans un système de marché à l'échelle mondiale. Ceci abouti à une recomposition de l'espace économique mondial où le modèle économique occidental d'économie de marché s'étend aux pays émergents.

Mais, à cause des effets pervers de cette mondialisation, il apparaît des contestations et vives oppositions sous la bannière de l'antimondialisation et de l'altermondialisation. Autrement dit, au plan économique surtout, des détracteurs et des partisans de la mondialisation se manifestent de part et d'autre. Le camp de l'antimondialisation décrie l'abandon des souverainetés nationales dont la base se trouve dans des principes démocratiques en faveur d'une pure logique de marché et de profit. Pour les antimondialistes, en effet, l'interdépendance des économies nationales conduirait à des inégalités et dans les pays développés et dans les pays en développement. En

conséquence, du point de vue des antimondialistes, l'objectif premier de toute démarche économique, à savoir l'accroissement du bien-être des populations ne serait plus du tout atteinte dans le contexte de la mondialisation. Quant aux militants de l'altermondialisation, eux, visent à substituer au système de la mondialisation qu'ils qualifient de « néolibéral » et de coûteux sur les plans humain et environnemental un modèle dont la priorité des objectifs serait le commerce équitable et le développement durable.

Sur la plan de la communication et de l'information, Wolton énonce bien l'équation qui se pose : « Le problème n'est pas l'ouverture à l'autre, puisque tout est ouvert, mais la capacité à garder son identité et à cohabiter avec l'ouverture du monde ». Et de poursuivre : « Deux idéologies menacent la communication : l'individualisme et le communautarisme ». [Wolton, 2009]. Dans le contexte de la mondialisation, « la communication est une problématique de la cohabitation et du lien social, contemporaine d'une société de mouvement, d'interactivité, de vitesse, de liberté, d'égalité ». C'est, effectivement, par nécessité que les êtres humains communiquent. Partager est d'abord la première raison de communiquer. Ensuite, chaque être cherche à convaincre l'autre, puis, enfin, le séduire. Mais, bien souvent, ce sont toutes ces trois raisons à la fois qui poussent à communiquer. C'est aussi un peu dans cette même logique que l'on cherche à diffuser le plus largement possible la télévision dans la planète entière. En fait, il faut convenir avec Wolton, que : « La communication c'est l'apprentissage de la cohabitation dans un monde d'informations où la question de l'altérité devient centrale ».

Petit historique de la télévision

L'historique des archives audiovisuelles coïncide quelque peu avec celle de la télévision puisque ce sont la radio, le cinéma et la télévision qui génèrent ces archives audiovisuelles. C'est pourquoi il nous semble utile de revenir brièvement sur l'historique du média télévision.

On pourrait marquer les prémices de la télévision à partir des recherches de Michael Faraday, physicien et chimiste britannique, dans les années 1830,

sur le récepteur ou poste de télévision. Mais, c'est en 1884, lorsque l'Allemand Paul Nipkow invente son disque éponyme pourvu d'un dispositif d'analyse d'images par ligne que les bases de la télévision mécanique et électronique sont véritablement posées. Cependant, il a fallu attendre les années 1930 pour voir les premières émissions de télévision. Néanmoins, la Seconde guerre mondiale perturbe la diffusion des émissions de télévision jusque 1950 avant que l'on assiste à un boom véritable de la production télévisuelle dans les pays occidentaux. L'explosion de la production télévisuelle dans le reste du monde n'intervient qu'à partir de 1980. Puis, suit une longue histoire de développement technique, technologique et social de la télévision qui s'impose comme un média d'extrême puissance et de très grande audience dans le monde contemporain.

Aujourd'hui, presque toujours lorsque l'on parle de la télévision, c'est que, par métonymie, on fait référence au téléviseur, c'est-à-dire à l'appareil qui permet de suivre les émissions et programmes de la télévision.

Cependant, la télévision, en elle-même, en fait, est un ensemble de techniques développées et accomplies pour émettre et recevoir des séquences audiovisuelles dénommées programmes télévisés. Lesdits programmes sont appelés émissions, films ou encore séquences publicitaires.

La télévision, en tant que véhicule des programmes télévisés, entretient un rapport de contiguïté avec l'appareil qui montre les résultats que la technique de la télévision permet de voir. Aussi, une certaine métonymie s'est introduite pour désigner par et confondre la cause et l'effet dans le même vocable « télévision ».

Puis, devenu un objet banal et de consommation courante [INECE, 2009], le téléviseur voit une apocope - le terme « télé » - (plusieurs syllabes du mot téléviseur ont été éliminés) le supplanter pour plus couramment et plus fréquemment être employé pour désigner presque partout l'appareil permettant de suivre les programmes émis par la télévision. Enfin, l'acronyme « tv » finit par adopter la siglaison « tv » pour, en fin de compte, prendre presque partout la place lorsque l'on fait allusion au téléviseur.

En même temps qu'elle gagnait en audience, la télévision essayait également d'étendre ses tentacules le plus loin possible, au plan géographique et spatial. Aussi, la recherche et le développement de procédés techniques de diffusion, d'amélioration et d'atteinte (on parle de « couverture », dans le jargon technique audiovisuel) des zones géographiques d'abord nationales puis transnationales et, enfin planétaires, n'a jamais eu de cesse de disséminer toujours plus loin et mieux la propagation des émissions de télévision à l'échelle du globe terrestre. Ainsi, au cours de ses décennies d'existence, la télévision, après avoir expérimenté la transmission et la diffusion à travers les antennes hertziennes, le câble, les transmissions satellitaires, la fibre optique, etc. en est arrivée à la télédiffusion numérique.

Les débuts de la mondialisation de la télévision en Afrique.

La mondialisation, du point de vue économique et culturel, également, peut se manifester par des relations d'échanges et d'interrelations au plan multilatéral ou bilatéral. Dès lors, le projet de l'Unesco décliné par la suite comme une télévision scolaire et qui finira par donner naissance à la télévision sénégalaise, porte déjà les premiers pas de la mondialisation de la télévision en Afrique.

De même, on pourrait dire que le phénomène de la mondialisation, du point des relations et échanges culturels entre les pays d'Afrique francophone, touche le secteur de la télévision à partir de 1969 au moment où la télévision ghanéenne, africaine certes, et voisine immédiate du Togo, mais quand même d'expression anglophone, est captée au Togo. Ce qui, alors, inquiète Paris (capitale de la France et de la Francophonie) qui, en réaction, accélère l'installation de la télévision togolaise pour près de 3,5 milliards de francs CFA (soit plus de 5 millions d'euros) en juillet 1973.

Le phénomène de la mondialisation dans la télévision se manifeste aussi d'une certaine manière lorsqu'Israël vient en aide à la Centrafrique pour donner naissance à la télévision centrafricaine le 31 décembre 1973. Ce sera également les cas en Mauritanie où le 10 juillet 1984 une importante assistance financière de l'Irak de Saddam Hussein installe la télévision mauritanienne sur les fonts baptismaux. De la même manière, la Libye du

Colonel Khadafi soutient la Guinée de Sékou Touré dans les équipements et récepteurs afin que la télévision guinéenne éclose le 14 mai 1977.
La Libye du Colonel Khadafi finance également la télévision malienne pour quelque 2,5 milliards de CFA (plus de 3,8 millions d'euros). Aussi, la télévision malienne voit le jour le 22 septembre 1983 après avoir fonctionné depuis 1971 sous la forme de télévision scolaire. [Dioh, 2009].
La mondialisation de la télévision, en Afrique, déjà, installe des ardeurs et suscite des émulations. C'est ainsi que l'on peut citer, en Afrique francophone, l'exemple du Tchad pour régler définitivement la possibilité des téléspectateurs tchadiens de capter le signal de leur télévision nationale. Effectivement, dès 1985, le Cameroun, pays voisin du Tchad, possède sa télévision nationale. Aussi, les tchadiens se sont mis à s'équiper en matériels pour recevoir les programmes diffusés par ce voisin anglophone, même si l'anglais et le français y sont des langues officielles reconnues. Cependant, au démarrage de la télévision tchadienne, deux années après, en décembre 1987, il s'est posé la difficulté, pour les tchadiens qui s'étaient déjà équipés de recevoir la télévision camerounaise. Les deux systèmes en place n'inter opéraient pas du tout. Aussi, il a fallu faire appel au génie technique tchadien propre pour résoudre cette équation et permettre donc que, sans changer d'équipements, les tchadiens qui en disposaient déjà, pussent suivre la toute nouvelle télévision de leur pays. Ce faisant, le Tchad récupérait la totalité de l'audimat du pays les programmes nationaux. Ceci démontre, si besoin en est, que la télévision est un outil d'expression de la souveraineté d'un Etat et d'une nation. Force est aussi d'en tirer les conséquences que l'influence, voire l'émulation que peut susciter le suivi des programmes du voisinage. Il est évident que les programmes des télévisions des uns et des autres subissent l'influence des concurrents ou des voisins. Les divers changements (corrections, imitations, plagiats) sont fréquents en matière de télévision, justement, parce que les frontières de diffusion et de réception sont repoussées à leur potion congrue (abonnements obligatoires, chaînes cryptées, limitations juridiques). Dans la pratique, il semble que les chaînes à accès libre et direct dominent en Afrique particulièrement. Aujourd'hui, chaque Etat, au moins, possède une chaîne nationale de

télévision. Pour les besoins du service public, et pour des raisons de souveraineté, à côté de besoins de vision, de communication et de propagande, les chaînes publiques sont d'accès libre et gratuit. Cependant, pour des nécessités de coopération et d'échange, mais également pour promouvoir le rapprochement culturel, très tôt, l'Afrique s'est dotée d'organisme de coopération et d'échange en matière de radiodiffusion et de télévision.

Dimension de la mondialisation de la culture en Afrique

« Le monde ne peut se concevoir qu'en fonction des différences de culture, de traditions et de développement économique, c'est-à-dire comme un système de régions différentes mais interdépendantes ». [Senghor, 1976]. Effectivement, le problème majeur du dernier quart de siècle du XXème siècle est moins « le nouvel ordre économique » que le nouvel ordre culturel mondial. Pour ce faire, d'ailleurs, l'Unesco a élaboré un projet de « Dialogue des civilisations ». De nos jours, le numérique encourage et permet un accès plus facile aux ressources patrimoniales immatérielles. Dans ce domaine, les archives audiovisuelles jouissent d'un certain privilège en ce sens. Effectivement, énormément de sites web sont ouverts pour recevoir et publier les documents de ce type. Mieux, des alliances se nouent au niveau régional, sous-régional et international pour appeler à se fédérer en vue de plus et toujours alimenter ces sites. Il en est ainsi du projet franco-africain « Capital numérique » dont l'objectif est de rassembler sur son site Archibald le maximum d'archives audiovisuelles des pays africains pour mieux et plus les faire voir et connaître. Il en est ainsi de You Tube qui favorise non seulement la publication mais aussi la fabrication de documents audiovisuels de toutes sortes et de tous horizons pour partager un certain patrimoine « universel ». Les sites comme EUScreen (pour l'Europe) incitent leurs membres à plus de publication de documents audiovisuels sur le patrimoine reconnu comme commun. Le mot d'ordre, presque partout, semble être de publier le maximum d'objets dits ou reconnus comme de patrimoine, souvent même aux dépens de la qualité et de l'authenticité des contenus des documents. Tout se passe comme si l'essentiel était de publier

le maximum sans se soucier de qualité et d'authenticité. Ce qui, donc, ressemble, en économie, un peu à la multiplication de produits de mauvaise qualité dans l'industrie ; ceci au nom de la seule masse de la production. Mais, dans cette course effrénée de publication d'objets culturels et de patrimoine, le risque, pour l'Afrique, est de se laisser distancer. Le gap technologique (ressources informatiques insuffisantes : rareté du haut débit Internet ; restrictions énergétiques fréquentes paralysant les sites web, etc.), en effet, va conduire à une certaine « tiers-mondialisation » comme le note Claudio Paollucci : « c'est-à-dire un système où les documents les plus consultés seront de plus en consultés alors que les moins consultés finissent par être noyés dans la multitude. Les écarts [ici, entre le Nord et le Sud] augmentent au lieu de diminuer ». [Paollucci, 2013].

Senghor, avec sa « civilisation de l'Universel », préfigure et théorise la mondialisation culturelle.

> « Dès 1937 Senghor avait donné une conférence à la Chambre de commerce de Dakar sur le thème du « problème culturel en AOF ». Il avait fait sensation dans les milieux coloniaux en déclarant que « le bilinguisme (entre le français et les langues africaines) permettrait une expression intégrale du Nègre nouveau » et que l'Africain au contact de l'Europe devait « assimiler, ne pas être assimilé ». [Billion, 2002].

Il peut être permis de voir dans les bases du dialogue, de l'échange et de l'intégration que Senghor jette ici les prémices de ce que l'on nommera la mondialisation à partir des années 1980, concept qui va se généraliser à partir de 1990. D'ailleurs - toutes choses qui facilitent encore plus la pratique et l'acceptation de la mondialisation - Senghor est plus explicite, plus tolérant et plus ouvert, qui ajoute :

> « Il n'est pas question pour la Métropole d'adopter les coutumes et les institutions indigènes. Elle doit néanmoins en comprendre

> l'esprit : et peut-être … en pourra-t-elle tirer profit… Il s'agit d'une assimilation active et judicieuse qui féconde les civilisations autochtones et les fasse sortir de leur stagnation ou renaître de leur décadence… […] Il s'agit donc d'une assimilation qui permette l'association. C'est à cette seule condition qu'il y aura un 'idéal commun' et une ' commune raison de vivre', à cette seule condition un Empire français… […] L'Empire n'est-il pas aujourd'hui un groupement d'humanité à la recherche d'un idéal commun, d'une commune raison de vivre ? Cet idéal commun, les Colonies disent à la Métropole qu'elle peut le trouver dans sa tradition et que c'est cette tradition qui fera l'unité de l'Empire français. ». [Senghor, 1945].

De Senghor, Jean Rous confirme l'ouverture à la civilisation de l'autre en même temps que l'enracinement dans sa propre culture, juste et nécessaire équilibre requis pour l'évolution de la meilleure manière possible dans la mondialisation dans tous les domaines :

> « En effet, pour Senghor, toutes les civilisations sont complémentaires et concourent à la civilisation de l'universel. Il demeurera constamment fidèle à ce triple mouvement : participation à la civilisation moderne, affirmation de l'africanité, singulièrement de la négritude, recherche d'une symbiose entre les deux. Non séparation mais rencontre ». [Rous, 1967].

C'est, qu'en fait, Senghor a déjà eu à vivre et connaître les effets de la mondialisation lorsque, pour poursuivre sa formation et ses études, il débarque en 1928 à Paris où on connaissait déjà :

> « grâce au music-hall et à la « Revue nègre », la belle Joséphine Baker et le clarinettiste noir Sydney Bechet. Au Quartier Latin, le jazz a fait son apparition…Freud et les surréalistes ont valorisé l'irrationnel et l'on se tourne vers l'Afrique pour y

> trouver de nouvelles formes et de nouvelles inspirations. ». [Sorel, 1995].

Mondialisation : quand l'Unesco et Senghor partagent la même conception.

En explicitant la mission fondamentale que les fondateurs de l'Unesco ont inscrite dans l'Acte constitutif de l'Organisation onusienne en charge de l'éducation, de la science et de la culture, un des anciens directeurs généraux note la tâche de « développer et de multiplier les relations entre les peuples en vue de se mieux comprendre et d'acquérir une connaissance plus précise et plus vraie de leurs coutumes respectives ». Puis d'ajouter :

> « Il est urgent aujourd'hui d'avancer dans la connaissance de l'Autre par la reconnaissance de la diversité culturelle comme constitutive de l'humain. La promotion du dialogue interculturel, seul garant d'un vrai développement et d'une paix durable, est une chance qu'il nous faut saisir. Merci de le faire aujourd'hui. ». [Matsuura, 2004].

Nos recherches ne nous permettent pas de situer l'antériorité de l'un ou l'autre de ces idéaux de Senghor et de l'Unesco. Mais, force est de relever que ces deux vœux idéels datent de la même année 1945 qui a vu naître l'Unesco et sortir les écrits de Senghor. Toujours est-il que nous croyons pouvoir retrouver, presque mot pour mot, dans ce passage du discours de M. Matsuura, les mêmes préoccupations que celles qui assaillaient Léopold Senghor. (Voir citation de Senghor en supra). A vrai dire, il n'est, ici, ni plus ni moins pour l'Unesco, d'après Matsuura, comme pour Senghor, qu'une invite aux peuples à se découvrir, se comprendre, se tolérer, échanger, apprendre les uns des autres. Il reste entendu qu'il est attendu de ces échanges un vrai développement d'une paix durable. Dès lors, il transparaît ici l'acceptation et la reconnaissance de l'existence de différentes cultures ainsi que d'ailleurs de différentes langues, corollaire de cette acceptation. Ce

que l'on nomme la diversité culturelle. Il faut aussi dire que, pour la première fois, la déclaration universelle de l'Unesco sur la diversité culturelle de 2001 reconnaît la diversité culturelle comme « héritage commun de l'humanité » et la prend comme un impératif inséparable du respect de la dignité humaine. Puis, le 17 octobre 2003, 78 Etats, en ratifiant la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel, précisent :

> « Ce patrimoine culturel immatériel, transmis de génération en génération, est recréé en permanence par les communautés et groupes en fonction de leur milieu, de leur interaction avec la nature et de leur histoire, et leur procure un sentiment d'identité et de continuité, contribuant ainsi à promouvoir le respect de la diversité culturelle et la créativité humaine. ». [Unesco, 2003].

En 2007, également, la déclaration de Montréal, de même que l'Union Européenne, s'approprient ce concept de diversité culturelle. C'est dire donc que l'idée d'une société mondiale multiculturelle, donc d'une mondialisation de la culture, est largement partagée. Il reste entendu que la langue, aussi bien que la religion ou la coutume traditionnelle, font partie intégrante de cette diversité. Ayant vu naissance suite à la guerre et justement fondée pour contrer celle-ci et contribuer à l'éradiquer par tous les moyens, l'Unesco s'efforce coûte que coûte à raffermir les liens entre le peuples et à propager, pour les partager, le maximum d'idéaux possibles pour rallier toutes les nations, toutes les cultures. Faut-il rappeler que la devise de l'Unesco est : « Construire la paix dans l'esprit des hommes et des femmes » ? D'ailleurs la célèbre formule inscrite dans le préambule de l'Acte constitutif de l'Unesco du 16 novembre 1945, proclame : « les guerres prenant naissance dans l'esprit des hommes, c'est dans l'esprit des hommes que doivent être élevées les défenses de la paix ». C'est aussi, dès 1947, Sir Julian Huxley, premier directeur de l'Unesco, qui s'armait du slogan devenu très connu depuis : « l'unité dans la diversité » pour étouffer tout germe de conflit entre les humains. [Huxley, 1947]. Autrement dit, c'est à un certain échange

(dialogue) qu'il est fait appel. Le dialogue des cultures serait donc un partenariat culturel fondé sur le dialogue, le partage, la tolérance et le respect du patrimoine culturel et social. L'objectif du dialogue des cultures, de la mondialisation culturelle donc, est de parvenir à une plus grande diversité culturelle dans le monde. Relativement à la mondialisation de l'information documentaire, au moins trois facteurs la favorisent :

- Le facteur technique : développement de la communication (câbles, satellites, fibres optiques) puis des NTIC (Nouvelles Technologies de l'Information et de Communication) (Internet) et aujourd'hui la TNT (Télédiffusion Numérique Terrestre).
- Le sentiment, l'acceptation de la diversité culturelle
- Et l'internationalisation des sujets de production et l'accroissement de la diaspora noire.

La mondialisation de la télévision en Afrique : une constante, plusieurs paradigmes.

Aucun pays d'Afrique n'a échappé - ne pouvait d'ailleurs pas échapper - à la mondialisation de la télévision. En 2015, on dénombre en Afrique 2.000 chaînes de télévision transmises par satellite auxquelles s'ajoutent 636 chaînes gratuites hertziennes. [Le Monde, 19 mai 2015]. Mais, évidemment, on assiste, en Afrique, à une mondialisation de la télévision à la carte. En fait, bien que le monopole de la télévision comme outil politique de propagande et de souveraineté nationale ait prévalu jusque dans les années 1990 en Afrique occidentale francophone particulièrement, il n'a pas été possible de parer les signaux des satellites ou les câbles distributeurs de programmes des télévisions occidentales ou arabes. Qui plus est, l'absence de diversité et la pauvreté des programmes des pays d'Afrique encourageaient, de fait, les citoyens plus ou moins nantis à regarder la télévision d'ailleurs. Les langues véhiculées, généralement les langues des ex-nations colonisatrices, la variété et la diversité des programmes ainsi que les réalisations habituellement réussies, le tout a permis de consolider à s'allier les publics africains. Puis, l'apparition et le développement des NTIC

(nouvelles technologies de l'information et de la communication) avec la multiplication des sites web mais aussi de nouveaux types de médias électroniques continuent, de nos jours, à rendre encore plus larges et plus diversifiés les canaux ouverts par la mondialisation de la télévision pour une présence encore plus accrue des médias du monde entier. Par exemple, la TNT (Télévision Numérique Terrestre) dont la généralisation est prévue en Afrique à partir du 17 juin 2015, fera de toutes les télévisions du monde, pratiquement, un seul écran avec, juste, diverses fenêtres. Comme corollaire à la TNT, des services encore multipliés à partir des archives des télévisions seront reçus en prime (TV-R ; GEP ; VOD ; pay per view ; web radio ; web télé,…).

> « Le monopole exercé par l'Etat sur les outils de pouvoir que sont, en Afrique, la radiodiffusion et la télévision reste le plus grand dénominateur commun entre les pays du continent. Nombreuses cependant sont les brèches qui se sont successivement ouvertes. Le paysage audiovisuel africain dans son ensemble n'échappe pas aux mutations constantes qui, dans le monde entier, ont touché ce domaine stratégique. C'est ainsi qu'à travers toute l'Afrique se dessine une nouvelle configuration médiatique, induite par divers facteurs : les innovations technologiques, l'éclatement des frontières géographiques, les effets des processus démocratiques, l'accès des citoyens à des contenus variés grâce au satellite, l'apparition des médias électroniques, la mise en œuvre et l'adaptation des législations nationales… Ce véritable phénomène de société s'enracine de plus en plus en Afrique de l'Ouest, avec l'entrée en scène, à côté des médias traditionnels et historiques dits d'Etat, de nouveaux acteurs consacrant l'ère de la concurrence, bouleversant les relations avec le public et offrant des opportunités sociales, politiques, culturelles et industrielles aux supports de manière générale et à la télévision en particulier ». [Silla, 2008].

C'est donc dire que le phénomène de la mondialisation dans le secteur de la télévision a touché tout le continent noir mais avec des manifestations et des implantations diverses. En nous appuyant largement sur l'ouvrage de Matar Silla, nous avons essayé de dresser les bilans divers et variés du phénomène en Afrique, mais, particulièrement en Afrique de l'Ouest. Quelquefois aussi nous avons fait état de la situation dans certains pays anglophones d'Afrique de l'Ouest mais aussi du centre et de l'Est du continent. Puis, la mondialisation de la télévision de la télévision en Afrique et dans le tiers-monde en général n'a pas manqué de susciter des réactions plus ou moins mitigées face au phénomène. Il en est ainsi de la réclamation d'un nouvel ordre mondial de l'information et de la communication que nous tenterons d'examiner ici.

La télévision comme outil de politique d'éducation et d'intégration.

Le Président ghanéen, Kwame Nkrumah[187], en 1963, définissait, devant le Parlement de son pays le rôle qu'il assignait à la télévision :

> « La télévision sera utilisée pour soutenir notre programme éducationnel et pour accompagner un intérêt vigoureux pour le monde extérieur. Elle ne s'occupera pas de vulgaire divertissement ni de capitalisme. Son objectif le plus important sera l'éducation, dans son sens le plus large et le plus pur. La télévision sera un allié pour la transformation socialiste du Ghana. » [Silla, 2008].

C'est, certes, là, un point de vue politique et politicien et qui rejoint l'existence d'une idéologie politique qui a toujours sous-tendu un certain rôle pour le média télévision. C'est aussi là un des rôles que les Etats africains

[187] Kwame Nkrumah (1909-1972) est un homme politique indépendantiste ghanéen connu comme le père du panafricanisme. Il pousse à l'éveil d'une conscience africaine et compte parmi les pères de l'indépendance en Afrique noire et les fondateurs, en 1963, de l'OUA (Organisation de l'Unité Africaine).

nouvellement indépendants ont fixé à la télévision. Néanmoins, il transparaît dans le vœu du Président Nkrumah, concernant la télévision, qu'il ne lui échappe point la dimension mondialiste pour ce qui est d' « accompagner le monde extérieur » mais aussi de préserver et protéger certainement la spécificité culturelle du Ghana et des ghanéens contre un quelconque « vulgaire divertissement ». Le maintien de l'option et de la vision politique de la nouvelle République ghanéenne, non plus, n'est pas en reste pour le Président Nkrumah qui entend faire de la télévision « un allié pour la transformation socialiste du Ghana ».

La mondialisation de la télévision passe par le biais de la religion et des confessions.

A partir de 1991, le gouvernement du Nigéria octroie la première licence d'exploitation d'un réseau MMDS[188]. Compte tenu de l'énormité des opportunités économiques du vaste marché de millions clients nigérians, les opérateurs privés se bousculent pour exploiter la redistribution des signaux internationaux. Pourtant, les clauses concurrentes des cahiers des charges des opérateurs ne sont pas tendres. Seulement, le gain en vue attire fortement et les nigérians se montrent réceptifs aux offres de programmes des télévisions étrangères. Ainsi, le phénomène des chaînes confessionnelles fait recette. Par exemple, à travers des modes divers de diffusion (satellite, réseaux hertziens,…) pour rallier le maximum de zones sur la planète, le Love World Christian Church, une initiative internationale pour « annoncer la présence divine de Jésus Christ à toutes les nations de la Terre » s'implante grandement au Nigéria. Ici, l'ouverture à la mondialisation de la télévision regroupe autour de la religion et des confessions.

---

[188] MMDS : Microwave Multipoint Distribution System, surnommé le « câble hertzien » (wireless cable). Système de diffusion terrestre, utilisant la bande 2,5 à 2,7 GHz. La diffusion MMDS peut être analogique (Pal, Sécam, NTSC) ou numérique. Elle est très courante dans certains pays du monde, notamment en Afrique. Quelques expériences ont vu le jour en France, en particulier à Prades (Pyrénées Orientales). (http://www.telesatellite.com/lexique/mmds/). Remarque : MMDS est aussi appelé Multichannel Multipoint Distribution Service. (Voir : http://searchnetworking.techtarget.com/definition/Multichannel-Multipoint-Distribution-Service).

La Gambie, quant à elle, compte tenu de sa situation géographique, ne peut aucunement s'enfermer dans un monopole télévisuel. (Le territoire gambien se trouve être une enclave dans le Sénégal qui entoure presqu'entièrement la Gambie, ne laissant qu'une seule ouverture frontalière avec la Guinée-Bissau ainsi qu'une portion de limite avec l'Océan Atlantique). Comme dans la plupart des pays de la sous-région ouest-africaine, une seule chaîne de télévision nationale est présente et serait reçue par 60 à 70% des Gambiens. Mais, des signaux internationaux ainsi que ceux des pays voisins, particulièrement le Sénégal, inondent la Gambie. Toutefois, le phénomène de la mondialisation est, ici, atténué. Hormis les deux langues officielles (le français pour le Sénégal et l'anglais en Gambie), les deux peuples partagent les mêmes langues, les mêmes ethnies et aussi les mêmes us et coutumes, en fait, le même patrimoine culturel. Ainsi, par exemple, des traditions séculaires lient le Sénégal et la Gambie à travers le peuple et la culture du Gabou. Le Gabou (pour les sérères), est encore appelé Kaabu chez les mandingues ou Ngabou pour les Peuls. Différentes transcriptions référant au même royaume se rencontrent sous les formes Kaabu (en mandinka), Ngaabu (en fulfulde). Le Gabou est un royaume conquis par Tiramagan Traoré entre1235 et 1265 et qui est anéanti en 1867 face aux Peuls du Fuuta Jalon, à la défaite militaire de Turuban Keloo (i.e. « guerre d'extermination de la race gabuunke »). [Niane, 1989]. C'est ainsi que, par exemple, le rite du kankouran (danse, masque, rôle) est commun aux peuples sénégalais et gambien dans l'espace d'ailleurs nommé la « Sénégambie ». Bien que les chaînes privées émettant depuis l'extérieur à travers le satellite soient rares à être captées en Gambie, il faut, néanmoins, « noter que Premium TV Network qui émet depuis Banjul [capitale de la Gambie] via le satellite Arabsat diffuse des programmes en arabe classique ». [Silla, 2008].

Africâble, une mondialisation de la télévision dans le sens inhabituel Sud-Nord.

En septembre 2000, un promoteur malien crée, depuis la France, une chaîne à laquelle est vouée une vocation africaine francophone. Aussi, cette

chaîne dénommée « Africâble » diffuse principalement en langue française à travers les réseaux MMDS. Elle est rediffusée sans interruption par voie hertzienne et par satellite dans les pays francophones ouest-africains : Mali, Sénégal, Burkina Faso, Côte-d'Ivoire, Togo, Guinée, Niger, Guinée-Bissau. Même un opérateur privé implanté au Ghana, pays anglophone, mais qui compte une forte communauté d'immigrés francophones, a manifesté son intérêt pour « Africâble ». D'ailleurs, au-delà de l'Afrique de l'Ouest francophone, la chaîne « Africâble » atteint aussi des pays francophones d'Afrique Centrale : Rwanda, Burundi, Congo, Cameroun et Gabon. En outre, « Africâble » envisage aussi de porter la diffusion de ses programmes à d'autres pays comme le Bénin et le Tchad. La chaîne ambitionne également de nouer des partenariats en vue d'être présente sur des bouquets satellitaires sud-africains et français. [Silla, 2008]. C'est dire que « Africâble » entre dans la mondialisation dans le secteur audiovisuel dans le sens Sud-Nord, contrairement à ce que l'on a vu habituellement jusqu'alors.

La mondialisation de la télévision, soutien au cinéma local et renflouement des caisses des Etats.

La mondialisation du point de vue économique, à travers l'apparition de sociétés de rediffusion ou de distribution de bouquets, favorise, au Sénégal comme dans d'autres pays de la sous-région, l'ouverture de l'espace audiovisuel. En 1991, la société EXCAF (Expo Carrefour Afrique) et Canal Horizons, une filiale africaine de Canal Plus, chaîne privée française, se voient octroyer vingt-quatre canaux MMDS. Pourtant, le gouvernement du Sénégal a, auparavant, toujours soutenu manquer de fréquences à distribuer à des privés. Toutefois, la convention de session stipulait que Canal Horizons investît 3 % de son chiffre d'affaires dans la production cinématographique sénégalaise. Dans les faits, l'avènement de la télévision au Sénégal a eu comme corollaire la désaffection des salles de cinéma ainsi qu'une sous-production dans le septième art au Sénégal. La convention de concession de canaux MMDS au groupe français prévoit également l'interdiction de diffuser des émissions à caractère pornographique ainsi que des informations nationales. A travers la société Portinvest, Canal Horizons

passe de la diffusion hertzienne simple avec décodeur à une diffusion numérique par satellite. Effectivement, Canal Horizons commercialise le bouquet satellitaire francophone « Le Sat » qui met à disposition plusieurs chaînes étrangères généralistes et spécialisées. L'Etat sénégalais en profite pour percevoir des droits de douane et de transit. [Silla, 2008].

La mondialisation finit par susciter un « nouvel ordre de l'information et de la communication »

La mondialisation de l'information et de la communication, notamment à travers à travers la presse (écrite s'étend) mais aussi la radio et la télévision, a connu un développement tel que les pays du Sud, qui sont surtout importateurs et marginalisés dans ces domaines, commencent à réclamer un certain rééquilibrage à travers ce que l'on a appelé « le nouvel ordre international de l'information et de la communication ». Le fait est établi et constant que l'on fait très peu référence aux pays du tiers-monde dans les médias internationaux (presse, radio et télé). C'est comme qui noterait une « inégalité » dans les échanges d'information mais aussi dans les programmes divers de variété musicale, de sports, de documentaires. En fait, ici, dans l'information et la communication, il faut comprendre tous les « genres » de la radio et de la télévision : information, actualités, documentaires, fictions (films, dramatiques, théâtres). Par exemple, dans l'ordre international de l'information,

> « … l'Afrique se trouve marginalisée dans les flux mondiaux de contenus télévisuels, dans lesquels sa perspective n'est pas reflétée et où son image est déformée. Des flux qui accroissent le fossé informationnel entre l'Afrique et le monde, mais aussi au sein même des sociétés africaines. ». [Senghor et Bend, 2008].

Du fait d'une mondialisation avérée, il n'est pas envisageable, ni même possible d'ailleurs, de se soustraire désormais au partage et à la participation quasi forcée au concert de l'information et de la communication via la télévision grâce aux satellites et autres câbles. Face au nouvel ordre

national de l'information et de la communication que la mondialisation a imposé, d'après les propos de Amadou Matar Mbow, ancien Directeur Général de l'Unesco, il faut convenir que :

> « Ce nouvel ordre, qui se dessine chaque jour davantage, reste à parfaire en ce qui concerne le dynamisme du secteur médiatique, et notamment télévisuel. Aucune spécificité nationale ne saurait justifier un parti pris en faveur de la rétrogradation et de l'arriération en ce domaine devenu hautement stratégique, dans le monde entier, en raison de la capacité de la télévision à façonner et modeler les esprits, les attitudes, la conscience démocratique et, au bout du compte, à former des citoyens aptes à comprendre leur environnement local et global et à agir utilement pour le transformer. [Silla, 2008].

La plupart des pays africains de l'Ouest, devant la persistance et le développement de la mondialisation de la télévision ont fini par prendre des lois régulant sinon l'accessibilité des média internationaux du moins les contenus véhiculés via leurs programmes. Dans leur ensemble, les lois de régulation du secteur audiovisuel se préoccupent surtout de démocratiser l'accès aux organes de radio et de télévision de leurs propres pays d'une part, et, d'autre part, de protéger surtout les publics jeunes et de préserver les identités culturelles des pays récepteurs des programmes reçus de l'extérieur via le satellite et le câble. Il en est ainsi par exemple, pour le Sénégal, de l'article 7 (Attributions du Conseil national de la Régulation de l'Audiovisuel) de la Loi 2006-04 portant création du Conseil national de Régulation de l'Audiovisuel qui dispose :

> « Le Conseil national de Régulation de l'Audiovisuel veille :
> à l'indépendance et à la liberté de l'information et de la communication dans le secteur de l'audiovisuel ;

au respect de la loi et à la préservation des identités culturelles, à l'objectivité et au respect de l'équilibre dans le traitement de l'information véhiculée par les médiats audiovisuels ;
à la sauvegarde de l'enfance et de l'adolescence dans les contenu des programmes ; … ».

Bon nombre de pays de l'Afrique de l'Ouest ont mis en place un organe similaire de régulation du secteur de l'audiovisuel. Il y a aussi des dispositions plus ou moins identiques de garde-fou pour le respect du pluralisme démocratique ainsi que de la préservation des identités culturelles et religieuses des pays avec un accent particulier pour la sauvegarde de l'enfance et de l'adolescence notamment vis-à-vis des programmes proposés à travers les satellites et les câbles depuis l'étranger, donc face à la mondialisation de la télévision. Citons les exemples de quelques pays d'Afrique où naissent des HAAC (Haute Autorité de l'Audiovisuel et de la Communication) au Bénin, au Togo ou encore la HACA en Côte-d'Ivoire (Haute Autorité de la Communication Audiovisuelle).

Couplage « business financier » et mondialisation de la télévision.
Des opérateurs situés dans l'hémisphère Sud de l'Afrique, particulièrement TV Africa, nouent des relations avec des chaînes privées ou publiques d'Afrique de l'Ouest. La particularité des contrats signés consiste en l'engagement des chaînes qui reçoivent les signaux repris à diffuser des écrans publicitaires avant, pendant et après les programmes surtout sportifs avec notamment la Coupe d'Afrique des nations, ce qui est la « spécialisation » de TV Africa. Une autre chaîne, Multichoice, avant-gardiste dans la fourniture de la télévision multi-chaînes par satellite dans le continent noir et leader de la distribution de la télévision par satellite en Afrique du Sud (un million d'abonnés dans le pays), offre un bouquet numérique DSTV à tous les pays tant anglophones que francophones du continent, la Mauritanie exceptée. De façon générale, une offre diversifiée et plurielle de réception et redistribution de programmes de télévision par MMDS est devenue une activité courante en Afrique de l'Ouest et

s'accompagne de nouvelles opportunités et de nouveaux métiers. En quelque sorte, la mondialisation de la télévision s'étend largement dans le continent, en raison plus du manque de programmes nationaux riches et variés qu'en raison de l'exotisme marqué des populations. Ainsi, au Bénin, pour palier l'insuffisance des productions télévisuelles nationales, les chaînes de télévision ont l'obligation de « mettre en valeur dans leurs programmes le patrimoine culturel béninois, notamment dans ses différents aspects régionaux[189] ». Par exemple, au Burkina Faso, la télévision nationale ne fabrique elle-même que 35% de la grille des programmes. Toutefois en s'associant à des producteurs privés nationaux, elle parvient à porter à hauteur de 65% l'offre de productions nationales. Par contre, au Mali, le cahier des charges de l'ORTM (Office de la Radiodiffusion Télévision Malienne), organisme public national de radiotélévision, impose que 60% au moins des programmes offerts au public soient produits par cet organisme public national lui-même. L'ORTM consacre par ailleurs 17% de ses programmes à l'information, 22% aux émissions éducatives et 23% aux fictions (avec, ici, toutefois une prédominance des telenovelas sud-américaines). Le Sénégal, quant à lui, à travers la RTS (Société Nationale de Radiodiffusion Télévision Sénégalaise), service public de l'audiovisuel produit 55% des programmes diffusés dont 17,6% sont dédiés à l'information. Cependant, seulement moins de 10% du budget de la RTS sont réservés à la production nationale. Effectivement, la plupart du temps les budgets des télévisions nationales africaines sont faibles et ne sont pas en mesure d'assurer des réalisations et confections de programmes nationaux suffisants. Ce qui conduit bien souvent et un peu partout en Afrique, comme par exemple au Cap-Vert, au large des côtes sénégalaises, que pour sortir de la torpeur et de la monotonie du paysage médiatique de l'archipel du Cap Vert, les téléspectateurs les plus nantis prennent des abonnements pour des programmes distribués par satellite à partir du Portugal même, l'ancienne puissance colonisatrice du pays. Ainsi, des chaînes internationales comme

[189] Article 49 de la Loi n°97-010 du 20 août 1997 portant libéralisation de l'espace audiovisuel et dispositions pénales spéciales relatives aux délits en matière de presse et de communication audiovisuelle en République du Bénin (Voir : *www.gouv.bj/sites/default/files/Loi-N-97-010-du-20-aout-1997.pdf)*

TV5, LCI, CNN, BBC et, particulièrement la RTPI portugaise sont vus au Cap Vert au détriment des programmes nationaux pauvres et insuffisants s'ils ne sont pas tout simplement pas inexistants. [Silla, 2008].

La TNT, nouveau gap dans l'audiovisuel africain.

L'Afrique, au terme d'un accord passé dans le cadre de l'Union Internationale des Télécommunications (IUT), le 16 juin 2006, s'était engagée à éteindre le signal analogique de diffusion en télévision, avant le 17 juin 2015. Cependant, à cette date, seuls 5 pays sur les 54 d'Afrique, ont pu tenir le pari. La transition numérique, en fait, a un coût « de l'ordre de 40 millions d'euros au Togo, 50 millions au Sénégal et jusqu'à 450 millions au Nigéria ». [Le Monde, 19 mai 2015]. Face à cette réalité, chaque pays africain tente de s'adapter. Ainsi, « 33 pays ont repoussé la date de 2015 de cinq ans, pour ce qui concerne la VHF (Very High Frequency), le mode majoritaire de diffusion dans ces pays. ». Le résultat fait des africains, les derniers pays à s'aligner sur la télédiffusion numérique. Seuls, Maurice, le Rwanda, la Tanzanie, le Mozambique et le Malawi ont cessé avec succès toute diffusion analogique. Un gros risque pèse sur les retardataires. Après le 17 juin 2015 la transmission analogique continue encore à avoir cours. Mais, n'étant plus prioritaire, la transmission analogique risque d'être brouillée. Les pays ayant « franchi le rubicond » et ayant réalisé le saut technologique de la transmission numérique gagnent l'avantage de pouvoir allouer les fréquences attribuées sans se préoccuper de protéger les services analogiques des retardataires contre les interférences. Etant donné l'impérieuse nécessité de passer à la télédiffusion numérique au plus tard en 2020, les pays d'Afrique sont donc tenus d'assurer cette dernière. Dès lors, tous ces pays se trouvent confrontés à l'exigence de sauvegarder leur souveraineté tout en devant composer avec les grandes firmes mondiales. Or, la priorité pour ces « industries », c'est de gagner des marchés et rentabiliser leur investissement. Par contre, pour l'Afrique, les enjeux sont de parvenir, enfin, à démocratiser l'accès à la télévision. Il faut dire, que jusqu'à l'avènement effectif de la TNT (Télévision Numérique terrestre),

pouvoir suivre les bouquets des chaînes était un privilège réservé à la seule élite des abonnés. Effectivement, en réduisant l'occupation des fréquences ; la TNT permet la diffusion d'un plus grand nombre de chaînes avec, en prime, des images de qualité supérieure. Un autre avantage, pour les pays africains, est que la TNT est d'un coût moindre, en comparaison au satellite, à la fibre optique ou à l'ADSL. Donc, en plus d'arrière-pensées non négligeables d'influence, on perçoit là des intérêts plus ou moins divergents pour les Etats et les entreprises. Il y a là, effectivement, d'une part, des visées d'ordre économique pour les grandes firmes qui ciblent les consommateurs par le biais de la publicité. D'autre part, il y a aussi des arrière-pensées d'ordre politique pour les gouvernants. Enfin, il y a même des arrière-pensées d'ordre culturel pour les pays africains, les pays anglophones et les pays francophones pour, par exemple, ce qui regarde tout le patrimoine ou la langue à travers la télévision ou ses archives. Ainsi, par exemple, Marie Christine Saragosse, présidente de France Média Monde, reconnaît : « Sur ce terrain, nous sommes en compétition avec d'autres influences, anglo-saxonne bien sûr, mais aussi celle grandissante des pays du Golfe ou de la Chine. ». C'est donc dire que la TNT regroupe des ingrédients de la mondialisation tant du point de vue culturel que du point de vue économique. De ce fait, on constate le durcissement de la concurrence. Ainsi, par exemple, il faut noter que « Le Chinois Huawei a quasiment disparu du paysage au profit de son compatriote StarTimes qui attaque tous azimuts. Le sud-africain Multichoice-DSTV, via l'opérateur Go TV a pris position dans les anglophones, avec 1 million d'abonnés TNT. ». Sur le même registre, la course aux contrats continue quant à l'implantation de la TNT en Afrique. Autant dire que la concurrence y fait rage comme il en est de même dans les marchés en fournitures de toutes sortes de biens et services dans le commerce « mondialisé ». Ainsi, l'on apprend, par exemple, qu'après quelques difficultés au démarrage, « les entreprises françaises tiennent la corde dans une dizaine de pays » mais ne parviennent pas à s'imposer dans le Nord du continent où elles ont dû céder le terrain au japonais NEC. Par contre, le géant chinois StarTimes semble avoir gagné la partie au Nigéria (avec la télévision publique NTA), au Rwanda, au Burundi,

en Guinée Conakry, en République Centrafricaine, au Kenya, au Mozambique et au Sierra Léone. StarTmines est en négociation au Sénégal dans le cadre d'un partenariat avec l'opérateur local EXCAF, etc. Toute cette ferveur commerciale, enfin, ne va sans des remous politiques. Ainsi, par exemple, la firme chinoise StarTimes, parfois suspectée de porter atteinte à la souveraineté des Etats a vu ses contrats cassés purement et simplement à Madagascar, en RDC (République Démocratique du Congo). Certaines offres de StarTimes ont aussi été carrément rejetées, comme au Ghana, par exemple. Bref, toute cette atmosphère rappelle la mondialisation dans toutes ses facettes. D'ailleurs, Olivier Zegna Rata, cofondateur d'Afrik TV et ancien directeur de cabinet d'Hervé Bourges en tire la conclusion selon laquelle « l'Afrique doit se doter d'une création audiovisuelle forte si elle ne veut pas être recolonisée. ». Une certaine stratégie est aussi prônée à partir de tous ces constats. Elle préconise dans le domaine de la TNT un modèle africain payant avec un contenu local. Ce modèle « peut toucher jusqu'à 20% des foyers africains avant dix ans… avec des acteurs locaux… [Tout en formant] des éditeurs africains pour qu'ils puissent accélérer la fabrication de leurs propres contenus. ». [Le Monde, 19 mai 2015]. Cependant, si la TNT est censée fournir la télévision de même qualité avec, au moins, au plan national l'accès à toutes les chaînes, (cas qui est prévu au Sénégal), il n'en demeure pas moins des limites à la démocratisation de la télévision. En effet, il faut, à défaut de se procurer un téléviseur aux normes numériques, du moins acquérir le décodeur qui permet de capter et suivre les programmes de la nouvelle télévision numérique. Or, sur ce plan, les politiques des pays africains divergent beaucoup. Il en découle la question fondamentale de savoir si toutes les populations africaines auront les moyens de se doter des décodeurs indispensables pour être en mesure de consommer le contenu audiovisuel numérique. Effectivement, si certains pays prévoient de mettre en place des systèmes de subvention pour l'acquisition des « Set Top Box » (terme anglais pour décodeurs), d'autres se bornent à donner aux populations des informations sur la nécessité de ces décodeurs ainsi que sur les meilleures offres de prix sur le marché pour entrer en leur possession. D'autres pays, comme par exemple, l'Afrique du Sud dont le retard dans la

TNT à ce jour est ahurissant, offrent de subventionner les ménages qui apporteront la preuve de leur « indigence » pour entrer en possession de ces outils incontournables pour suivre les programmes de la TNT.

En Amérique et en Europe, par contre :

> « … en 2009, le gouvernement fédéral américain aurait fait voter une loi de déblocage de crédits pour subventionner l'acquisition par les citoyens d'un appareil numérique. En France, une loi a été votée pour permettre de couvrir une partie du coût de l'achat du matériel indispensable à la transition. ». [AfriqueITNews, 25 décembre 2014].

En Afrique, pour un pays comme le Rwanda, où la transition à la TNT a déjà été effectuée, il n'y a pas eu, du tout, de subvention.

> « Après le passage au numérique le 1er août 2014, l'autorité rwandaise de régulation des services d'utilité publique avait annoncé que 50 000 foyers (27 % des ménages disposant d'un téléviseur) étaient privés de télévision parce qu'ils n'étaient pas équipés d'un appareil adapté ou d'un décodeur. ». ». [AfriqueITNews, 25 décembre 2014].

En conséquence, des décodeurs de contrefaçon vendus moins chers, inondent le marché. Et, tout porte à s'attendre à des situations identiques dans les autres pays au moment ou ceux-ci passeront à la TNT. Déjà, des organisations et des associations se font jour qui militent pour la mise à disposition gratuite des décodeurs à toutes les populations pour leur permettre de suivre ce que l'on appelle la « télévision 2.0 ». L'argument avancé est que les populations comprendront difficilement qu'il faille, du jour au lendemain, qu'on leur demande de payer, en quelque sorte, un service qui leur a toujours offert gracieusement. Il y a donc à s'inquiéter que la démocratisation de la télévision qui est attendue avec l'avènement de la TNT ne soit pas atteinte. Pis, des populations qui avaient déjà la possibilité

de recevoir la télévision, risquent d'être sevrées, comme dans l'exemple cité ci-dessus au Rwanda. Les mécontentements et ahurissements n'en seront que plus grands lorsqu'il sera également question de se délester des anciens téléviseurs que ses populations détenaient auparavant. En effet, la télévision numérique l'est du départ à l'arrivée. Ce qui veut dire que ce sont des téléviseurs numériques qu'il faut pour recevoir correctement des images numérisées. La conséquence est qu'il faudra alors, non seulement acquérir un décodeur adéquat mais il faudra aussi changer les anciens téléviseurs récepteurs pour les remplacer par des téléviseurs numériques dits « SMART ». Cela est une condition sine qua non pour éviter d'être confronté à la gêne constante de se retrouver face à des images scindées et déformées. L'image numérique, effectivement, est de la dimension 16/9 alors que les anciens téléviseurs sont normés pour le format 4/3 (image analogique). Ceci signifie que tôt ou tard, au Sénégal, par exemple, lorsque EXCAF (l'organisme en charge de basculer la diffusion analogique en numérique), aura achevé sa phase test de diffusion simultanée en analogique et en numérique (simulcast), tous ceux qui ne seront pas équipés de décodeur et de téléviseur numérique verront le signal de leur récepteur coupé. Autrement dit, il faudra payer et le décodeur et un téléviseur adéquat (téléviseur connecté ou téléviseur intelligent ou encore smart TV). C'est pourquoi, par exemple, « L'association sud africaine R2K (Right to Know) et la SOS Coallition, ont ainsi organisé une marche de contestation pacifique à l'extérieur des bureaux de l'Universal Service & Access Agency of South Africa's (USAASA) pour faire entendre leur mécontentement. ». ». [AfriqueITNews, 25 décembre 2014].

Voilà une des manifestations et des conséquences de la TNT et de la mondialisation de la télévision en Afrique : un véritable gap se crée, qui éloigne l'Afrique des avancées du numérique dans ce domaine.

III.2. La dimension anthropologique du document d'archives, porteur de la culture d'une société.

La télévision et ses archives détrônent la grand-mère dans son rôle de conservation et de transmission du patrimoine.

On peut croire que presque toutes les générations d'Africains nés jusque dans les années 1960 à 1970 ont connu les séances de veillées de contes et légendes animées par grand-mère. Quasiment élevés alors au rang de culte, les divers contes et légendes racontés par grand-mère visitaient tous les domaines de la vie pour extirper la vertu en tout, partout, à partir de tout et de rien. Ce genre millénaire des contes et légendes servait ainsi, à travers les récits de grand-mère, à apporter des leçons de vie en toutes choses et envers tous (grands, petits, jeunes et vieux, notables comme simples gens de toutes conditions). Les leçons de morale que Grand-mère arrivait à en faire tirer comme conclusions et conduites à tenir, transcendaient les situations d'adulte, de jeune, de vieux ou de sexe. La pédagogie de Grand-mère allait jusqu'à tirer la substance de la moralité de ses contes et légendes sur le champ, à chacun de ses petits et fidèles auditeurs. Aujourd'hui la télévision a pris à Grand-mère ses auditeurs partout, des hameaux les plus reculés jusque dans le centre des cités urbaines. Pourtant, jamais, il n'est demandé comme faisait Grand-mère envers ses petits-enfants, à tirer des conclusions ou moralités à ces téléspectateurs totalement acquis à la lucarne magique.

Cet « appareil », non plus, n'est pas capable de les entretenir des liens existant entre les lieux qu'ils ont foulés le matin même avec l'histoire de leurs ancêtres. Grand-mère reste seule capable de coupler et de démêler les méandres inextricables qui relient ces contrées ancestrales avec les lignées des foules de parents ou avec les hauts faits de guerre ou de société qui avaient lieu sur ces mêmes terres.

Effectivement, dans les années 60 et jusque dans les années 1980, la radio était un objet de luxe alors que la télé qui venait juste de faire son entrée dans le continent noir, était quasiment absente des foyers. Aussi, la grand-mère faisait l'attraction avec ses connaissances intarissables de contes et

légendes du pays mais aussi sa parfaite connaissance de la généalogie des lignées des ethnies en même temps que de l'histoire des ancêtres et tout le patrimoine culturel (us, coutumes, traditions de toutes sortes et dans tous les secteurs de la vie, répertoires des chansons, danses, charades, etc.). Mais, au fur et à mesure de l'urbanisation et surtout à l'avènement de la radio et, particulièrement de la télévision, la grand'mère perd de son aura et de son audience auprès des petits-fils et même des adultes car tous, comme «envoûtés» par cette magie du son et cette «puissance spectrale» des images, n'ont plus d'yeux et d'oreilles que pour ces objets magiques.

> « La télévision et les nouvelles technologies ont rendu désuet le rôle d'éducatrice sociale des femmes du troisième âge. Au Sénégal, les enfants sont devenus des affamés des séries télévisées. Ils sont nombreux à pouvoir raconter les péripéties d'un feuilleton brésilien ou mexicain, diffusé de manière intempestive par les télés africaines… [..]. Aucun village doté d'une énergie n'est épargné. Gajaaga, Hayire, Jafunu, Fuuta, Gidimaxa vivent tous aux rythmes des télés africaines ». [Koita, 2011].

Ce constat est, presque partout, le même en Afrique. L'arrivée de la « lucarne magique » qu'est la télévision, a relégué Grand-mère au second plan. En permettant aux tout jeunes de découvrir des contrées, des peuples et des types nouveaux de vie et d'être, la télévision les a soustraits aux récits de Grand-mère. Effectivement la puissance spectrale des images de la télévision a fait son effet face aux contes et légendes « nus », sans images attrayantes, de Grand-mère. Par ailleurs, l'actualité que la mondialisation a imposée à tous, suscite l'intérêt des jeunes et des moins jeunes. Il s'y ajoute que les joutes sportives tant au plan national qu'à l'international monopolisent l'attention de ces jeunes. En plus, la télévision offre aux jeunes l'occasion inouïe de voir, souvent même en direct, leurs musiciens et chanteurs idoles. La télévision numérique ainsi qu'Internet, à coup sûr, enterreront ce qu'il reste des récits de Grand-mère. La nucléarisation rampante de la famille et

l'individualisation galopante, sont, autant de facteurs qui tendent à accélérer la désacralisation de la famille africaine. C'est au nom de cet idéal de famille sacrée que Grand-mère, doyenne et patriarche du clan et de la lignée s'était investie des charges de transmettre les récits mythiques et généalogiques du clan et de la tribu. Aussi, bien au-delà de simples contes et légendes, les veillées qu'elle présidait et animait, étaient en réalité des courroies de transmission de certains us et coutumes dont les sujets des récits n'étaient que des prête-noms. Elle y véhiculait l'arbre généalogique du clan ; y confiait les restrictions imposées d'ordre alimentaire ou de chasse de tel ou tel animal. Elle y indiquait, par exemple, les destructions à proscrire de telle ou telle plante. En fait, elle y donnait véritablement des enseignements aussi bien pour la sauvegarde de l'environnement, de la nature que de la préservation des liens sacrés de la famille et de la solidarité et de l'entraide entre membres de la même famille, du même clan ou de la même tribu, du même village. Tel un incendie, la tendance de la disparition de Grand-mère dans les foyers installe une véritable désolation. Car, « en Afrique, un vieillard qui meurt, c'est une bibliothèque qui brûle » ainsi que le répétait Amadou Hampâté Bâ à la tribune de l'Unesco le 1er décembre 1960. Effectivement, quelques mois auparavant, le 22 septembre 1960, à la proclamation de l'indépendance du Mali, Hampâté Bâ faisait déjà le plaidoyer de la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel de son pays. A l'Unesco, dans une démarche originale et novatrice, il réitère la protection des patrimoines culturels africains dans leurs spécificités afin que la sauvegarde ne s'arrête pas seulement aux ruines de temples et de palais. Sa phrase devient célèbre depuis ce jour, à telle enseigne que certains assimilent d'ailleurs cette sentence à un proverbe africain.

Le remplacement de Grand-mère par la télévision produit des résultats renversants. En effet, la télévision « globalisée » apprend aux jeunes le monde extérieur et la science, l'économie, l'actualité générale mondiale. Les sujets les plus les abordés, puisque les plus regardés par le public sont relatifs aux fictions (41% des audiences), puis au divertissement (38%) et, enfin, au factuel (informations, magazines, documentaires, débats…) qui

captent l'attention de 21% des téléspectateurs. [Europe1Rédaction web, 23 mars 2012].

Hormis quelques sujets de portée culturelle et cultuelle générale, la télévision africaine ne renseigne pas les jeunes sur leur milieu culturel profond et leur entourage propre. Les budgets de production des pays sont insuffisants pour ce faire. Les archives, non plus, n'existent pas pour permettre d'illustrer la plupart des sujets. Ce sont peut-être des dessins animés qui auraient pu servir à combler ce manquant. Cependant, les budgets que ces réalisations demandent, sont encore plus inaccessibles. Aussi, dans les faits, on constate que beaucoup de jeunes africains ignorent jusqu'aux prénoms des ascendants directs de leurs tout proches géniteurs. Les noms d'origine des villages des grands parents sont devenus inconnus et la généalogie des clans se ne trouve plus que la mémoire des griots. On ne s'identifie plus ni à un clan ni à une tribu. Les totems des familles sont maintenant des sujets qui donnent à rire. Aussi, certains « anciens » d'aujourd'hui n'hésitent pas à lier la recrudescence de certaines maladies ou de certaines calamités au mépris, à la méconnaissance et à la non observation de certains us et coutumes. Certains patrimoines de haute portée sociale tendent à disparaître, ou, en tout cas, perdent de leur importance. Il en est ainsi de la parenté à plaisanterie. Il s'agit d'un usage alors très ancré dans la pratique sociale quotidienne et qui prône que les ressortissants de certains villages ou les gens issus de certaines ethnies (ou races) ou encore les porteurs de certains noms de famille, se doivent, entre eux, solidarité. Cela va d'ailleurs jusqu'à la reconnaissance d'un certain lien de sang envers telle et telle ethnie ou entre porteurs de tel et tel nom de famille. De ce fait, même au péril de sa vie, on se doit, dans ces cas, assistance. En pratique, cette parenté à plaisanterie se conçoit aussi sous la forme du cousinage à plaisanterie. Comme exemple de la parenté à plaisanterie, citons les relations entre diolas et sérères ou encore diolas et toucouleurs (peuls, fufuldé). Le fait de hisser au plus haut point ces relations quasi sacrées entre « ethnies à plaisanterie » ou entre « cousins à plaisanterie » remonte à très loin dans le temps.

Par exemple, un auteur constatait déjà, dès 1889 :

> « Il existe entre certaines de ces familles des sortes de servitudes qui rappellent un peu celles de la féodalité : ainsi un Diakité peut tirer la barbe d'un Dialos sans que celui-ci soit en droit de s'en formaliser. D'autres, ce sont, je crois, les Diaras et les Traourés, se font, en guise de salut, des questions baroques sur l'état plus ou moins florissant de leur virilité ». [Béchet 1889].

Cette coutume, en pratique, existe bien avant et perdure encore de nos jours dans la plupart des pays d'Afrique noire d'Est en Ouest. Ainsi, cette pratique est connue sous le nom de « utani » en langue swahili. Le « banungwe » est aussi un des noms de cette pratique en Afrique de l'Est. Dans cette sous-région, d'ailleurs, le terme anglais « joking relationship » est consacré à cette coutume bien connue et bien vivante. De même, la parenté à plaisanterie est répandue dans la sous-région ouest-africaine, de la Gambie en passant par le Sénégal, le Mali où la nomme « sanankuya », jusqu'au Burkina Faso et au Niger.

Ainsi, Macky Sall, l'actuel Président de la République du Sénégal, alors Premier Ministre, dans son « Discours de politique générale », disait :

> « Nous devons tous, notamment ceux d'entre nous qui constituent la classe politique, entretenir cette flamme qui fait rayonner notre cher pays, qui a toujours su contenir ses frissons et ses crises, à l'unisson et avec intelligence : c'est cela que d'aucuns dénomment "l'*exception* sénégalaise", faite de tolérance et de respect de l'autre. Pour situer ces valeurs, j'ai beaucoup interrogé l'histoire et il m'a paru finalement plus simple de retenir qu'elles résident, peut-être, dans le charme de notre cousinage à plaisanterie, si ce n'est dans le fruit de l'ambiance sous l'arbre à palabres où ont toujours prévalu le pacte de confiance et l'éthique de la parole donnée ». [Sall, 2004].

Dès lors il n'est point étonnant que les administrateurs du pays s'aident beaucoup de cette coutume pour mieux faire passer leur message auprès de leurs administrés.
Citons l'exemple de ce préfet diola en pays sérère :

> « Écoutez-moi bien, vous autres Sérère de Touba Toul et des environs, vous mes esclaves, je veux que désormais vous vous acquittiez dorénavant et à temps de votre taxe rurale sans broncher. C'est cela qui va permettre à la communauté rurale de verser sa contribution pour que le PNIR puisse venir chez vous et faire ici d'autres réalisations comme les maternités, écoles, foyers des femmes ou autres cantines que vous avez dans votre marché… C'est un ordre que je vous donne. Si vous n'avez pas d'argent, allez vendre vos poulets. Ou au besoin amenez-moi alors ces poulets. Comme vous [ne] daignez les consommer, donnez-les au Diola amateur de bonne chair que je suis. Je vous donnerai en contrepartie de quoi aller vous acquitter de votre taxe rurale ». [Le Quotidien, 27 mai 2004].

Fort heureusement, il reste encore une observation persistante voire sacrée entre certaines ethnies et certaines familles. Ainsi, aujourd'hui encore, et ce, même au plus fort de la crise casamançaise, il n'est jamais arrivé que des rebelles diolas aient pris en otages ou dépouillé ou, encore moins, tué des sérères ou des toucouleurs. On a même assisté à un renouement du dialogue entre le MFDC (Mouvement des Forces Démocratiques, indépendantiste) et le gouvernement de la République du Sénégal grâce à cette institution de la « parenté à plaisanterie ». En effet, un ancien haut fonctionnaire de la République du Sénégal (gouverneur de son état à l'époque, et d'ethnie diola), grâce à la création d'une Association dénommée « Aguen et Ndiambogne » a réussi à faire reprendre le dialogue et des négociations entre rebelles casamançais et le gouvernement. Aguen et Ndiambogne, deux sœurs jumelles sont les ancêtres des diolas et des sérères (ethnies du Sud et du Centre Ouest du Sénégal). Les liens du mariage ont

obligé ces jumelles à se séparer. Aguen a donné naissance au peuple diola alors que Ndiambogne a engendré tout le peuple sérère. Ce sont donc des liens de sang qui existent entre diolas et sérères. Jamais aucun sérère ni aucun diola ne doit accepter et n'acceptera de faire couler le sang de l'un ou de l'autre. Ce sont des enseignements et des codes de conduite de cette nature que Grand-mère véhiculait à travers ses veillées de contes. Et qui, plus est, ces enseignements étaient donnés, dès le bas âge, aux petits fils. Or, on sait quelle place les premières leçons occupent chez les plus jeunes, dès leur premier âge. Ce sont des leçons et des enseignements qui finissent par acquérir une valeur presque divine. Ce sont également des enseignements qui restent logés à jamais dans la mémoire des enfants. Autrement dit, ce sont des enseignements qui acquièrent une valeur patrimoniale, presque indissociable de la personne qui les a acquis une fois pour toutes. Donc, l'individu transmet tout naturellement et automatiquement à sa progéniture ces acquis. La grand-mère était prédisposée à assurer cette transmission dont elle était la garante et la gardienne. Depuis son arrivée, la télévision a supplanté la grand-mère. Incontestablement, on ne peut pas nier l'apport de la télévision dans l'éducation, mais, la télévision reste un appareil et son dialogue avec son auditoire et son audience ne peut pas épouser les formes humaines de la communication. En plus, par exemple, même si, quelquefois, la télévision sert des émissions sur le terroir de Grand-mère, on ne trouve jamais chez le présentateur les proverbes, qui, à foison, bordent le discours entier de Grand-mère. La nouvelle télévision numérique a beau être interactive, son interactivité se fait sans aucun contact humain. Certes, l'appareil est plus performant, voire avec plus de sensation spectrale que Grand-mère mais, la télévision ne saurait certainement pas remplir toute la place de Grand-mère dans les sociétés africaines. Déjà, beaucoup de familles regrettent l'absence de Grand-mère dans l'éducation nouvelle et moderne de la jeunesse. En effet, la grand-mère est le relais entre les ancêtres et les contemporains, entre les « morts » et les « vivants ». C'est bien la grand-mère qui transmet les vestiges des ancêtres et veille à leur sauvegarde et leur intégrité. La télévision ne saura jamais utiliser le sens et les mots avec lesquels Grand-

mère explique les « choses » de la famille. La télévision s'adresse à un monde anonyme, général et globalisé. La grand-mère, quant à elle, parle à des proches « individualisés » et intégrés dans un cocon familial qui se reconnaît dans un code de conduite et de langage propre. Grand-mère, non seulement, est en train de complètement disparaître mais aussi la pratique de certains rites d'initiation et de protection s'en vont avec elle. Il en est ainsi, par exemple, du rite de protection comme celui évoqué dans le poème intitulé « Viatique ». Le poète sénégalais Birago Diop y décrit un rite de protection que lui administre sa mère contre « les méchants, les hommes au cœur noir ». La mère procède à des mélanges de sang de chien, de sang de taureau et de sang de bouc, qu'elle badigeonne sur le front, le sein et le nombril de son fils pour pouvoir confier celui-ci « aux Souffles des ancêtres ». Le tout est fait pour guider ses pas afin qu'il puisse tranquillement aller « par les sentiers et sur les routes, par-delà la mer et plus loin, plus loin encore, par-delà la mer et par-delà l'au-delà ». [Diop, 1981].

Aussi, Tierno Bokar Tall, le « Sage de Bandiagara », le maître à penser de Amadou Hampâté Bâ, écrivain, traditionniste, « Diplômé des traditions orales enseignées par les vieillards à l'ombre du baobab, le roi des arbres » confiait-il, parlant des traditions orales :

> « Respectez-les. Elles constituent l'héritage spirituel de ceux qui nous ont procédés… Les traditions peuvent se présenter sous forme de contes plus ou moins longs de différentes natures : contes pour enfants, contes didactiques ou initiatiques. Quels qu'ils soient, méditez-les, cherchez à dévoiler le secret qui est enveloppé en eux. Creusez-les profondément, comme le feraient les chercheurs d'or dans les mines de Bourré. Chaque conte, chaque devinette est comme une galerie dont l'ensemble forme une mine de renseignements que les anciens nous ont légués par région, race, famille, et souvent d'individu à individu. Mais il va de soi que pour travailler profitablement dans cette mine et y circuler à l'aise, il faut y voir clair, autrement dit posséder une clef ou un maître. ». [Bâ, 1957].

Si, concernant certains us et coutumes, de plus en plus, le fait ou la tendance est l'absence d'un maître de la tradition (un ancien, une grand-mère), nous pensons, qu'au moins, les archives audiovisuelles pourraient servir d'Ersatz, de substitut. La forte impression de réalité alliée à la puissance spectrale des archives orales, renforce, ne serait-ce que par des images précises l'accomplissement de certains rites. Un bon nombre de paroles et de sons/archives sonores, par leur netteté, peuvent être les clés pour bien respecter certains us et coutumes.

La télévision et ses archives désacralisent et profanent quelque patrimoine.

L'Afrique noire est le continent, par excellence, au savoir ésotérique. Ainsi, l'institution presque totale et absolue de la pratique de l'initiation dans bien des secteurs de la vie culturelle, cultuelle et sociale, s'ancre dans un élitisme de rigueur. L'initiation, ici, va au-delà de la conception pédagogique du terme. C'est, plutôt, du côté de l'anthropologie sociale et culturelle qu'il faut placer la perspective de ce terme. Dans ce sens, le terme renvoie à un rite. Les anthropologues parlent souvent de « rite initiatique » ou « rite d'initiation » qui, d'ailleurs, est qualifié, depuis de « rite de passage ». [Gennep, 1981].

> « Dans la tradition ethnologique, il est d'usage de distinguer trois catégories de pratiques initiatiques dites « tribales », « religieuses » et « facultatives ». Les initiations tribales ont la caractéristique d'être obligatoires et sont organisées de façon cyclique afin de permettre aux jeunes générations de la communauté - filles ou garçons - d'accéder au statut d'adulte, selon les normes socialement établies. Quant aux initiations religieuses, elles permettent à leurs adhérents de faire l'expérience du divin afin de pouvoir servir d'intermédiaires entre les êtres humains et les forces occultes de la nature. C'est au sortir de ces initiations que le postulant devient prêtre, devin, possédé ou chaman. Concernant les initiations facultatives, elles

> ne sont pas impératives et ne dépendent que du désir personnel de l'individu d'y participer pour se familiariser avec les réalités de l'ésotérique, domaine privilégié des sociétés secrètes ». [Ndiaye, 2004].

Il est un fait : dès sa naissance, l'Africain est soumis à l'accomplissement de certains rites tribaux, ethniques ou religieux. De nos jours, au Sénégal, par exemple, malgré la forte implantation de l'Islam, personne n'échappe, même parmi les musulmans de naissance, à l'administration consentante ou imposée de certains rites tribaux ou ethniques. Par exemple, à sa naissance, déjà, le nouveau-né est accueilli, d'abord par l'observance de certains rites selon son ethnie. Cela se fait de façon instantanée, avant même et hors la présence d'un quelconque prêtre de quelque obédience que ce soit. Effectivement, les « accoucheuses traditionnelles », les matrones, ou les tantes ou les grands-mères du nouveau-né procèdent, illico presto, à ces rites, sur place. A ce propos, par exemple, et de façon quasi générale, il n'est jamais autorisé aux hommes (comprenons ici mâles) d'assister à la naissance d'un enfant ou à la délivrance de leur propre épouse. Cependant, aujourd'hui, il n'est pas rare de voir passer à la télévision la séquence intégrale d'un accouchement. C'est en ce sens, par exemple, que nous soutenons que la télévision et ses archives désacralisent, dès fois, certaines valeurs, certaines croyances ancestrales, tribales ou ethniques africaines. Sur le même chapitre, par exemple, il n'est pas permis à certaines femmes, dans certaines ethnies ou certaines tribus, d'assister à un accouchement. Soit parce que ces femmes appartiennent à des ethnies données, à qui donc, ce privilège est retiré. Soit encore parce que ces femmes sont indexées (ou reconnues) comme porteuses de certains signes ou certaines manifestations concrètes qui portent préjudice ou au nouveau-né ou à la parturiente. En ce sens, également, la télévision et ses archives, en permettant à ces catégories de femmes d'assister en quelque sorte (même virtuellement, dans ce cas) à un accouchement, violent certaines traditions et certaines coutumes. Mais, d'un point de vue plus pratique, des exemples de désacralisation du patrimoine par la télévision et ses archives se rencontrent dans la

production, la « fabrication » de sujets directement relatifs à certains patrimoines. Prenons l'exemple du tournage de l'entrée en initiation de circoncis. Les circoncis sont des « appelés à pénétrer dans la case de l'homme », selon l'expression consacrée. Cela signifie que compte tenu de leur âge et de certaines autres conditions mystiques et ésotériques, des garçons, généralement une importante cohorte formée de jeunes d'une même classe d'âge, sont « recrutés » pour être initiés et, à cette issue, avoir le droit de rejoindre la catégorie des adultes. Cela veut dire qu'après leur initiation, désormais les jeunes initiés ont droit à la parole dans leur société, leur clan ou leur tribu et peuvent participer à la prise de décision de tout ce qui concerne leur communauté ; ce qui ne leur était pas reconnu avant cette initiation obligatoire. Hors, la « case de l'homme » est, strictement interdite aux femmes (comprendre ici femelles). De ce fait, il n'est pas permis, même aux propres mères de ces jeunes de les accompagner au-delà d'une certaine limite dans leur « retraite initiatique », dans leur « case ». De surcroît, jamais, aucun des initiés ne révèlera les secrets auxquels il aura eu accès pendant son initiation. Donc, en introduisant la caméra, « l'œil » de la télévision, qui, d'ailleurs, n'est jamais autorisée au-delà d'un certain seuil, certains « interdits » et certains tabous sont brisés. En conséquence, certains patrimoines se retrouvent ainsi « spoliés » dans la mesure ou la télévision et ses archives peuvent arriver à permettre à certains n'y ayant pas droit (au regard des us et coutumes) de voir ou même apercevoir un territoire interdit à leurs yeux. Le pire se produit encore, du fait de la télévision ou de ses archives lorsque, par exemple, les téléspectateurs ont l'occasion de voir « carrément » ou entendre des images et/ou des sons dont le contenu n'aurait jamais dû leur être révélé, selon les us et coutumes. Par exemple, c'est selon sa grille des programmes que la télévision va diffuser un documentaire portant sur la sortie d'un masque. Or, non seulement tout téléspectateur peut regarder ledit documentaire mais, l'heure de sortie d'un masque est bien déterminée dans le temps et l'espace. De ce point de vue encore, cela, constitue une violation voire une désacralisation d'une institution culturelle pareille. On peut toujours, à raison d'ailleurs, dire que c'est seulement virtuellement que les non ayant droits ont brisé le tabou

mais il n'en demeure pas moins que dans certains cas des conséquences néfastes se manifestent. Il en est ainsi de téléspectateurs qui sont saisis de convulsions et de transes rien qu'en voyant ou en entendant des images de ndeup ou des incantations des prêtres de ce rite lébou correspondant un peu au vaudou brésilien. Le législateur africain, dans bien des pays, s'est évertué à protéger la vulnérabilité des enfants et des femmes à travers les institutions de régulation de l'audiovisuel et de la communication (Exemples : Au Sénégal : Loi 2006-04 du 4 janvier 2006 créant le Conseil National de Régulation de l'Audiovisuel (CNRA) ; Au Togo : Loi 2004-021 du 15 décembre relative à la Haute Autorité de l'Audiovisuel et de la Communication (HAAC) ; En Guinée-Bissau : Lei No. 6/91 Cria o Conselho Nacional de Comunicaçao Social ; Au Niger : Loi 2012-34 du 07 juin 2012 créant le Conseil Supérieur de la Communication (CSC), etc.). Souvent même, le législateur a tenté de réguler les contenus mais il n'a jamais songé à protéger le patrimoine contre certaines spoliations, contre certaines dévolutions et désacralisations comme celles que nous avons tenté de pointer. En Europe, également, pour la protection de la morale, par exemple, dès 1961, la Direction Générale de la télévision française crée un carré blanc pour indiquer les films offensant la morale. Puis, on a vu apparaître des suggestions devenues même légales des âges minima requis pour regarder tel ou tel film. Pourtant, au plan religieux, bien souvent, la télévision heurte des convictions, la religion et la morale étant séparées parfois par une frontière très réduite. Le culturel et son patrimoine se trouvant, tout compte fait, très proches de la religion, on pourrait bien concevoir de les protéger contre la désacralisation. Les raisons économiques qui dictent de filtrer et de crypter les programmes des chaînes, pourraient, si l'on accorde plus de crédit et d'égards au culturel et au patrimoine, conduire à envisager de réguler tout ce qui touche à certains patrimoines.

La télévision et ses archives promeuvent le patrimoine.

Incontestablement, partout dans le monde, la télévision est présente dans presque chaque foyer. L'IDATE (Institut de l'audiovisuel et des télécommunications en Europe) estime qu'en 2016, on comptera 1.510

milliard de foyers équipés de télévision. [IDATE, 2012]. « Chaque seconde, ce sont près de 43 000 vidéos qui sont visionnées sur le site de vidéos You Tube, soit 1 460 milliards de vidéos par an ! ». [Planescope, 2012]. C'est dire que la télévision et ses archives (puisque les vues sur You Tube sont des archives, de notre point de vue) sont un excellent vecteur pour la promotion du patrimoine audiovisuel. Et, la numérisation dans ce secteur ne fait que consolider encore plus la circulation du patrimoine par le média télévision. Plus même, la TNT, en rendant encore plus accessible et sur toute la planète en même temps la production audiovisuelle, renforce encore la tendance que tout puisse être vu partout. Puisque le numérique est aussi en train de devenir le support de toute la production audiovisuelle et de ses archives, la mise à disposition et l'archivage se trouvent, du coup, facilités et mieux et plus propagés. En effet, l'Internet, à travers les tablettes, les sites web et l'IPTV (la télévision par Internet), banalisent davantage l'accès à la télévision, à ses produits et à ses sous-produits comme les archives. Compte tenu du fait que même si de nos jours, l'entrée de l'Afrique dans la TNT n'est pas totalement effective, il n'en demeure pas moins que c'est là simplement un report qui doit se réaliser au plus tard en 2020, donc dans les cinq ans à venir. Néanmoins, beaucoup de télévisions africaines sont d'ores et déjà visibles sur les sites web et sur les satellites de sorte que la plupart des productions et des programmes des télévisions sont déjà reçus et vus un peu partout dans le monde. Généralement, par ailleurs, les programmes des pays africains sont perçus en, en quelque sorte, comme des produits exotiques. En conséquence, ils attirent assez d'audience. On peut citer le cas de la lutte pour ce qui concerne le Sénégal. Ce sport national, depuis quelques années, connaît un regain d'intérêt non seulement à l'intérieur du pays mais s'exporte bien aussi, grâce à la grande médiatisation des combats par la télévision nationale, très suivie depuis, en cela par les télévisions privées. Ainsi, donc la télévision et ses archives, par le biais de la rediffusion et des publications via les sites web, offrent aux divers patrimoines africains des opportunités jusque-là insoupçonnées d'être véhiculés. Toutefois, le hic est dans la présentation et la réelle signification des contenus au-delà du folklore et de l'exotisme que la plupart, notamment, les non-africains y

voient. Un autre défi à relever, au-delà de la simple publication des éléments de patrimoine, c'est leur contextualisation. Il ne suffit pas, en effet, de voir et de regarder des éléments de patrimoine. Encore faut –il que ces éléments soient replacés dans leur contexte, de façon à être mieux appréhendés et compris. Enfin, un autre volet et non des moindres, est d'arriver impérativement à sauvegarder et à transférer l'immense patrimoine audiovisuel africain en général et sénégalais en particulier. Effectivement, quelque 500 mille heures de collections audiovisuelles sur des sujets divers sont en souffrance du fait des supports qui les abritent. En raison de l'évolution dans les équipements, des dépassements et des obsolescences sont observés un peu partout et qui freinent l'utilisation des contenus de ces collections. Il est nécessaire que tout ce patrimoine audiovisuel puisse être migré sur des supports utilisés et utilisables aujourd'hui. A défaut, leur diffusion, leur réutilisation et leur valorisation ne peuvent être assurés. La première particularité du document audiovisuel, c'est l'incontournable truchement d'appareils et d'équipements à même d'autoriser l'appropriation du contenu. Malheureusement, la migration est rarement intégralement bien réussie. Techniquement, en effet, il n'est pas possible de réaliser une copie conforme à un original, sauf dans l'univers strict du numérique. En fait, contrairement à l'idée tenace du public et de la plupart des décideurs, y compris dans l'audiovisuel, le numérique, en même temps qu'il dématérialise les images, annihile leur historicité et ne leur offre aucunement une garantie de conservation pérenne. [Véray, 2014].Certes, l'avantage du numérique réside dans la pérennité des fichiers, mais aucun support, jusqu'ici, ne garantit un stockage à long terme. Devant un tel dilemme, les radios et télévisions des vingt-neuf pays francophones d'Afrique subsaharienne, ainsi qu'Haïti et Maurice, utilisent depuis 2005 le logiciel AIMÉ (Archivage interactif multimédia évolutif), mis à disposition gratuitement par le CIRTEF (Conseil international des radios - télévisions d'expression française). Pour le moment, le logiciel AIMÉ permet aux radios et télévisions de numériser et de sauvegarder leurs archives sur des DVD (ou sur mémoire de masse), avec les métadonnées associées et de permettre leur réutilisation, notamment dans le cadre de la production de magazines ou documentaires. Malgré les

nombreux problèmes structurels rencontrés par les services d'archives des radios et télévisions (manque de matériel, insuffisance de personnel…), près de 40 000 heures d'archives audiovisuelles ont pu être numérisées à ce jour grâce à AIMÉ dans les pays équipés[190]. Dans le cadre d'un projet intitulé « Capital numérique », mis en œuvre par l'Organisation internationale de la francophonie (OIF) sur la période 2014-2016 et cofinancé par le secrétariat des États ACP (Afrique, Caraïbes, Pacifique), l'objectif de cette plateforme est d'interconnecter les stations AIMÉ de vingt pays africains à une plate-forme de centralisation des archives. Par ce biais, chaque fonds d'archives constitué avec les moyens locaux de stockage, de numérisation et, enfin, d'indexation, sera pérennisé en un seul lieu avec des perspectives d'échanges de programmes dans le futur. Le système proposé est basé sur des solutions simples, avec possibilité d'évoluer vers des solutions plus sophistiquées en fonction de l'amélioration des infrastructures, notamment les débits réseau, pour les pays utilisateurs. Ainsi donc, l'Afrique de l'Ouest francophone s'est regroupée autour d'un outil commun de numérisation et de revalorisation des archives audiovisuelles. Ce qui, en soi, constitue un exemple de patrimonialisation de ces collections. Effectivement, huit États de l'Afrique de l'Ouest, dont sept francophones — Bénin, Burkina Faso, Côte-d'Ivoire, Mali, Niger, Togo et Sénégal — et un lusophone, la Guinée-Bissau, forment l'UEMOA en 1994 (Union économique et monétaire ouest africaine) qui, « se fondant sur l'article 24 du Protocole additionnel n°2 relatif aux politiques sectorielles, a d'abord adopté en septembre 2004, un Programme d'actions communes pour la production, la circulation et la conservation de l'image au sein des États membres. […] Ensuite, parce que la culture a, aujourd'hui, une influence potentiellement positive sur la croissance des pays de par le volume de ses recettes d'exportation, l'UEMOA s'est dotée en octobre 2013 d'une Politique commune de développement culturel. […] Ce programme de développement culturel clarifie le contexte, justifie les raisons d'une politique commune en la matière, expose les

[190] Source : Bilan mené par le service Expertise, Conseil et Études de l'Institut national de l'audiovisuel dans douze pays africains francophones, Ina, Bry-sur-Marne, 2014.

orientations et axes d'intervention, les objectifs et les résultats attendus à l'horizon 2020. ». [UEMOA, 2014]. En novembre 2004, à l'occasion de la Conférence annuelle de la Fiat (Fédération internationale des archives de télévision), « L'Appel de Paris pour la sauvegarde du patrimoine mondial audiovisuel » contribue à raffermir et généraliser, en Afrique de l'Ouest francophone, la prise de conscience de la nécessité de la sauvegarde et de la valorisation du patrimoine audiovisuel. Dès après, un groupe d'experts archivistes audiovisuels africains se constitue, des formations en archivistique audiovisuelle suivent et, ensuite, se crée une collaboration entre la Fiat, l'OIF (Organisation internationale de la Francophonie), l'Ina et l'UEMOA en faveur d'une véritable politique patrimoniale. L'UEMOA s'approprie ainsi l'urgence de préserver son patrimoine audiovisuel communautaire, en vulgarisant d'abord son Plan pluriannuel de préservation et de valorisation des archives audiovisuelles, qu'elle valide en 2011 après un état des lieux des archives audiovisuelles des pays membres.

III.3. Les archives, garde-fou de la mondialisation culturelle ?

Depuis son apparition la télévision a tenté de réunir le monde autour d'elle. Sur la planète entière, le temps passé devant ce « petit écran » défie toute concurrence à telle enseigne que même des conséquences sanitaires néfastes sont redoutées auprès des téléspectateurs. Le moins que l'on puisse dire est que la télévision a réussi à s'imposer dans tous les foyers de tous les continents. Hier, le câble, puis les satellites et aujourd'hui l'Internet, les tablettes et les sites web n'ont encore de cesse de diversifier et d'agrandir partout l'audience de la télévision. Aussi, la télévision a fini de faire de la planète entière un seul pays. Demain, la TNT, assurément, fera du monde « une seule case », « une seule maison ». Un proverbe peul dit « le monde est vaste mais le sédentaire l'ignore ». La télévision bat largement en brèche ce dicton. Effectivement la télévision introduit dans chaque case et dans chaque foyer le monde dans toute sa diversité culturelle, cultuelle, religieuse et ethnique. L'immensité spatiale et environnementale de la planète n'est pas, non plus, laissée en reste. S'ouvrant à l'ensemble des peuples et des cultures, la télévision disperse les graines de toutes les cultures, de toutes les langues, de tous les peuples ; elle « mondialise » l'information si l'on peut dire. En partageant en quelque sorte le patrimoine de tous entre tous et en le propageant partout, les archives issues de la télévision contribuent, assurément, à faire connaître les uns aux autres et faire découvrir les uns par les autres et vice versa. C'est-dire que ces archives jouent un rôle de garde-fou de la vie culturelle mondiale. Nous tenterons de décrire en quoi consiste ce garde-fou, dans quelles conditions il s'accomplit, et, enfin, quels usages on peut faire de ce garde-fou.

III.3.1. En quoi peuvent-elles être des garde-fous à la mondialisation?

Le garde-fou est une barrière, dans son sens premier et pratique, pour éviter des dérives. Mais, au sens figuré, comme nous l'utilisons ici, le garde-fou est aussi pour éviter de commettre des erreurs, une méprise.

Dans cette perspective, par exemple, l'apport des archives de la télévision au chercheur varie selon sa posture en tant que chercheur, mais aussi selon sa position institutionnelle. [Jost, 2013]. François Jost, à la différence des

sémiotiques dogmatiques, ne limite pas la production du sens à ce qui se passe dans un programme. En fait, la théorie de Jost consiste à se débarrasser du monde réconcilié que supposait le « contrat de lecture ». Au fil des ans, il lui est devenu évident qu'il lui fallait aller au-delà des images et chercher des informations dans la documentation écrite. Cependant, « pas plus qu'il ne faut pas autonomiser les programmes télévisuels, il ne faut pas faire de la documentation écrite une source à part, auto-suffisante, comme l'ont fait jadis certains historiens de la télévision qui ne pouvaient pas accéder aux programmes ». Il faut comprendre par là qu'il faut aller au-delà des simples images que l'on découvre. En d'autres mots, il est absolument nécessaire, pour décortiquer et bien assimiler la signification réelle qu'il y a derrière les images, de situer celles-ci dans leur contexte. Pour ce faire donc, nous avons proposé une contextualisation de ces images. Ce qui demande de décrire et de poser les motifs et les conditions de réalisation de ces images. Mais, dans le contexte d'une mondialisation de l'information documentaire audiovisuelle, le contexte culturel est déterminant. Ainsi, par exemple, étant donné que de nos jours la télévision est vraiment une lucarne sans frontière, tous ceux qui, dans le monde, regardent un documentaire sur une culture donnée, forcément, n'apprécient, ne perçoivent guère le message véhiculé de la même façon. Ce qui est une profanation profonde pour les uns peut être vu comme un vulgaire fait divers pour les autres. Ainsi, un non initié ou un occidental ne pourrait jamais comprendre qu'un lébou bon teint refuse systématiquement (disons même fuit) un documentaire sur le ndeup. Autre exemple : combien de musulmans dans le monde accepteraient de regarder les images des caricatures du prophète parues dans « Charlie Hebdo ». Pour certains, ceux-là qui, pour rien au monde ne poseront leur regard sur ces images profanes, ne sont que des fanatiques voire des « intégristes » ou même des terroristes en puissance. C'est donc dire que ce qui est « sacré » pour les uns n'est que du « folklore » pour les autres. Or, la mondialisation de la télévision et de ses archives nécessite l'acceptation de la diversité culturelle, autrement dit la reconnaissance et le respect de l'ethnie, de la langue, de la croyance, de la religion de l'autre. Dès lors, il importe que les images de la télévision ainsi que de ses archives reçoivent un traitement tel

que tout un chacun puisse être en mesure d'avoir à portée toute l'explication et la signification de ce qui se trouve derrière les images qu'il voit. Ceci constitue, incontestablement un gage d'une correcte appropriation de l'information reçue à travers les images. Il s'agit, en fait, d'un garde-fou qui empêche de se méprendre sur ce que les images montrent. On le sait, en effet, l'iconicité voile la signification intrinsèque de l'image. Mais, en même temps que cette analyse correcte permet au profane d'être mieux informé, elle peut permettre, par ailleurs, de préserver des pratiques oubliées et anciennement innovantes. Un grand nombre de jeunes africains, bien que respectueux de certaines traditions ancestrales, ignorent cependant jusqu'à leur signification. Ils en savent encore moins sur la bonne pratique de ces us et coutumes. Rien, mieux que les images, ne remplace la démonstration et l'accomplissement de certains rites, de certaines danses, certains rythmes ou encore l'entrelacement de certaines coiffures, l'agencement de certaines perles pour telle ou telle tenue ou pour ou telle cérémonie, etc. Car :

> « Les images d'archives sont aussi les symptômes des mentalités d'une époque, de ses manières de voir et de penser, de façonner l'opinion, de construire les mémoires et fixer les imaginaires. Elles témoignent encore du rôle joué par le cinéma et l'audiovisuel comme agents de l'histoire et vecteurs de mémoire. Car les caméras n'ont pas seulement enregistré le monde ; en le filmant, elles ont contribué à le modifier en profondeur, faisant advenir de nouvelles formes d'historicité et de manifestation événementielle. En ce sens, la prise en compte des archives audiovisuelles déborde très largement le domaine de l'histoire culturelle ; elles constituent un matériau précieux pour une histoire sociale, politique, mentale, symbolique des mondes contemporains ». [Lindeperg, 2014].

Une dramatique de la télévision sénégalaise, « Les derniers jours de Lat-Dior », illustre bien, par exemple, ces propos. Cette pièce de théâtre revisite

une partie de la vie et des hauts faits de Lat-Dior Diop Ngoné Latyr, dernier Damel (roi) du Cayor. Cette pièce est, pensons-nous, un exemple de production dans laquelle on retrouve jusqu'aux plus petits détails les costumes et attirails du Damel du Cayor. On y découvre les détails des habits des courtisans du Damel. Même les simples citoyens du royaume sont montrés dans les détails minimes de leurs costumes. Dans cette même production, on retrouve également un Wolof authentique et profond tel qu'on n'en entend plus, même dans les villages les plus conserveurs de cette langue. Dans nos villes, aujourd'hui, la langue de Cocc Barma (ancêtre mythique de l'ethnie wolof) connaît de plus en plus de fioriture francisée. Aussi, cette pièce, selon nous, est un chef d'œuvre qui fait redécouvrir des costumes et des modèles dans le genre en même temps que la succulence du wolof authentique. Ainsi donc, si besoin, cette pièce réunit bon nombre d'arguments visibles de la culture wolof, toutes choses qui s'élèvent contre la négation d'une telle culture. Par conséquent, nous voyons dan cet exemple un parfait garde-fou qui empêche de se méprendre sur la civilisation et la culture wolof, par exemple.

Du point de vue de la production télévisuelle, la série « Les derniers jours de Lat-Dior », par exemple, témoigne d'une certaine façon de produire et de faire de la télévision. Les décors réalisés pour restituer le plus possible l'aspect intérieur de la cour du Damel, les gros plans fixés de temps à autre, par exemple sur les gris-gris, amulettes et autres attirails du Damel, rappellent au téléspectateur la place que tenait la thérapeutique mystique, surtout auprès des régnants de ces époques. Quelques-uns des divers faits de la réalisation font bien partie de la mémoire d'une façon de faire de la télévision.

Dans les innombrables collections des fonds d'archives de la RTS, on retrouve toute une mémoire d'évènements culturels donnés comme le premier festival mondial des arts nègres tenu à Dakar en 1966, les festivals des journées culturelles de Sédhiou, de Matam, de Ndioum ou de Bakel, en somme, tout un trésor vivant de chants, de couleurs, de régates, de cérémonies de circoncision, etc. Et, dans des cultures traditionnellement peu écrites et où donc les archives patrimoniales de l'écrit sont pauvres, nous

avons là l'existence d'un patrimoine conséquent et riche, d'autant plus que la conservation de ces fonds constitue un effort important eu égard à l'économie de ces pays.

III.3.2. A quelles conditions ?

Quels que puissent être le volume et la richesse du patrimoine conservé dans les archives, seule leur préservation peut permettre d'accéder à ces contenus. L'idéal est de pouvoir, à tout moment, entrer en possession, ad vitam aeternam, de ce patrimoine. Un patrimoine, surtout immatériel et culturel, par essence, doit être perpétuel. Cependant, en raison des changements continuels dans l'audiovisuel, il est difficile voire impossible de réaliser cet idéal de disposer en tout temps des éléments des archives audiovisuelles. Techniquement, les équipements de fabrication et de lecture évoluent sans cesse, et, ce n'est que rarement et pour un temps bien déterminé que les constructeurs pensent à combler la fracture qui en découle. Effectivement, lorsque des mutations d'équipements se font, les outils nouveaux ne prennent pas toujours en charge la continuité nécessaire pour utiliser les matériels devenus obsolètes. Aussi, les archivistes dont la mission, le contrat envers les utilisateurs est de satisfaire les requêtes de ces derniers, développent un trésor d'ingéniosité pour répondre, autant que possible favorablement aux demandes des utilisateurs. Cela ne va pas sans poser aux archivistes de nombreux défis, de pressions et de dilemmes d'ordre éthique. [Edmondson, 2004]. Ainsi, par exemple, pour la satisfaction de ses « clients », l'archiviste audiovisuel n'hésitera pas à procéder à la sauvegarde, par le biais d'un transfert d'un support vers un autre, tout en se doutant bien que le contenu ainsi obtenu risque d'être un peu biaisé. En effet, hormis dans le strict univers du numérique, obtenir une copie conforme à un original, n'est que pure utopie. Au résultat, même si c'est minime ou plus ou moins négligeable, il y a toujours, lorsque l'on évolue dans l'environnement analogique, des pertes soit au niveau du son, soit au niveau de la couleur, soit au niveau des dimensions des images, etc. Toutefois, compte tenu, bien souvent, de la valeur patrimoniale que contient

le document d'archives, de tels dysfonctionnements peuvent être vus comme d'une importance secondaire. Bien souvent d'ailleurs, les réalisateurs et producteurs audiovisuels semblent s'enorgueillir d'effets techniques disjoints qui, à leurs yeux, rehaussent plutôt la valeur patrimoniale, historique des archives rajoutées à leurs produits. Ainsi, c'est à dessein que, la plupart du temps on teint en noir et blanc certains éléments d'archives insérés pour revaloriser la production. Ou, alors, dans le même but, on procède, délibérément à un certain « floutage » des éléments d'archives ajoutés en appoint. Divers traitements spéciaux sont réservés aux images d'archives pour leur octroyer l'aspect ancien : modification des couleurs en passant au noir et blanc ; accélération des images par référence aux difficultés techniques des débuts du cinéma ; filtre chromatique pour obtenir un effet sépia, c'est-à-dire une image utilisant une variation de brun et non de gris ; rayure des images qui rappellent les nombreuses manipulations du support et les détériorations subies, etc. [Carnel, 2009]. Toutefois, ces multiples techniques et artefacts doivent être portés à la connaissance de l'utilisateur, mais surtout du chercheur ou analyste des images. Ce, pour que ces informations servent de garde-fou pour ne pas interpréter faussement ces images et leurs contenus. Il est, en fait, question de savoir comment regarder, dans le présent, ces images et comment les montrer sans les trahir. C'est que, ces images, au cinéma comme à la télévision, devenues des archives, servent à écrire l'Histoire, à en écrire le récit en citant « les faits en chair et en os ». [Bazin, 1983]. Aussi, il convient d'analyser, d'interpréter, de replacer ces images dans leur propre histoire et pas seulement de les prendre comme de pures et simples images miraculeusement conservées, retrouvées et comme servant à redécouvrir le passé figé tel qu'en lui-même. Malheureusement :

> « Il est à déplorer qu'aujourd'hui, en dépit de toutes les avancées qui se sont produites …, nombre de documentaires produits pour la télévision, en particulier sur les plus grandes chaînes et programmés aux heures de plus forte écoute, tournent le dos à cette démarche et privilégient la recherche du spectaculaire, en

traitant ces images particulières que sont les actualités filmées à rebours de toute rigueur historique. ». [Collas, 2014].

Compte tenu de notre expérience propre d'archiviste audiovisuel national de la télévision sénégalaise ainsi que des échanges avec les collègues de la sous-région, nous ne pouvons que constater qu'en Afrique de l'Ouest francophone, il est rare que tout le travail d'analyse nécessaire pour situer les archives dans leur contexte, soit achevé complètement. Généralement, les meilleures avancées dans ce domaine se rencontrent dans les archives d'actualités. En effet, s'effectuant au jour au le jour, la collecte et l'analyse, souvent sommaires d'ailleurs de l'actualité, obligent l'archiviste à, au moins, se borner à indiquer la date de fabrication et de diffusion, le sujet, quelques détails techniques en plus de la mention des auteurs. Pourtant, quelles que raccourcies que soient ces informations, elles sont néanmoins d'une grande importance lorsqu'il s'agira de revenir sur ces images. Ces informations brèves serviront, bien des fois, à apporter des suppléments considérables de renseignements qui garderont ceux appelés à les regarder et à les utiliser à ne pas se méprendre sur leur portée, leur origine, leur signification. Ce qui, déjà, concourt à constituer un certain garde-fou pour ces collections d'images d'archives.

III.3.3. Pour quels usages ?

La représentation du passé voire celle d'un certain patrimoine, jusqu'ici, en Afrique noire – société d'obédience orale par excellence – se faisait uniquement par la parole. Aussi, les gardiens, conservateurs farouches de ce moyen de transmission orale de la connaissance, de l'histoire, de la généalogie et des rites divers (les griots, conteurs et autres troubadours) se voient accorder, jusque de nos jours encore, un respect et une importance à nulle autre pareille dans ces sociétés orales. Mais, dès son avènement, la télévision s'est attirée une audience jusque là inégalée par les gardiens du patrimoine oral africain. C'est ainsi que la place de la grand-mère, mémoire orale de fa famille pour la généalogie, les contes et légendes, ne cesse de perdre du terrain de plus en plus devant ses petit fils au profit de la

télévision. De la même manière la puissance des griots s'estompe face à celle de la télévision. La puissance spectrale des images de la télévision confère à ces dernières le fidèle reflet des réalités qu'elles documentent. Ces images d'ailleurs finissent par se confondre à ce qu'elles montrent. Puis, de plus en plus, les archives nées des images vont venir s'ajouter aux sources historiques qui, jusque-là, relevaient de l'écrit (en Europe et en Amérique) et de la parole (en Afrique noire principalement). Ceci bouleverse profondément le rapport au passé et à sa représentation. L'implantation de la télévision et de ses archives se solidifiant, l'accès aux archives audiovisuelles devient de plus en plus facile avant de se banaliser aujourd'hui (fichiers numériques, sites web, Internet, TNT). En conséquence, la recherche et l'histoire, de plus en plus, peuvent s'orienter vers les collections audiovisuelles. Dès lors, la recherche, dans tous les domaines, investit de plus en plus les archives audiovisuelles. Ainsi, qu'elles appartiennent au cinéma ou à la télévision :

> « Les images d'actualité et les images documentaires, de nature assez proche (les deux sont désormais pour nous du temps réel décalé), deviennent ainsi, au fil des années, des images d'archives que l'on conserve dans des cinémathèques ou des lieux appropriés. ». [Véray, 2014].

Mais, bien avant, et bien plus que la recherche, c'est d'abord la télévision qui est la première consommatrice de ses propres archives. La rediffusion, d'abord, demeure le mode qui consomme le plus les archives télévisuelles.

Comptant elles-mêmes parmi les multiples formes de la revalorisation des archives, la rediffusion et la multi diffusion sont suivies par le recours aux archives pour illustrer des productions des actualités aux documentaires. Puis, ce patrimoine sert aussi de monnaie d'échange en programmes ou en coproduction avec des chaînes consœurs. Les sites web, également, complètent les formes de valorisation du patrimoine documentaire. La cession d'images d'archives, par le bais de la vente, est, aussi un usage qui a cours. Par exemple, en 2005, la RTS a mis à la disposition de CANDELA, une

firme de productions, des archives sur Léopold Senghor notamment sur sa démission en 1980, son entrée à l'Académie française en 1984, son émission « Regard » à la télévision nationale sénégalaise diffusée en 1982 sur la poésie. Dans ces diverses archives, on retrouve Senghor donnant et illustrant par des exemples la versification négro-africaine. On l'y entend notamment citer et déclamer « Yaggana yaggana » un célèbre poème d'« auto-louange » du célèbre lutteur lébou, Pathé Diop. On y trouve aussi d'autres extraits de poème en sérère, la langue natale de Senghor. Parmi les archives cédées à Candela, on voit Senghor faisant ses adieux à Serigne Abdoul Aziz Sy, khalife général des Tidianes (à Tivaouane, en 1979) ainsi qu'au khalife de Ndiassane, Serigne Bouh Mohamed Kounta. Quelques-uns des extraits cédés sont des interviews de Senghor sur la négritude, la culture noire en général mais aussi sur la conception de Senghor au sujet de la politique et de la démocratie en Afrique et au Sénégal. Une autre forme de cession des images d'archives consiste à mettre à disposition les vidéos selon le vouloir de l'utilisateur qui décide de les sélectionner et visionner selon son choix. C'est la VOD (Video On Demand ou la Vidéo à la demande) qui s'effectue via Internet. La TNT, elle aussi, a introduit la possibilité pour le téléspectateur de différer le visionnage d'un programme. La TV-R (Television-Replay ou Télévision de rattrapage). Il s'agit, pour le téléspectateur de demander à son appareil téléviseur devenu intelligent avec le numérique d'enregistrer un programme qui passe, de l'archiver et de le mettre à disposition au moment où le téléspectateur désire le regarder. Le GEP (Guide Electronique des Programmes ; EPG en anglais), quant à lui, permet au téléspectateur de disposer, sur certaines chaînes, des grilles des programmes en cours et à venir jusque sur 15 jours. Ceci donne la possibilité de filtrer ses chaînes favorites, de sélectionner les programmes par type (films, série, divertissement, information, jeunesse, etc.), de planifier l'enregistrement d'un programme, commander l'enregistrement d'épisodes entiers d'une série ou d'une émission. En fait, il devient désormais loisible au téléspectateur de se constituer un stock de vidéos selon son désir propre par rapport aux contenus offerts. Sur place, assez fréquemment, des recherches sont effectuées auprès des Archives de la RTS en ce qui concerne les programmes

de l'époque aussi bien en Radio qu'en Télévision. En d'autres mots, des investigations sont menées sur la radio et la télévision elles-mêmes quant aux confections des programmes, tant à leurs contenus, qu'à leurs auteurs ; quant aux langues utilisées ; quant aux publics ciblés (jeunes, vieux, femmes, agriculteurs, paysans, élèves, etc.). Il faut dire que ces recherches se font à la demande tant de la part de sénégalais que de la part de chercheurs de pays étrangers. Bien entendu, les producteurs, réalisateurs et journalistes internes manifestent beaucoup d'intérêt pour d'anciennes images pour les « greffer » à leurs propres réalisations. En somme, les images d'archives servent non seulement pour enrichir des créations mais également pour carrément constituer des créations toutes nouvelles sur la base d'anciennes images. C'est exactement comme si on partait d'un patrimoine ancien pour engendrer à partir de cela un plus pour la civilisation ancienne. De ce point de vue, il faut noter à travers les recherches formulées par de nombreux sénégalais étudiant ou vivant hors du pays, une volonté de tirer des apports du patrimoine culturel sénégalais pour les comparer ou les offrir en contribution à des cultures étrangères. A ce sujet, c'est surtout les investigations d'afro-américains ou de chercheurs sénégalais en Amérique généralement qui font l'objet de plus de demandes. Parmi les sujets les plus abordés, après les faits de patrimoine et de culture, c'est le sport, notamment la lutte sénégalaise et le football, qu'il faut mentionner. Aussi, il faut retenir que le patrimoine archivistique accumulé par la télévision sert beaucoup pour faire, si l'on peut dire, le point pour dresser un certain baromètre sur des faits de culture. Parmi les premiers utilisateurs de ce patrimoine, la télévision elle-même figure en peloton de tête. Pour bien longtemps encore la télévision et ses archives tiendront le haut du pavé des souvenirs et des vestiges du patrimoine. Cependant, on ne peut nier l'importance de plus en plus grandissante de la recherche dans le patrimoine audiovisuel. La première qui en résulte est l'utilisation des éléments du patrimoine audiovisuel en appoint à l'éducation et à la formation. Les archives audiovisuelles, se substituant presque à la réalité du patrimoine qu'elles contiennent, sont, donc comme des témoins réels et des incarnations presque palpables du patrimoine qu'elles évoquent. Aussi, ces

archives audiovisuelles se trouvent être fort appréciées pour appuyer l'éducation et la formation. L'handicap majeur de l'accès étant presque totalement résolu avec l'avènement du numérique dans l'audiovisuel, le patrimoine que ces archives véhiculent s'en trouve vivifié et très prisé. Aussi les usages faits de ce patrimoine audiovisuel ne cessent de se multiplier, de se rendre plus accessibles et de se diversifier.

III.4. La dimension patrimoniale des archives audiovisuelles africaines. Exemple des archives de la télévision sénégalaise.

Du patrimoine audiovisuel :

Rappelons ce que recouvre la notion de patrimoine audiovisuel qu'il est question d'examiner ici, à l'aune du numérique.

Le patrimoine audiovisuel se compose du contenu d'une information, d'une part, et, d'autre part, du support d'enregistrement dans lequel cette information repose. Toutes ces deux composantes forment les parties constitutives de la mémoire. Ainsi on a comme documents audiovisuels les films, les disques, les bandes et les photographies, que ces objets soient enregistrés en mode analogique ou en mode numérique ou encore par des moyens mécaniques, électroniques ou autres. [Edmondson, 2002].

Toutefois, seize auteurs du livre collectif « Sources orales de l'histoire de l'Afrique », posant la problématique de l'accès à l'histoire des sociétés africaines de tradition orale, arrivent au constat que, contrairement à une idée reçue, les sources de l'histoire de l'Afrique ne se limitent pas aux seuls récits de traditionnistes mais que :

> « …Les lieux et les choses font aussi fonction de supports matériels de la mémoire comme par exemple les chants dynastiques et populaires, les poèmes généalogiques ou encore les rituels et les cultes de la religion traditionnelle. Par exemple la parole des masques elle-même est chargée d'histoire ». [Kotchy, 1987].

Effectivement : « la nature de ces sources est fonction du contexte sociopolitique et culturel, et, ajoutons-y, que chaque société mémorise son passé à sa façon. [Perrot, 1989].

Evidemment, nous ne perdons pas de vue que le patrimoine, de son étymologie latine « patrimonium » du XIIème siècle, s'entend comme l'ensemble des biens hérités du père, et par extension, de la famille. Or, la famille, en Afrique, étant indissociable du clan et de l'ethnie, le patrimoine,

pour l'Africain, peut donc s'élargir jusqu'aux biens, au sens culturel s'entend, de la race, de la tribu, du groupe ethnique. Aussi le patrimoine, en Afrique, peut-il s'apprécier comme l'ensemble des us, coutumes, rituels et cultes religieux propres communs à un peuple déterminé. Ce qui peut se décliner, sur le plan audiovisuel, comme des chansons, des contes et légendes, des danses, des costumes, des généalogies, des croyances ancestrales, religieuses, cosmogoniques, etc.

Par exemple, dans les deux langues les plus parlées au Sénégal, à savoir le Wolof et le Pular, l'héritage se dit respectivement « ndono » et « ndonou » et signifie en même temps patrimoine culturel.

« Pasteef », un magazine phare de la Télévision nationale sénégalaise, fait en Wolof dans les années 90 à 2010, dans un numéro intitulé « sunu ndono » (notre héritage ou notre patrimoine) fait étalage d'un riche patrimoine culturel wolof. Cette émission rappelle comment on communiquait entre coépouses à travers des ustensiles de cuisine comme le pilon par exemple, ou encore comment des « amoureux » déclaraient leur flamme à des nouvelles veuves encore en période de viduité à travers un dialogue question-réponse via le placement des chaussures des prétendants. Ainsi ladite émission a montré comment des coépouses qui pouvaient s'en vouloir, arrivaient tout de même à échanger des piques sérieuses dans la même concession sans grands heurts verbaux et encore moins des empoignades regrettables qui auraient pu très mal tourner surtout si l'on sait la grande taille, assez souvent, des familles africaines avec toutes les rivalités et clans que tout cela suppose au sein de la même famille. Quant aux déclarations d'amour à travers de simples dispositions des chaussures en guise de demandes et de réponses, on mesure aisément toute l'importance de la discrétion totale et le secret qui les entouraient puisque le tout avait le mérite de rester un échange secret entre les soupirants et les seules veuves. On peut aussi facilement deviner le malaise et/ou l'animosité qui auraient pu naître entre soupirants d'une même famille, d'un même clan, d'une même ethnie ou souvent même d'une même fratrie sans compter la jalousie ou la vive colère que ces déclarations et intentions de remarier les veuves auraient pu faire naître auprès des orphelins, frères, cousins et époux ou épouses des

uns et des autres, surtout si ces manifestations d'intérêt s'en arrêtaient juste là, sans aboutir au souhait des demandeurs. Mais une autre fonction, peut-être inattendue, du patrimoine culturel se manifeste ici comme une action de régulation sociale en plus de sa perpétuation dans les mémoires.

Dans sa première acception, cependant, le patrimoine s'identifiait uniquement comme des biens matériels ou des lieux tels que des monuments historiques. Il a fallu attendre le début de ce qui allait devenir l'actuelle Unesco pour que le philosophe français Henri Bergson (1859-1941) émette la notion de patrimoine culturel, en 1921, lors de la naissance de la Commission internationale de la coopération intellectuelle. Auparavant, toutefois, un collectionneur français, précurseur en la matière, François Roger de Gaignières (1642-1715) parvient, vers 1700, à établir un inventaire du patrimoine français en faisant dessiner les monuments et objets d'art et en accumulant des copies historiques dans la lignée des bénédictins mauristes, des manuscrits, médailles…après avoir parcouru toute la France pour sauver la mémoire du Moyen Age.

Par la suite, au début des années 1970, le mot « patrimoine » est employé pour faire référence aux productions humaines à caractère artistique. En 1980, en France, le concept de patrimoine, à l'occasion de l'Année du patrimoine évolue et s'affranchit pour comprendre les productions humaines les plus variées avec un caractère englobant qui embrasse une compréhension pluridisciplinaire qui rallie les beaux-arts et toutes sortes d'artefacts. Ainsi donc, l'Unesco, en 1997, adopte le concept de « patrimoine oral de l'humanité ». Puis, l'Unesco définit le concept de « patrimoine culturel immatériel » comme étant :

> « … les pratiques, représentations, expressions, connaissances et savoir-faire – ainsi que les instruments, objets, artefacts et espaces culturels qui leur sont associés – que les communautés, les groupes et, le cas échéant, les individus reconnaissent comme faisant partie de leur patrimoine culturel. Ce patrimoine culturel immatériel, transmis de génération en génération, est recréé en permanence par les communautés et groupes en

> fonction de leur milieu, de leur interaction avec la nature de leur histoire, et leur procure un sentiment d'identité et de continuité contribuant ainsi à promouvoir le respect de la diversité culturelle et la créativité humaine. ». [Unesco, 2003].

Aussi, de fait, on adopte progressivement une conception du patrimoine qui englobe à fois un patrimoine mais aussi un patrimoine culturel immatériel, comme du reste, l'Unesco reconnaît, depuis 2003, le carnaval de Binche, une manifestation folklorique grandiose issue d'une longue tradition orale dans la ville éponyme en Belgique.

Pour sa part, le Conseil de l'Europe à travers la Convention de Faro sur la valeur du patrimoine culturel pour la société retient comme patrimoine culturel « un ensemble de ressources héritées du passé que des personnes considèrent, par delà le régime de propriété des biens, comme un reflet et une expression de leurs valeurs, croyances, savoirs et traditions en continuelle évolution. Cela inclut tous les aspects de l'environnement résultant de l'interaction dans le temps entre les personnes et les lieux ». [Conseil de l'Europe, 2005]. Mais, les innombrables possibilités de l'informatique avec le numérique et la numérisation reculent encore le concept du simple patrimoine pour aborder celui de patrimoine immatériel. Effectivement, la numérisation, en permettant théoriquement de conserver indéfiniment, pour l'audiovisuel, par exemple des enregistrements sonores ou des vidéos, non seulement en facilitent, par le biais de métadonnées la contextualisation mais également l'accès, l'utilisation et la propagation via Internet notamment. Plus loin encore, aujourd'hui, la notion de patrimoine outrepasse le droit d'user et d'abuser que le patrimoine tient du droit romain, donc la simple propriété personnelle, pour suggérer et imposer que l'héritage légué par les générations passées soit, à son tour, transmis intact (et/ou augmenté même) aux générations à venir. [Encyclopédie Universalis].

Le patrimoine est aussi perçu comme un des « trois niveaux temporels » de la constitution des archives. Après le niveau de l'individu, puis celui de l'institution,

> « Le troisième niveau, celui de la collectivité, renvoie à la notion de patrimoine commun. Le concept naît avec la création des archives nationales en 1790 ; c'est cette idée de « cultural heritage » portée aujourd'hui par l'Unesco. La création de l'Ina ne se limite pas au patrimoine, les choses se sont éclaircies plus tard, avec notamment l'institution du dépôt légal de la radiotélévision (1992) et du dépôt légal du Web (2006), alors que le dépôt légal des publications créé par François 1er en 1537 a plus une fonction de censure qu'une vocation patrimoniale. ». [Chabin, 2014].

Enfin, la loi peut assigner à un organisme des fonctions de création du patrimoine. Il en est ainsi, au Sénégal, de la loi 73-51[191] du 4 décembre 1993 transformant la Radiodiffusion nationale en Office de Radiodiffusion Télévision du Sénégal (ORTS). Effectivement, l'article 2 de cette loi dispose :

> « L'Office de Radiodiffusion-Télévision du Sénégal a pour objet, avec les moyens qui lui sont propres, de répondre aux besoins et aspirations de la population en ce qui concerne l'information, la culture, l'éducation, le divertissement et l'illustration de l'ensemble des valeurs de civilisation…[…]. Il participe à la diffusion dans le monde de la culture africaine en général et de la culture sénégalaise en particulier. Il veille à la qualité de la langue française utilisée sur les ondes et contribue à la promotion des langues nationales du Sénégal. ».

A notre sens, « répondre aux aspirations de la population en ce qui concerne la culture, l'éducation, le divertissement et l'illustration de l'ensemble des valeurs de civilisation » comme la loi y invite l'ORTS, nécessite de convoquer des éléments du patrimoine d'une part. D'autre part, « participer à la diffusion dans le monde de la culture africaine en général et de la culture

[191] Voir JORS du 29 décembre 1993, pp.2269-2270.

sénégalaise en particulier », c'est aussi procéder à la publication et à la propagation du patrimoine et, du même coup prendre part à la pérennisation de celui-ci aussi bien en dedans qu'en dehors du pays. Ce qui, comme nous avons essayé de le montrer, relève de la valorisation du patrimoine. Enfin, « veiller à la qualité de la langue française sur les ondes et contribuer à la promotion des langues nationales », c'est aussi sauvegarder un patrimoine culturel commun aux peuples francophones tout entiers. Le patrimoine francophone, pensons-nous, va bien au-delà de certaines caractéristiques de faire, de parler, de se vêtir, de manger. Bien d'autres langues et de dialectes sont des composants de l'espace francophone.

Ainsi, la RTS, aujourd'hui, du temps de Radio AOF (1939-1959), en passant par Radio Mali (1959), puis par Radio Sénégal (1959-1973) et l'ORTS (1973-1992), a réussi à sauvegarder et à conserver sous forme de patrimoine (disons « patrimonialiser ») bien des pans de l'histoire de la France, de l'AOF mais aussi des éléments de la culture sénégalaise, africaine et francophone. Il ne saurait être question de lister ici tous les fonds des archives de la RTS. Mais, retenons que Radio Sénégal détient des archives sonores datant de 1956 et relatives à une bonne partie de l'histoire ouest-africaine francophone sous l'ère coloniale. Aussi, on peut retrouver dans ces archives l'itinéraire politique et démocratique du Dahomey (Bénin actuel), de la Haute-Volta (devenu Burkina Faso), du Soudan français (Mali aujourd'hui), de la Mauritanie, du Niger, du Togo et, bien entendu, du Sénégal et, même de la Guinée-Conakry du temps des colonies françaises jusqu'aux indépendances en 1960. Pour citer quelques exemples d'archives patrimoniales de la RTS, de la télévision qui nous intéresse particulièrement, il faut en relever dans le domaine de la culture, surtout, mais aussi du sport et de la vie politique. La culture couvrant un vaste domaine des traditions, des us et coutumes mais aussi des arts, prenons l'exemple du ndeup (vaudou, exorcisme à la sénégalaise) sur lequel nous revenons, compte tenu de sa spécificité. (Voir photos, Annexe_1). Dans les archives de la télévision sénégalaise, pour ce qui concerne le ndeup, la télévision détient deux documentaires réalisés en 1989 et en 1994 par Djibril Wade il y a plus de 25 ans, avec Daouda Seck de

Rufisque et sa sœur Fatou Seck qui appartiennent à une famille considérée comme la gardienne de ce rite millénaire lébou. Le frère et la sœur, prêtres émérites et héritiers de ce rite livrent dans ces documentaires intitulés, l'un, « Sept nuits et sept jours » et l'autre, « Le Ndeup », des leçons de la pratique de cette thérapie qui ressemble à bien des égards au vaudou brésilien. D'ailleurs, en novembre 2000, une délégation brésilienne alors conduite par la Vice-gouverneure de Rio a séjourné au Sénégal et a assisté à des séances de ndeup dirigées à Dakar par une autre prêtresse de renommée également, du nom de Ndaté Diagne. La délégation brésilienne, après, Dakar, s'était transportée jusqu'à Fatick (environ 160 km de Dakar, dans le Centre du pays) pour y voir aussi des séances de thérapie assez similaires au vaudou. Citons encore deux autres documentaires, dans le domaine culturel, réalisés par Djibril Wade, dans les années 1995 et relatifs au « Simb ». Le « Simb » est le jeu du « Faux lion ». Il s'agit de faire jouer le « rôle » d'un lion par quelqu'un qui, alors a eu relation avec un vrai lion. Soit, c'est un chasseur qui a tué un lion, soit c'est au contraire, quelqu'un qui a échappé des griffes d'un lion ou au cours d'une bagarre contre cet animal qui est l'emblème du Sénégal et que l'on considère dans le pays comme le « Roi » des animaux de la brousse. De ce fait, il est reconnu à ce sujet certains des attributs d'un lion (force, pouvoir de rugir comme un vrai lion, souvent même pouvoir de se muer en vrai lion). Toujours est-il que le « Simb » est un jeu venu du Nord du Sénégal, et est une « invention » des « walo-walo » d'ethnie wolof et habitant la contrée du Walo. Dans ces deux documentaires, Amadou Sèye, un historien traditionniste walo walo y fait la genèse de ce jeu et on y interroge « Père Ndiaye » qui a introduit le « Simb », jeu du « Faux lion », à Dakar dans les années 1930. Le même « Père Ndiaye » aurait échappé d'un combat avec un lion et, toute sa vie durant, il a incarné le lion avec lequel les populations l'assimilaient tout simplement. Prenant encore exemple dans le domaine de la culture, signalons la présence dans les archives de la télévision sénégalaise d'un documentaire sur un artiste sénégalais surnommé « Bleu Mbengue », Gora Mbengue de son vrai nom, précurseur de la peinture sous-verre, « Souwère » pour les sénégalais. Dans ce documentaire, Gora Mbengue révèle tout son art, retrace son cheminement

avec le « Souwère » et étale toute sa dextérité dans l'accomplissement de cet art dont il est un des maîtres incontesté. Encore appelé « fixé sous verre », la technique de la peinture sous verre consiste à exécuter le travail de peinture au revers d'une plaque de verre en inversant le motif, contrairement à la technique normale. Enfin, dans le domaine de la culture et des coutumes, évoquons les divers reportages faits sur le « tadjabone » ainsi qu'un documentaire complet de 90 min réalisé par Khar Fall, à Saint-Louis, la capitale du Nord du Sénégal. Le « tadjabone » est une fête qui marque le début de l'année musulmane mais se déroule, en fait, dans la 10ème nuit du début de cette année. Cependant, la manifestation par laquelle cette fête se déroule selon dans la tradition sénégalaise est purement païenne. Filles et garçons se déguisent, et, généralement, chaque genre emprunte à son contraire son costume et ses parures, puis au son des tamtams et autres instruments de musique, des groupes se forment et vont de porte en porte pour solliciter des étrennes. De petits larcins, le plus souvent sont commis dans les concessions et demeures où l'on aurait oublié de soigneusement mettre à l'abri généralement les ustensiles de cuisine ou de petits autres nécessaires domestiques. Le lendemain, les objets sont censés être rendus à leurs propriétaires moyennant une « rançon » modique. On ne peut passer sous silence, ici, la ressemblance bien étrange, quelque part, du « tadjabone » sénégalais â la fête du « Halloween » américain.

Signalons, pour clore nos exemples, les « backs » et autres préparations mystiques que l'on rencontre, dans le domaine de la lutte sénégalaise.

Les « backs » sont des poèmes d'auto glorification faits par les lutteurs eux-mêmes pour chanter leur bravoure propre, leur palmarès ou leur généalogie. Quant aux préparatifs qui se font avant et même après les combats de lutte, ils laissent voir des pratiques mystiques au plus haut sommet, soit pour se protéger, ou, au contraire, pour neutraliser voire pour détruire l'adversaire. Le tout se passe, pour la plupart, sur l'arène même de la lutte. Il est à retenir que les archives sur la lutte sous tous les angles : technique, mystique, coutumier, existent à foison dans toutes les télévisions sénégalaises. Ce phénomène du regain pour la lutte traditionnelle sénégalaise, au niveau du petit écran au Sénégal, s'est raffermi après l'impulsion donnée à ce sport

national par la télévision publique sénégalaise, suivie en cela par plusieurs chaînes privées.

La patrimonialisation documentaire

En vue de rendre visibles et accessibles les contenus des documents audiovisuels, bon nombre d'organismes mettent en ligne une grande quantité de ces documents. La publication des archives à travers Internet est ressentie comme une nécessité pour les politiques patrimoniales. C'est pourquoi d'ailleurs, par exemple, la Commission Européenne encourage les Etats membres à publier le plus de documents en ligne sur les sites EUScreen, Ina.fr. Des partenariats se nouent également dans ce sens comme ente You Tube et l'Instituto Luce en Italie. L'Afrique, non plus, n'entend pas être en reste dans cette pratique. C'est ainsi que l'on assiste depuis le premier trimestre de 2015 au déploiement du Projet « Capital Numérique ». Prévu sur une période de 3 ans, le Projet « Capital Numérique est un prolongement du projet de numérisation et de sauvegarde des archives audiovisuelles des pays francophones d'Afrique. C'est le logiciel de numérisation baptisé « AIME » (Archivage Intelligent Multimédia Evolutif) qui est d'abord, au départ, à la base du projet. Puis, depuis le début de 2015, un volet pour la mise en ligne de ces archives a été envisagé. Il va se caractériser par l'implantation d'un site dénommé « ARCHIBALD ». La finalité visée est de regrouper en ligne tout le patrimoine francophone audiovisuel commun de l'Afrique. Une autre facette du Projet « Capital Numérique ». Un autre volet du projet cherche, par ailleurs, toujours dans le but de pérenniser et valoriser ce patrimoine, à mettre en place et appliquer une législation communautaire ouest-africaine francophone pour le dépôt légal audiovisuel. Il faut souligner que l'instauration d'un tel dispositif législatif communautaire commun concernant le dépôt légal audiovisuel est le premier et unique exemple dans le monde, dans ce domaine. Cette innovation majeure est en passe de réussir car, déjà, la directive communautaire de l'UEMOA qui devait en découler, a reçu, en septembre 2015, l'approbation des ministres techniques en charge du dépôt légal

audiovisuel. Il ne reste plus qu'à adopter, en Conseil des Ministres de l'UEMOA, ladite directive. Ensuite, son entrée en vigueur sera requise dans les deux ans suivants. Alors, toute la sous-région UEMOA devra non seulement appliquer le texte en vigueur mais aura l'obligation de dégager tous les moyens, matériels et de ressources humaines indispensables pour la sauvegarde du patrimoine audiovisuel ouest-africain.

On peut, à ce niveau, s'interroger sur la conception, dans la pratique, de ce qui est considéré comme patrimoine. Effectivement, pour certains, le patrimoine est vu comme un stock, autrement dit comme un dépôt d'objets à conserver en vue de les sauvegarder et de les protéger contre la corrosion du fait du temps dans l'objectif de permettre de les transmettre. Pour d'autres, par contre, le patrimoine est apprécié de façon dynamique, comme un processus en évolution constante, et, donc comme une construction du présent.

Voir le patrimoine comme un stock - le point de vue le plus partagé – assimile les centres d'archives et d'archivage à des magasins où l'on dépose les objets uniquement pour les conserver. Bien fréquemment, en effet, les dépôts d'archives sont vus comme des « consignes », des rebuts purs et simples des collections d'archives. En Afrique de l'Ouest francophone, la situation des archives de façon générale, et, des archives audiovisuelles en particulier, convainc résolument que les autorités de ces pays sont parmi les partisans de ce point de vue sur les archives, tant la dégradation de ces centres d'archives est avancée. Hormis les professionnels des archives, rares sont ceux qui promeuvent l'action de restauration des patrimoines endommagés et la sauvegarde pour éviter les dégâts dus à la non pérennité des supports. La plupart des utilisateurs ne soupçonnent guère les actions déployées dans le but de sauvegarder et valoriser les objets en stock avant que ceux-ci ne soient mis à leur disposition. Cette idée de stock s'applique aussi bien au patrimoine architectural qu'aux documents audiovisuels. Par exemple, certains bâtiments sont conservés et restaurés : pour ne pas entacher leur authenticité, il n'est pas question de les modifier. De même, les cassettes renfermant les contenus des archives audiovisuelles (dans l'univers analogique) sont conditionnées selon des normes qui favorisent leur

bonne conservation puis, elles sont programmées pour des rediffusions (en télévision) ou sont mises à portée d'utilisateurs divers. En fait, « L'objet patrimonial, afin de devenir tel, doit être isolé de la contemporanéité, on ne peut plus l'utiliser pour ses fonctions originaires. Afin d'être sauvegardé il faut l'isoler et le conserver. ». [Pomian, 1990]. L'indispensable opération qui est ainsi accomplie est pour accorder une valeur proprement patrimoniale et non plus fonctionnelle à l'objet. Le document n'intéresse nullement l'historien pour ce que dit cet objet mais plutôt pour les traces du passé qu'il représente. On est ici face à la notion de document/monument chez Michel Foucault. Ainsi, par exemple, « les films muets ne participent alors plus à la distribution traditionnelle et sont visionnés en tant qu'œuvres patrimoniales qui mettent en évidence des traits de l'esthétique d'un auteur, d'un courant ou d'un état de l'histoire du médium. ». [Treleani, 2014]

Cette perspective consistant à considérer le patrimoine comme un stock équivaut à voir les documents patrimoniaux comme des unités discrètes, signifiantes pour elles-mêmes. Ce qui ne pose pas de problème lorsque l'on a affaire à certains types de patrimoines artistiques comme le cinéma, la télévision, par exemple. Mais, la difficulté intervient dès lors qu'il est question de documents qui sont signifiants dans leur contexte comme les archives-non films, comme le conte africain, les récits mythiques ou généalogiques, etc. Dans ces cas, nous pensons que la considération du patrimoine comme construction du présent permet de s'en sortir. Autrement dit, dans cette perspective, il s'agit de mettre en exergue l'activité qui aide à faire devenir patrimoine l'objet, le document qui le contient (comme, par exemple, la cassette vidéo ou la bobine du film de cinéma). De ce fait, il devient possible de faire entrer dans le domaine non seulement les objets mais aussi des pratiques (us et coutumes, en Afrique), des idées, des savoir-faire que l'on peut connaître à travers les objets, les documents qui renferment des contenus relatifs à ces sujets.

Par ailleurs, aujourd'hui, et, ce, de plus en plus, et la généralisation galopante de la TNT va définitivement l'instaurer, le public accède directement au document, sans aucun intermédiaire (professionnel des archives). Le fait est que le numérique s'étend partout, et, irréversiblement,

va s'imposer. L'accès au savoir n'en serait que plus « démocratisé », même si, spécialement pour les archives audiovisuelles, il sera toujours nécessaire d'expliciter leur contexte de fabrication. Cette étape sera toujours requise pour pouvoir bien comprendre et pour être en mesure d'interpréter correctement le contenu de ces archives. (Au plan matériel, pour le patrimoine africain, spécifiquement, ces objets peuvent être des masques, des amulettes, des gris-gris, des lieux de culte comme le bois sacré, etc., et, bien évidemment, des documents sur des supports divers comme des cassettes vidéo, des bobines de films, des CD, DVD, ou des données en ligne. Et, au plan immatériel, ce patrimoine, en Afrique, se décline en contes et légendes, en récits dynastiques, chants, danses, charades, proverbes, etc.).
Ce que nous appelons aujourd'hui *patrimoine*, est, en effet, le fruit de nos interrogations sur le passé, il est le miroir de nos questionnements présents. ». [Treleani, 2014]. Pour faire de ce patrimoine une dynamique et non un état de choses figées ; pour, donc, une activité de patrimonialisation, il faut donner une valeur triviale à ces objets.
Au total donc :

> « Pour devenir patrimoine, l'objet doit ainsi être diffusé, afin de respecter sa dimension sociale … , contextualisé et éditorialisé afin de respecter sa dimension sémiotique (c'est-à-dire, son sens, toujours dépendant du contexte). ». [Treleani, 2014].

Toutefois, il faut retenir que c'est la valorisation qui achève le véritable acte de création du patrimoine. En fin de compte, donner la valeur patrimoniale à un objet, c'est bien ce qui fonde la production même du patrimoine. Dans l'acte de patrimonialisation, c'est incontestablement la valorisation qui prédomine. « Le patrimoine n'existe que dans une forme déjà valorisée… La conservation physique des supports n'est alors, que la condition de possibilité de la construction même du patrimoine. » Ceci est tellement vrai que si on considère que le patrimoine d'un fonds, d'une collection, n'est constitué que des objets, des documents, des cassettes, des disques, des CD ou DVD, sans tenir compte de la valeur que ces objets contiennent, il sera

alors impossible de décider quels objets conserver, quels objets éliminer, quel tri effectuer.

Le patrimoine immatériel surtout, bien souvent, est aussi appelé la « mémoire ». Or, faire appel à la mémoire « est un exercice de réinvention permanente des souvenirs et non un stockage de données conservées dans leur intégrité. ». [Bachimont, 2010]. Par exemple, un proverbe métaphorique peul dit : « l'argent ne se mange pas tel quel ». En effet, l'argent (la fortune), ce n'est pas tant les billets et pièces que l'on amasse mais, en fait, le bien « matériel » que l'on peut se procurer avec. Rapporté à quelques patrimoines africains, ce proverbe signifie, par exemple, qu'un masque n'est pas toujours craint et respecté, vénéré pour lui-même mais bien pour ce qu'il représente comme symbole. Ainsi, par exemple, un non initié n'éprouvera aucune peur à la vue d'un masque, aussi hideux que laissera paraître son aspect extérieur. Mais, par contre, un initié, lui, va considérer ce masque pour ce qu'il représente et peut lui rendre hommage ou le vénérer ou même tressaillir de tout son corps rien qu'à la pensée de ce masque, au possible agissement de ce masque. Les lieux, les symboles de patrimoine sont respectés, vénérés et célébrés au plus haut point. Par exemple les mannes des ancêtres peuvent, à eux tout seuls, occuper un espace au sein de la demeure familiale ou consister encore en un objet sacré pour le clan ou la tribu (bois sacré par exemple). Cela peut être sous la forme d' « un des trois canaris, des trois canaris où reviennent certains soirs, les âmes satisfaites et sereines, les souffles des ancêtres, des ancêtres qui furent des hommes, des aïeux qui furent des sages ». [Diop, 1981]. Au plan immatériel, on peut donner et reconnaître un certain statut à ce patrimoine (patrimoine national, patrimoine mondial, patrimoine de l'Unesco). Le numérique, quant à lui, aujourd'hui, est un moyen sans égal pour conférer une valeur patrimoniale à ces archives. Ainsi, par exemple, le « kankurang «, un rite initiatique mandingue à la fois garant de l'ordre et de la justice, exorciste des mauvais esprits est inscrit, depuis 2008 sur la liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité. Le rite du « kankurang », pratiqué en Gambie et au Sénégal, apprend aux jeunes circoncis les règles de comportement et d'être pour garantir la cohésion du groupe ethnique. Il est

aussi l'occasion d'enseigner aux jeunes initiés les secrets des plantes et de leurs vertus médicinales ou des techniques de chasse.

Une autre inscription sur la Liste représentative, en 2013, du patrimoine culturel immatériel de l'humanité est celle du « xooy », une cérémonie divinatoire chez les sérères, qui se tient à l'approche de l'hivernage. Le « xooy » consiste en une longue veillée nocturne au cours de laquelle les Saltigués », maîtres voyants, prennent tour à tour la parole pour livrer leurs prédictions dans tous les domaines qui préoccupent la communauté (les pluies, les récoltes, les maladies/épidémies, fléaux ainsi que leurs remèdes, les disparitions à redouter dans le monde politique, religieux, artistique ou culturel). Ainsi, par exemple, les « Saltigués » avaient prévu la perte des élections présidentielles de 2012, par le Président sortant, Abdoulaye Wade. Les « saltigués » sont les médiums vivants du « xooy ». Ils préservent et transmettent les connaissances ésotériques essentielles à la cérémonie. Également chargés d'intercéder entre les hommes, l'Être suprême, la nature et les génies, ils régulent la société et garantissent l'harmonie entre les hommes, les femmes et leur environnement. Grâce à leur connaissance des plantes, ils pratiquent aussi la tradi-thérapie qui aide à soulager les souffrances. Depuis des décennies déjà, le Centre Maalango est un hôpital moderne et traditionnel où collaborent des « Saltigués » et autres tradi-praticiens à côté de médecins modernes, dans la région de Fatick, au centre du Sénégal. La cérémonie du « xooy », très haute en couleurs, sonne généralement le ralliement de tous les ressortissants des contrées concernées et se déroule sous les accompagnements des tamtams. La vivification du « xooy » tient aujourd'hui une place de choix dans l'agenda culturel national du Sénégal. La télévision nationale du Sénégal, depuis quelques années, se fait le devoir de couvrir, diffuser et évidemment archiver les cérémonies du « xooy ». Ce qui permet d'avoir à portée aussi bien le déroulé précis des cérémonies que les prédictions sur plusieurs années et, sutout de disposer pour des années encore des prestations de « saltigués » de renommée. Ce qui, en soi, est un patrimoine incommensurable dans le domaine. Bien d'autres archives patrimoniales dans les vastes cultures des ethnies du Sénégal existent. Il en est ainsi du « tadjabone », du « Ndeup »

lébou (Voir photos, Annexe_1), du « Ndiam » wolof ou « Tuppo » toucouleur, des cérémonies de circoncision, de mariage ou de décès chez les sérères du Centre et de l'Est du Sénégal, du Sud Sénégal, les diolas, des toucouleurs du Nord ou wolof du Centre et de l'Ouest du pays.

Il est également à souligner ici un important intérêt sous-régional porté par l'UEMOA (Union Economique et Monétaire Ouest-Africaine) pour la sauvegarde du patrimoine audiovisuel. Huit États de l'Afrique de l'Ouest, dont sept francophones — Bénin, Burkina Faso, Côte-d'Ivoire, Mali, Niger, Togo et Sénégal — et un lusophone, la Guinée-Bissau, forment l'UEMOA en 1994 (Union économique et monétaire ouest africaine) qui, « se fondant sur l'article 24 du Protocole additionnel n°2 relatif aux politiques sectorielles, a d'abord adopté en septembre 2004, un Programme d'actions communes pour la production, la circulation et la conservation de l'image au sein des États membres. […]. Ensuite, parce que la culture a, aujourd'hui, une influence potentiellement positive sur la croissance des pays de par le volume de ses recettes d'exportation, l'UEMOA s'est dotée en octobre 2013 d'une Politique commune de développement culturel. […]. Ce programme de développement culturel clarifie le contexte, justifie les raisons d'une politique commune en la matière, expose les orientations et axes d'intervention, les objectifs et les résultats attendus à l'horizon 2020. ». [UEMOA, 2014].

Partie IV : Aspects techniques et logistiques de la gestion des archives de la Télévision nationale sénégalaise.

Dans ce chapitre, nous essayons d'étudier quelques-unes des préoccupations communes et récurrentes pour tous les archivistes mais aussi quelques problématiques qui se posent pour les archives télévisuelles en Afrique de façon générale, et plus spécifiquement au Sénégal et à la RTS (Radiodiffusion Télévision Sénégalaise).

Ces diverses préoccupations tournent autour des questions de préservation, de circulation, de l'accès et de la revalorisation des archives audiovisuelles notamment dans un contexte tout proche de la télédiffusion numérique ainsi que de la numérisation de ces archives qui porte, pour la plupart des archivistes et des décideurs, l'espoir d'une panacée pour résoudre le « dilemme des archives ».
Cependant, nous tenterons d'étudier et de cerner les solutions réelles que la numérisation peut apporter aux archives audiovisuelles et de dégager en même temps les limites de cette dernière.

Nous nous interrogerons par ailleurs sur la place qui devrait être celle des archives au sein des radiodiffusions et télévisions, singulièrement à la RTS.

Enfin, nous pensons que le dépôt légal audiovisuel pourrait se révéler être une solution à la sauvegarde et à la pérennisation du patrimoine archivistique audiovisuel surtout au niveau communautaire de l'UEMOA d'autant que cette institution de dépôt légal, soit est méconnue pour l'audiovisuel, soit ne fonctionne pas de façon adéquate, si tant est qu'elle existe.

C'est à dessein que nous écartons dans cette partie les questions et questionnements liés au traitement des archives audiovisuelles. Nous entendons ici le traitement au sens technique, manuel et intellectuel (description matérielle, indexation, analyse informative des archives audiovisuelles).

IV.I. Etat des lieux des archives audiovisuelles à la RTS et dans les pays UEMOA : Volume et gestion des fonds d'archives

(Ces chiffres ressortent de nos propres estimations en tant qu'acteur principal au sein des Archives de la RTS depuis près de 25 années et, comme Responsable actuel de la Cellule des Archives Audiovisuelles de la RTS qui regroupe le Service des Archives Audio (Radio) et le Service des Archives Vidéo (Télévision) sous la tutelle hiérarchique directe du Directeur Général de la RTS.).

En 75 années d'existence, la RTS, compte dans ses archives de la Radio et de la Télévision 100 à 130.000 heures d'archives sonores et télévisuelles.

Une étude récente à laquelle il nous a été donné l'occasion de prendre personnellement part pour un état des lieux des institutions documentaires audiovisuelles dans l'espace UEMOA, soit au total un regroupement de huit pays (Burkina Faso, Bénin, Côte-d'Ivoire, Guinée-Bissau, Mali, Niger, Togo et Sénégal) nous conforte dans l'affirmation que la RTS, au Sénégal, comme dans l'UEMOA, est, pour les archives audiovisuelles, le centre le plus pourvu.

Nous recueillons de cette étude des données sur la volumétrie des archives audiovisuelles dans la zone UEMOA dans le tableau ci-après :

Evaluation quantitative des documents audiovisuels des Etats membres de l'UEMOA[192]

Bénin	**Burkina Faso**	**Côte d'Ivoire**	**Guinée Bissau**
Télévisions nationales			
8.544 heures 49 secondes	Non renseigné.	34.461 cassettes dont (15.616 UMATIC ; 09.528 BETACAM ; 06.061	02.000 UMATIC estimées à 01.000 heures. (Reste inconnu).

[192] Etude portant élaboration d'un texte communautaire sur le dépôt légal audiovisuel, étude réalisée par Mathieu Hien et al., UEMOA, juillet 2014, p.19

		BETACAM ; 03.037 DVD ; 036 VHS).	
Radios			
Non renseigné	Non renseigné.	07.950 documents sonores dont (04.873 bandes magnétiques ; 600 CD ; 453 cassettes audio ; 2024 disques Vinyle) ; 07.678 bandes audio à sauvegarder.	Non connu.
Bureaux de droit d'auteur			
06.636 œuvres déposées	65.019 œuvres déposées (dont 22.643 audiovisuelles ; 42.376 sonores).	1.142 œuvres audiovisuelles déposées.	0320 déclarants en 2014.
Archives et Bibliothèques nationales			
20.000 volumes 10.000 documents (lecture publique). 40 œuvres audiovisuelles (Dépôt légal)	Non renseigné	05 km linéaires (fonds colonial). 01,5 km linéaires (Dépôt légal). 010 km linéaires	Non connu.

Mali	Niger	Sénégal	Togo
Télévisions nationales			
Non connu.	25.000 documents pour environ 10.000 heures ; 11.349 heures numérisées AIME dont 03.000 heures indexées AIME.	100 à 110.000 heures de vidéo dont (53% UMATIC ; 20% BETACAM et SX ; 10% DVCAM ; 10% IMX ; 07% numérisées).	0900 heures numérisées AIME ; 0280 heures numérisées J.T 2014 ; 04.000 heures de production nationale.
Radios			
Non connu.	19.743 bandes programmes ; 02.713 cassettes J.P. ; 1.141 heures musique nigérienne.	30 à 35.000 heures sur bandes diverses dont 10% sur CD.	07.000 heures dont 03.000 numérisées ; 08.000 disques Vinyle.
Bureaux de droit d'auteur			
Non connu.	0681 œuvres audiovisuelles (702 adhérents).	Non connu.	
Archives et Bibliothèques nationales			
0550 titres de périodiques au titre de dépôt légal 2006-2014. 20.000 monographies. 0.8259 fichiers	10 km linéaires	20 km linéaires	

numérisés anciens journaux ; 11.515 références sur CD-ROM.			
Autres			
0719 documents (CNCM)	0154 titres sur CD et DVD au CNCN ;	Direction de la Cinématographie : 52 journaux filmés par an de 1960 à 1980 ; 5 000 copies disponibles en 1990 : 2266 copies en 2012 dont: 1567 pellicules 35 mm détruites, 571 emballages vides (sans films) et 631 pellicules récupérables par la numérisation	

Ladite étude portait élaboration d'un texte communautaire sur le dépôt légal audiovisuel, et, donc, accessoirement, un état des lieux ainsi qu'une volumétrie des fonds d'archives audiovisuelles dans la sous-région y tenait tout de même une certaine importance.

Nous faisions personnellement partie de l'équipe de consultants commis pour mener ladite étude pour le compte de l'UEMOA de juin à décembre 2014.

Un Atelier de validation de la Directive portant dépôt légal des documents audiovisuels dans les Etats membres de l'UEMOA s'est tenu à Ouagadougou, Burkina Faso, siège de ladite Union, du 1er au 3 décembre 2014. Les experts dudit Atelier, convoqués à cet effet, ont validé cette étude et l'UEMOA, selon ses procédures propres, s'attèle à édicter ladite directive à travers son Conseil des Ministres.

Aussi, de facto, la RTS tout en étant « le centre national des archives audiovisuelles » du Sénégal n'en demeure pas moins, par, ailleurs un patrimoine inestimable pour le reste des anciennes colonies de l'ex-AOF.

Effectivement, ce patrimoine présente le Sénégal sous toutes ses facettes en même temps et on y retrouve aussi d'importantes collections concernant la politique et la culture des anciennes colonies françaises qui formaient l'ex-AOF (Afrique Occidentale Française).

Sur ce plan, les Archives de la RTS bénéficient d'une longueur d'avance certaine pour accueillir le futur centre sous-régional des archives audiovisuelles de l'UEMOA (Union Monétaire Ouest Africaine) dont les études pour la désignation sont en cours dans le cadre du Programme Pluri annuel de Sauvegarde des archives audiovisuelles mis en branle par cette organisation sous-régionale.

En fait, tout le patrimoine constitué par les fonds d'archives générées par les diverses productions de la RTS depuis le début de Radio AOF en 1939 jusque en 2013 en passant par les premiers programmes de la télévision sénégalaise en 1972 doivent faire l'objet de conservation, de traitement, de diffusion et de valorisation par la RTS auprès du public aussi bien de l'intérieur que de l'extérieur du Sénégal.

Dès lors, le recours à ces archives, de la part des médias publics comme des médias privés, est incontournable pour servir aux différents publics des sujets hautement élaborés pour ce qui touche à chacun des pays et, ce, dans tous les secteurs de la vie de la nation.

La bonne gouvernance aujourd'hui, conformément aux lois, notamment la loi sénégalaise n° 2006-19 du 30 juin 2006[193] relative aux archives fait obligation à la RTS de rendre possible l'accession à toutes ces collections.
Ces collections, en effet, selon ladite loi, tiennent lieu de preuve au sens administratif, tout au moins. Toujours au sens de la loi sénégalaise sur les archives, la bonne conservation de ces archives doit être assurée par la RTS avec une responsabilité pénale du directeur général en cas de négligence manifeste.
En tout cas, une certaine jurisprudence atteste de la force de la preuve de ces collections.
Ainsi, en mars 2012, les Archives de la Télévision nationale de la RTS ont eu à être citées comme témoin dans un procès de génocide au Tribunal Pénal International pour le Rwanda (TPIR), à Arusha, en Tanzanie.
Il s'agissait du procès du présumé génocidaire et incitateur de génocide, Augustin Nguiratbaware, ancien ministre rwandais du Plan. Cet accusé avait avancé avoir été présent au Sénégal lors des dates auxquelles il lui était reproché d'avoir conduit ou favorisé des actes de génocide au Rwanda. Il disait même s'être prêté aux mêmes dates à des interviews à la télévision nationale sénégalaise.
Aussi, le Procureur du TPIR avait-il requis notre présence pour venir apporter un témoignage devant ledit tribunal.
(Voir :http://www.hirondellenews.com/fr/tpirrwanda/225-proces-en-cours/ngirabatware-augustin/29833-080312-tpirngirabatware-pas-dinterview-de-laccuse-a-la-tele-senegalaise-temoin).
Suivant les instructions du Directeur Général de la RTS, c'est nous-même, alors responsable du Service des Archives de la Télévision, qui avons été désigné pour répondre aux requêtes du TPIR et témoigner devant le Procureur. Nous ouvrons ici une parenthèse, personnalisée en quelque sorte, pour expliquer en détails comment la RTS a été saisie par le TPIR et comment les recherches ont été conduites avant d'aller témoigner devant le Procureur du TPIR, à Arusha, en Tanzanie. Pour ce faire, nous sortons

[193] In : JORS du samedi 5 août 2006, pp800-802.

quelques extraits des correspondances que la RTS a eu à échanger avec le TPIR à ce propos. Suite à une demande de recherches en date du 24 novembre 2011, formulée par le Procureur du TPIR au Directeur Général de la RTS, ce dernier, après nous l'avoir imputée, a attiré notre attention sur l'importance des recherches et nous a demandé de les conduire au mieux et dans les délais les meilleurs. Ensuite, nous avons rencontré l'Enquêteur du TPIR qui nous a fourni les explications sur l'objet de la demande. Il s'agissait de confirmer ou d'infirmer les propos de M. Augustin NGIRABATWARE, ancien ministre rwandais de la Coopération accusé de génocide et d'incitation au génocide, selon lesquels, durant un séjour à Dakar du 30 avril au 7 mai 1994, le ministre avait accordé une ou des interviews à la RTS. Avec nos collaborateurs, nous avons entrepris de rechercher d'abord à travers les conducteurs de JT (journaux télévisés) diffusés entre le 30 avril et le 7 mai 1994 le ou les éléments relatifs au séjour au Sénégal de M. Ngirabatware alors Ministre Rwandais du Plan

(Les conducteurs du JT sont des archives papier dans lesquelles sont consignés les différents sujets traités dans le Journal dans leur ordre de succession et avec certains autres détails techniques comme leur durée, la date et l'édition (heure de diffusion du JT), …). (Voir Annexes_6, 7, 8 et 9). Les résultats des recherches ayant été infructueux, nous avons étendu la période-cible, ceci pour parer à d'éventuelles erreurs de dates. En effet, il peut arriver que les éléments du JT soient diffusés quelque deux à trois jours après leur enregistrement. Cependant, ceci est extrêmement rare pour les éléments d'actualité concernant surtout des visites officielles de personnalités étrangères. Ainsi donc, nous avons mené des recherches sur la période du 23 avril au 14 mai 1994. Après cette étape, nous sommes allé chercher à l'intérieur des cassettes elles-mêmes afin d'avoir l'assurance que les éléments recherchés n'avaient pas été omis, par inadvertance, dans les conducteurs. En fin de compte, toutes ces recherches et démarches combinées n'ont pas permis de trouver trace du sujet recherché, à savoir une ou des interviews de M. NGIRABATWARE. Lorsque l'enquêteur est revenu à La RTS, nous lui avons fait part de nos résultats et il a alors

exprimé le souhait de disposer d'un document consignant ceux-ci par écrit. Nous avons également rendu compte à M. Le Directeur Général desdits résultats obtenus par le Service Archives Audiovisuelles de la Télévision de la RTS ainsi que de la requête subséquente de l'enquêteur du TPIR. Alors, M. Le Directeur Général de la RTS nous a ordonné de proposer, à sa lecture, un projet de lettre – réponse. Nous nous sommes exécuté et, ayant approuvé le projet, M. le Directeur Général a signé la lettre référencée N° 00063/RTS/DG/CSAA en date du 11 janvier 2011 qu'il a ensuite adressée au Procureur du TPIR. Dans cette lettre, tout en constatant que dans les archives de la Télévision de la RTS on ne retrouvait aucun élément relatif à une ou des interviews, M. le Directeur Général a précisé qu'en raison de l'état actuel de certaines de nos archives, l'équité commandait de ne pas affirmer à 100% qu'une telle ou de telles interviews n'existent pas. C'est pourquoi il a écrit que la certitude était de 80 % que M. NGIRABATWARE n'avait pas accordé à la RTS une telle ou de telles interviews. En fait, il est certain que, si cette ou ces interviews existaient, surtout venant d'une autorité en visite officielle, il y avait une chance très infime qu'elles n'aient pas été archivées. Après quoi, par lettre, le Procureur du TPIR a saisi M. le Directeur Général de la RTS d'une requête tendant à obtenir mon acceptation et son autorisation pour aller témoigner à Arusha sur les résultats de nos recherches. Au vu de l'importance et de l'urgence de cette lettre, sur instructions de M. le Directeur Général, nous avons quitté la France où nous étions étudiant doctorant pour venir nous occuper de la question d'un témoignage devant le TPIR. Lorsque l'enquêteur du TPIR est venu nous rendre visite le 16 janvier 2012, M. le Directeur Général et nous-même lui avons signifié l'accord pour notre témoignage.

IV.II. Etat des lieux en 2011 des archives télévisuelles du Bénin, de Madagascar, du Mali, du Niger et du Sénégal : volume, législation, sauvegarde, valorisation et lois sur les archives, la propriété intellectuelle et les droits d'auteur et sur le dépôt légal.

Nous avons adressé en juillet 2011 un questionnaire à quelques pays francophones d'Afrique, membres de l'UEMOA et participants au projet de numérisation de leurs archives audiovisuelles sur la base d'un financement de l'OIF et sous l'égide du CIRTEF.

Les pays concernés sont le Bénin, le Mali, le Niger, Madagascar et Sénégal.

Précision importante : les données utilisées ici ont été recueillies auprès des responsables des services d'archives des pays cités par un questionnaire dressé en vue de servir pour la présente thèse.

Cependant, en raison de quelques petites erreurs d'interprétation ou de calcul, certaines des données ont été, soit rectifiées, soit pondérées pour plus de cohérence.

Toutefois, les données concernant Madagascar ne concernent nullement la télévision nationale malgache mais une association pour la sauvegarde de la mémoire audiovisuelle malgache avec, surtout, un accent sur le film comme support (et non la vidéo qui intéresse la télévision).

L'enquête tente de retracer la naissance des radios et télévisions de ces pays mais aussi et surtout de dresser la volumétrie la plus précise possible des archives détenues par ces institutions.

En même temps, l'étude tente d'évaluer les pourcentages des contenus des archives du point de vue de la culture et du sport, de l'économie, de la politique et de l'histoire.

Le questionnaire révèle, qu'au total, ces cinq pays disposent d'un fonds global d'archives audiovisuelles de près de 200.000 (exactement 198.230) heures archivées et sauvegardées.

Le questionnaire nous conforte dans le postulat que l'Afrique, de façon générale, dispose dans ses productions radio et télévision, de programmes culturels riches et variés qui reflètent le bouillonnement, la diversité et la spécificité du continent.

En effet, la part qui revient au contenu culturel des archives détenues est, en moyenne, de 42.25% selon les chiffres du questionnaire.
Le contenu politique suit avec 37.25% des contenus.
Quant au contenu relatif à l'histoire récente des pays africains ou à la colonisation ou parlant alors des figures et héros historiques de façon générale, il représente seulement une moyenne de 6.25% dans ces cinq pays, se plaçant juste devant le contenu touchant à l'économie, qui, lui, est de 9.25%.
Nous tenterons, plus bas, de trouver les raisons qui sont à la base des pourcentages recueillis pour chaque contenu.
Cette richesse culturelle de l'Afrique nous fonde à penser que l'utilisation et la valorisation des archives audiovisuelles africaines dans le contexte de la mondialisation de l'information et de la culture pourraient être une sorte de contrepoids en faveur de l'Afrique face à cette globalisation.
Par ailleurs, l'enquête s'est intéressée aussi aux textes et lois sur les archives dans ces pays notamment sur le dépôt légal, les droits d'auteur et droits voisins, les lois sur la propriété intellectuelle ainsi que les textes législatifs et réglementaires organisant et régissant les structures d'archives, de bibliothèque et de centres de documentation dans ces cinq pays (Bénin, Madagascar, Mali, Niger et Sénégal).
Nous présentons ci-après, sous forme de tableau synoptique, les résultats obtenus comme réponse au questionnaire.

Résultats de l'enquête :

Tableau synoptique : présentation, volumétrie en heures, supports, contenus, traitement documentaire et textes et lois sur les archives, les droits d'auteur et droits voisins.

Pays	**Structure documentaire**	**Date création**	**Nombre personnels**	**Volume archives en heures**	**Volume sauvegardé et/ou numérisé (en heures ou %)**	**Volume selon supports (en heures ou %)**	**Volume selon le contenu (en heures ou %)**	**Traitement documentaire adopté**	**Références des Textes et lois sur les archives, le droit d'auteur et/ou le dépôt légal**
Bénin	Sce doc et arch/ORTB	1957 Radio 1978 TV	02	8230 H	1.000H numérisées (tout programme) ; 1255H	BVU : 1384H ; Beta : 1188 H ; DVcam : 3713H;	Non indiqué	100 notices doc. Logiciels AIME	Décret n°2011-320 du 2 avril (statuts

	(actualités avril 2006 à juillet 2011)	DVD: 687H	et Excel (pour JT) ; Adobe 1ère Pro	Centre de doc et d'info juridique ; Décret n°2007-532 du 2 nov. ; Loi n°2005-30 du 5 avril (protection droit d'auteur et droits voisins) ; Ord n°75-79 du 2_ nov. (modalité

									s dépôt légal à Biblio Nationale Dahomey)
Madagascar	Association FL@H	Fév. 2007	03	400H numérisées.	400H	180H (films argentiques) ; 200H(UMATIC) ; 35mm : 15% ; 16mm : 25% ; UMATIC : 60%	Culture, sport: 15% (60H); Histoire : 30%(120H) ; Politique: 50%(200H) ; Economie : 05%(20H).	00 notice ; Logiciel AIME ; Adobe 1ère CS3 (carte acquisition BlackMagic Design	Loi n°94-036 (propriété intellectuelle et artistique ; Loi n°2007-019 du 27 juillet ; Ord.n°60-088 du 1er sept.
Mali	Vidéothèque/OR	1960	03	80.000	10%	BVU (80%) ;	Culture,	80%	Loi n°85-

	TM		H	numérisés	Beta (10%) ; Béta num (15%) ; DVcam (05%) ; VHS/SVHS (05%) ; DVD (05%)	sport : 30% ; Histoire : 10% ; Politique : 40% ; Economie : 20%	notices doc. ; Système indexation traditionnel ; Logiciel AIME	04/AN-RM du 11 fév. (dépôt légal) ; Loi n°08-024 du 23 juill (régime propriété littéraire et artistique
Niger	Bureau AIME/ ORTN	18 oct. 04 1958(Radio Niger) 11 fév.1967(ORTN)	40.000 H	4102H numérisées (10,25%)	Film 16mm (11%) ; BVU(30%) ; Betacam (15%) ; DVcam (19%) ;	Culture, sport : 89% ; Histoire : 0% ; Politique : 09% ; Economie : 02%	Logiciel AIME et Adobe et Pinacle	Loi n°97-021 du 30 juin (archives); Ord.n°93-027 du

						VHS/SVHS(1,14%) ; DVD(0,86%)			9 avr. (droit d'auteur et droits voisins et les expressions folkloriques ; Loi n°2003-15(dépôt légal)
Sénégal	Service Archives audiovisuelles/Direction Télévision/RTS	1939(Radio) 1974(ORTS)	05	70.000 H	3.000H	BVU (47%) ; Betacam (20%) ; SX (10%) ; IMX (12%) ; DVcam (08) ; DVD (03%)	Culture, sport : 35% ; Politique : 50% ; Economie : 10% ; Histoire : 05%	Logiciel candien Edibase (20.000 notices) ; Logiciel AIME	Loi 2006-19 du 30 juin relative aux archives ; Loi 2008-

09 du 25 janvier abrogeant et remplaçant Loi 73-52 du 4 décembre (protection du droit d'auteur et droits voisins

Tableau récapitulatif des supports

Support	**% Bénin** Nota : Indications estimées par nous-même sur la base des volumes fournis.	**% Madagascar** Nota : Indications ne concernant pas la télévision nationale malgache mais seulement l'Association Fl@h.	**% Mali**	**% Niger** Nota : résultats rectifiés et pondérés par nous-même.	**% Sénégal**	**% moyen pour les 5 pays**
Film	00	40	00	15	00	**11**
BVU/UMATIC	18	60	20	35	47	**36**
Betacam	14	00	10	20	20	**12.80**
DVCAM	45	00	05	23	08	**16.20**
DVD	08	00	05	02	03	**03.60**
SX	00	00	00	00	10	**02**

IMX	00	00	00	00	12	**02.40**
VHS	15	00	05	05	00	**05**
Beta numérique	00	00	15	00	00	**03**
DVC PRO	00	00	40	00	00	**08**

L'on peut retenir les conclusions suivantes :

- Il se dégage du questionnaire que le support UMATIC/BVU concerne 36% des fonds conservés dans les 5 pays, soit le tiers des fonds.

- Par contre, le DVD représente 3.60% des fonds archivés, ce qui reflète à peu près le niveau de la numérisation dans ces pays.

- De même, les supports numériques comme les cassettes vidéo SX et IMX comptent pour respectivement 2% et 2.4% des fonds, toujours à l'image du niveau, en fait, du degré de numérisation dans ces pays d'Afrique.

- Cependant, le support DVCAM contient environ 16% des fonds de ces archives.
  Ceci, pour ainsi dire, indique la ferme résolution des archives audiovisuelles à prendre le chemin inéluctable et irréversible de la numérisation.

- Quant au support film, on ne le retrouve que pour 11% pour l'ensemble des fonds conservés.
  Cela confirme sans doute la tendance nouvelle générale à se porter plutôt vers des supports vidéo plus conviviaux, pour ainsi dire, et, en tout cas, bien moins chers et plus maniables, avec, en prime, des risques moindres au plan sanitaire.

En outre, il faut ajouter à ces raisons le constat indéniable aujourd'hui que la télévision a nettement fini de détrôner le cinéma en Afrique, consacrant nettement le délaissement du cinéma et donc du support film.
Si l'on adjoint à ces constats les coûts exorbitants de fabrication des productions sur support film ainsi que les politiques culturelles des gouvernements africains pour la promotion du film à côté des faibles moyens de protection de la propriété intellectuelle, l'on se fait alors rapidement une

raison de la faible présence du film parmi les archives audiovisuelles africaines.
Il faut ici aussi faire allusion au problème récurrent de l'impunité du piratage des œuvres audiovisuelles dans ces pays.
En effet, ainsi que le montre notre enquête, références à l'appui, le législateur africain, tout de même, a tôt fait de défendre les droits d'auteur et droits voisins pour ce qui concerne la propriété intellectuelle.
Cependant, le fait reste qu'en pratique, aucun des Etats en question n'a encore pu trouver des moyens adéquats pour stopper la piraterie qui mine les œuvres intellectuelles, artistiques, télévisuelles et cinématographiques.
Sur un tout autre angle, l'enquête montre la prise en compte quasi-inexistante des personnels chargés de la conservation et du traitement des archives audiovisuelles en Afrique.
En tout cas, c'est ce constat amer qui se dégage du questionnaire dont nous tentons d'exploiter et d'interpréter ici certains des résultats.
En effet, il ressort du questionnaire que le personnel affecté dans les télévisions ayant répondu à nos interrogations, correspond à seulement 0.5% des recrutements au sein de ces organismes.
Ceci veut dire qu'il faut compter 01 archiviste pour 200 travailleurs dans chacune des ces télévisions. Ce qui est éloquent, si besoin est, pour expliquer l'état lamentable généralement que connaît le traitement des archives audiovisuelles dans ces établissements.

L'enquête s'est intéressée également aux textes qui régissent et organisent les structures d'archives, de documentation et de bibliothèque dans ces 5 pays.
A ce propos, il faut tout de même reconnaître une avancée réelle, de façon générale, dans les pays concernés.

De même, le questionnaire s'est penché sur un corollaire important des archives audiovisuelles, à savoir : les textes, règlements et lois concernant les œuvres audiovisuelles, les droits relatifs au droit d'auteur et droits voisins.

Là, il apparaît des des écarts de temps importants entre les pays, quant à la législation dans ces domaines. Ainsi, par exemple, le Sénégal a légiféré assez tôt concernant les droits d'auteur, soit en 1973, alors que pour le Mali il a fallu attendre 2008, le Bénin 2005, Madagascar 1994 et le Niger 1993, soit des écarts de temps variant de 35 à 20 ans de différence.

Enfin, le contenu culturel véhiculé à travers ces fonds, si l'on en juge par les exemples fournis en réponses dans le questionnaire, concerne des traditions séculaires africaines.

Dans les exemples, aussi bien de Madagascar que du Sénégal, la tradition de la circoncision ainsi que celle des libations faites par les « maîtres de la mer » dans ces deux mêmes pays, semblent être des archives qui remplissent à la fois un rôle de rappel (ressourcement pour les peuples de la diaspora africaine et les jeunes africains eux-mêmes sur le continent) et d'éducation (soubassement de théories et appui pour les recherches et chercheurs africains et du monde)

Cette tendance pourrait soutenir notre postulat selon lequel les archives audiovisuelles africaines peuvent s'ériger en contrepoids en faveur de l'Afrique dans la mondialisation de la communication.

IV.III. De la revalorisation du patrimoine audiovisuel.

Les éléments constituant le patrimoine audiovisuel sont, en fait, les collections de fonds d'archives dont la revalorisation et la réutilisation peuvent revêtir plusieurs formes.

Valoriser consiste à mettre en exergue l'importance ou l'intérêt de quelque chose, l'accroître du point de vue commercial ou financier. Ce qui est le cas, par exemple, lorsque des extraits d'archives audiovisuelles ou des copies entières d'émissions diverses (programme, variétés, actualités) sont cédés moyennant paiement. Aujourd'hui, avec le numérique, des produits comme le GEP (Guide électronique des programmes) ou la Télévision de rattrapage (TV-Reply ou Catch-up TV) s'ajoutent aux possibilités de valorisation des archives audiovisuelles à côté de la VOD (Vidéo à la demande). Ici, en l'espèce, revaloriser les archives audiovisuelles qui, dans la pratique, sont de nature immatérielle, c'est faire ressortir la spécificité culturelle, mémorielle, historique, sociale, ethnosociologique, éducative de leur contenu. L'intérêt de la valorisation de telles archives audiovisuelles, en Afrique, se traduit concrètement par le rappel des valeurs sociales, morales, culturelles, religieuses en vue de se « ressourcer » dans ces valeurs ou d'en retrouver les us et les rituels. De plus, la transmission des pratiques, des us, rituels, coutumes, chansons, contes, danses, généalogies, prières, incantations, costumes, charades, contes, légendes, masques, etc., s'inscrit dans la revalorisation des archives audiovisuelles africaines.

Couramment, quotidiennement même, les éléments du patrimoine audiovisuel, comme stock-shots, servent d'illustration pour l'actualité dans le cas, par exemple, du décès d'un grand leader politique, d'un artiste de grand talent, d'un guide spirituel ou religieux, etc. Dans le cadre d'échange de programmes, de coopération et de coproduction, les éléments du patrimoine audiovisuel servent de « monnaie d'échange ».

Les éléments du patrimoine audiovisuel constituent aussi de puissants outils de promotion du pays d'origine en présentant les diverses facettes politiques, économiques, industrielles, culturelles, religieuses, touristiques, etc. D'ailleurs, les chutes et rushes qui proviennent des tournages, après montage, ainsi que les banques d'images et de sons qui peuvent être

constituées, restent des sources importantes de valorisation par le biais de productions et de réalisations bien longtemps après.

Qu'est-ce que la valorisation des archives?

Valoriser consiste à mettre en exergue l'importance ou l'intérêt de quelque chose.

Valoriser, c'est aussi accroître du point de vue commercial ou financier quelque chose. Ce qui est le cas, par exemple lorsque des extraits d'archives audiovisuelles ou même des copies entières d'émissions diverses (programme, variétés, actualités) sont cédés contre une certaine somme pécuniaire.

Valoriser, c'est encore traiter ou retraiter quelque chose en lui ajoutant une plus-value, une amélioration quantitative ou qualitative par rapport au cru.

En fait, la valorisation apporte une certaine amélioration quantitative ou qualitative.

Valoriser, c'est aussi parvenir, à partir du retraitement de quelque chose, à destiner la chose obtenue à une nouvelle utilisation ou une utilisation plus étendue qu'au départ.

Ainsi, presque tous les jours, les Archives enregistrent plusieurs demandes de sujets relatifs à des documents et extraits d'archives aussi divers que variés dans tous les domaines afin d'aider à enrichir et illustrer le traitement de ces sujets.

Toutefois, un élément hautement important et déterminant dans la revalorisation des archives audiovisuelles reste l'analyse qui comporte à la fois la description du contenu et la situation du contexte de la production de ces archives. (Voir Annexes_6, 7, 8 et 9).

Effectivement, ce que nous nommons ici la « redocumentarisation » allie aussi bien la description du contenu que la précision des divers constituants du contexte de leur fabrication.

La « fabrication « est utilisée au sens cinématographique et audiovisuel du terme.

Ce qui signifie que l'on prend ici en compte l'ensemble des raisons (depuis l'idée de concevoir le sujet en passant par le scénario retenu jusqu'à

l'assemblage du produit, du film fini), des techniques cinématographiques utilisées sans oublier les circonstances du tournage ainsi que d'ailleurs certaines circonstances ou situations rencontrées lors du tournage.

Différentes formes de la valorisation des archives audiovisuelles

Dans le cours normal de l'utilisation des archives, les programmes de la Radio comme ceux de la Télévision, comblent leur vide par le recours à ces collections pour des rediffusions et multi diffusions en direction de la diaspora sénégalaise ou du reste du monde.

Dans la même lancée, l'utilisation d'une partie de ces collections comme stock-shots pour les journaux parlés ou télévisés, se fait, naturellement, de manière quotidienne et sans compter pour les productions de la RTS.

Un exemple récent est noté au travers des innombrables dossiers du JP comme du JT sur la revue de la coopération sénégalo américaine à la faveur de la troisième visite officielle de travail d'un Chef d'Etat des Etats-Unis au Sénégal.

De la même façon, les archives sont insérées dans des bandes-annonces ou même, et assez souvent d'ailleurs dans des annonces à vocation publicitaire.

Par ailleurs, des banques d'images générées à partir des archives, servent, par exemple, à fournir des images du Sénégal aux représentations diplomatiques du Sénégal à l'étranger.

Ces mêmes images sont généralement et, de plus en plus, sollicitées pour offrir la « carte d'identité » du Sénégal aux délégations diplomatiques établies au Sénégal.

De même, ces archives contribuent à la mise à disposition d'images comme contribution de la RTS en cas de coproduction de la RTS avec des radios et télévisions dans ou hors du pays ou encore pour servir carrément de monnaies d'échange de programmes.

Aussi, la RTS doit tout mettre en œuvre pour assurer une bonne conservation des ressources documentaires audiovisuelles accumulées du début de la radio et de la télévision jusqu'au jour d'aujourd'hui.

Ainsi, quelque soit le support qui contient l'information recherchée, l'assurance d'y accéder doit être garantie.

Ceci veut dire que le transfert des contenus des supports analogiques vers les supports numériques est indispensable afin que l'obligation de mettre à disposition les collections soit effective.

Pour atteindre et respecter cet objectif, la numérisation s'impose pour les archives audiovisuelles de la RTS.

Depuis mars 2005, un programme de numérisation est déjà en cours à la RTS en partenariat avec l'OIF (Organisation International de la Francophonie) à travers un projet piloté par l'une de ses branches, le CIRTEF (Conseil International des Radios et Télévisions d'Expression Française).

Cependant, force est de constater un coup d'arrêt dans ce programme de numérisation compte tenu du non respect, de la part de la RTS, de certaines tâches du Cahier de charges convenu avec les partenaires (notamment absence de sécurisation du Serveur de données Archives ; pénurie de locaux adéquats et dédiés, entre autres).

Il convient de préciser aussi que, depuis mars 2005, ce projet de numérisation des archives audiovisuelles de la RTS est un projet commun financé par l'OIF au bénéfice de plus de vingt pays francophones d'Afrique et d'Ile Maurice.

Le logiciel de numérisation partagé par ces pays francophones s'appelle « AIME » (Archivage Intelligent Multimédia Evolutif).

On le sait, inéluctablement, le numérique va s'imposer de plus en plus dans tous les domaines et tous les secteurs. L'archivage audiovisuel n'y échappera certainement pas.

Cependant, la numérisation est-elle une panacée pour les nombreux freins à l'archivage, particulièrement dans l'archivage audiovisuel ?

C'est là que réside la question essentielle de la pérennité des fonds d'archives audiovisuelles.

Le secteur de l'audiovisuel est particulièrement sujet à des évolutions fulgurantes, notamment dans les supports et formats fabriqués et utilisés dans la capture des contenus.

Or, les équipementiers ne se préoccupent nullement de ce qu'il peut advenir des fonds déjà fabriqués et l'on sait que l'une des particularités des

ressources documentaires audiovisuelles, c'est qu'il faut le truchement d'une machine pour en extraire le contenu et prendre connaissance de l'information qui y est consignée.

IV.IV. Impact futur de la Télévision Numérique Terrestre (TNT) sur les archives et l'archivage analogique.

Dans les faits, le passage de la télévision analogique à la télévision numérique est simplement une évolution technique et technologique concernant la télédiffusion.

Toutefois, ce changement radical impactera forcément sur le secteur des archives audiovisuelles.

D'une part, la télédiffusion numérique va favoriser un flux encore plus grand de stocks d'archives à préserver.

En effet, une prolifération drastique des chaînes suivra comme conséquence de la télédiffusion numérique.

Ainsi, la production exponentielle dans le domaine audiovisuel va aller croissant et va toucher l'ensemble de la planète, le câble, les satellites et l'Internet facilitant encore leur diffusion.

De ce fait, on assiste à une « mondialisation » de l'information documentaire.

Les conséquences de cette mondialisation sont, au moins de quatre ordres :

- une nette émergence voire une dictature des programmes des télévisions des grands pays producteurs,

- puis le détournement des centres d'intérêt du public au profit des programmes des grands producteurs audiovisuels du Nord,

- le sentiment d'un « impérialisme culturel » en raison de la mondialisation de l'information documentaire en conséquence de la disproportion des flux informationnels entre le Nord et le Sud,

- enfin, la percée d'une certaine négation des productions des télévisions étrangères occidentales.

D'autre part, la seconde conséquence de la prolifération des programmes est que cela va accentuer encore plus le « dilemme des archives »

C'est à ce niveau que la disposition d'archives et de stock-shots fera la différence de contenu entre les chaînes.

Dès lors, l'enjeu qui se dégage est la préservation des valeurs et de la richesse culturelle des pays « pauvres » face à des programmes audiovisuels qui ne font que très rarement référence à cette culture et souvent de manière caricaturale.

En effet, aussi pauvres que soient les productions télévisuelles locales, il n'en demeure pas moins que leurs programmes sont fortement ancrés dans l'environnement culturel de ces pays.

L'enquête que nous avons menée en 2011 auprès des Archives des Radiodiffusions Télévisions du Bénin, du Mali, du Niger et du Sénégal montre que plus de 30% des programmes et des archives conservées avaient trait à la culture. C'est qu'en Afrique, la culture est au début et à la fin de tout, est-on tenté de dire. Malgré le modernisme, les us et les coutumes ont encore grandement cours et jouissent d'un grand respect dans leur accomplissement et dans leur sens et leur signification. La culture est à la base de presque toutes les actions en Afrique. Aussi, les manifestations à caractère culturel dominent la vie sociale. En Afrique, le culte des ancêtres reste encore entretenu et l'animisme y occupe une large place. D'ailleurs même l'Islam et le christianisme cohabitent, la plupart du temps, avec les rites des ancêtres ou, en, tous cas, avec des pratiques ancestrales païennes. Il en est ainsi de la persistance du rite du ndeup (exorcisme, vaudou à la sénégalaise). (Voir photos, Annexe_1). C'est le cas également de l'observation de certains autres rites initiatiques comme le « Bukut » dans le « Bois sacré » en Casamance, au Sud du Sénégal. Effectivement, musulmans et chrétiens continuent à se soumettre à ces rites, en Casamance, au Sénégal. On peut en dire de même du rite du kankurang chez les mandingues du Sénégal et de la Gambie. Pourtant, dans leur écrasante majorité, les mandingues sont des musulmans pratiquants. Mais, comme toutes ces cultures représentent un intérêt particulier pour chacun, la télévision, dans ses programmes, ne peut que refléter cet intérêt. Par ailleurs, au plan économique et social, en Afrique, les industries de création (secteur culturel par essence) représentent 5,2% du PIB (Produit Intérieur Brut). Ces industries culturelles mobilisent

également 5,3% du total des emplois dans le continent. [Ernst & Young, 2013].

La préservation et la diffusion des archives audiovisuelles participent à la transmission des valeurs qui fondent les sociétés au sein desquelles elles ont été produites.

De manière corollaire, mondialisation aidant, les programmes de ces pays du Sud peuvent maintenant être visibles partout dans le monde à travers câbles et satellites et intéresser les chercheurs, mais également la diaspora soucieuse de transmettre les valeurs de ses origines (susceptibles d'être retrouvées à travers ces programmes du Sud) à sa descendance.

En fait, les professionnels de la télévision « […] ont explicitement inscrit la démarche ethnographique et la question sociale au cœur de leurs préoccupations ». [Chauveau, 2001].

Des supports pour le stockage numérique à long terme ?

L'option du tout numérique avec l'imposition de la TNT (télévision numérique terrestre) est sans appel, même si l'extinction complète de la diffusion analogique pourrait n'intervenir que 5 à 10 ans plus tard.

Cependant, rien ne met à l'abri d'une erreur comme celle que l'on a connue lorsqu'on a décidé de remplacer les films en nitrate de cellulose – support standard du cinéma professionnel – par des films en triacétate, réputé ininflammable et plus durable. Dès les années 1950, les fabricants de film abandonnèrent la production du nitrate de cellulose pour ne plus produire que des pellicules en triacétate. Les archivistes eux-mêmes avaient acquis la conviction qu'avant l'an 2000, tous les films en nitrate se seraient décomposés. Cependant, dans les années 1980, l'apparition du « syndrome du vinaigre » montra que les films en acétate pouvaient aussi s'autodétruire. Inversement, les films en nitrate de cellulose, s'ils étaient bien stockés et conditionnés, se conservaient plus longtemps que ce que l'on avait initialement prévu.

Il faut garder à l'esprit que le numérique ne garantit pas la pérennisation du patrimoine. Qui plus est, les facilités de manipulation, de trucage et de dénaturation que le numérique permet, fragilisent le patrimoine que ce

numérique renferme en faisant douter de son authenticité et donc en amenuisant l'historicité de son contenu. [Véray, 2014].

Le « dilemme des archives »

On peut schématiser ainsi le « dilemme des archives » : tout ce que l'être humain crée est appelé à disparaître. Toutefois, cette disparition inéluctable est prévisible, comme celle de la production audiovisuelle.

Ainsi que le disait Antigone au roi de Thèbes, Créon : « Je savais bien que je mourrais, c'était inévitable ». [Dufresne, 1994].

Cependant, si la disparition de l'être humain est prévisible et inévitable, par contre la disparition de tout ce qu'il crée, bien qu'étant prévisible, n'est pas toujours inévitable.

Il en est ainsi des archives audiovisuelles dont les supports d'enregistrement et de lecture, outre qu'ils sont mis au point par diverses firmes et marques, connaissent par ailleurs des évolutions fulgurantes qui aboutissent quasiment à leur impossible utilisation des fois quelques temps seulement après leur production.

Aussi, à défaut d'éviter cette disparition, il est possible, au moins de la retarder. On peut, en effet, organiser par avance la sauvegarde des créations de l'esprit humain à travers la conservation de leurs supports. Cette préoccupation de sauvegarde a suscité de nombreux types de réponse, dont l'institution archivistique, qui respecte des exigences légales et patrimoniales précises. Cependant, selon les supports considérés, il existe un problème de continuité technique entre la fabrication des objets archivables et leur conservation. Les archives en papier, par exemple, ont besoin de bonnes conditions de conservation, mais pas de matériel de lecture particulier.

En revanche, les archives audiovisuelles sont disponibles sur des supports d'enregistrement et de lecture, de différents formats et standards, qui connaissent des évolutions fulgurantes, aboutissant quasiment à leur inexploitation, parfois très peu de temps après leur production. Ainsi, par exemple, 80 % des cinquante millions d'heures d'archives audiovisuelles en Europe étaient menacées de disparition, à l'exception du film à cause de problèmes relatifs à la décomposition chimique, à la détérioration physique,

à l'obsolescence des formats et des équipements de lecture. [Wright, 2004]. Ce dilemme du « vieillissement technologique » reste un écueil récurrent dans le domaine audiovisuel comme en atteste le RAMP (Records and Archives Management Program ou en français, Programme à long terme en matière de gestion des archives). Le RAMP est un plan établi depuis 1979 par la Division du Programme général d'information de l'Unesco pour mieux répondre aux besoins des États membres et surtout des pays en développement dans le domaine spécialisé de la gestion des documents et de l'administration des archives. « Un fonds de documents n'est jamais plus menacé de dégradation par négligence ou destruction délibérée que lorsqu'il a cessé de correspondre aux normes technologiques de production ». [Kula, 1983].

A travers la RAMP, l'Unesco publie régulièrement des directives et études spécialisées relativement aux problématiques de gestion des dossiers et des archives comme, entre autres, le droit des archives, la formation et l'éducation, la protection du patrimoine et la recherche dans la théorie et la pratique des archives.

En 2010, déjà, le RAMP avait produit et publié plus d'une centaine d'études dans ces diverses préoccupations dans le domaine des archives. [unesco.org].

Il existe une menace physique sur la conservation du patrimoine et donc de la mémoire des nations et sociétés qui ne se seront pas dotées des outils et politiques adéquats pour lutter contre ces effets de dégradation physique. Inévitablement, hormis les supports sur film, la décomposition chimique, la détérioration physique ainsi que l'obsolescence de tous les autres formats et équipements de lecture auront déjà eu raison de plus de 90 % des collections d'Afrique francophone de l'Ouest. Autrement dit, si rien n'est fait pour migrer ces collections, c'est-à-dire les transférer sur des supports accessibles, « numérisés », leur accès et leur réutilisation ne seront plus possibles. Aussi, une bonne stratégie de sauvegarde et de conservation est celle qui prend les précautions de multiplier les copies des fonds sur divers supports et en divers lieux, avec, notamment, des copies totalement en dehors des locaux habituels où les fonds en question sont conservés.

> « Les images en mouvement et les sons contenus sur ces supports physiques n'ont pas d'existence objective. Les images en mouvement sont en fait perçues comme telles en raison du phénomène de persistance rétinienne – une succession rapide d'images fixes crée, à partir d'une certaine cadence, une impression de continuité. De même, le son est le produit d'une série de perturbations de l'air qui engendrent une sensation auditive que nous interprétons, par exemple, comme un discours, du bruit ou de la musique...On ne peut écouter un disque ou une cassette en les observant ni regarder un film en le tenant ou en le déroulant. ». [Edmondson, 2004].

Consécutivement à leurs composantes et caractéristiques physiques et chimiques, une certaine dégradation menace et, même très fréquemment, frappe les supports des documents audiovisuels, en même temps par ailleurs, qu'un « dépassement » survient très vite en ce qui concerne les supports des archives audiovisuelles.
Ici, citons, pour illustrer ce constat, le cas du cinéma muet après l'apparition du cinéma parlant ou encore celui des films en noir et blanc face à l'utilisation généralisée de la couleur. Retenons cependant que :

> « Les films font en partie exception à la règle. Les films 35 mm et leurs projecteurs ne sont jamais devenus obsolètes. On ne peut toutefois pas en dire autant de nombreux formats de dimension inférieure et de leurs projecteurs ou lecteurs, difficiles à trouver en état de marche. ». [Edmondson, 2004].

Les conditionnements de stockage et de conservation des archives audiovisuelles sont sérieusement fragilisés en raison de variations diverses : température, humidité, hygrométrie, pollution atmosphérique, moisissures, etc.

Les dégradations qui surviennent suite à l'altération de l'une ou l'autre des conditions énumérées ci-dessus, affectent l'intégrité physique et/ou la qualité des images des données son et image des contenus de ces archives.

Supports de stockage numérique à long terme[194]

Support	**CD-R**	**DVD-R**	**Disque dur**	**Mémoire Flash et Carte**	**Linea Tape Open (LTO)**
Longévité	3	3	2	1	3
Capacité	1	3	3	2	3
Viabilité	2	2	2	1	3
Obsolescence	1	2	2	2	2
Coût	3	3	1	3	3
Vulnérabilité	1	1	3	1	3
Total	**11**	**14**	**13**	**10**	**17**

Source: The National Archives, *Digital Preservation Guidelines Note 2: Selecting storage media for long-term preservation*, p.6. (2008)

Évolution des techniques et obsolescence : quelques exemples[195]

Technique	**Période de production**	**Situation**
Film		
70 mm Imax polyester	années 80- aujourd'hui	Actuel
35 mm nitrate	1891-1951	Obsolète
35 mm acétate	1910-aujourd'hui	Actuel

[194] Voir: The National Archives (2008), Digital Preservation Guidelines Note 2: Selecting storage media for long-term preservation, août 2008(http://www.nationalarchives.gov.uk/documents/selecting storage media.pdf)

35 mm polyester	1955-aujourd'hui	Actuel
28 mm acétate	1912-années 20	Obsolète
22 mm acétate	vers 1912	Obsolète
17,5 mm nitrate	1898-début des années 20	Obsolète
16 mm acétate	1923-aujourd'hui	Sur le déclin
9,5 mm acétate	1921-années1970	Obsolète
8,75 mm EVR	années 70	Obsolète
8 mm standard acétate	1932-années 70	Obsolète
8 mm super acétate	1965-aujourd'hui	Obsolescent
Supports sonores mécaniques et analogiques		
Cylindres (empreinte en cire ou moulé)	1876-1929	Obsolète
Cylindres (instantané/dictaphone)	1876-années 50	Obsolète
Disque à gravure en profondeur (78 tours et similaires)	1888-vers 1960	Obsolète
Disque pressé	années 30-années 50	Obsolète
Disque instantané en gomme-laque	années 30-années 60	Obsolète
Microsillon	années 50-aujourd'hui	Obsolescent
Supports sonores magnétiques et analogiques		
Télégraphe	années 30-fin des années 50	Obsolète
Bobine de bande	1935-aujourd'hui	Obsolescent

magnétique		
Cassette	années 60-aujourd'hui	Obsolescent
Cartouche	années 60-aujourd'hui	Obsolète
Supports sonores numériques		
Disque compact (CD)	1980-aujourd'hui	Actuel
Cylindre de piano (88 notes)	1902-aujourd'hui	Sur le déclin
Bande audionumérique (DAT)	1980-aujourd'hui	Actuel
Vidéo		
Bande quadruple 2 pouces	1956-années 80	Obsolète
Format Philips (bobine ½ pouce)	années 60	Obsolète
UMATIC	1971-aujourd'hui	Obsolète
Betemax	1975-années 80	Obsolète
VHS	années 70-aujourd'hui	Sur le déclin
Betacam	1984-aujourd'hui	Actuel
1 pouce A, B, C, D	années 70-aujourd'hui	Sur le déclin
Vidéo 8	1984-aujourd'hui	Actuel
Disque laser analogique	années 80-aujourd'hui	Obsolète
DVD	1997	Actuel

Vidéodisque	années 90	Actuel

Mais, le dilemme, ici, est l'existence de supports aussi divers que variés pour lire le contenu des archives audiovisuelles.

Ce dilemme se trouve d'autant plus aigu que les technologies sans cesse évolutives ainsi que les marques innombrables des firmes et fabricants ne cessent de croître et de se diversifier. Ceci creuse de jour en jour les préoccupations des archives et des utilisateurs des archives audiovisuelles pour essayer, à défaut d'être en phase avec les équipements sans cesse changeants, de parvenir au moins à adapter l'utilisation de leurs fonds d'archives audiovisuelles aux supports et équipements en cours.

L'obsolescence des supports d'archives audiovisuelles, pourrait-on dire, est le pire ennemi de ces archives.

Effectivement, devant le dépassement et l'inadaptation des supports de conservation ainsi que des matériels de conservation et des équipements de lecture, les contenus conservés, quelle que puisse être leur importance, sont réduits presque à néant, leur utilisation étant impossible.

Le vieillissement technique et technologique se traduit, dans les faits, par des équipements obsolètes (dépassés, vieux) d'une part et, d'autre part, par des équipements obsolescents, autrement dit inadaptés, compte tenu de l'évolution technique et technologique.

Cette problématique de la course sans fin des archivistes audiovisuels pour pouvoir utiliser à tout moment leurs archives semble trouver la solution dans la recommandation d'adopter, une fois pour toutes, des contenus sur fichiers. Contrairement aux supports physiques et analogiques, en effet, les fichiers sont pérennes.

Les dernières mutations dans ces domaines sont, par exemple, le fait irréversible de l'installation définitive et totale de la TNT (Télévision numérique Terrestre/TNT).

Au 15 juin 2015, en effet, toute production télévisuelle passera forcément, pour être prise en connaissance, par le truchement de la télédiffusion numérique.
La télédiffusion numérique consiste, simplement, en la conversion d'images et de sons analogiques en données informatiques.

« Le devoir de remémoration »

L'une des principales missions, pour ne pas dire l'obligation première des Archives de la Télévision et de la Radio publiques que la RTS est, c'est le « devoir de remémoration ».
Le devoir de remémoration consiste à préserver pour le montrer aux populations contemporaines mais aussi et surtout aux générations futures l'important patrimoine audiovisuel que renferment les archives de la Radio et de la Télévision nationales.
Pour ce faire, étant donné que la RTS capitalise une expérience avérée dans l'archivage audiovisuel depuis près de 60 ans et dispose de ressources humaines suffisamment qualifiées et rompues à la tâche dans le domaine, il devrait être envisagé de transférer à la RTS les archives sur films des actualités sénégalaises actuellement détenues par le Ministère de la Communication.
Les « Actualités sénégalaises » sont un projet entrepris dans les années 65 à 70 par l'ancienne puissance colonisatrice, la France, et le Sénégal alors nouvellement indépendant. Ce programme visait à coucher les actualités sénégalaises (politiques, gouvernementales, sociales, sportives et religieuses) sur des films de 35 et 16 mm et puis à diffuser ces films à travers le Sénégal, à bord de cars dédiés, dans l'intérieur du pays mais aussi et surtout dans les salles de cinéma de l'époque.
Le projet des « Actualités » a été aussi déroulé dans la presque totalité des anciennes colonies de l'AOF.
Le résultat a donné un patrimoine audiovisuel précieux constitué d'activités gouvernementales, politiques, intellectuelles et religieuses dans ces pays.
Mais, malheureusement, dans presque aucun des pays, la conservation de cet héritage incommensurable n'a été assurée convenablement.

Puisque ces collections sont en déperdition, faute d'une bonne conservation et qu'elles sont presque toutes non documentées, la RTS est à même de traiter, revaloriser et diffuser auprès des auditeurs et téléspectateurs ce qui reste de ces fonds et ce qui pourrait être « récupéré ».

Bien entendu, l'atteinte de cette étape doit passer par un état des lieux de ces archives mais aussi par un certain investissement en matériels et équipements.

Respecter le devoir de remémoration et rendre accessibles aux générations présentes et futures les diverses œuvres et productions audiovisuelles passées et à venir s'avère très difficilement réalisable, du point de vue technique, du fait que le vieillissement technologique est une des caractéristiques notoires dans le domaine audiovisuel.
Dans les faits :

> « Les technologies d'enregistrement et de lecture sont, à de nombreux égards, encore plus vulnérables que les supports. L'obsolescence rapide est une caractéristique du domaine audiovisuel. Les formats changent constamment et même si les supports restent en bon état, leur durée de vie dépasse souvent celle des technologies qui les rendent accessibles. ». [Edmondson, 2004].

Effectivement, à la télévision nationale sénégalaise par exemple, il existe près de 40.000 heures d'émissions diverses sur des supports UMATIC.
Cependant, sur l'ensemble du parc des lecteurs du même type, on ne dispose plus que d'une seule machine de lecture qui, d'ailleurs, n'a dû sa restauration que pour les besoins urgents de récupération et de transfert des archives du Sommet de la Francophonie de 1989 qui s'était tenue alors à Dakar. Il était indispensable que pour des rappels historiques, les Archives pussent recourir aux images de 1989 pour illustrer les commentaires et

autres comparaisons avec le Sommet de la Francophonie de 2014 qui voyait le Sénégal abriter pour la deuxième de son histoire une rencontre d'aussi grande envergure.
Dans leur course effrénée vers la modernisation technique et technologique, les concepteurs des équipements et logiciels de contenus audiovisuels ne se soucient guère des fonds et autres collections qui ont été déjà confectionnés et obtenus à l'aide des technologies d'avant.

L'Unesco, l'organisme mondial en charge des questions relatives aux questions dans ce domaine, en préconisant, par consensus, le 27 octobre 1980, lors de sa conférence générale tenue à Belgrade la Recommandation pour la sauvegarde et la conservation des images en mouvement, n'entend, par ce fait, qu'encourager le devoir de remémoration qui incombe aux archives audiovisuelles.
De même, la Convention européenne relative à la protection du patrimoine audiovisuel, en session à Strasbourg le 8 novembre 2001, a émis le vœu de voir « assurer la sauvegarde du patrimoine audiovisuel et sa mise en valeur en tant que forme d'art et mémoire de notre passé par la collecte, la conservation, la mise à disposition à des fins culturelles, scientifiques et de recherche, des images en mouvement dans l'intérêt général ». [Chambat-Houillon et Cohen, 2013].

Dans un monde en perte de valeurs culturelles et sociales comme celui que nous vivons aujourd'hui aussi bien en Europe qu'en Afrique, le recours aux archives notamment audiovisuelles constitue :

> « un ancrage nécessaire pour pouvoir penser le présent et envisager l'avenir des productions humaines, culturelles, artistiques et médiatiques…Trait d'union indispensable entre le passé et le présent pour l'avenir, les archives occupent une place prépondérante sur le terrain des activités scientifiques d'intelligibilité du monde contemporain ». [Chambat-Houillon et Cohen, 2013].

Mais une autre problématique de taille, particulièrement en Afrique, et, singulièrement au Sénégal et dans les pays environnants de la sous-région UEMOA (Union Monétaire Ouest-Africaine), soit huit pays au total (Bénin, Burkina Faso, Côte-d'Ivoire, Guinée-Bissau, Mali, Niger, Togo et Sénégal) est le difficile accès, voire l'accès nul, aux archives surtout audiovisuelles.

Compte tenu de la spécificité des documents audiovisuels et cinématographiques, surtout relativement à leur production et diffusion (supports, coûts élevés de fabrication, conservation, traitements divers, législations sur le dépôt légal, etc.), les copies de celles-ci sont quasiment introuvables dans les centres documentaires (Archives, bibliothèques, institutions de radio et de télévision, centres cinématographiques) desdits pays.

Nous l'avons déjà souligné : l'accès aux archives audiovisuelles, tout comme leur utilisation par les chercheurs, s'est fait bien tardivement si l'on tient compte de la date d'apparition de ces médiats et leur accessibilité.

Il faut aussi retenir que lorsque l'accès aux archives audiovisuelles est possible, bien d'autres écueils apparaissent qui peuvent rendre difficile leur bonne utilisation. Quelques-uns de ces obstacles sont, bien souvent, et, particulièrement en Afrique :

- D'abord, l'absence d'une documentation qui aide à restituer le contexte dans lequel la fabrication des sujets ayant engendré ces archives a été effectué.

En effet, très fréquemment, les archives audiovisuelles sont dépourvues des nécessaires documents d'accompagnement qui, justement, sont des non-films. Il s'agit là de tous les documents non-audiovisuels relatifs à la production cinématographique comme les scénarios, les lettres, les photographies, les scripts. On les appelle aussi les archives non-films.

Par ailleurs, l'indexation adéquate qui doit être à la base de la description aux fins d'une compréhension correcte de ces archives, n'est pas toujours présente. Une des raisons simples de ce fait est le manque criard de

formation, en Afrique, d'archivistes purement audiovisuels. La plupart des écoles d'archivistes, de bibliothécaires et de documentalistes du continent, n'offrent pas la spécialisation dédiée à l'archivistique audiovisuelle.

- Ensuite, des questions de droit, notamment les droits d'auteur et droits voisins.

Les pays d'Afrique sont loin d'être tous dotés de législations sur le droit d'auteur et les droits voisins. Et lorsqu'une législation existe, cela n'en complique pas moins l'accès et l'utilisation des archives audiovisuelles étant donné que les législations diffèrent largement d'un pays à l'autre. L'adhésion des pays à certains organismes communs pour régler ces questions n'arrondit pas toujours les angles. Les interprétations diverses et divergentes, surtout en raison d'importants enjeux financiers relativement à certaines lois, freinent presque toujours leur utilisation.

- Enfin, la plupart des archivistes chargés de la gestion des archives sont dépourvus de connaissances profondes des droits qui les régissent.

Le bon archiviste audiovisuel, en fait, doit posséder des compétences polyvalentes touchant à la fois à l'archivistique audiovisuelle, aux métiers de l'audiovisuel et à l'informatique (montage, infographie), au droit relativement à la propriété intellectuelle, au droit d'auteur et aux droits voisins, etc.

Effectivement :

> « Le bibliothécaire qui intervient dans le traitement des films en médiathèque, qu'il gère des documents multi-supports ou qu'il soit responsable des collections audiovisuelles, a besoin, au-delà des connaissances bibliothéconomiques classiques, des compétences particulières : mieux appréhender les genres et les œuvres…connaître les supports pour anticiper l'évolution des technologies de diffusion… identifier les acteurs et les contraintes juridiques pour mieux définir la place des

médiathèques dans l'économie du cinéma et de l'audiovisuel… […].. Force est de constater que la formation initiale des « bibliothécaires de l'image » est très loin de délivrer ces compétences spécifiques et ce quel que soit le niveau statutaire des personnels concernés. Les raisons de ce déficit tiennent à la fois à la nouveauté d'un domaine qui cherche encore sa définition (nouveau métier ou nouvelles spécialisations ?) et à la place encore incertaine de l'image animée dans une institution longtemps réservée à l'écrit… ». [Goldbronn, 2010].

Le numérique modifie la perspective de certaines tâches documentaires

Le numérique facilite l'accès au patrimoine audiovisuel et son utilisation. De tous temps, l'accès aux documents d'archives audiovisuelles a été difficile. Ceci, peut-être, du fait que « quand la télévision a commencé, on ne savait pas enregistrer, tout était en direct depuis le studio » [Michon, s. d.].

Cependant, à son avènement, « le numérique permet à chaque média de sortir de son splendide isolement » [Bachimont, s. d.]. Effectivement, le numérique dématérialise les supports de sorte que le support de conservation (le disque dur) n'est plus celui par lequel on passe nécessairement pour prendre connaissance du contenu du document. Autrement dit, le support matériel (physique) du document audiovisuel est supprimé. Entre les deux supports, désormais, le numérique introduit un autre support (l'écran) qui permet de s'approprier le contenu. Ainsi, un raccourci de fait supplante le nécessaire truchement d'un dispositif de lecture du document enregistré. L'accès au document audiovisuel devient très aisé et se fait presque sans aucune contrainte majeure.

En permettant désormais des formes sémiotiques d'appropriation différentes du document par l'introduction de documents multimédias, le numérique conduit à rompre d'avec l'« usage canonique », c'est-à-dire le mode de prise de connaissance jusqu'alors commun et galvaudé des documents. En effet, le document audiovisuel, antérieurement au numérique, imposait une

certaine linéarité pour entrer en possession de son contenu. Désormais, la numérisation qui conçoit les contenus des documents multimédias selon un format numérique, permet de leur appliquer des traitements, de procéder à des accès aléatoires au gré de l'utilisateur. Autrement dit, l'utilisateur, peut, à loisir, grâce au numérique, se poser sur et visualiser le plan ou la séquence qui l'intéresse dans le document audiovisuel sans avoir à subir une lecture linéaire de ce contenu. Effectivement, contrairement au texte qui s'inscrit dans un espace, le document audiovisuel, en tant qu'objet temporel, impose dans l'environnement analogique un rythme et un ordre de lecture qu'il est impossible de contourner. Le document audiovisuel, en tant qu'objet temporel, se construit dans et par une durée. [Edmondson, 2004].

Cependant, l'informatisation va aller plus loin, qui introduit la véritable révolution numérique dont il est question depuis quelques années. Si la numérisation transforme le contenu du document audiovisuel en lui faisant subir des techniques à partir du traitement du signal, de la reconnaissance des formes, plus généralement des mathématiques appliquées, l'informatisation, quant à elle, est l'échange et la manipulation du contenu sur la base du génie documentaire, génie logiciel et, plus généralement de l'informatique symbolique. « Pour la numérisation, le contenu est un objet physique (la lumière encodée dans les pixels, une onde sonore) que l'on traite par des mathématiques du continu opérationnalisées par le calcul numérique, pour l'informatisation le contenu est une information, un objet informatique que l'on traite par des processus symboliques. […]. Le numérique permet d'une part d'intégrer le document et la documentation sur un même support, et d'autre part, de rassembler et d'échanger la documentation tout au long du cycle de vie. Le contenu se construit, s'échange, se diffuse, s'archive en emmenant avec lui sa documentation qui s'enrichit et s'adapte en fonction de son cycle de vie ». [Bachimont, s.d.].

Toutefois, la dématérialisation, outre ses bienfaits, installe tout de même des inconvénients notables à l'égard du patrimoine audiovisuel. D'abord, la dématérialisation conforte l'exportation illégale du patrimoine audiovisuel.

Effectivement, certaines dispositions légales interdisent la sortie du territoire de documents d"archives. C'est le cas, par exemple, de l'article 17 de la loi

sénégalaise n°2006-19 du 30 juin 2006[196] relative aux archives et aux documents administratifs. Il est naturellement aisé de concevoir avec quelle facilité le numérique permet de contourner cette disposition de la loi devenue inopérante, en quelque sorte, dans le contexte numérique et de la dématérialisation. Une menace réelle pèse sur la protection du patrimoine audiovisuel avec les risques potentiels corrélatifs au numérique : « possibilités d'altération, de falsification (retouche sur les images), de corruption, de perte de document » [Gioux, 2013]. Il faut aussi dire qu'au-delà de cette forme d'appropriation « physique » du contenu « physique » du document audiovisuel, il y a une forme d'appropriation « intellectuelle » du contenu « intellectuel », c'est-à-dire l'interprétation, le décodage de ce contenu.

Dans le même registre « sémiotique » mais concernant le contenu « intellectuel », par exemple, un utilisateur qui ne comprend pas le Pular[197], ne saurait, non plus, prendre connaissance exactement du contenu « intellectuel » d'un document audiovisuel dans cette langue. Toujours dans ce même registre « sémiotique », l'appropriation intellectuelle du contenu, disons l'interprétation ou le décodage des signes et du message véhiculé par un masque ou la danse de ce masque ou, même simplement, la signification de ce masque lui-même pourrait être occultée pour un profane. Le caractère « sacré » peut apparaître comme un folklore au non-initié. « Les documents audiovisuels ne peuvent signifier par eux-mêmes ; ils sont plongés dans leur conception dans un univers textuel qui construit le sens dont ils sont la manifestation audiovisuelle. (Voir Annexes_6, 7, 8 et 9). C'est ainsi que : lettres d'intention, projets, scripts, conducteurs, notes de montage, etc., entourent l'objet audiovisuel et en catégorisent le contenu ». C'est ce qui fait l'« iconicité de l'image ». [Bachimont, s. d.].

[196] In: JORS n°6291 du samedi 5 août 2006, pp. 800-802.

[197] Le Pular (Pulaar ou Poular), aussi appelé Fulfulde ou Fulani, avec diverses variantes, est une langue parlée du Sénégal au Soudan, donc d'ouest en est de l'Afrique en passant par l'Afrique centrale, soit dans quelque soixante-dix pays. (Voir : http://www-01.sil.org/silesr/2003/silesr2003-009.html)

En effet, l'image montre bien quelque chose que l'on voit et reconnaît mais ne dit pas ce que représente ce que l'on voit. Il faut ajouter que pour le document audiovisuel, le contexte dans lequel l'image à été tournée est aussi essentiel pour être à même de comprendre le contenu de cette image. Pour illustrer cela, prenons ici un exemple du patrimoine culturel africain et sénégalais concernant le kankouran. Le kankouran est à la fois un masque et un rite initiatique du peuple mandingue vivant en Sénégambie et que l'Unesco a inscrit sur la liste du patrimoine mondial immatériel depuis 2008. [Unesco, 2008].

De prime abord, le simple téléspectateur, ignorant tout de la culture mandingue et du rôle du kankouran, en voyant le kankouran frapper un individu avec son sabre, peut classer trop sommairement le kankouran comme un « barbare », un « méchant » ou un « agresseur ». Ce téléspectateur peut se faire, de bonne foi, une opinion qui ne correspond pas du tout au rôle du kankouran qui corrige un récalcitrant n'ayant pas respecté des règles édictées par la société, la localité ou le clan où ce dernier vit. L'individu puni aurait, par exemple, enfreint les règles et conditions prescrites de couper du bois dans la forêt commune, ou encore aurait refusé ou omis de participer à des travaux d'intérêt général, etc.

IV.V. Problématique du statut actuel de la Cellule des Archives Audiovisuelles de la RTS

Au vu de son fonctionnement, la structuration actuelle de la Cellule des Archives Audiovisuelles a montré certaines limites.

Un goulot d'étranglement certain étreint les actions de la Cellule des Archives Audiovisuelles.

Effectivement, relevant directement du Directeur Général et ne disposant pas de pouvoir administratif et réglementaire comme un directeur, le Chef de la Cellule des Archives est obligé de faire appel, pour presque tout, au DG, aucun autre directeur n'ayant le pouvoir de décision vis-à-vis des Archives.

Il s'en suit alors une permanente sollicitation du Directeur Général en tout ce qui touche directement aux archives.

Ce qui, du coup, vient augmenter et hypertrophier les tâches déjà fort nombreuses du DG, contribuant ainsi à alourdir encore plus l'action de la machine administrative.

Last but not the least, l'imminente transition vers le tout numérique dans la radiodiffusion et la télévision, immanquablement, va engendrer un flux encore plus astronomique des contenus à archiver et commande donc une autonomie administrative synonyme de plus de liberté d'agissement et de rapidité de réaction de la part des Archives.

Aussi, de fait, une nécessité s'impose : l'érection d'une Direction des Archives du Patrimoine et de l'Information Documentaire au sein de la RTS.

Conceptualisation et mise en œuvre de la « Cellule des Archives de la Direction Générale de la RTS (Radiodiffusion Télévision Sénégalaise) », organe de direction à compétence transversale.

Les Archives, jusqu'ici, ont connu des statuts et des rattachements divers à la RTS. Il est à croire que la culture organisationnelle de l'Administration est mieux à même d'affecter aux Archives et à la Documentation les places qui doivent leur être dûment dévolues dans l'organisation structurelle et hiérarchique de l'entreprise. Dans les faits, le Décret n°86-1016 du 19 Août 1986 fixant les règles d'organisation et de fonctionnement de l'ORTS octroie aux Archives, à notre sens, le statut qui leur revient. C'est, effectivement,

suite à ce décret que l'Arrêté n° 001164/MICOM/DIRCOM du 29 janvier 1990 fixant l'organigramme des directions de l'ORTS, crée une Division de la Documentation Centrale auprès du Secrétariat Général de l'ORTS.
(Le Secrétariat Général, ici, incarne la Direction Générale Adjointe de l'ORTS). Ce qui, donc, hiérarchiquement, fait relever la Documentation Centrale qui regroupait alors tous les services documentaires (Archives, Bibliothèque et Documentation) à la Direction Générale de l'Office. Mais, depuis la mutation de l'ORTS, du statut d'Office, à celui de Société nationale, en 1992 (Loi n°92-02 du 2 janvier 1992), le statut accordé aux Archives au sein de l'entreprise est resté fluctuant, selon le bon vouloir, pourrait-on dire des directeurs généraux.
Pourtant, la place stratégique des Archives au sein de la radio et de la télévision en général, et, singulièrement de la RTS, n'est plus à démontrer compte de la transversalité des compétences dévolues aux Archives.
Enfin, étant donné que la « Cellule » tient lieu d'Ersatz face à ce dilemme du statut sans cesse changeant des Archives à la RTS, nous préconisons une conception selon laquelle la Cellule non seulement constituerait une structure administrative reconnue mais, mieux, donnerait le statut hiérarchique qui sied le mieux, selon nous, et vraisemblablement pour plus d'efficience, aux Archives à la RTS.
La Cellule, si elle doit être conservée comme un Département, doit être une entité administrative rattachée directement et hiérarchiquement au Directeur Général.
En clair, il ne doit exister aucune autre structure dénommée « Cellule » auprès d'aucune autre direction.
L'avantage certain et incontestable qu'il en découlera est que la « Cellule » sera uniquement un statut réservé à un démembrement direct de la Direction Générale de la RTS.
En fait, la Cellule se prévaut d'une compétence transversale directement déléguée par le Directeur Général par souci d'efficience et d'efficacité.
Effectivement, un peu comme en biologie, ici la Cellule est exactement une unité fonctionnelle de la Direction Générale de la RTS qui en est l'organe principal.

La Cellule est donc un des démembrements de la DG au même titre que les diverses directions fonctionnelles.
En conséquence il doit revenir à la « Cellule » la place qui est la sienne conformément à l'esprit ayant présidé à sa création. Ce qui veut dire qu'une Cellule est, en fait, l'équivalente d'une direction.
Partant de ce constat, la Cellule doit donc être mise dans les mêmes habits qu'une direction.
En effet, le DG attribue à la Cellule des Archives des compétences qui sont, sans conteste aucun, rattachées au pouvoir propre de ses compétences propres.
Toutefois, il n'en demeure pas moins que les compétences de la Cellule des Archives recouvrent une spécialisation et une transversalité vis-à-vis de plusieurs directions et entités administratives de la RTS.
Cependant, certaines des compétences dévolues à la Cellule des Archives sont d'autant plus spécifiques qu'elles s'exercent en fait à partir de et sur les archives dont le statut est défini par la loi et la loi seule.
Qui plus est, il est fait obligation, sous peine de poursuites pénales, à l'administrateur principal de l'entreprise, en l'occurrence, le Directeur Général, de prendre et faire prendre soin de la conservation et du traitement des archives générées par son entreprise.

> « Les archives publiques font partie du domaine public. Leur conservation par les personnes physiques, services, établissements ou organismes qui en sont détenteurs, est obligatoire. Elles sont inaliénables et imprescriptibles. Elles ne peuvent être détruites que dans les conditions fixées par décret ». (Article 5, Loi 2006-19 du 30 juin 2006)[198].

Bien entendu, la loi 2006-19 est relative aux archives et aux documents administratifs, mais la même loi précise bien en son article premier que : «

[198] Loi n°2006-19 du 30 juin 2006 relative aux archives et aux documents administratifs, In : JORS n°6291 du samedi 5 août 2006, pp.800-802.

les archives sont constituées par l'ensemble des documents, quels qu'en soient la nature, la date, la forme ou le support matériel, produits ou reçus par une personne physique ou morale dans le cadre de son activité publique ou privée ».
C'est dire donc que les archives audiovisuelles qui nous intéressent ici, sont bien visées par ladite loi.
Par ailleurs, compte tenu de leur inaliénabilité et de leur imprescriptibilité, l'administrateur au plus haut point de l'entreprise, en l'occurrence, pour la RTS, le Directeur Général, est tenu de transférer les archives dans leur intégralité à son successeur par le biais des archivistes qui, eux-mêmes, sont tenus d'être assermentés. (Loi 2006-19 du 30 juin 2006 relative aux archives et aux documents administratifs en ses articles 3, 4, 5, 6 et 10).

En fait, les compétences de la Cellule des Archives recouvrent une spécialisation et une transversalité vis-à-vis de plusieurs directions et entités fonctionnelles de la RTS, y compris de la Direction Générale elle-même.
Ainsi, par exemple, la Cellule des Archives aura en charge la conservation, la diffusion des archives émanant de chacune des directions fonctionnelles en même que cette même Cellule prend en charge les besoins de recherche et d'information desdites directions.
Par ailleurs, la même Cellule des Archives mettra en place, en accord avec le DG, la politique d'archivage et de communication des documents émanant de chaque direction, et assistera les directions de production comme celles de la Radio ou de la Télé pour les stock-shots nécessaires à insérer dans des éléments pour les journaux parlé et télévisé mais aussi les archives requises pour la fabrication de documentaires divers pour la radio ou la télévision.
De la même façon, la Cellule Archives s'attèle à fournir les archives idoines pour illustrer des spots publicitaires ou bandes annonces diverses à l'interne (pour les programmes radio ou télé) comme à l'externe (au bénéfice des annonceurs).
La même Cellule organise également les archives financières et comptables pour l'audit interne ou externe de la RTS ou les dossiers médicaux et du

personnel à proprement parler pour la DRH (Direction des Ressources Humaines) ou l'Inspection du Travail par exemple.
Tous ces exemples démontrent la compétence transversale de la Cellule.

> « La transversalité, c'est créer des passerelles entre les services, les acteurs, où la mutualisation des compétences prend tout son sens, dans un objectif commun…La transversalité est le propre de toute institution en son sein et au sein de la société dans laquelle elle existe, elle prend place. ». [Vio et Freia].

La loi 81-02 du 2 février 1981, la première loi à réglementer le secteur des archives au Sénégal, reprise par la loi 2006-19 du 30 juin 2006 relative aux archives, dispose bien que les Archives nationales sénégalaises sont habilitées à recevoir les versements des archives en tout « genre », tout type.
Cependant, en fait, la RTS, a, de tout temps, conservé et traité ses propres archives.
D'abord, parce que les archives de la RTS sont, dans leur majeure partie, des « archives courantes ».
Ensuite, les archives audiovisuelles requièrent un traitement spécialisé et donc nécessitent des compétences spécialisées, des locaux ainsi que des matériels et des équipements spécialisés.
Au sens de l'Article 2 de la loi 2006-19 du 30 juin 2006 relative aux archives et aux documents administratifs :

> « Les archives courantes sont les documents utilisés de manière fréquente par les administrations et organismes qui les ont produits ou reçus dans l'exercice de leur fonction.
> Les archives intermédiaires sont les documents utilisés de manière épisodique par les services ou organismes qui les ont produits ou reçus dans l'exercice de leur fonction. ».

C'est que les archives constituent un vecteur de ressources additionnelles pour la production audiovisuelle (réutilisation des stock-shots, rediffusions,

échange de programmes, alimentation des coproductions, création et développement de banques d'images sur le Sénégal,…).
Ensuite, aucun dépôt des archives de la RTS n'a été effectué vers les Archives nationales du Sénégal car aucune disposition technique ou administrative n'a été mise en place pour rendre possible ce dépôt dont parle la loi 81-02 relative aux archives et qui est remplacée par la loi 2006-19 du 30 juin 2006 relative aux archives et aux documents administratifs.
Enfin, et surtout, parce qu'aucune disposition légale n'a jamais existé qui détermine une institution pour recevoir spécifiquement le dépôt légal concernant les archives audiovisuelles.

Muer la Cellule des archives audiovisuelles en Direction des archives, du patrimoine et de l'information documentaire.

Parce que les Archives, par leur nature expansive et extravertie, exercent des compétences transversales à l'égard de toutes les directions et de tous les services, leur rattachement hiérarchique, à la RTS, que ce soit au sein de la Radio ou au sein de la Télévision a, jusqu'ici posé problème à la Direction Générale de la RTS.
La transversalité des « Archives » s'entend par la capacité propre des archives en tant que structure et aussi comme ressources documentaires à satisfaire les besoins d'information de plusieurs entités au sein d'un même organisme.
Ceci se traduit par la création de passerelles entre les différents services et leurs acteurs de façon à rendre effective, dynamique et opérationnelle la mutualisation des compétences et des moyens des uns et des autres en vue de réaliser et atteindre un objectif commun.

Paradoxalement peut-être ou en conséquence de cet état de fait, une constance en résulte : à la RTS les Archives n'ont jamais, jusqu'ici, eu un statut administratif stable et correspondant réellement aux enjeux qu'elles représentent.

Notre intime et profonde conviction est que, malgré leur transversalité, pour atteindre leur efficience, les Archives doivent occuper définitivement la place

de direction qui est, en fait, véritablement la leur, notamment dans un environnement du tout numérique en radio et télévision.

Pour ce faire, commençons par décliner ce que recouvre le contenu de la structure que nous proposons d'intituler « Direction des Archives, du Patrimoine et de l'Information Documentaire ».

Bien fondé de la mise en place d'une Direction des Archives, du Patrimoine et de l'Information Documentaire à la RTS.
La loi 2006-19 du 29 juin 2006 relative aux archives et aux documents publics prévoit des sanctions pénales à l'encontre de quiconque aura altéré ou détruit des documents d'archives publiques.
Et, étant donné que la même loi rend obligatoire la conservation de ces archives, il en résulte, immanquablement, une responsabilité pénale des déclarants moraux des établissements producteurs et détenteurs des archives au premier rang desquels, figure, par conséquent, M. le DG de la RTS, de par la loi, le premier conservateur des archives de l'institution.
En plus et en fait, bien d'autres arguments justifient l'érection d'une Direction des Archives, du Patrimoine et de l'Information Documentaire au sein de la RTS. Ce sont notamment que :

- Les archives audiovisuelles de la RTS comptent plus de 60 ans d'archives ouest africaines et coloniales françaises (actualités, programmes radio, histoire politico juridique des ex-territoires AOF : Mali, Côte d'Ivoire, Haute Volta (Burkina Faso actuel), Dahomey (aujourd'hui Bénin), Togo, Mauritanie, Niger et Sénégal.

- En outre les archives audiovisuelles de la RTS conservent plus de 40 ans d'archives télévisuelles.

Ces archives constituent l'ensemble d'un patrimoine sénégalais, ouest africain et même français (ancienne puissance colonisatrice).

On y trouve une très grande variété de collections d'archives audio et vidéo à la RTS (actualités, variétés, folklore, chants, danses, contes, histoire orale par les griots et traditionnalistes sénégalais, etc.).

- Les Archives de la RTS exercent des compétences transversales.

Nous en avons donné quelques exemples, plus haut.

- Les fonds des archives audiovisuelles de la RTS sont, en leur genre et en leur contenu, des collections sans équivalent au Sénégal.

En fait, le volume des archives de la RTS (quelque 100 à 130.000 heures d'archives audio et vidéo), même face aux Archives nationales du Sénégal, est sans commune mesure.

Pendant longtemps, en effet, la radio et la télévision nationale ont été les seules et uniques institutions à fabriquer, produire, diffuser et conserver des documents audiovisuels au Sénégal. Encore aujourd'hui, en tant que média d'Etat, la RTS est, de facto, l'institution nationale des archives audiovisuelles pour le Sénégal. A ce titre donc les collections de la RTS constituent, de fait, un patrimoine national. En l'absence d'institution désignée légalement comme dépôt légal pour recueillir les copies des documents audiovisuels, la RTS a toujours, et continue encore, de garder les copies et les archives de ses propres documents et productions.

La loi 81-02 du 2 février 1981 relative aux archives, la première loi à réglementer le secteur des archives au Sénégal, dispose bien que les Archives nationales sénégalaises sont habilitées à recevoir les versements des archives en tout « genre » et en tout type.

Toutefois, en application de la loi sénégalaise n° 76-30 du 9 avril 1976 portant institution du dépôt légal, et en combinaison avec la loi n°2002-17 du 15 avril portant création de la Bibliothèque nationale du Sénégal, la Direction des Archives du Sénégal tente de s'ériger en dépositaire du dépôt légal audiovisuel au Sénégal. Mais, dans les faits, la Bibliothèque nationale du Sénégal n'existe que dans les textes. Jusqu'ici, en effet, aucun édifice n'est encore sorti de terre qui abrite la Bibliothèque nationale du Sénégal.

Par ailleurs, il n'existe pas de Direction de la Bibliothèque nationale du Sénégal dans l'organisation administrative sénégalaise. C'est la Direction du Livre et de la Lecture Publique qui fait office de remplaçant du Directeur de la Bibliothèque nationale du Sénégal.

La situation administrative de la Bibliothèque nationale du Sénégal se complique encore plus. Effectivement, outre son inexistence physique, la Bibliothèque nationale du Sénégal, dans les textes (notamment dans la loi 76-30 du 9 avril 1976) est dépositaire du dépôt légal tout court. Ce qui ne vise, en réalité, que le dépôt légal des monographies et des imprimés.

La deuxième complication vient du fait, qu'administrativement, la Direction des Archives du Sénégal relève du Secrétariat Général du Gouvernement, dépendant lui-même de la Primature (Cabinet du Premier Ministre).

Cependant, la Bibliothèque nationale du Sénégal, selon la loi 2002-17 du 15 avril 2002 qui la crée, est une structure directionnelle du Ministère de la Culture. Aussi, on se retrouve ici en face de difficultés administratives du fait que la Direction des Archives nationales du Sénégal qui supplante la Direction de la Bibliothèque nationale du Sénégal pour recevoir le dépôt légal audiovisuel, n'appartient pas à la même entité administrative que la Bibliothèque Nationale.

- Par ailleurs, pour la RTS, les archives sont des sources d'entrées financières par, par exemple, la revente des archives d'actualités et de productions diverses.

Le recours aux archives rajoute une certaine plus-value aux annonces et spots publicitaires. Dans la perspective de l'imminente adoption de la loi sénégalaise portant Code de la presse, les archives, assurément, deviendront la future principale entrée de ressources financières.

Une fois que le Code de la presse aura été adopté, la subvention financière de l'Etat au profit des médias publics comme la radio et la télévision, va être plus substantielle. Aussi, des limitations sur les temps des publicités sur les antennes de la radio et de la télévision étatiques vont être très réduites afin de permettre aux radios et télévisions privées de prendre plus de parts des marchés de la publicité. Par conséquent, les tarifs des annonces publicitaires par la RTS vont devenir prohibitifs, et, du coup, les archives de

la RTS, par la force des choses, se retrouveront être les principaux produits à vendre. Autrement dit, les archives resteront encore pendant longtemps comme un avantage concurrentiel de taille au profit de la RTS. On le sait, l'implantation de la télévision numérique supprime l'important avantage concurrentiel dont disposait la RTS sur les toutes autres chaînes, à savoir, la couverture entière et complète du territoire national. Avec la TNT, toutes les chaînes sont présentes partout et en même temps.

- Les archives, détenant des informations en tout genre sur la RTS, représentent donc une interface entre le public, les autres institutions et organismes de toutes sortes et la RTS, notamment par le biais de la « communication d'entreprise ».
- Pré positionnement pour remplir et jouer le rôle de Centre des Archives audiovisuelles au Sénégal, notamment face à la TNT
- Parvenir à abriter le Centre sous-régional d'archives audiovisuelles UEMOA (important volume d'archives sonores AOF ; 100.000 à 130.000heures d'archives audio et vidéo ; ressources archivistiques audiovisuelles importantes et grande compétence professionnelle archivistique audiovisuelle, place de choix de la RTS dans l'échiquier audiovisuel africain et mondial).
- Eviter le « poncepilatisme » conduisant à un goulot d'étranglement constitué par le fait qu'en l'absence du DG, aucun directeur ne prend sur lui une décision concernant la Cellule.

En effet, la Cellule, dépendant directement et uniquement du DG, aucun directeur ne peut ou ne veut pas se prononcer à la place du DG pour ce qui touche à la Cellule.

Le Chef de Cellule, n'ayant pas de pouvoir de direction spécifiquement accordé, se trouve dans l'impossibilité juridique et réglementaire de prendre une décision « exécutoire » par et pour lui-même. Ainsi, un goulot d'étranglement se crée qui conduit à une impasse qui se traduit par un « sur-place ».

En fait le ou les directeurs saisis se retrouvent dépourvus de pouvoir de décision pour la Cellule (dépendant du seul DG) et dont le Chef, bien que sur la même station en fait qu'un directeur, n'en a pas, pour autant, le statut et

les compétences pour faire valoir une quelconque décision. Il en naît donc un attentisme tel, qu'aucun directeur ou le Chef de Cellule lui-même, ne dispose d'un pouvoir réglementaire pour décider de quoi que ce soit en l'absence du DG. Ce qui, en soi, est un goulot d'étranglement.

Bref descriptif de la quintessence de la Direction des Archives, du Patrimoine et de l'Information Documentaire.

L'objet, ici, est de justifier le pourquoi de l'intitulé de la structure que nous proposons sous l'appellation « Direction des Archives, du Patrimoine et de l'Information Documentaire ».

Il s'agit, en fait, de décrire sommairement quel contenu et quelles compétences se retrouvent derrière chacun des vocables ou groupe de vocables utilisés dans la dénomination de la Direction.

Les collections d'archives produites, conservées et diffusées par la RTS à travers ses antennes radio et télévision, sont, à l'évidence, établies.

Effectivement, ces archives sont générées depuis l'avènement de la radiodiffusion au Sénégal en 1939, suivi, en 1972, de l'implantation de la Télévision nationale. Ces collections d'archives constituent un patrimoine national pour le Sénégal et, même, un fonds d'héritage radiophonique pour les actuels pays de la sous-région ouest-africaine, qui, alors, ont compté parmi les colonies de l'ex-AOF (Afrique Occidentale Française).

Le caractère patrimonial de ces collections tient dans la traçabilité de l'histoire politique de ces nations. On retrouve aussi dans le contenu de ces collections radio et télé des trésors de contes, de chants, de folklore divers dans la lutte, les us, coutumes, traditions et croyances de tous ces pays à travers les émissions et collectes de sons et d'images conservées dans ces fonds d'archives.

Quant à l'information documentaire non audiovisuelle à la RTS, elle est relative, d'une part, à l'immense production de documents administratifs, comptables, financiers mais aussi sociaux (gestion des ressources humaines et du personnel, médecine, assistance sociale, syndicats, associations diverses (des femmes, des jeunes, des producteurs extérieurs, des

journalistes, des techniciens, des jeunes reporters,...) ; associations religieuses des catholiques, des mourides, des tidianes, etc.).

D'autre part, et c'est, pourrait-on dire, l'arbre qui cache la forêt, cette information documentaire est aussi constituée des productions diverses et variées de la radio et de la télévision mais aussi du web de la radio et de la web télévision.

Il faut, par ailleurs, ajouter à cette information documentaire toute la production que la nécessaire pratique d'une certaine intelligence économique que l'environnement ultra concurrentiel de la radio et de la télévision numériques, aura inéluctablement achevé d'imposer en même temps que des sites d'archives radio et télé.

Ces outils seront les résultats des nécessaires conclusions, préconisations et recommandations qui ressortiront du brainstorming recueilli et formulé par un comité de veille stratégique, concurrentielle, technique et informationnelle. Ce comité de veille, impulsé par la Direction des Archives, serait formé, sous la supervision du Directeur Général, de tous les directeurs ainsi que de toutes autres personnes ressources dont les compétences pourraient être utiles comme apport déterminent susceptible de proposer des réponses aux interrogations pour un avancement dans un secteur quelconque pour booster les performances de l'entreprise.

Les dispositifs issus de ces sources seront à la portée de la communication d'entreprise dont le rôle sera de répondre aux demandes d'informations sur la RTS de la part des tiers ou, en cas de nécessité, d'apporter les recadrages et autres précisions à mettre à la connaissance du public et des partenaires pour tout ce qui a trait au fonctionnement ou au rôle de la RTS.

Brève présentation de la future Direction des Archives, du Patrimoine et de l'Information Documentaire (DAPID)

Au cours de ses quelque 75 années d'existence, la RTS, à travers la Radio et la Télévision est dépositaire de 100 à 130.000 heures d'archives sonores et télévisuelles.

Deux bases de données documentaires élaborées à partir du logiciel documentaire canadien EDIBASE acquis depuis juillet 1993 à titre gracieux

auprès de l'Ambassade du Canada à Dakar recueillent au total plus de 30.000 notices documentaires pour respectivement la « Base Radio » et la « Base Télé ».

De ce fait, la RTS se trouve dotée du plus grand fonds d'archives audiovisuelles au plan national, très loin devant même les Archives Nationales du Sénégal , et ,sans doute au plan sous-régional, dans l'espace de l'UEMOA (Union Monétaire Ouest Africaine).

Aussi, de facto, la RTS tout en étant « le centre national des archives audiovisuelles » du Sénégal et, en même temps, un patrimoine inestimable pour le reste des anciennes colonies de l'ex-AOF.

Cahier de charges de la Direction des Archives, du Patrimoine et de l'Information Documentaire.

De fait, la Direction des Archives, du Patrimoine et de l'Information Documentaire doit prendre en charge la gestion et le traitement principalement d'archives des fonds des deux principales mamelles de production audiovisuelle que sont la Radiodiffusion et la Télévision nationales.

La question de la revalorisation sous diverses formes des archives radio et télé est aussi à examiner et résoudre par la Direction des Archives. Les solutions seront sous forme financière (vente d'archives, soit directement, soit via une mise enligne par Internet (VOD), soit sous forme d'échanges d'archives de programmes ou de fournitures de stock-shots, soit par un ajout de plus value consistant en l'illustration par des archives des bandes annonces ou de réclame (publicité), soit encore par l'alimentation des antennes radio ou télé d'archives de programmes pour des rediffusions ou des multidiffusions, soit encore par la fabrication de produits dérivés à partir des archives de production, etc.

Cependant, la RTS, à travers ses différents démembrements (directions, services, stations régionales) génère, cela va sans dire, des quantités importantes de documents écrits (correspondances, archives administratives, financières et comptables, archives sociales : du personnel,

archives syndicales, médicales, etc.) qu'il est également question de prendre en charge par la future direction des Archives.

Aussi, la direction des Archives va se charger d'acquérir, traiter, conserver et diffuser l'ensemble des productions radio et télé, tous genres confondus (actualités nationales et internationales, magazines ; documentaires, jeunesse, variétés, etc.) d'une part, et, d'autre part, de conseiller et assister le Directeur Général ainsi que toutes autres directions pour la mise en place et la conduite d'une politique documentaire au sein de la RTS.

La Direction des Archives n'en assurera pas moins une passerelle de communication et d'échange avec l'extérieur (Administration publique sénégalaise, sociétés privées nationales et/ou internationales, représentations diplomatiques et consulaires, ONG nationaux et étrangers, Associations diverses, etc.).

Effectivement, tout le patrimoine constitué par les fonds d'archives générées par les diverses productions de la RTS depuis le début de Radio AOF en 1939 jusque en 2013 en passant par les premiers programmes de la télévision sénégalaise en 1972 doit faire l'objet de conservation, de traitement, de diffusion et de valorisation par la RTS auprès du public aussi bien de l'intérieur que de l'extérieur du Sénégal.

Ce patrimoine est relatif à tous les domaines de la culture nationale sénégalaise mais aussi à la politique nationale pré et post coloniale sans oublier la religion.

Dès lors le recours à ces archives, de la part des médias publics comme des médias privés, est incontournable pour servir aux différents publics des sujets hautement élaborés pour ce qui touche à chacun des pays et, ce, dans les secteurs de la vie de la nation.

La bonne gouvernance aujourd'hui, conformément aux lois, notamment la loi sénégalaise n° 2006-19 du 30 juin relative aux archives fait obligation à la RTS de rendre possible l'accession à toutes ces collections.

Au sens de cette loi, la bonne conservation de ces archives doit être assurée par la RTS avec une responsabilité pénale du directeur général. (Article 26, Loi 2006-19 du 30 juin 2006).

Aussi, la RTS doit tout mettre en œuvre pour assurer une bonne conservation des ressources documentaires audiovisuelles accumulées du début de la radio et de la télévision jusqu'au jour d'aujourd'hui.
Ainsi, quelque soit le support qui contient l'information recherchée, l'assurance d'y accéder doit être garantie.
Ceci suppose que le transfert des contenus des supports analogiques vers les supports numériques est indispensable afin que l'obligation de mettre à disposition les collections soit effective
Pour atteindre et respecter cet objectif, la numérisation apparaît comme une panacée pour les archives audiovisuelles de la RTS.

IV.VI. La TNT et les enjeux du patrimoine audiovisuel dans le contexte ouest-africain

Ce chapitre reprend la quasi-totalité de nos travaux. Voir : [BA, 2015 b].

Il s'intéresse aux conséquences du passage en juin 2015 à la télédiffusion généralisée dans le monde avec l'entrée des pays d'Afrique dans la télédiffusion numérique terrestre (TNT). La problématique porte sur la sauvegarde et la réutilisation de l'important patrimoine audiovisuel accumulé sur des supports analogiques de captation datant de la période d'avant la télédiffusion numérique, mais également sur la pérennité et la conservation des archives audiovisuelles numériques engendrées par la TNT. Plus globalement, il s'agit de se questionner sur le « dilemme des archives » devant la nécessité de rendre accessible le patrimoine audiovisuel généré, aussi bien pour les contemporains que pour les générations à venir, et, ce, quel que soit le support sur lequel ce patrimoine est consigné.

Au 17 juin 2015, l'Afrique doit s'arrimer aux normes de la TNT (télédiffusion numérique terrestre) ainsi que le souhaite l'IUT (Union internationale des télécommunications). La conséquence immédiate qui en découle est qu'à partir de cette date, plus aucune diffusion d'un produit audiovisuel ne pourra se faire si ce produit n'est pas lui-même numérique. Cette conséquence entraîne au moins deux corollaires, à savoir :

- D'abord, tout élément d'archives audiovisuelles (télévisuelles) devra être numérisé pour pouvoir être utilisé.

Or, la fonction du document d'archives consiste à garantir que l'information qu'il renferme puisse être disponible et accessible à chaque fois que l'usager en manifeste le besoin. Aussi, le transfert des contenus des supports analogiques vers les supports numériques est impératif pour rendre effective la mise à disposition des collections. Un plan général de numérisation s'impose donc. Déjà il y a plus de quinze ans, parlant de cette tendance irréversible de la numérisation des archives en général et des archives audiovisuelles en particulier, Peter Dussek, alors président de la Fédération internationale des archives de télévision (FIAT/IFTA) déclarait, lors d'un congrès organisé par l'organisme public de radiodiffusion allemand, SWR, à

Baden-Baden : « Tout le monde ne parle plus que de numérisation… [. . .]. Pour le moment tout notre problème est là [le problème des archivistes]… » Et Istar Buscher, journaliste et documentaliste, consultant auprès de divers organismes et instituts allemands de radiodiffusion, de constater : « Certes, il n'est pas un événement international dans le monde des archives où l'on ne parle pas de solutions numériques. Mais à y regarder de plus près, on ne tarde pas à s'apercevoir que seule une poignée d'archivistes du cinéma et de la télévision, dans le monde, ont déjà une certaine expérience des systèmes d'archivage vidéo numérisé ». [Buscher, 1999]. Ce constat est parfaitement d'actualité, particulièrement en Afrique de l'Ouest francophone.

- Ensuite, la télédiffusion numérique va démultiplier les possibilités de diffusion, engendrant, du coup, une prolifération des chaînes, et donc une augmentation considérable du patrimoine audiovisuel. Effectivement, « La télévision numérique terrestre permet de transmettre plusieurs chaînes sur un même canal avec une qualité de son et d'image optimale.». [Infolettre technique SSR, 2015].

Nous reviendrons d'abord rapidement sur ce que sont l'analogique et le numérique dans le domaine de l'audiovisuel, mais aussi sur ce que recouvre aujourd'hui le concept de patrimoine depuis l'apparition de ce terme dans la langue française jusqu'à la conception du patrimoine audiovisuel en question ici. Puis, nous évoquerons quelques-unes des préoccupations communes et récurrentes pour tous les archivistes ainsi que les questions qui se posent pour les archives télévisuelles en Afrique de façon générale : la préservation, la circulation, l'accès et la revalorisation notamment dans un contexte de télédiffusion numérique tout en retenant que la numérisation porte, pour la plupart des archivistes et des décideurs, l'espoir d'une panacée pour résoudre le « dilemme des archives ». Enfin, après avoir essayé de saisir le sens et l'objet du dépôt légal, nous nous proposons d'ouvrir une piste de réflexion sur l'intérêt du dépôt légal audiovisuel comme solution pour la sauvegarde et la pérennisation du patrimoine archivistique audiovisuel, notamment au niveau communautaire de l'UEMOA (Union économique et monétaire ouest africaine) où la pratique du dépôt légal, de

nos jours, soit est méconnue pour ce qui concerne l'audiovisuel, soit ne fonctionne pas correctement.

Rappel, quelques définitions

De l'analogique et du numérique

Sommairement, retenons que le principe de l'analogique revient à capturer le signal à enregistrer (audio, vidéo…) le plus fidèlement possible sur un support généralement magnétique. Le terme analogique vient du grec qui signifie similaire ou équivalent. « Cela signifie ici que la restitution d'une image ou d'un son résulte d'un processus équivalent à celui de sa production. Avec la télévision analogique, les valeurs associées à la luminosité et aux couleurs sont enregistrées sous forme de signaux analogiques, avant d'être restituées sur le récepteur d'une manière analogue au signal initial. Dans le cas de la télévision numérique, les valeurs analogiques sont converties en signaux numériques lors de leur enregistrement. Chaque point image reçoit une « valeur chiffrée » correspondant à sa couleur et à sa luminosité. Cette valeur est convertie en signal analogique par le récepteur pour l'affichage à l'écran». [Infolettre technique SSR, 2015].

Le numérique est une forme d'« information puissante » qui « offre des possibilités infinies d'utilisation et de traitement (puissants calculs, statistiques, moteurs de recherches…) et permet la représentation des textes, des nombres, du son, de l'image fixe et animée, et de toutes les combinaisons de ces dernières (Epub) » [Gioux, 2013]. En fin de compte, le numérique, grâce notamment à l'informatisation, en rajoute à la multi modalité du document audiovisuel. En procédant simplement à un changement de codage et de technologie pour permettre l'appropriation du contenu du document audiovisuel, le numérique n'apporte, en tant que tel, rien de nouveau que l'on ne connaissait déjà du document audiovisuel (en tant que document temporel). La forme d'appropriation correspond à une forme directement interprétable par un utilisateur, dans la mesure où elle appartient à un registre sémiotique dont l'utilisateur a déjà fait l'apprentissage culturel ou scolaire. [Bachimont, s.d.].

Cependant, allant plus loin avec l'informatisation et la numérisation du document, ce changement anodin en apparence aboutit à rendre aléatoire l'accès au document audiovisuel, ce, par le biais du web. Ce fait bouleverse ainsi complètement l'ordre et le rythme que le document audiovisuel (analogique) imposait jusqu'ici à son utilisateur. [Bachimont, s.d.]. Néanmoins, le numérique continue de partager toujours quelques caractéristiques communes avec l'analogique. Il faut notamment recourir forcément à un dispositif de lecture (matériel pour le document audiovisuel analogique et logiciel) pour accéder au contenu tant des documents audiovisuels analogiques que des documents audiovisuels numériques. De plus, en l'absence d'une standardisation aussi bien des documents audiovisuels analogiques que des documents audiovisuels numériques, il existe plusieurs supports de fabrication et de lecture pour les premiers et, également, plusieurs formats pour les seconds. Pour le numérique d'ailleurs, les formats sont tellement variés et complexes que l'ISO[199] et la CEI[200] ont désigné un groupe d'experts chargés de poser et faire le suivi des normes techniques, technologiques et de développement des formats de numérisation : le MPEG[201]. Par ailleurs, tout comme pour le document analogique, « l'intégrité de la donnée numérique peut être affectée sévèrement par certaines évolutions de son environnement (environnement de conservation, environnement technologique » [Gioux, 2013].

Ainsi, par exemple, « … Les changements technologiques – qui se sont accélérés – ont accru la vitesse des processeurs, la densité des puces de mémoire, la capacité des dispositifs de stockage, la vitesse de traitement vidéo et le débit de traitement des données. D'autres facteurs interviennent

---

[199].*International Organisation for Standardization* (Organisation internationale pour la normalisation) *cf.* : www. iso.org/

[200] Commission électrotechnique internationale (ou *International Electrotechnical Commission/IEC* en Anglais), cf. : www. iec.ch

[201] MPEG désigne le *Moving Picture Experts Group*, groupe de travail du comité technique mixte de l'ISO et de la CEI pour les technologies de l'information qui est chargé du développement des normes internationales pour la compression, la décompression, le traitement et le codage de la vidéo et de l'audio (http://.mpeg.org/ ; http:www.itu.int/rec/T-REC-H. 264. 2. fr)/

également dans la détérioration des supports : conditions d'entreposage inadéquates, sur-utilisation, erreurs humaines (manipulations inappropriées), désastres naturels (incendie, inondation), …» [Ministère belge de la Communauté française, 2009]. De même, exactement comme avec les « drops » concernant les cassettes audiovisuelles, « la chute d'un support numérique de données peut avoir des conséquences sévères (CD-ROM, DVD…) ». Enfin, le numérique subit une « grande vulnérabilité au temps », mais surtout le fait est que l'on s'achemine de manière irréversible vers la dématérialisation.

> «… Les flux vidéo et audio sont remplacés par des fichiers, gérés par l'ordinateur au même titre que du texte, des images fixes ou tout autre type de données. Le support devient secondaire car, désormais, c'est le fichier qui prime. Son contenu subira d'inévitables migrations, d'une génération de support à l'autre, voire d'une technologie à l'autre. C'est l'intégrité du fichier qu'il convient de conserver et de restituer, pour une diffusion se réclamant en débit, format, ratio pour des terminaux pouvant aller d'un écran plasma haute définition à un téléphone mobile. Compatibilité et interopérabilité sont les maîtres mots dans un domaine où les métadonnées sont devenues indispensables, notamment pour que les échanges de contenus puissent se faire facilement. Au renouvellement chronique des matériels (facteur bien connu dans le domaine de la vidéo), s'ajoute celui des logiciels et autres firmwares… ». [Théron, 2010].

La dématérialisation des contenus des archives audiovisuelles offre des possibilités sans commune mesure pour l'accès, la diffusion et l'utilisation du patrimoine audiovisuel que ces archives contiennent. Ainsi, la dématérialisation facilite l'accès aux archives audiovisuelles, permet de segmenter les plans et séquences de ces archives de sorte qu'il devient possible de se rendre directement au plan ou à la séquence recherchée. Le numérique annule désormais le rythme et la durée qu'imposait jadis le document audiovisuel lorsqu'il fallait accéder à son contenu. Par la même

occasion, le numérique multiplie les possibilités de valorisation du patrimoine audiovisuel (VOD/Vidéo à la demande ; GEP/Guide électronique des programmes ; TV-R/TV-Replay, Télévision de rattrapage ou encore Catch up-TV, etc.).

Le numérique au service de la sauvegarde du patrimoine

L'une des principales missions, pour ne pas dire l'obligation première des Archives de la Télévision et de la Radio publiques, est la préservation du patrimoine audiovisuel accumulé depuis des décennies à travers les divers programmes de la radio et de la télévision. C'est, effectivement, un devoir dû à tous les contemporains mais également aux générations futures que de conserver et diffuser à leur intention et à chaque fois que de besoin ce patrimoine commun à toute la nation.

La préservation est synonyme de conservation et de pérennisation. Ce qui équivaut, pour les archives audiovisuelles et leur patrimoine dans un contexte numérique, à « la conservation de l'information sous une forme correcte et directement utilisable à long terme » qui « comprend : la conservation physique des fichiers, des métadonnées associées, scripts et programmes, l'assurance d'une utilisation continue de la collection d'images numériques, maintenir la sécurité de la collection » [Gioux, 2013].

Cependant, rendre accessibles aux générations présentes et futures les diverses œuvres et productions audiovisuelles passées et à venir s'avère très difficilement réalisable du point de vue technique, du fait que le vieillissement technologique est une des caractéristiques notoires dans le domaine audiovisuel. Ainsi, un changement de format peut, en même temps, engendrer un changement du contenu. Effectivement, la texture d'une image vidéo est différente de celle du film dont elle est extraite et vice versa. Dès lors, la composition visuelle d'un film adapté en vidéo pour être vu à la télévision peut se retrouver carrément biaisée, la moitié de son contenu visuel étant perdue. Par ailleurs, le spectre colorimétrique des films numérisés n'est pas identique à celui du support d'origine. Et, puis, à dessein ou par inadvertance, des modifications peuvent survenir par un rajout de contraste, par exemple, ou une netteté plus accrue, ou, encore un

grain atténué, etc. En fait, il n'existe pas une harmonie des normes techniques. Toutefois, il est évident que la préservation et l'accessibilité des archives audiovisuelles nécessitent tôt ou tard leur copie ou leur migration sur d'autres supports.

Dans les faits, « Les technologies d'enregistrement et de lecture sont, à de nombreux égards, encore plus vulnérables que les supports. L'obsolescence rapide est une caractéristique du domaine audiovisuel. Les formats changent constamment et même si les supports restent en bon état, leur durée de vie dépasse souvent celle des technologies qui les rendent accessibles ». [Edmondson, 2004].

Effectivement, à la télévision nationale sénégalaise par exemple, il existe près de 40 000 heures d'émissions diverses sur des supports U-MATIC. Un bilan établi par l'INA (Institut national français de l'audiovisuel) en 2013 sur les volumes des archives audiovisuelles en Afrique francophone de l'Ouest, notamment dans le cadre de son assistance à ces pays dans le projet « AIME[202] », projet de sauvegarde, revalorisation et numérisation des archives audiovisuelles de ces pays, recense 355 000 heures d'archives vidéo analogiques.

[202] « AIME », Archivage Multimédia Evolutif est un projet de sauvegarde et de numération des archives audiovisuelles des télévisions francophones d'Afrique initié en 2005 par le CIRTEF (Conseil international des radios et télévision d'expression française) sur financement de l'OIF (Organisation internationale de la francophonie).

IV.VII. Problématique du dépôt légal audiovisuel

Le dépôt légal est une opportunité qui s'offre aux pays africains de l'Ouest avec leur entrée dans la télédiffusion numérique. L'homogénéité de la sphère de diffusion étant le principe de la télédiffusion numérique, il devient aisé de capter et stocker l'ensemble des programmes de toutes les chaînes de télévision. Ce qui revient à pouvoir contrôler et conserver tout le patrimoine audiovisuel ainsi généré pour le pérenniser. Or, ceci est l'objet même du dépôt légal. Aussi, on pourrait envisager de confier le dépôt légal audiovisuel (télévisuel) à l'organe unique de télédiffusion qui en est le dépositaire de fait. Par ailleurs, l'opportunité d'un dépositaire unique du dépôt légal audiovisuel qui est offerte par l'organe unique de télédiffusion est double. Effectivement, jusqu'ici, aucun des pays d'Afrique de l'Ouest francophone ne dispose de la possibilité de centraliser tous les programmes des chaînes de télévision dans un format identique. Dans les années 1990, le début de l'implantation d'une certaine démocratie en Afrique a engendré l'apparition d'organes de régulation de l'audiovisuel.[203]

Toutefois, ces organes censés protéger le patrimoine audiovisuel ainsi que la jeunesse et les femmes, en fin de compte, n'assuraient que l'équitable accès aux médias d'État des partis et des leaders politiques. Plus regrettable encore, la plupart des textes de loi régissant ces organes leur assignent des

---

[203] Au Sénégal : Conseil national de Régulation de l'Audiovisuel (Loi2006-04 du 4 janvier 2006 créant le Conseil National de Régulation de l'Audiovisuel (CNRA) en remplacement du HCRT (Haut Conseil de la Radio Télévision) créé en 1991 ainsi que du HCA (Haut Conseil de l'Audiovisuel) de 1998. (http://www. cnra. sn/do/textes-et-lois/).
Au Togo : la Haute Autorité de l'Audiovisuel et de la Communication (HAAC) - Loi 2004-021 du 15 décembre relative à la Haute Autorité de l'Audiovisuel et de la Communication (HAAC) modifiée par la Loi Organique n°2009-029 du 22 décembre 2009. (www. haactogo. tg).
En Guinée-Bissau : Conselho Nacional de Comunicaçao Social (Lei No. 6/91 Cria o ConselhoNacional de Comunicaçao Social, atribuicoes Cujas, Organizçao et funcionamento (http://www.guine-bissau.fi/org_pol_adm/legislacao/2.3.7.html).
Au Mali : Conseil Supérieur de la Communication (CSC créé par la Loi ordinaire n°92-038/AN-RM du 24 décembre 1992 et Comité National de l'Egal Accès aux Médias d'Etat (CNEAME), créé par la Loi organique n°93-001/AN-RM du 6 janvier 1993).
Au Niger : Conseil Supérieur de la Communication (Loi 2012-34 du 07 juin 2012 créant le Conseil Supérieur de la Communication (CSC) - www. csc-niger.ne)).
En Côte-d'Ivoire : Haute Autorité de la Communication Audiovisuelle (Ordonnance n°2011-75 du 30 avril 2011 portant érection du conseil national de la communication audiovisuelle en Haute Autorité de la Communication Audiovisuelle (HACA).
Au Bénin : Haute Autorité de l'Audiovisuel et de la Communication (HACA) ;
Au Burkina Faso : Conseil Supérieur de la Communication (CSC).

délais courts pour se délester du patrimoine audiovisuel collecté (tout au plus quelques mois).

Historique du dépôt légal :

C'est, pour la première fois, l'Ordonnance dite de Montpellier, édictée le 28 décembre 1537 par le Roi François I qui établit le principe du dépôt légal en ces termes :

> « mettre et assembler en notre librairie toutes les œuvres dignes d'être vues qui ont été ou qui seront faites, compilées, amplifiées, corrigées et amendées de notre temps pour avoir recours aux dits livres, si de fortune ils étaient cy après perdus de la mémoire des hommes, ou aucunement immués, ou variés de leur vraye et première publication ». [Fournier, 1993].

Mais, au nom de la liberté, les dispositions régissant le dépôt légal seront abolies par la Révolution avant d'être rétablies en 1793 dans le cadre d'une formalité à respecter pour l'obtention de la protection du droit d'auteur. [Brock, 1977].

Dès lors, la brèche du dépôt légal était ouverte, et, ainsi, dès 1594, la Belgique se dotait d'un régime de dépôt légal avant qu'en 1886 la signature de la Convention de Berne, premier traité international sur le droit d'auteur qui faisait revêtir le droit d'auteur d'aucune formalité, ne supprime la disposition exigeant le dépôt légal. [Jason, 1991].

Au cours de son développement, le dépôt légal a évolué tant au niveau des textes juridiques qui l'instituent qu'au niveau du nombre de pays qui l'ont adopté, qu'au niveau de ses objectifs, et, enfin, qu'au niveau des supports visés.

Si au début du dépôt légal, le Roi François 1er visait à préserver les livres pour les générations futures, au XXème siècle, des nécessités de constitution d'une bibliographie nationale et d'accessibilité à des fins de recherche se sont greffées aux objectifs du dépôt légal.

De même, les législations sur le dépôt légal ont dû s'attaquer aux questions rencontrées pour ce qui concerne les publications électroniques ou encore les productions cinématographiques et audiovisuelles avec le développement de la télévision.

Par ailleurs, la loi instituant le dépôt légal doit régler définitivement un certain nombre de questions juridiques relativement au régime de ce dépôt.

Effectivement, s'il faut retenir une obligation légale, la forme qu'il faut lui donner doit être précisée. Autrement dit, est-ce qu'il est mis en place une loi autonome sur le dépôt légal ou alors est-ce que le texte instituant le dépôt légal s'adosse sur une autre loi, comme, par exemple celle instituant une bibliothèque nationale ou celle s'appuyant sur le droit d'auteur.

Dans tous les cas, la loi préconise les principes fondamentaux du droit de dépôt légal et édictera alors des règlements ou autres types d'actes qui organisent les modalités d'application du régime (catégories de documents à déposer, nombre d'exemplaires, les exceptions, etc.).

Aussi, il peut alors arriver que les gouvernements soient amenés à promulguer des décrets ou toutes autres formes d'actes réglementaires conditionnant le dépôt des documents publiés.

Dans certains cas exceptionnels, comme pour les Pays Bas, par exemple, une formule reposant sur des accords de dépôt volontaire avec les éditeurs peut être préférée, le dépôt se faisant alors dans le cadre juridique du droit des contrats.

Toutefois, un régime de dépôt légal fixé par une loi exécutoire et autonome permet d'envisager des changements notables à ce régime sur simple décision administrative.

Qui plus est, cette loi doit avoir une force et des peines d'infraction sanctionnant son irrespect.

Cependant, le dépôt au titre du droit d'auteur doit être envisagé séparément de l'obligation du dépôt légal. Mais, pour cela, la ratification par le pays qui a édicté la loi sur le dépôt légal est tributaire de sa signature ou de la Convention de Berne (1886) ou de la Convention universelle sur le droit d'auteur.

Effectivement, le pays signataire de la Convention de Berne reconnaît implicitement que la protection du droit d'auteur n'est subordonnée à aucun préalable, et que, donc, en conséquence le dépôt d'exemplaires ne saurait être obligatoire.

Par contre, le pays signataire de la Convention universelle sur le droit d'auteur est libre d'instaurer dans sa législation sur le droit d'auteur des formalités comme le dépôt légal obligatoire.

Il convient encore une fois de rappeler que le but du dépôt légal est d'assurer pour la postérité la conservation de l'œuvre tandis que l'objectif du droit d'auteur est de garantir la protection des droits de l'auteur, du créateur.

On le sait, le droit d'auteur confère à l'auteur de l'œuvre le droit exclusif de la reproduction et de la diffusion de son œuvre.

Mais, la nécessité absolue pour le dépositaire du dépôt légal de faire des copies aux fins de conservation et/ou pour une utilisation future (ce qui est la diffusion pour la bibliothéconomie et la science documentaire ou des archives), se retrouve, dès lors, en porte-à-faux avec la loi sur le droit d'auteur d'une part ainsi que, par ailleurs, vis-à-vis de l'objectif principal de vulgariser et diffuser l'œuvre et non pas seulement la conserver ; ce qui est la base même de l'institution du dépôt légal.

Cette question trouve véritablement son sens dans le cas où l'on est en présence d'œuvres audiovisuelles dont le support est, soit obsolescent, soit carrément obsolète, c'est-à-dire abandonné comme c'est le cas aujourd'hui des documents audiovisuels en 1 ou 2 pouces ou encore en UMATIC (3/4 de pouce).

Par ailleurs, une ou des institutions doivent être désignées pour recevoir le dépôt légal, notamment relativement aux supports concernés et à leurs conditions optimales de conservation mais aussi de traitement documentaire.

En effet, le traitement documentaire audiovisuel, depuis la collecte en passant par la description, le catalogage, l'indexation, la diffusion jusqu'à la conservation, est très spécifique et distinct du traitement des supports traditionnels, notamment sur papier. (Voir Annexes_6, 7, 8 et 9).

Des spécificités techniques, technologiques et des connaissances et spécialisations professionnelles sont donc nécessairement requises pour une bonne gestion d'un centre de ressources documentaires audiovisuelles

Ce qui veut dire qu'il y a une nécessité manifeste que dans nos pays d'Afrique que pour le dépôt légal audiovisuel des centres dédiés soient créés aussi bien au plan local, national, qu'au plan sous-régional sous la forme de structures faîtières nationales et d'une superstructure sous-régionale.

Sens et fonction du dépôt légal

Notre intime conviction reste que l'une des meilleures façons de sauvegarder la mémoire audiovisuelle passe par l'institution et surtout le respect du dépôt légal. Une ou des institutions spécifiques doivent être désignées pour recevoir le dépôt légal, notamment relativement aux supports concernés et à leurs conditions optimales de conservation mais aussi de traitement documentaire. Il y a une nécessité manifeste et impérieuse que dans les pays d'Afrique, particulièrement de l'UEMOA (Union économique et monétaire ouest africaine), des centres dédiés à la fois au dépôt légal et à la conservation soient créés aussi bien au plan local, national, qu'au plan sous-régional. Il pourrait y avoir alors une structure faîtière nationale dans chacun des huit pays et une superstructure sous-régionale pour le dépôt légal. [Ba, 2015 b].

En France, pays qui constitue la référence pour les pays africains francophones en matière d'archivage audiovisuel, « le dépôt légal des images en mouvement entre dans les faits à partir de 1975. Puis l'apparition de chaînes de télévision privées – et par conséquent le risque de privatisation de la mémoire de ce média – conduit en 1992 à l'extension du dispositif de dépôt légal aux programmes de télévision. Depuis cette date, le dépôt légal des images animées relève de trois organismes attributaires distincts :

– le Centre national de la cinématographie et de l'image animée (CNC), pour les œuvres cinématographiques projetées en salles avec visa d'exploitation ;

– l'Institut national de l'audiovisuel (Ina) pour les programmes de télévision ;

– la Bibliothèque nationale de France (Bnf) pour l'ensemble des autres formes d'images animées mises à disposition d'un public (édition vidéo,

productions audiovisuelles des institutions, des entreprises, des associations, vidéo militante, etc. ». [Carou, 2010].

Une « Étude portant élaboration d'un texte communautaire sur le dépôt légal audiovisuel » faite par l'UEMOA en 2014 a permis de tirer le constat que la pratique du dépôt légal général fonctionne très mal dans les pays UEMOA.

D'une part, parce que les législateurs africains de la sous-région ont, presque partout, reconduit les mêmes dispositions sur le dépôt légal que celles adoptées par la France, l'ancienne puissance colonisatrice[204]. Mais, les textes sur le dépôt légal concernent surtout l'écrit et les imprimés. D'autre part, le dépôt légal audiovisuel proprement dit n'existe, en fait, nulle part dans la sous-région UEMOA. Effectivement, si les textes cités plus haut réfèrent au dépôt légal, c'est surtout pour ce qui concerne l'écrit (le livre) et l'imprimé (la presse). Quelques-uns des textes cités (Mali, Sénégal), parlent de dépôt légal, certes, mais visent plus précisément les sons et la musique et non le film et la vidéo. C'est qu'en ces temps-là, le film et la vidéo étaient très peu répandus en Afrique. De plus, lesdits textes se préoccupaient davantage de réguler et contrôler l'écrit et la presse.

La numérisation semble être désormais la panacée pour sauvegarder les films et autres productions vidéo et sonores. Néanmoins, le coût pour ce faire reste exorbitant (même si les prévisions financières semblent abordables, les volumes à numériser sont innombrables et extrêmement variés dans leurs supports). Par ailleurs, on ignore la longévité réelle des films numérisés, ces derniers étant tout de même relativement récents.

Toute la question est de déterminer quel support, quel format de fichier, élire par rapport à tous les autres car il s'agit de traverser les temps à venir mais

[204] La Côte-d'Ivoire (décret n°62-28 instituant le régime du dépôt légal), le Mali (loi n°85-04/AN-RM du 11 janvier 1985 instituant le dépôt légal), le Sénégal (loi n°76-30 du 9 avril 1976 portant dépôt légal), le Bénin et le Niger, ont réajusté le décret colonial français n°46-1644 du 17 juillet 1946 fixant les conditions du dépôt légal dans les territoires relevant du Ministère de la France d'Outre-mer.

aussi de convertir tous les fonds que compte déjà le patrimoine mondial audiovisuel.

Il faut croire que, concernant la préservation et la conservation, le « dilemme des archives » est identique au mythe de Sisyphe. Le « supplice » des archivistes, pour ainsi dire, consiste à allier la viabilité physique des fonds par la nécessaire préservation des technologies obsolètes ou obsolescentes à la satisfaction des utilisateurs, quels que soient ces besoins ou le moment de ces besoins. Or, bien souvent, les compétences requises à propos des techniques et technologies des équipements et supports obsolètes ont disparu avec l'obsolescence de ces derniers. Comme le patrimoine culturel qu'elles recouvrent, il est aussi difficile, voire impossible, que les archives audiovisuelles puissent être correctement utilisées en dehors de leurs originaux. De fait, les supports audiovisuels étant des objets, on ne peut transférer leurs caractéristiques intrinsèques sur un autre support. Au mieux, on ne peut obtenir par la migration que des analogies avec l'original. C'est dire que le « casse-tête » de la réactualisation des contenus sur supports obsolètes ou obsolescents restera un dilemme quasiment insoluble pour les archivistes, ou, en tout cas, pendant longtemps, un obstacle difficilement surmontable.
Par ailleurs, les fabricants de marques et d'équipements ne sont guère soucieux de ce « rattrapage », étant plutôt motivés par la réalisation constante d'avancées techniques et technologiques. Presque dans tous les domaines, et, particulièrement celui de l'audiovisuel, toute innovation se trouve totalement dépassée par une autre avancée avant même le temps de sa reconnaissance. C'est pourquoi, notre conviction reste que, dans ce secteur, la cohabitation des anciennes et des nouvelles technologies, des vieux et des nouveaux supports, est une exigence. Il est question, ici, de veiller en même temps et à l'accessibilité des fonds d'archives et à la préservation des technologies dépassées ou obsolescentes.

Le recours au dépôt légal audiovisuel, notamment avec l'implantation de la TNT en Afrique et dans le monde, constitue assurément un gage de

réalisation de la pérennisation du patrimoine africain. Effectivement, l'inter échange ainsi que la documentation se trouvent facilités et réglés. Il ne restera alors plus qu'à affiner et intégrer les législations en la matière, mutualiser les moyens humains, professionnels et financiers au plan régional et sous-régional et à s'appuyer sur l'expérience et l'expertise de la coopération bilatérale et multilatérale. En Afrique, en effet, la préservation et la sauvegarde des anciens fonds d'archives audiovisuelles sont loin d'être réalisées puisqu'elles n'ont même pas débuté dans la plupart de ces pays.

De ce fait, adopter le tout numérique et la stratégie d'un environnement sans cassette suppose de faire table rase des collections anciennes non encore transférées sur ces tout nouveaux supports numériques. Mais, nous concevons comme une bonne stratégie de sauvegarde et de conservation celle qui prend les précautions de multiplier les copies des fonds sur divers supports et en divers lieux, avec, notamment, des copies totalement en dehors des locaux habituels où les fonds en question sont conservés. Mais, surtout, ainsi que nous avons tenté de le démontrer particulièrement en ce qui concerne le transfert des fonds d'archives appréciables en volume des collections à « migrer », il est, à l'évidence, irréel, voire utopique d'obtenir des copies à l'identique des originaux car il est impossible techniquement de réaliser une coïncidence copie/original à partir de supports analogiques d'une part et de supports numériques d'autre part. De plus, l'instabilité et la diversité notoires des équipements analogiques ainsi que l'évanescence constante du saut technique et technologique laissent douter sur le rapprochement des antinomies telles que le principe d'inertie et le développement technologique.

Portée du dépôt légal, outil de sauvegarde de la mémoire audiovisuelle.

En vue de respecter le devoir de remémoration, une disposition légale a été instituée pour permettre que soit conservée une trace de tout document ayant fait l'objet d'une mise à disposition du public, donc au-delà du cercle familial. Cet outil, c'est le dépôt légal qui, donc se révèle comme irremplaçable pour sauvegarder la mémoire audiovisuelle.

De nos jours, l'audiovisuel règne en maître dans la communication sociale et, très probablement, dominera, pour bien longtemps encore, les canaux d'information.

En 2005 déjà, « les taux de pénétration des téléviseurs ou de radio dans les foyers en développement tendaient à se rapprocher du niveau des pays de l'OCDE à revenu élevé sur la période 1996-2002. ». [Cocq, 2005].

En 2004, soit il y a dix ans, le taux de pénétration de la télévision dans les foyers affichait 10% au Burkina Faso et 10% au Sénégal. [Cocq, s.d.].

Une comparaison de la télévision avec l'écrit, par exemple, conforte l'opinion que nous tentons de défendre ici quant à la probable domination du média télévision.

En France, il est entré, au titre du dépôt légal à la Bibliothèque nationale (Bnf), en 2012, 76 205 titres de livres contre 70 109 titres en 2011 et 67 278 en 2010. Cependant, en 2008, selon les chiffres de la Bnf, on a recensé 770 000 heures de programmes collectées au titre du dépôt légal audiovisuel. [Carou, 2010].

Si depuis 1661 pour l'édit suédois il apparaissait « approprié et utile que Sa Majesté soit informé de tous les ouvrages et écrits importants dans son royaume », ce doit être tout simplement un droit citoyen et démocratique que toute production intellectuelle ou artistique sous quelque support que ce soit, doive être disponible une copie pour le citoyen contemporain mais aussi pour les générations futures. [Crews, 1988].

Mais, même en France, par exemple, pays de référence par excellence pour les pays africains francophones, tous membres de l'UEMOA, que nous avons cités,

> « Le dépôt légal des images en mouvement entre dans les faits à partir de 1975… Puis l'apparition de chaînes de télévision privées- et par conséquent le risque de privatisation de la mémoire de ce média- conduit en 1992 à l'extension du dispositif de dépôt légal aux programmes de télévision. Depuis cette date, le dépôt légal des images animées relève de trois organismes attributaires distincts :

- au Centre national de la cinématographie et de l'image animée (CNC), les œuvres cinématographiques projetées en salles avec visa d'exploitation ;
- à l'Institut national de l'audiovisuel (Ina), les programmes de télévision ;
- à la Bibliothèque nationale de France (Bnf), l'ensemble des autres formes d'images animées mises à disposition d'un public (édition vidéo, productions audiovisuelles des institutions, des entreprises, des associations, vidéo militante, etc. ». [Carou, 2010].

Néanmoins, les statistiques fournies montrent que la pratique en la matière fonctionne bien et donne des résultats appréciables en France.
C'est ainsi qu'il faut relever que dans les différents centres dépositaires, l'on a obtenu :

« CNC (Archives françaises du film)
Nombre de films collectés au titre du dépôt légal : 24602
Nombre de films collectés en 2008 : 812
Nombre de déposants en 2008 : 269
Catalogue : http://www.cnc-aff.fr

Bnf (département de l'Audiovisuel
Nombre de vidéogrammes collectés au titre du dépôt
légal : 160 000
Nombre de vidéogrammes collectés en 2008 : 9 152
Nombre de déposants (éditeurs, producteurs, distributeurs)
en 2008 : 687
Catalogue : http://catalogue.bnf.fr

Ina (Inathèque de France)
Nombre d'heures de programmes collectées
au titre du dépôt légal : 3,8 millions

Nombre d'heures de programmes collectées en 2008 : 770 000
Nombre de chaînes archivées en 2008 : 88
Catalogue : http://inatheque.ina.fr «. [Carou, 2010].

Il faut ajouter à ces statistiques que compte tenu des évolutions technologiques notables des modes de diffusion dans l'audiovisuel, les attributaires du dépôt légal dans ce domaine en France entreprennent de collecter au titre du dépôt légal, les images animées sur Internet (Bnf, Ina) et le cinéma numérique (CNC). [Carou, 2010].

Etat des lieux du dépôt légal audiovisuel au Sénégal et dans l'UEMOA (Union Monétaire Ouest-Africaine).

Notre choix de présenter la situation du dépôt légal audiovisuel dans l'UEMOA et en particulier au Sénégal se justifie d'abord par la portée de la présente étude qui s'intéresse avant tout au cas du Sénégal.

Ensuite, notre intime conviction reste que l'une des meilleures façons de sauvegarder la mémoire audiovisuelle passe par l'institution et surtout le respect du dépôt légal. L'exemple de la France, auquel nous avons renvoyé plus haut, est, pensons-nous, assez édifiant.

La rareté, pour ne pas dire l'inexistence totale de collections d'archives audiovisuelles reflétant réellement la production audiovisuelle du Sénégal et des pays voisins immédiats dans la même sous-région, qui a fini d'installer une certaine amnésie dans ce domaine, démontre à suffisance la nécessité de recourir à ces dispositions légales et à l'assurance de l'accomplissement correct de ces dispositions.

Par ailleurs, nous avons récemment pris part personnellement et comme auteur à part entière à une « Etude portant élaboration d'un texte communautaire sur le dépôt légal audiovisuel » dans l'UEMOA s'entend, ceci de juin à décembre 2014.

Cette étude a permis de constater le non fonctionnement général du dépôt légal dans les pays UEMOA.

Dans l'UEMOA, les textes sur le dépôt légal concernent surtout l'écrit et les imprimés. Le dépôt légal audiovisuel proprement dit n'existe, en fait, nulle part, dans la sous-région.

CONCLUSION GENERALE

Nous tentons, dans cette conclusion générale, de dégager la quintessence des résultats auxquels notre étude a conduit.
D'abord, le patrimoine audiovisuel africain est en pleine expansion, à tous les niveaux. Puis, plus que tous autres fonds, ce patrimoine nécessite un accompagnement bien spécifique.

Un patrimoine émergent.

Une prise de conscience manifeste de la mauvaise gestion globale (conservation, valorisation, traitement documentaire) jusqu'ici du patrimoine audiovisuel en Afrique est largement partagée. De la même façon, on note également la ferme volonté aussi bien des Etats, isolément et collectivement, que des organismes de radiotélévision à remédier à ce fait. Et même des solutions dans ce sens sont en cours de réalisation. Mais, comme pour Sisyphe, pour les archivistes, le dilemme des archives va perdurer. Et, aussi ingénieux et imaginatifs que puissent être les archivistes audiovisuels, eux aussi, rouleront encore leur rocher (les archives audiovisuelles) jusqu'à la fin des temps.

A son début, la télévision ignorait l'enregistrement au profit du seul direct. Il en a résulté une inexistence d'archives pour beaucoup d'émissions des premières périodes du petit écran. Aujourd'hui, par contre, à l'heure du numérique, la duplication des émissions se fait en mêle temps que leur diffusion en direct. En conséquence, l'accessibilité aux archives audiovisuelles n'est plus qu'un mauvais souvenir. La facilité d'accès aux archives, non seulement satisfait les utilisateurs éventuels mais, en même temps, rend aisé tout ce qui touche à la rediffusion et à la multi diffusion qui, de nos jours, font tendance dans les radios et télévisions. Par ailleurs, l'accessibilité aux archives audiovisuelles est devenue un fait quasi instantané et banal par le biais tant d'Internet (sites web, IPTV) que des Smartphones et autres Smart TV (télévisions intelligentes) de nos jours, notamment depuis l'avènement de la TNT. Cette donne accentue le recours aux archives dans les programmes des télévisions et dans la fabrication de productions nouvelles. Effectivement, non seulement les télévisions

rediffusent et multi diffusent leurs productions diverses, mais elles le font à des intervalles extrêmement réduits et à un rythme très effréné. Il s'en suit une réutilisation quasi instantanée des archives dans des productions toutes fraîches aussi bien en actualité que dans bien d'autres genres (séries, variétés, émissions de plateau, …). De ce fait, « le genre archives », un nouveau genre de production télévisuelle, à notre sens, est en train de naître et de se développer. Certes, les archives ont toujours servi de stock pour enrichir de nouvelles productions, mais, si l'on peut dire, le phénomène est devenu plus courant, selon notre jugement et notre expérience dans l'audiovisuel. En plus, au moins trois autres corolaires suivent l'accessibilité des archives audiovisuelles : l'appropriation par la recherche et l'éducation ; un plus large partage du patrimoine audiovisuel au niveau mondial (mondialisation de l'information documentaire audiovisuelle) et une patrimonialisation de ces fonds. De façon irréversible donc, les archives audiovisuelles investissent le quotidien des populations dans tous les domaines. L'éducation et la recherche ont quasiment fini d'adopter l'audiovisuel et ses archives parmi leurs outils d'éducation, de recherche et de formation. Et, la généralisation de l'Internet aidant, ainsi que le développement du numérique et de la TNT, l'Afrique, non plus, n'échappe pas à la présence de l'audiovisuel partout. Désormais, le numérique et la TNT rendent possible l'archivage, ou, du moins, la mise à disposition des archives télévisuelles, directement aux utilisateurs. Effectivement, le GEP (Guide électronique des programmes) permet à l'utilisateur de garder et de revoir ou réutiliser les programmes de son choix selon son bon vouloir. En d'autres termes, la SDI (Selective diffusion of information), jadis dévolue aux archivistes et documentalistes se met en partage directement avec l'utilisateur. De même, la disposition via les Smartphones et l'Internet de presque tous les programmes diffusés, supprime l'intermédiation entre les archivistes et les utilisateurs. Au moins, une partie de l'indexation, par exemple, « l'adressage » , c'est-à-dire la formulation et l'indication des sujets abordés, des auteurs ainsi que des titres des stocks sont désormais répartis entre archivistes et certains acteurs de l'audiovisuel.

Nous gageons que c'est seulement dans les archives audiovisuelles que l'on pourrait trouver l'ensemble du patrimoine africain. Effectivement, tout du patrimoine culturel africain n'est pas dans les livres, bien loin de là, l'Afrique étant, culturellement, majoritairement de civilisation orale.

Un patrimoine à accompagner

L'indexation (la signification) du texte est dans le texte lui-même. Cependant, pour l'image ou le son, nécessairement il faudra procéder à la nomination, à la mise en morceaux de chaque parcelle de l'image. Au cas contraire, l'image, en raison de l'iconicité qui la caractérise, non seulement reste sans signification évidente, mais encore, compte tenu du contexte technique ou culturel, cette image revêt une signification qui se doit d'être nécessairement précisée. Mais, un des obstacles majeurs pour l'indexation du patrimoine audiovisuel africain réside dans la représentation des connaissances et l'appropriation sémiotique des contenus. Effectivement, par exemple, dans le domaine musical africain, il n'existe pas de solfège (civilisation orale africaine ?) pour la plupart des répertoires traditionnels existants. D'autre part, l'ésotérisme étant dominant dans la transmission des connaissances et du savoir en Afrique, presque toujours, les mots et autres paroles psalmodiés à l'occasion de la majorité des soins prodigués, par exemple, sont inintelligibles et donc ne sont pas transposables par écrit. En ce sens encore, l'audiovisuel apparaît comme un grand rempart contre la disparition de « remèdes » et de thérapies traditionnelles sur la base des us et des coutumes. Le document d'archives audiovisuelles, effectivement, restitue, quasiment à l'identique, les paroles, gestes et sons tels quels. Pour cela encore, les archives audiovisuelles n'ont pas leur pareil pour sauvegarder et transmettre et même consacrer une certaine patrimonialisation de pans entiers de la culture orale africaine. Les exemples que nous avons fournis plus haut sur le « peekaan » et le « ndeup » en sont largement illustratifs. La liste des exemples peut s'allonger dans le secteur de la thérapie avec les incantations que l'on récite pour guérir tel ou tel mal ou pour éloigner tel ou esprit ou, au contraire, pour attirer tel ou tel autre bienfait ou telle ou telle autre protection.

Par ailleurs, pour le cas du Sénégal, par exemple, ainsi que de la plupart des pays africains noirs d'ailleurs, la multiplicité des langues nationales ne facilite guère la représentation des connaissances lorsque cette représentation est possible. En 2013, par exemple, le Sénégal comptait, plus ou moins une quarantaine de langues parmi lesquelles seulement une vingtaine était codifiée (c'est-à-dire avec une écriture officiellement acceptée). Mais, si par exemple, tous les archivistes ont été formés en français, la langue officielle, chacun, généralement, selon son ethnie, parle plus ou moins bien sa langue maternelle. Toutefois, l'éducation formelle et officielle ne se fait, jusqu'ici, que dans la langue officielle, en l'occurrence le français. Or, dans le fait, les archivistes sénégalais, dans leur majorité, sont loin d'être en mesure, d'écrire dans leur langue maternelle même s'ils la parlent, l'éducation formelle ne formant pas dans les langues nationales. En cas de nécessité ou d'obligation d'indiquer, ne seraient-ce que des titres dans une des langues nationales, toujours, immanquablement, l'orthographe employée pour les mots du seul titre, diffère d'un archiviste à l'autre. Le résultat est que, bien évidemment, devant autant d'orthographes que d'archivistes, retrouver les titres devient vain. Ce qui fait donc que la pérennisation du document en souffre puisque il devient presque impossible de le retrouver, ou, en tous cas, pas dans les délais toujours souhaités. C'est dire que non seulement la codification de toutes les langues doit être achevée, mais, en plus, presque tous doivent connaître et savoir appliquer cette codification. Ce qui, tout simplement, relève d'une utopie devant autant de langues. Des exemples concernant des mots clés ou autres descripteurs en langues nationales révèleraient, on s'en doute, encore plus de difficultés. Ceci pose la quasi impossibilité d'assurer une indexation viable et pérenne d'un document audiovisuel dans une langue nationale sénégalaise pour ne pas dire, tout simplement, dans une langue africaine de l'Ouest. Or, justement, tout ce que recèle le patrimoine est, avant tout, dans la langue du terroir. On peut se contenter, néanmoins, de la possibilité de voir les contenus des archives patrimoniales africaines indexées en français, avec tous les inconvénients que toute traduction induit. La représentation des connaissances, par ailleurs, se heurte, de façon générale dans toute l'Afrique

noire à la maîtrise du contexte culturel. En effet, à côté du contexte technique et cinématographique, le contexte culturel détermine le sens et la portée des contenus des archives audiovisuelles. Pendant longtemps encore, aux fins d'un bon décryptage des archives audiovisuelles, certainement, en Afrique, il sera nécessaire de se tourner vers les « gardiens de la tradition » (griots, historiens traditionnistes, instrumentistes, généalogistes, …) pour qu'ils aident à percer sinon le mystère du moins la signification de bien de sujets dans tous les domaines. Du reste, le « Sage de Bandigara », Tierno Bokar n'invitait-il pas à posséder une clé ou un maître pour circuler à l'aise dans les mines d'or des traditions africaines ?

A toutes ces difficultés, il faut ajouter toutes les autres barrières auxquelles les archivistes audiovisuels font face. Il s'agit, entre autres, des questions juridiques relatives au droit d'auteur et aux droits voisins. Le document audiovisuel, particulièrement, subit presque toujours, de plein fouet, des freins à son utilisation et à son exploitation en raison surtout des droits d'auteur et des droits connexes.

En somme, toutes ces diverses problématiques posent avec acuité la question de la formation des archivistes audiovisuels. Etre armé techniquement par rapport à l'audiovisuel (cinéma, son, images, informatique) ; détenir l'essentiel du droit d'auteur et des droits voisins et droits connexes ; maîtriser la langue du document ; connaître son contexte culturel de fabrication (langues, us et coutumes du terroir, etc.), tout cela s'avère être des compétences qu'il est rare, voire impossible, de trouver réunies à la fois chez un même archiviste. Dès lors, à l'évidence, on constate que la formation délivrée aux archivistes audiovisuels est loin de satisfaire toutes les exigences requises. Aussi, il se pose la nécessité de redéfinir les bases d'une formation qui puisse assurer l'essentiel des compétences à acquérir pour ce corps de professionnels à part dans l'audiovisuel. Assurément, il est quasi impossible de former les archivistes audiovisuels africains dans les dizaines de langues de leurs pays. Par contre, on peut bien envisager de les outiller en ce qui concerne la législation sur le droit d'auteur et les droits voisins ou encore sur l'essentiel de ce que recouvre la technique

cinématographique. Pour cela, il faut d'abord et surtout que les institutions de formation intègrent, dans leurs curricula, des options fermes de spécialisation relativement à ces nouveaux métiers, compte tenu des mutations que l'archivistique moderne connaît. L'assurance du résultat d'une bonne conservation et d'un bon traitement documentaire du patrimoine audiovisuel reste nécessairement liée aux compétences des personnels des archives et une bonne formation professionnelle en est assurément un des gages.

On est bien loin, aujourd'hui, du XXème siècle où les enregistrements sonores et les films relevaient, tout juste, d'essais scientifiques, si ce n'était simplement que d'un loisir. Mais, maintenant que les archives audiovisuelles semblent occuper la place d'une denrée hautement prisée dans le monde, la question primordiale - et la seule qui vaille – est celle de se préoccuper de la pérennité du patrimoine mondial que ces archives renferment. Ce faisant, bien que problématique de nos jours, la notion d'archives audiovisuelles s'impose d'elle-même, par la force des choses. En effet, l'audiovisuel a pratiquement achevé d'envahir la planète entière, s'étant installé dans tous les foyers et arrachant aux individus bien plus que le temps qu'ils réservent à leur propre travail et à leur propre famille. Un bouleversement social sans précédent accompagne ce phénomène, particulièrement en Afrique. Dans les foyers africains d'aujourd'hui, par exemple, la grand-mère, qui, jadis, était le centre d'intérêt principal et la référence en tout pour la connaissance du monde, des hommes, des coutumes et des traditions, a perdu sa place privilégiée au profit de la télévision et de ses archives.

BIBLIOGRAPHIE

Ablali, Driss et Eléni Mitropoulou. (2007). « Sémiotique et communication : de cette relation, si elle existe », *Semen* [En ligne], 23 | 2007, mis en ligne le 22 août 2007, consulté le 15 novembre 2011. URL : http://semen.revues.org/4901

Ablali, Driss. (2007). « Sémiotique et Sic : je t'aime, moi non plus », *Semen* [En ligne], 23 | 2007, mis en ligne le 22 août 2007, consulté le 15 novembre 2011. URL : http://semen.revues.org/4911

AfriqueITNews, 25 décembre 2014. « TNT : Les décodeurs donnent des maux de tête aux Etats africains », par Saadibou Sow. (Voir : http://www.afriqueitnews.com/2014/12/25/sera-lheure-transition-vers-numerique-en-afrique-part-2/#sthash.EX1yHczU.dpuf).

Agence ECOFIN Newsletter du 29 janvier 2014. « Les radios et télés d'Afrique veulent le report du délai de passage au tout numérique du 17 juin 2015 ». (Voir : http://www.agenceecofin.com/audiovisuel/2901-17119-les-radios-et-teles-d-afrique-veulent-le-report-du-delai-de-passage-au-tout-numerique-du-17-juin-2015).

Amar, Thierry. (2009). Interview de Thierry Amar du 31 mars 2009. (Voir : http://www.offremedia.com/chiffres-et-etudes/en-2019-liptv-devrait-representer-15-du-marche-de-la-television-payante-selon-abi-research)

Art africain du 8 juillet 2008. « La symbolique des couleurs des masques africains. (Voir : http://artsevensun.unblog.fr/2008/07/09/la-symbolique-des-couleurs-des-masques-africains/).

Atlas mondial, Statistiques par pays, novembre 2015. Voir : http://www.statistiques-mondiales.com/

Bâ, Amadou Hampâté. (1957). Vie et Enseignement de Tierno Bokar, le sage de Bandiagara, 1957.

Ba, Daha Chérif. (2013). Cultures populaires en Sénégambie : L'exemple de Fulbe (1512-1980), Ed. L'Harmattan, 400p.

Ba, Hamet. (2011). « 50 ans du Sénégal à travers les archives de la télévision nationale sénégalaise ». In Journal WARBICA Journal semestriel de la Branche Régionale Ouest Africaine du Conseil International des Archives, (La gestion des archives audiovisuelles en Afrique de l'Ouest : spécificités et perspectives), N°6, septembre 2011, Dakar, Conseil International des Archives, 2011, p. 17-22.

Ba, Hamet. (2015 a). « Valoriser son patrimoine audiovisuel, un enjeu africain à l'ère de la TNT », in : http://www.inaglobal.fr/television/article/valoriser-son-patrimoine-audiovisuel-un-enjeu-africain-l-ere-de-la-tnt-8320, juin 2015.

Ba, Hamet. (2015 b). Pérennisation du patrimoine audiovisuel dans le contexte ouest-africain, *Les Cahiers du numérique* 2015/3 (Vol. 11), pp.93-114, Lien : <http://www.cairn.info/revue-les-cahiers-du-numerique-2015-3.htm>.

Babelon, J.-P & A. Chastel. *(1994). La Notion de patrimoine*, Liana Lévi, Paris, rééd. 1994

Bachimont, Bruno. (2005). « Image et audiovisuel : la documentation entre technique et interprétation ». In *Documentaliste – sciences de l'information*, vol 42, n°6, 2005, pp. 348-353.

Bachimont, B. (s.d.). L'indexation multimédia, http://cours.ebsi.umontreal.ca/sci6116/Ressources_attachments/07_Chapitre_5.pdf, Consulté le 13 février 2013.

Bachimont, Bruno. (1998). Bibliothèques numériques audiovisuelles : des enjeux scientifiques et techniques, Document numérique, 2(3), 1998.

Bachimont, Bruno. (2005). « Image et audiovisuel : la documentation entre technique et interprétation », in : *Documentaliste – sciences de l'information*, vol 42, n°6, pp. 348-353.

Bachimont, Bruno. (2010). « La présence de l'archive. Réinventer et justifier », *Intellectica,* n. 53-54, Paris, CNRS, 2010.

Bateson, G. et Jurgen, R. [1988]. *Communication et société*, Paris, Seuil.

Bauman, Zigmunt. (1999). Le coût humain de la mondialisation, Hachette, 1999. Voir : http://www.memoireonline.com/08/09/2597/Analyse-de-la-strategie-dinternationalisation-des-entreprises-de-services-en-Afrique-par-la-.html

Bazin, André. (1983). « Paris 1900. À la recherche du temps perdu », L'Écran français, 30 septembre 1947, repris dans Qu'est-ce que le cinéma ? Tome 1, Paris, Cerf, 1958, et dans le Cinéma français de la libération à la Nouvelle Vague (1945-1958), Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 1983.

Béchet, E. (1889). Cinq ans de séjour au Soudan français, Paris, Plon-Nourrit & Cie. (Voir : https://etudesafricaines.revues.org/6198#bodyftn31).

Benayoun, Noémie ; Slanoski, Guénaëlle. (2010). Le traitement des documents audiovisuels. In L'audiovisuel en bibliothèque, dirigé par Estelle

Berthelot-Guiet, K. [2004] « Instrumentalisations de la sémiotique », *Études de communication*, n° 27, p. 121-131.

Billion, Jean-François. (2002). Senghor fédéraliste – de la négritude à la civilisation de l'universel. **(**Cet essai a d'abord été publié dans la revue *Fédéchoses – Pour le fédéralisme*, Lyon, n° 115, 1er trimestre 2002). Voir aussi : http://mondesfrancophones.com/espaces/afriques/senghor-federaliste-%E2%80%93-de-la-negritude-a-la-civilisation-de-l%E2%80%99universel/

Bourdon, Jérôme. (1994). « Propositions méthodologiques pour l'analyse du document audiovisuel », dans : *Dossiers de l'audiovisuel*, n°54, avril, p.69-73.

Boutaud, J.-J. [1998]. Sémiotique et communication, Du signe au sens, Paris, L'Harmattan.

Boutaud, J.-J. [2004]. « Sémiotique et communication. Un malentendu qui a bien tourné », *Hermès 38, Les sciences de l'information et de la communication. Savoirs et pouvoirs*, 96-102.

Boutaud, J.-J. (2008). « Vérités et trompe-l'œil de l'image », in L'image (dir. Sundgo Kim), Visual Culture, n°12, Presses de l'Université de Séoul, 91-103. (<http : //revues.unilim.fr/nas/document.php ? id = 2548>, consulté le 15 novembre 2011).

Boutaud, Jean-Jacques. (2007). « Du sens, des sens. Sémiotique, marketing et communication en terrain sensible », *Semen* [En ligne], 23 | 2007, mis en ligne le 22 août 2007, consulté le 15 novembre 2011. URL : http://semen.revues.org/5011

Brock, Josef. (1977). « Le dépôt légal, hier et aujourd'hui », 1977 : 3, IFLA Journal, p.62.

Buscher, Istar. (1999). Archives vidéo numériques : la réalité en face, In *:* UER – Revue Technique, Eté 1999.

Buyssens, Eric. (1943). Les langages et le discours, Bruxelles, 1943, p.5

Carnel, Jean-Stéphane. (2009). Le journal télévisé, un créateur de représentations sociales sous contrainte ? Approche par le recyclage des images d'archives, Thèse de doctorat d'Etat, Université Lille3, sous la direction de Annette Béguin-Verbrugge.

Carnel, Jean-Stéphane. (2014). « Comment le journal télévisé se nourrit d'images d'archives », in E-Dossier de l'audiovisuel, L'extension de l'usage de l'archive audiovisuelle, http://www.ina-expert.com/e-dossiers-de-l-audiovisuel/comment-le-journal-televise-se-nourrit-d-images-d-archives.html

Carnel, J-S. (2002). Préfiguration du dépôt légal du web audio-visuel, Mémoire de DESS Stratégie de l'Information et du Document, Université de Lille 3.

Caron et Danielle Chantereau, Paris, ANF, Impr. 2010, (Médiathèmes : II. ISBN : 978-2-900177-34-I.

Carou, Alain. (20I0). Le dépôt légal des images animées, dans L'audiovisuel en bibliothèque, dirigé par Estelle Caron et Danielle Chantereau, Paris, ABF, impr. 2010, (Médiathèmes ; II).

Casetti, F. (1990). Tra me ete, Rome, RAI-VPT, 1988, trad. fr. d'un chapitre dans Réseaux n°44-45, nov.-déc.-janv.-fév.

Cayrol, Jean et Durand, Claude. (1963). Le Droit de regard, Paris, Seuil, 1963.

Chabin, Anne-Marie. (2014). Qu'est-ce-que l'archive audiovisuelle, url : http://www.ina-expert.com/e-dossiers-de-l-audiovisuel/qu-est-ce-qu-une-archive-audiovisuelle.html

Chambat-Houillon, Marie-France et Cohen, Evelyne. (2013). Archives et patrimoines visuels et sonores, in Sociétés et Représentations, Printemps 2013, n°35, p.12.

Chanda, Nayan. (2007). Au commencement était la mondialisation, La grande saga des aventuriers, missionnaires, soldats et marchands, (CNRS Editions), Paris, CNRS, 2007.

Charaudeau, P. [1997]. *Le Discours d'information médiatique*, Paris, Nathan.

Charaudeau, P. [2005a]. *Les médias et l'information. L'impossible transparence du discours,* Bruxelles, De Boeck.

Charaudeau, Patrick. (1997). « Les conditions d'une typologie des genres télévisuels d'information ». In : *Réseaux,* n°81, CENT, 1997.

Charaudeau, Patrick. (2007). « Analyse du discours et communication. L'un dans l'autre ou l'autre dans l'un ? », *Semen* [En ligne], 23 | 2007, mis en ligne le 22 août 2007, consulté le 15 novembre 2011. URL : http://semen.revues.org/5081

Chauveau, Agnès. (1970). Le voile, le miroir et l'aiguillon : la télévision et les mouvements de société jusque dans les années 1970, in Vingtième siècle, Revue d'histoire, 72, oct.-nov. 2001, 97-108.

Cocq, E., Lévy F. (2005). Les Marchés Audiovisuels dans les pays en développement- Bilan statistique centré sur 11 pays, Rapport, Unesco, Mimeo).

Cocq, Emmanuel. (s.d.). Les coûts de production des œuvres audiovisuelles, Etude réalisée par Emmanuel Cocq (Groupe d'Economie Mondiale de SCPO Paris) pour l'UNESCO, p.9.

Code couleur, Signification du rouge, s.d. (Voir http://www.code-couleur.com/signification/rouge.html).

Collas, Gérald. (2014). « Couleurs du temps », in E-Dossier de l'audiovisuel : L'Extension des usages de l'archive audiovisuelle. Voir : http://www.ina-expert.com/e-dossier-de-l-audiovisuel-l-extension-des-usages-de-l-archive-audiovisuelle/couleurs-du-temps.html

Compagnon, Antoine. (1979). La seconde main ou le travail de la citation. Paris : Seuil, 1979.

Conseil de l'Europe. (2005). La Convention de Faro sur la valeur du patrimoine culturel pour la société (2005). (Voir : http://www.coe.int/t/dg4/cultureheritage/heritage/Identities/default_fr.asp)

Cotte, D. (2000). Représentation des connaissances et convergence numérique : le défi de la complexité. Document Numérique, vol. 4, num. 1-2, 167-182.

Cotte, D. [2001]. « De la Une à l'écran, les avatars du texte journalistique », *Communication & Langages*, 129, 64-78.

Cotte, D. ; Desprès-Lonnet, M. (2007). « La sémiotisation d'une pratique professionnelle. L'activité de montage numérique dans l'audiovisuel ». In L'écriture des médias informatisés, Espaces de pratiques, sous la direction de Cécile Tardy et Yves Jeanneret, Paris, Hermès-Lavoisier, 2007.

Cours de linguistique générale, p.33, 1916 ; éd. originale ; édition 1979, Payot, Paris.

Crews, Kenneth. (1998). « Legal Deposit in four countries: laws and library services (1988) in Law Library Journal, p.553.

Davallon, Jean. (2006). Le Don du patrimoine. Une approche communicationnelle de la patrimonialisation, Paris, Lavoisier, 2006, p. 74.

Davallon, J. [2004]. « Objet concret, objet scientifique, objet de recherche », *Hermès*, n° 38.

Daveau-Martignoles, Véronique. (2005). Notions sur le langage cinématographique, Document établi le 30/01/05 par Véronique Daveau-Martignoles. Source : synthèse d'un stage « La publicité audiovisuelle : langage et analyse », organisé par le 3ème Œil au Carré Amelot à La Rochelle et animé par Marianne Salmas, réalisatrice, monteuse, formatrice.

Desprès-Lonnet, M. (2014). Temps et lieux de la documentation : transformation des contextes interprétatifs à l'ère d'internet, Mémoire d'Habilitation à Diriger des Recherches (HDR), Université de Lille, 10 décembre 2014.

Dia, Saidou. (2002). « Radiodiffusion et nouvelles technologies de l'information et de la communication : usages, enjeux et perspectives », In : Momar Coumba Diop (dir.), Le Sénégal à l'heure de l'information.

Technologie et société, Karthala, Institut de recherche des Nations Unies pour le développement social, Paris, 2002.

Dictionnaire Encarta. (2009).

Didi-Huberman, Georges. (2003). Images malgré tout, Paris, Les Editions de Minuit, 2003, p.177.

Dioh, Tidiane. (2005). Stratégies politiques et logiques sociales qui régissent la télévision en Afrique noire francophone au Sud du Sahara, sous la direction de Michael Palmer, Thèse en Sciences de l'information, Univ. Paris III, 2005.

Dioh, Tidiane. (2009). Histoire de la télévision en Afrique noire francophone des origines à nos jours, Karthala, 2009. (Voir : http://www.rfi.fr/contenu/20100217-cinquante-ans-television-afrique-francophone/).

Diop, Birago. (1981). Leurres et lueurs [1960], Paris, Présence africaine, 1981. (Lire l'intégralité du poème « Viatique » sur : http://www.natcreation.com/poeme.php).

Dondero, Maria Giulia. (2011). «*L'iconicité et ses images. Etudes sémiotiques*, de Jean-François Bordron, Paris, PUF, 2011, 197 pages», Actes Sémiotiques [En ligne]. 2011, n° 114. Disponible sur : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/840> (consulté le 17/10/2015).

Dubois, Philippe ; Mélon, Emmanuel ; Dubois, Colette. (1988). Cinéma et vidéo : interpénétrations, Communications, vol.48, 1988, pp.267-321. doi : 10.3406/comm.1988.1730
url : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1988_num_48_1_1730 Consulté le 14 novembre 2013

Duccini, Hélène. (2003). Carré blanc et signalétique télévisée en France, 1961-1998, In : Le Temps des médias n°1, automne 2003, p.65-76. (Ou encore http://www.histoiredesmedias.com/Carre-blanc-et-signaletique.html#).

Dufresne, Jacques. (1994). La démocratie athénienne: miroir de la nôtre.

Eco, U. [1988]. *Le Signe*, Bruxelles, Labor.

ECO, U. [1988]. *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, PUF.

Edmondson, Ray. (1997). Philosophie et principe de l'archivistique audiovisuelle, Unesco. (Voir : http://www.unesco.org/webworld/publications/philof/philof5.htm)

Edmondson, Ray. (2002). Mémoire du monde : Principes directeurs (Edition révisée 2002)/document élaboré par Ray Edmondson, Paris, Unesco, 2002, 79 p., 30cm, (CII-95/WS-11 rev), Unesco, Division de la société de l'information.

Edmondson, Ray. (2004). Philosophie et principes de l'archivistique audiovisuelle, préparé par Edmondson Ray, Paris, Unesco, 2004, ix-82p, (CI/2004/WS/2).

Encyclopédie Larousse. (2015). (Voir : http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/mondialisation/71051

Ernst & Young. Africa by Numbers, 2013. (Voir : http://www.ey.com/Publication/vwLUAssets/EY_Africa_By_Numbers_2013/$FILE/EY%20-%20Africa%20by%20numbers%202013-14.pdf).

Europe1 Rédaction web. (2012). « Le monde passe plus de temps devant la TV », 23 mars 2012. (Voir : http://www.europe1.fr/international/le-monde-passe-plus-de-temps-devant-la-tv-1003653)

Even citations. [s.d.]. Godard, Jean Luc. « la télévision fabrique de l'oubli ». (Voir : http://evene.lefigaro.fr/citation/television-fabrique-oubli-cinema-fabrique-souvenirs-55885.php).

Fall, Coura. (2011). Migration vers la radiodiffusion numérique en Afrique de l'Ouest : Cas du Sénégal, Association pour les progrès des communications pour Open Society Institute, March 2011.

Favier, Jean. (1991). Les Archives, PUF, Paris, 5è éd.

Ferro, Marc. (1968). « Société du XXe siècle et histoire cinématographique » *Annales ESC*, n°3, mai -juin 1968, p. 581-585.

Foucault, Michel. (1969). L'Archéologie du savoir, Paris, Gallimard, pp.13-15.

Fournier, C. (1993). « Le dépôt légal » (1993) 39 : 2 Documentation et Bibliothèque, 96.

Gennep, A. Van. (1981). Les rites de passage. Etude systémique des rites, Paris, A. & J. Picard, 1981, p.14.

Gioux, Matthieu. (2013). Conservation des documents numériques. Qu'est-ce-qu'un document numérique ? (Voir : http://www.bnf.fr/documents/consnum_definition.pdf)

Giuliani, Elizabeth. (2007). « Un océan d'images », Bulletin des bibliothèques de France, n°2.

Goldbronn, Frédéric. (2010). Quelles formations pour les bibliothécaires de l'image ?, In : L'audiovisuel en bibliothèque/dirigé par Estelle Caron et Danielle Chantereau, Paris, ABF, impr.2010, 176p, 24 cm, (Médiathèmes : 11). ISBN : 978-2-9000177-34-1

Guignard, Thomas. (s.d.). Le Sénégal, les Sénégalais et Internet : médias et identité, Thèse dirigée par Elisabeth Fichez, Université Charles de Gaulle de Lille3, s.d.

Huxley, Sir Julian. (1947). Discours du Directeur Général de l'Unesco, Unesco, 1947. (Voir : http://unesdoc.unesco.org/images/0015/001543/154341mo.pdf

IDATE. (2012). La pénétration de la télévision numérique dans les foyers TV passe la barre des 50%. (Voir : http://www.idate.org/fr/Actualites/World-Television-Market_759.html

INECE. (2009). Workshop on E6Waste in West Africa, Accra, 24-25 June 09, Pilot Projection E-Waste Senegal.

Infolettre technique SSR (Schweirische Radio- und Fernsehgesellchaft, Société suisse de Radiodiffusion et Télévision), août 2015 (Voir aussi : https://www.broadcast.ch/whatis_dvbt.aspx).

Infolettre technique SSR (Schweirische Radio- und Fernsehgesellchaft, Société suisse de Radiodiffusion et Télévision), août 2015 (Voir aussi : https://www.broadcast.ch/digital_vs_analog_dvbt.aspx)

Isaac, Antoine. (2005). Conception et utilisation d'ontologies pour l'indexation de documents audiovisuels, Thèse pour l'obtention du grade de Docteur de l'Université Paris iv – Sorbonne, Discipline : Informatique présentée et soutenue publiquement le 8 décembre 2005.

Jason, Jan T. (1991). The International Guide to Legal Deposit, Aldershot, Ashgate, 1991.

Jeanneney, Jean-Noël. (2011). Une histoire des médias des origines à nos jours, Paris, Seuil, 4éme éd. revue et complétée, 2011, p.8.

Jeanneret, Yves. (2007). « La prétention sémiotique dans la communication », *Semen* [En ligne], 23 | 2007, mis en ligne le 19 juin 2009, consulté le 15 novembre 2011. URL : http://semen.revues.org/8496

Jeudy, H.-P. (2008). *La Machine patrimoniale*, Circé-Poche, Belval, 2008

Jeune Afrique du 29 juillet 2015. « Télévision : en Afrique, la bataille du TNT fait rage », par Baudelaire Mieu et Stéphane Ballong. (Voir : http://www.jeuneafrique.com/mag/250260/economie/television-en-afrique-la-bataille-de-la-tnt-fait-rage/).

Joly, Martine. (2005). Introduction à l'analyse de la télévision. Paris : Armand Colin, 2005.

Jost François. (2007). Introduction à l'analyse de la télévision, Ellipses, 3e éd. 2007.

Jost, François. (2004). La télévision du quotidien. Entre réalité et fiction, de Boeck Université, INA, (coll. Médias Recherche Méthodes), 2e édition revue et augmentée, 2004.

Jost, F. [1992]. *Un Monde à notre image. Enonciation, cinéma, Télévision,* Paris, Méridiens Klincksieck.

Jost, F. [1998]. « Le genre télévisuel : du contrat au genre », Degrés n°94, Bruxelles.

Jost, F. [2005]. Comprendre la télévision, Paris, Colin cinéma.

Jost, Fançois. (2002). L'Empire du loft, Paris, La Dispute, 2002, (Des mots sur les images), 154p.

Jost, Fançois. (2002). L'Empire du loft, Paris, La Dispute, 2002, (Des mots sur les images), 154p.

Jost, François. (1994). La télévision française au jour le jour (en collaboration), INA-Anthropos, chapitre "Le télévision en devenir" repris dans Dossiers de l'audiovisuel n°58, nov.-déc. 1994; chapitre "Les clips" dans Dossiers de l'audiovisuel n°78.

Jost, François. (1996). « Propositions pour une typologie des documents audiovisuels », Revue *Sémiotica*, n°112, 1-2.

Jost, François. (1997). La promesse des genres, Réseaux, 1997, vol.15, n 85, pp.11-31

Jost, François. (1998). Penser la télévision, Nathan, coll.Médias-recherche, 1998,304 p.

Jost, François. (2005). Comprendre la télévision, Armand Colin, (coll. 128), 2005.

Jost, François. (2005). Ecrire l'histoire culturelle avec les archives télévisuelles, dans : Nouveaux Dossiers de l'audiovisuel, sept-oct. 2005, p. 39.

Jost, François. (2005). Interview *" La télévision aujourd'hui "*, dans : *La Lettre de la Scam* n°23, décembre2005.

Jost, François. (2007). « Ruptures et retournements de la sémiologie des médias à l'ère de la communication », *Semen* [En ligne], 23 | 2007, mis en ligne le 22 août 2007, consulté le 15 novembre 2011. URL : http://semen.revues.org/5091

Jost, François. (2007). L'Empire du loft (la suite*)*, La Dispute éditeurs, nouvelle édition augmentée d'une préface et modifiée, 2007.

Jost, François. (2013). « Qu'a changé l'accès aux archives de la télévision dans mes recherches ? », S&R, n°35, printemps 2013, p.154-164.

Keïta, M.M. (1947). « Le noir et le secret », Etudes Guinéennes, 1, 1947, pp.69-78.

Klinkenberg, J.-M. [1996]. *Précis de sémiotique générale,* Bruxelles, De Boeck.

Koita, Samba Fodé dit Makalou. (2011). « Quand le rôle de la grand-mère savante des traditions orales fait défaut aux petits enfants, s.l. 2011. Voir : (http://www.soninkara.com/informations/litterature/quand-le-role-de-la-grand-mere-savante-des-traditions-orales-fait-defaut-aux-petits-enfants....html).

Kotchy B. (1987). Cheikh Anta Diop, fondateur des théories de la culture des nations nègres. Ethiopiques n°44-45, Revue socialiste de culture négro-africaine, nouvelle série, 2e trim. 1987, vol. 4, n°1-2.

Krief, H. [1997]. *Sémiotique et communication : incidences d'un champ théorique sur la pratique réelle*, Thèse de doctorat, Université de Perpignan.

Krier, Jacques réalisateur : « (Cf. Jacqueline Beaulieu, La Télévision des réalisateurs, INA-La Documentation française, p.45)

Kula, Sam. (1983). L'évaluation des images en mouvement en archivistique : étude du RAMP et principes directeurs / étude réalisée par Sam Kula [pour le] Programme général d'information et [l'] Unisist, Paris : Unesco, 1983, 75p, (PGI-83/ WS /18)

Kula, Sam. (2005). L'évaluation des archives audiovisuelles visant à documenter la culture populaire, la mémoire collective et l'identité nationale, trad. de : Appraisal of Audiovisual Records in the Documentation of Popular Culture, Collection Memory and National Identity, préparé dans le cadre du 15è Congrès du Conseil international des archives tenu à Vienne en 2004, in : Archives, volume 37, Numéro 2, 2005-2006, pp.99.

L'Express du 31 2014. Gangnam Style : le clip de Psy passe le cap des 2 milliards de vues, par Saber Desfarges.

La Tribune du 17 mai 2010. You Tube passé d'un à deux milliards de vidéos vues…par jour !, par Sandrine Bajos. (Voir : http://www.latribune.fr/technos-medias/internet/20100517trib000509822/youtube-passe-d-un-a-deux-milliards-de-videos-vues-parjour.html).

Larcher, Dominique. [2010]). Initiation au langage cinématographique, CRDP du Limousin, http : //educip87.crdp-limousin.fr, Consulté le 15 février 2013.

Le Figaro du 27 mars 2014. « Combien de temps passe-t-on devant la télévision ? », par Fabien Morin, In Le Figaro. (Voir : http://tvmag.lefigaro.fr/le-scan-tele/actu-tele/2014/12/27/28001-20141227ARTFIG00097-combien-de-temps-passe-t-on-devant-la-television.php)

Le Monde du 19 mai 2015. « Foire d'empoignade sur la TNT africaine », enquête par Gilles Naudy. (Voir : http://www.lemonde.fr/afrique/article/2015/05/19/foire-d-empoigne-sur-la-tnt-africaine_4636063_3212.html)

Le Trésor de la Langue Française informatisé en ligne (: http : atilf.atilf.fr/tlf.htm).

Leniaud, J.-M. (1992). *L'Utopie française. Essai sur le patrimoine*, Mengès, Paris, 1992

Leroi-Gourhan, A. [1964]. *Le Geste et la Parole*, Paris, Albin Michel.

Lindeperg, Sylvie. (2014). « Le singulier destin des images d'archives : contribution pour un débat, si besoin une "querelle" », in E-Dossiers de

l'audiovisuel, mai 2014, http://www.ina-expert.com/e-dossiers-de-l-audiovisuel/le-singulier-destin-des-images-d-archives-contribution-pour-un-debat-si-besoin-une-querelle.html

Lochard, Guy ; Soulages, Jean-Claude. (1998). La communication télévisuelle. Paris : Armand Colin, 1998.

Lochard, Guy. (2000). Comment analyser le dispositif d'une émission de télévision ? Repères méthodologiques. Université Paris 3, 2000.

Matsuura, Koïchiro. (2004). Discours du Directeur général de l'Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture (UNESCO) à l'occasion du Symposium international « Diversité culturelle et mondialisation : l'expérience arabo-japonaise, un dialogue inter régional », UNESCO, 6 mai 2004.

Matuszewski, Boleslas. (1898). Une nouvelle source de l'histoire du cinéma (Création d'un dépôt de cinématographie historique), Paris, [s.n.], 1898, 12 p. [réimprimé en fac-similé dans : Boleslas Matuszewski, Ecrits cinématographiques, éd. Magdalena Mararaki, Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma/Cinémathèque française, 2006].

Maurel, Chloé. (2011). « La radio et la télévision au service de l'éducation et du développement en Afrique, Analyse de l'action de l'Unesco dans les années 1960-1970 », Africultures, mars 2011.

Mc Luhan, Marshall. (1997). Pour comprendre les médias : les prolongements technologiques de l'homme. Paris : Points Essais, 1997.

Mediatree. (2015). Parallèle antenne. (Voir : www.mediatree.fr/fr/solutions/broadcast/parallele-antenne)

Merzeau, Louise. (1999). « De l'archive comme machine à recycler, à fabriquer du mythe ». In Compte rendu du Collège Iconique de l'INA, Paris, 27 octobre 1999.

METRONEWS. (2015). « Netflix a diffusé 6,5 milliards d'heures de programmes au premier trimestre ». (Voir : http://www.metronews.fr/high-tech/netflix-a-diffuse-6-5-milliards-d-heures-de-programmes-au-premier-trimestre/mnhA!fEDWjuNMp9Dw6/).

Metzger, Jean-Paul. (2008). « Temps, mémoire et document », in Papy Fabrice, Problématiques émergentes dans les sciences de l'information, Paris, Lavoisier, 2008.

Michon, Vincent, (s.d.). « Télévision - Économie et usages », *EncyclopædiaUniversalis* [en ligne], consulté le 24 juin 2015. URL : http://www. universalis. fr/encyclopedie/television-economie-et-usages/

Millerand, F. (1998). Usages des NTIC : les approches de la diffusion, de l'innovation et de l'appropriation, In COMMposite, vol. 98.1. [En ligne] http://commposite.uqam.ca/98.1/articles/ntic_1.htm

Ministère belge de la Communauté française, Secrétariat Général, Préservation et exploitation des patrimoines (2009). Normes et lignes directrices techniques et organisationnelles pour les initiatives de numérisation des patrimoines culturels soutenues par la Communauté française, 2009.

Missika, Jean-Louis. (2006). La fin de la télévision. Paris : Seuil, 2006.

Mitropoulou, Eléni. (2007). « *Sémiotique* et *Communication* en nouvelles technologies », *Semen* [En ligne], 23 | 2007, mis en ligne le 22 août 2007, consulté le 15 novembre 2011. URL : http://semen.revues.org/5141

Montesquieu, Charles. (1748). Esprit des lois, IV, 1748.

Mucchielli, A. [1998]. Les sciences de l'information et de la communication, Paris, Hachette supérieur.

Ndiaye, Lamine. (2004). « L'initiation : une pratique rituelle au service de la victoire de la vie sur la mort », in Ethiopiques n°72 Littérature, philosophie, art, 1er semestre 2004. (Voir aussi : http://ethiopiques.refer.sn/spip.php?article94).

Niane, Djibril Tamsir. (1989). Histoire des Mandingues de l'ouest, Le royaume du Gabou, Paris, Karthala-Arsan, 1989, 221p. cartes, bibl., cartes. (http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/cea_0008-0055_1988_num_28_111_1668_t1_0553_0000_1

Nordenstreng, Kaarle et Varis, Tapio. (1974). *La télévision circule-elle à sens unique ? Revue et analyse de la circulation des programmes de télévision dans le monde*, Études et documents d'information n°70, Unesco, Paris, 1974.

OIF/Organisation Internationale de la Francophonie. (2015). Qu'est-ce-que la francophonie ? (Voir : http://www.francophonie.org/-Qu-est-ce-que-la-Francophonie-.html)

Paolucci, Claudio. (2013). « Archives, patrimoine et mémoire : vers une tiers-mondialisation du savoir à l'ère du numérique », in Valentine Frey, Matteo Treleani, sous la direction de, *Vers un nouvel archiviste numérique,* Paris, L'Harmattan, Ina Éditions, collection « Les médias en actes », 2013.

Pédauque, R.T. (2003). Le document : forme, signe et relation, les reformulations du numérique. Document de Travail, Réseau Thématique Pluridisciplinaire 33, Département STIC, CNRS, http // archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic_00000511.html.Consulté le 13février 2013.

Perrot, Claude-Hélène. (1989). Sources orales de l'histoire de l'Afrique, vol. prép. Par Claude-Hélène Perrot avec le concours de Gilbert Gonnin, Ed. du CNRS, Centre Régional de Publication de Paris, 1989, réed.1993.

Planetoscope ConsoGlobe. (2012). Statistiques mondiales en temps réel. Les ventes mondiales de téléviseurs. (Voir : http://www.planetoscope.com/electronique/1076-ventes-de-televiseurs-dans-le-monde.html).

Planetoscope ConsoGlobe. (2012). Statistiques mondiales en temps réel. (Voir : http://www.planetoscope.com/Internet-/1464-videos-vues-sur-youtube.html)

Pomian, Krysztof. (1990). « Musée et patrimoine », in Henri Pierre Jeudy, sous la direction de, *Patrimoines en folies*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, collection « Ethnologie de la France », 1990, p. 196.

Rajaonarimanana, Naivelo. (1989). In Perrot, Claude-Hélène, 1989, Sources orales de l'histoire de l'Afrique, vol. prép. Par Claude-Hélène Perrot avec le concours de Gilbert Gonnin, Ed. du CNRS, Centre Régional de Publication de Paris, 1989, réed.1993.

Rastier, F. [1987]. *Sémantique interprétative*, Paris, Presses Universitaires de France.

Rastier, F. [1998]. Le problème épistémologique du contexte et le problème de l'interprétation dans les sciences du langage, *Langages*, 129, 97-111.

Rastier, F. [2001a]. L'action et le sens. — Pour une sémiotique des cultures, *Journal des Anthropologues,* 85-86, 183-219.

Rastier, F. ; Cavaza, M. ; Abeille, A. (1994). Sémantique pour l'analyse, Masson, Paris, 1994.
Rastier**,** François. (2007). « Communication, interprétation, transmission », *Semen* [En ligne], 23 | 2007, mis en ligne le 22 August 2007, consulté le 15 November 2011. URL : http://semen.revues.org/5341

Réalités africaines. (1955). La mise en valeur de l'AOF et du Togo, Edition Fontana Maroc, juillet 1955, p.283.

Rethore, J. [1993]. « La pragmatique devrait-elle se développer en une sémiotique sociale ? » Communication au Premier Congrès Mondial de Communication de Masse. Monterrey (Mexique), 1993. In Krief, H. [1997] : Sémiotique et communication : incidences d'un champ théorique sur la pratique réelle. Thèse de doctorat, Université de Perpignan, 667-689.

Rethore, J. [1998]. « L'Interprétation, fondement du langage et condition de toute signification ». In Hébert, L. [éd.], In Interprétation. Chicoutoumi (Québec) : Protée, Théories et Pratiques vol. 26, n° 1, 19-27.

Rethore, Joëlle. (2011). « La pensée triadique du phénomène de communication *according to* Peirce », *Semen* [En ligne], 23 | 2007, mis en ligne le 22 août 2007, consulté le 15 novembre 2011. URL : http://semen.revues.org/5191

Robinovsky, Maté. (1996). Le réalisateur, Paris, Ina, 1996, p.141.
Rodes, Jean-Michel. (2000). « Archives audiovisuelles et convergence », In CinémAction, n°97, Paris : Cerf, 2000, pp. 130-136.

Rous, Jean. (1967). *Léopold Sédar Senghor. Un président de l'Afrique nouvelle,* éd. John Didier, Paris, 1967.

Rutherford, Paul. (2004). Weapons of Mass Persuasion: Marketing the War Against Iraq, Toronto, University of Toronto.

Sadoul, Georges. (1961). « Photographie et cinéma », dans *L'Histoire et se méthodes,* sous la direction de Charles Samaran, Paris, Gallimard, La Pléiade, collection « Encyclopédie de la Pléiade », 1961.

Sagna, Olivier. (2001). Les technologies de l'information et de la communication et le développement social au Sénégal, un état des lieux, In : Technologie et société Document du programme no. 1, Institut de recherche des Nations Unies pour le développement social, janvier 2001, ISSN 1020-8216.

Salaün, Jean-Michel. (1993). Les Sciences de l'information en questions, le point de vue du lecteur, Réseaux, n°58, mars-avril 1993, pp.11-25.

Salaün, Jean-Michel. (2007). « La redocumentarisation, un défi pour les sciences de l'information », Etudes de communication [En ligne], 30 | 2007, mis en ligne le 01 octobre 2009, consulté le 23 janvier 2013. URL : http : //edc.revues.org/428

Sall, Macky. (2004). Premier ministre du Sénégal, Discours de politique générale, 20 octobre 2004. (Voir : http://www.gouv.sn/ministeres/primature/dpg_ms201004.html)

Saracco, Catherine. (2002). Les politiques des archives audiovisuelles, Thèse franco-allemande en cotutelle de doctorat en Culture des médias sous la direction du Professeur Daniel Bougnoux, Université Stendhal, Grenoble III et du Prof. Dr. phil. habil. Lorenz Engell, Université Bauhaus, Weimar, 2002.

Sémir, Badir, (2007). « La sémiotique aux prises avec les médias », *Semen* [En ligne], 23 | 2007, mis en ligne le 22 août 2007, consulté le 15 novembre 2011. URL : http://semen.revues.org/4951

Senghor, Diana et Sophie, Bend. (2008). In Matar Silla, Le pluralisme télévisuel en Afrique de l'Ouest, état des lieux, Institut Panos Afrique de l'Ouest, 2008.

Senghor, Léopold Sédar. (1945). Vues sur l'Afrique noire, ou assimiler sans être assimilés, *La Communauté impériale française* (en collaboration avec R. Lemaignien et le Prince Soussevath Youtevong), éd. Alsatia, Paris, 1945.

Senghor, Léopold Sédar. (1976). « Culture et Développement », in : Ethiopiques numéro spécial revue socialiste de culture négro-africaine 70ème anniversaire du Président L. S. Senghor, novembre 1976. (Voir : http://ethiopiques.refer.sn/spip.php?page=imprimer-rticle&id_article=619).

Silla, Matar. (2008). Le pluralisme télévisuel en Afrique de l'Ouest, état des lieux, Institut Panos Afrique de l'Ouest, 2008.

Sorel, Jacqueline. (1995). *Léopold Sédar Senghor. L'émotion et la raison*, éd. Sépia, 1995, p. 39.

Sow, Abdoul Aziz. (2009). La poésie orale peule : Mauritanie-Sénégal : essai de typologie et choix de textes, L'Harmattan.

Stage Technique International des Archives. (2010). Supports audiovisuels et numériques. (Voir : http://www.archivesdefrance.culture.gouv.fr/static/3837).

Stockinger, Peter. (2011). (dir.). Les archives audiovisuelles : description, indexation et publication, (Traité des Sciences et Techniques de

l'Information), Lavoisier, 2011, 320p. ISBN 2746232197, 9782746232198. (Voir : https://books.google.sn/books?id=c97MhjFzrBgC&dq=valeur+%C3%A9motionnelle+des+archives+audiovisuelles&hl=fr&source=gbs_navlinks_s).

Stockinger, Peter ; Lalande, Steffen ; Beloued, Abdelkarim. (2015). « Le tournant sémiotique dans les archives audiovisuelles. Vision globale et éléments conceptuels de mise en œuvre», in Les Cahiers du numérique 3/2015 (Vol. 11), p. 11-38 URL : www.cairn.info/revue-les-cahiers-du-numerique-2015-3-page-11.htm

Tabary-Bolka, Laure. (2006). Transferts d'images à la télévision. Dynamiques répétitives et formes de réception. In : *Communications et langages*, n°149, 2006. pp15-27.

Tabary-Bolka, Laure. (2007). Éléments pour une analyse sémiopragmatique du transfert multi support de l'image télévisuelle. Le cas des images de la téléréalité sur Internet et dans la presse magazine, Thèse pour le doctorat en sciences de l'information et de la communication présentée et soutenue par Laure Tabary-Bolka, sous la direction de Mme le professeur Annette BEGUIN-VERBRUGGE, Soutenue le 5 décembre 2007, Université Lille3-Charles de Gaulle.

Taureg, Martin et Frank Wittmann (sous la direction de). Entre tradition orale et nouvelles technologies : où vont les mass média au Sénégal ? Dakar, ENDA, Études et recherches n° 232, 171 p. (ISBN 9291300497)

The National Archives. (2008). Digital Preservation Guidelines Note 2: Selecting storage media for long-term preservation, août 2008(http://www.nationalarchives.gov.uk/documents/selecting storage media.pdf)

Théron, D. (2010). Les supports et les évolutions technologiques. L'audiovisuel en bibliothèque, dir. Estelle Caron et Danielle Chantereau, Paris, ABF, (Médiathèmes ; II), p. 62.

Treleani, Matteo. (2014). « Le patrimoine en ligne a-t-il un sens ? ». Voir : http://www.ina-expert.com/e-dossiers-de-l-audiovisuel/le-patrimoine-en-ligne-a-t-il-un-sens.html

Treleani, sous la direction de, (2013) *Vers un nouvel archiviste numérique,* Paris, L'Harmattan, Ina Éditions, collection « Les médias en actes », 2013.

UEMOA/Union Economique et Monétaire Ouest Africaine. (2014). Etude portant élaboration d'un texte communautaire sur le dépôt légal audiovisuel, Etude réalisée par Mathieu Hien, Abissa Kouamé Hervé, Souleyman Ibrahim, Hamet BA, UEMOA, juillet 2014, p.39.

UEMOA/Union Economique et Monétaire Ouest-Africaine. (2014). « Programme de Développement Culturel de l'UEMOA (PDC-UEMOA) », mai 2014, p.5.

Unesco. (1964). La télévision dans les pays africains, (1964), unesco.unesco.org/images/0017/001784/178444lfb.pdf, Consulté le 22/01/2013/12 :32

Unesco. (1995). Mémoire du monde : Principes directeurs pour la sauvegarde du patrimoine documentaire, www.unesco.org/webworld/mdm.

Unesco. (2003). Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel, Unesco, Paris, 2003. (Voir : http://portal.unesco.org/fr/ev.php-URL_ID=17716&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html)

Unesco. (2003). Texte de la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel. (Voir : http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=fr&pg=00022#part1)

Unesco. (2008). Liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité. (Voir : http://www.unesco.org/culture/ich/fr/RL/00143)
Unesco. (2010). Etudes RAMP. (Voir : http://www.unesco.org/archives/new2010/fr/etudes_ramp.html).

Unesco. Bureau d'Information du public. (2006). « Les industries culturelles », thème développé lors de la 25ème semaine, 27/02-04/03/2006, du 60ème anniversaire de l'Unesco, Bureau d'Information du public.

Unesco. Division des Politiques Culturelles et du Dialogue International. (2004). L'Unesco et la question de la diversité culturelle : Bilan et stratégies 1946-2004, Etude réalisée à partir d'un choix de documents officiels, Version révisée, septembre 2004.

Union Latine. (2011). Etats membres, Paris, 2011. (Voir : http://www.unilat.org/SG/Etats_membres/fr)

Véray, Laurent. (2014). « Appropriation des images d'archives et exigence historique », in e-Dossiers de l'audiovisuel « L'extension des usages de l'archive audiovisuelle », Ina Expert, juin 2014. (http://www.ina-expert.com/e-dossiers-de-l-audiovisuel/appropriation-des-images-d-archives-et-exigence-historique.html).

Veron, E. [1986] « Il est là, je le vois, il me parle », *Réseaux*, n°21.

Véron, Eliseo. (1994). De l'image sémiologique aux discursivités. Le temps d'une photo, In Hermès, n 12-13, 1994, p.45. En référence à l'étude : Barthes Roland. (1985). L'aventure sémiologique, Paris, Seuil, 1985.

Visualdis en ligne, nov. 2015. Monitoring et Pige d'antenne. (Voir : http://www.visualdis.com/monitoring-pige-dantenne/)

Vuillemoz, Emile, (1917), Propos d'Emile Vuillemoz, « Archives », dans Le Temps du 12 septembre 1917.
Wolton, D. (1997). Penser la communication, Flammarion, 1997, 400 p., Version poche, Champs, Flammarion, 1998, 402 p.

Wolton, D. (2002), La France et les Outre-Mers. L'enjeu multiculturel (dir.), Revue Hermès, n° 32-33, CNRS Éditions, 2002, 656 p.

Wolton, D. (2004). Francophonie et mondialisation (dir.), Revue Hermès, n° 40, CNRS Éditions, 2004, 420p.

Wolton, D. (2004). L'autre mondialisation, Flammarion, 2003, 211 p., Version poche, Champs, Flammarion, 2004.

Wolton, D. (2004). Télévision et civilisations. Entretiens avec H. Le Paige, Bruxelles, Belgique, Labor, 2004, 135 p.

Wolton, D. (2006). Demain, la francophonie. Pour une autre mondialisation, Flammarion, 2006, 195p.

Wolton, Dominique. (1997). Eloge du grand public, Une théorie critique de la télévision, Flammarion, 1997.

Wright R. (2004). Le dilemme des archives. Le Monde diplomatique, octobre 2004.

You Tube Official Blog du 28 octobre 2010. 1billion subscriptions and counting, (Voir: http://youtube-global.blogspot.sn/2010/10/1-billion-subscriptions-and-counting.html).

SITOGRAPHIE

www.satatistiques-mondiales.com/senegal.htm .Consulté le 24 janvier 2013

www.natcreation.com/poeme.php).

www.idate.org/fr/Actualites/World-Television-Market_759.html

www.planetoscope.com/Internet-/1464-videos-vues-sur-youtube.html

www.soninkara.com/informations/litterature/quand-le-role-de-la-grand-mere-savante-des-traditions-orales-fait-defaut-aux-petits-enfants....html

www.unesco.org/webworld/publications/philof/philof5.htm)

artsevensun.unblog.fr/2008/07/09/la-symbolique-des-couleurs-des-masques-africains/

catalogue.bnf.fr

ethiopiques.refer.sn/spip.php?page=imprimer-article&id_article=619

evene.lefigaro.fr/citation/television-fabrique-oubli-cinema-fabrique-souvenirs-55885.php

greniertv.over-blog.com/pages/Histoire_de_la_television_francaise-673410.html

hul.harvard.edu/gdfr/ ou http://www.gdfr.info/

inatheque.ina.fr

nationalarchives.gov.uk/pronom/

whc.unesco.org/fr/list/26

www.africultures.com/php/?nav=personne&no=10730

www.afriqueitnews.com/2014/12/25/sera-lheure-transition-vers-numerique-en-afrique-part-2/#sthash.EX1yHczU.dpuf

www.babelio.com/auteur/Michel-Foucault/1954

www.cnc-aff.fr

www.cnra.sn/do/textes-et-lois/

www.code-couleur.com/signification/rouge.html

www.collegelaval.ca/arts/cahier%20d%27arts/texture.html

www.csc-niger.ne

www.europe1.fr/international/le-monde-passe-plus-de-temps-devant-la-tv-1003653

www.francophonie.org/-Qu-est-ce-que-la-Francophonie-.html

www.guine-bissau.fi/org_pol_adm/legislacao/2.3.7.html

www.haactogo.tg

www.hirondellenews.com/fr/tpirrwanda/225-proces-en-cours/ngirabatware-augustin/29833-080312-tpirngirabatware-pas-dinterview-de-laccuse-a-la-tele-senegalaise-temoin).

www.idate.org/en/Consulting/About/About_9_.html

www.jeuneafrique.com/mag/250260/economie/television-en-afrique-la-bataille-de-la-tnt-fait-rage/

www.larousse.fr/encyclopedie/divers/mondialisation/71051

www.latribune.fr/technos-medias/internet/20100517trib000509822/youtube-passe-d-un-a-deux-milliards-de-videos-vues-parjour.html

www.lexpress.fr/culture/musique/gangnam-style-le-clip-de-psy-passe-le-cap-des-2-milliards-de-vues_1547804.html

www.library.cornell.edu/iris/tutorial/dpm-french/inex.html

www.mediatree.fr/fr/solutions/broadcast/parallele-antenne

www.memoireonline.com › Arts, Philosophie et Sociologie

www.metronews.fr/high-tech/netflix-a-diffuse-6-5-milliards-d-heures-de-programmes-au-premier-trimestre/mnhA!fEDWjuNMp9Dw6/

www.musee-virtuel.com/histoire-cinema.htm

www.niso.org/standards/resources/UnderstandingMetadata.pdf.

www.offremedia.com/chiffres-et-etudes/en-2019-liptv-devrait-representer-15-du-marche-de-la-television-payante-selon-abi-research
www.planetoscope.com/electronique/1076-ventes-de-televiseurs-dans-le-monde.html

www.unesco.org/archives/new2010/fr/etudes_ramp.html

unesco.org/webworld/publications/philof/philof3.htm#cadre

unesco.org/webworld/publications/philof/philof3.htm#cadre, consulté le 18 octobre 2011, 12h15).

www.unesco.org/webworld/publications/philof/philof5.htm

www.unesco.org/webworld/publications/philof/philof5.htm

www.unesco.org/webworld/publications/philof/philof5.htm#sectionc

www.visualdis.com/monitoring-pige-dantenne/

youtube-global.blogspot.sn/2010/10/1-billion-subscriptions-and-counting.html

www.broadcast.ch/digital_vs_analog_dvbt.aspx

www.facebook.com/Association.Flah/posts/623047837733541
flah-madagascar.org/

www.cnc-aff.fr

www.cnra.sn/do/textes-et-lois/

www.code-couleur.com/signification/rouge.html

www.collegelaval.ca/arts/cahier%20d%27arts/texture.html

www.csc-niger.ne (Conseil Supérieur de la Communication (CSC) du Niger/

www.europe1.fr/international/le-monde-passe-plus-de-temps-devant-la-tv-1003653

www.francophonie.org/-Qu-est-ce-que-la-Francophonie-.html

www.guine-bissau.fi/org_pol_adm/legislacao/2.3.7.html (Conselho Nacional de Comunicaçao Social en Guinée-Bissau.

www.haactogo.tg (Haute Autorité de l'Audiovisuel et de la Communication(HAAC) au Togo.

www.hirondellenews.com/fr/tpirrwanda/225-proces-en-cours/ngirabatware-augustin/29833-080312-tpirngirabatware-pas-dinterview-de-laccuse-a-la-tele-senegalaise-temoin).

www.idate.org/en/Consulting/About/About_9_.html

www.idate.org/fr/Actualites/World-Television-Market_759.html

www.jeuneafrique.com/mag/250260/economie/television-en-afrique-la-bataille-de-la-tnt-fait-rage/

www.latribune.fr/technos-medias/internet/20100517trib000509822/youtube-passe-d-un-a-deux-milliards-de-videos-vues-parjour.html

www.lexpress.fr/culture/musique/gangnam-style-le-clip-de-psy-passe-le-cap-des-2-milliards-de-vues_1547804.html

www.library.cornell.edu/iris/tutorial/dpm-french/inex.html

www.mediatree.fr/fr/solutions/broadcast/parallele-antenne

www.metronews.fr/high-tech/netflix-a-diffuse-6-5-milliards-d-heures-de-programmes-au-premier-trimestre/mnhA!fEDWjuNMp9Dw6/

www.musee-virtuel.com/histoire-cinema.htm

www.musee-virtuel.com/histoire-cinema.htm

www.niso.org/standards/resources/UnderstandingMetadata.pdf.

www.offremedia.com/chiffres-et-etudes/en-2019-liptv-devrait-representer-15-du-marche-de-la-television-payante-selon-abi-research

www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/reso_0751-7971_1997_num_15_81_2883).

www.planetoscope.com/electronique/1076-ventes-de-televiseurs-dans-le-monde.html

www.planetoscope.com/Internet-/1464-videos-vues-sur-youtube.html

www.unesco.org/webworld/publications/philof/philof3.htm#cadre, consulté le 18 octobre 2011, 12h15).

youtube-global.blogspot.sn/2010/10/1-billion-subscriptions-and-counting.html

www.broadcast.ch/digital_vs_analog_dvbt.aspx

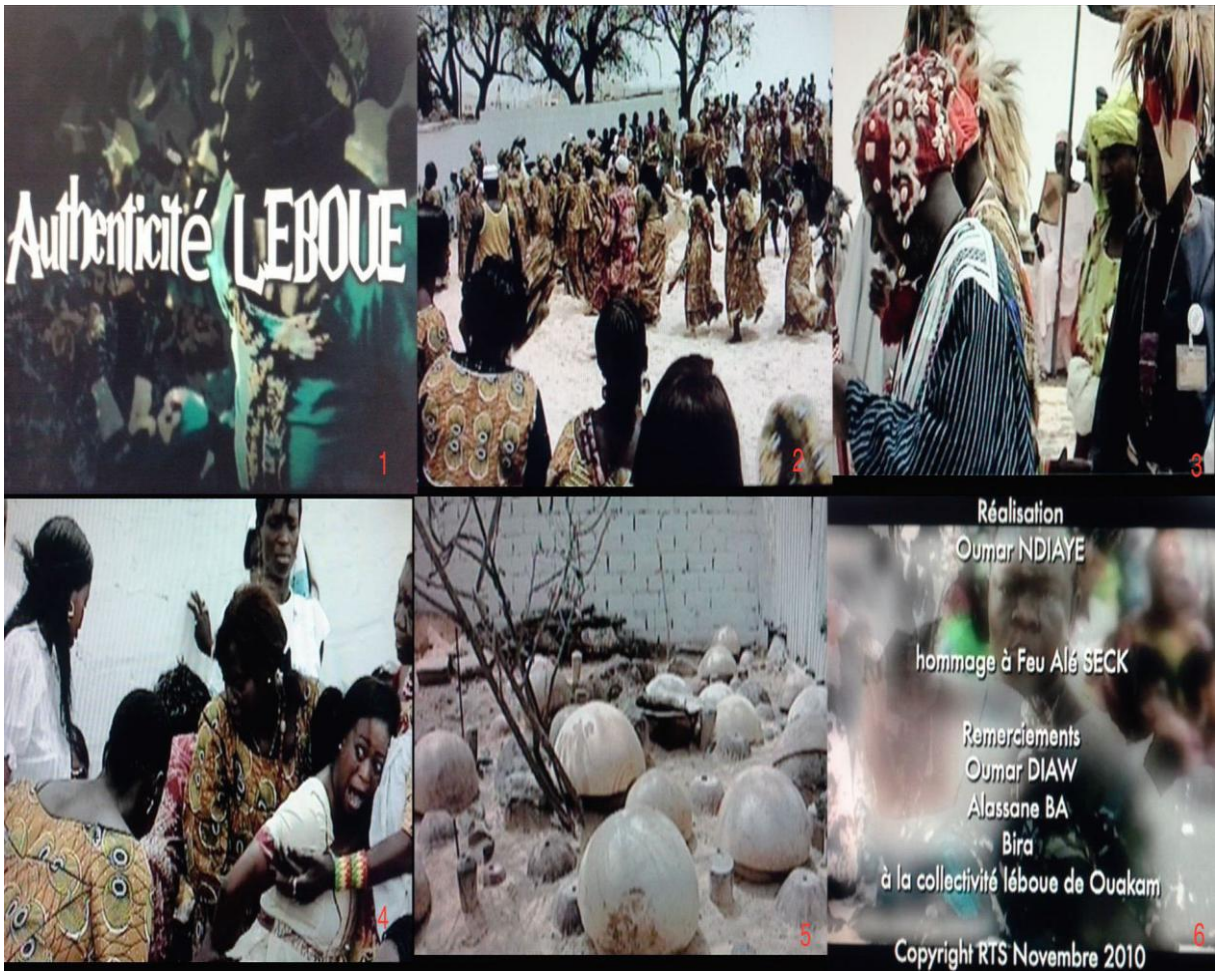
www.youtube.com/watch?v=Pt5IWRcQtmA (Un extrait de liital par Aby Ngana Diop de l'émission « Télé Variétés » de la RTS).

francophonie.org/**Capital**-**numerique**-un-projet-pour.html

ANNEXES

QUELQUES EXEMPLES DE DOCUMENTAIRES ET EMISSIONS DE LA RTS SUR LE PATRMOINE DU SENEGAL

Annexe_1_DOCUMENTAIRE 1 : « Authenticité léboue ».



Légende des vues :

1. Titre du documentaire.
2. Vue d'ensemble du regroupement des villageois de Ouakam, à Dakar, pour la cérémonie des offrandes au génie protecteur du village.
3. Prêtres lébous (« saltigués », guérisseurs, exorcistes).
4. Une « possédée » en transes.
5. Autel des prêtres (en wolof, « xambs », sorte de « bois sacré »), réservé aux libations, lavages et autres thérapies.
6. Générique du documentaire.

Annexe_2_DOCUMENTAIRE 2 : GOREE, L'ILE DU GRAND-PERE.

Légende des vues :

1. Titre du documentaire.
2. Image de Boubacar Joseph Ndiaye, Conservateur de la Maison des Esclaves à Gorée, sans discontinuer, de 1962 à 2009.
3. Note de rappel de l'importance de Gorée pour l'UNESCO.
4. Un grand-père (incarné ici par le comédien et chanteur sénégalais Bachir Touré, 1922-2006.) contant l'histoire de Gorée à son petit fils.
5. Générique.

Annexe_3_DOCUMENTAIRE 3 : ALINE SITOE, REINE DE KABROUSSE.

(Aline Sitoe Diatta, Reine de Kabrousse, en Casamance, Sud du Sénégal, aussi surnommée la « Jeanne d'Arc d'Afrique », était, en fait, une prêtresse. Elle s'était illustrée en s'opposant à la contribution forcée en riz imposée aux populations comme efforts de guerre par le colonisateur français. Suite à cela, elle a été déportée à Tombouctou, au Mali, en 1943 où elle mourut en 1944.)

Annexe_4_SENEGAL DEMB AK TEY (Titre en wolof ; traduction littérale : «Le Sénégal d'hier à aujourd'hui »).

Une émission sur l'histoire du Sénégal, présentée et animée par « Les grands griots », un regroupement d'historiens, de traditionnistes, généalogistes, instrumentistes et chanteurs sénégalais.

Annexe_5_NOCTURNES : UNE EMISSION DE VARIETES AVEC UN ARTISTE LOCAL :

Légende des vues :

1. Titre de l'émission. (Nota : Premier numéro de « Nocturnes », diffusé la 7 avril 1981).
2. Image de la vedette du jour. (Ici Baba Maal, chantant et jouant de la guitare, entouré des membres de son groupe).

EXEMPLES DE CONDUCTEURS ET D'INDEXATION EN ENVIRONNEMENTS ANALOGIQUE ET NUMERIQUE.

Annexe_6_EXEMPLE DE CONDUCTEUR DU JT (JOURNAL TELEVISE) EN ENVIRONNEMENT ANALOGIQUE :

JOURNAUX TELEVISES DU 21/4/83:

-:-:-:-

Archives

EDITION DE 19 H 30:

1- REUNION EDUCATION NATIONALE	40 SEC.	
2- SEMINAIRE DU CODESRIA	4'27	
3- LIBAN: POINT A BEYROUTH	0'57	1er MONITO
4- IRAN/IRAK: LA GUERRE	0'40 SEC.	3ème MONITO
5- POLOGNE: CON. DE PRESSE WALESA	0'52	4ème MONITO

EDITION DE 20 H 30:

1- REUNION EDUCATION NATIONALE	
2- 13ème SESSION DE L'EISMV	
3- OUVERTURE SEMINAIRE IWA	
4- SYNTHESE SEMINAIRE CODESRIA	
5- RECEPTION MATERIEL SANTE	
6- ARRIVEE MINISTRE VOLTAIQUE SANTE	
7- FAFS: VISITE REPOS MANDEL ET VILLAGE SOS	
8- PLAINE BEKAA: FORCES SYRIENNES	ARCHIVES: 1'00
9- LIBAN: POINT A BEYROUTH	1er MONITO
10- IRAN/IRAK: LA GUERRE	3ème MONITO
11- AFRIQUE DU SUD: SPORT ET APARTHEID	6ème MONITO
12- FOOT: JUVENTUS/LODZ	7ème MONITO
~~13-~~	

REPORTAGE DU JEUDI: ORDINATION DE PRETRES A JOAL FADIOUTH

EDITION DE 22 H 30:

1- REUNION EDUCATION NATIONALE	
2- 13ème SESSION DE L'EISMV	
3- BEYROUTH: POINT DE LA SANTE	1er MONITO
4- IRAN/IRAK: LA GUERRE	3ème MONITO
5- ECONOMIE: HAUSSE DU DOLLAR	2ème MONITO
6- POLOGNE: CONF. DE PRESSE WALESA	4ème MONITO
7- DEFENSE: LOI DE PROGRAMMATION	8ème MONITO
8- FOOT: JUVENTUS/LODZ	7ème MONITO

Nota :

Enumération des sujets du JT dans l'ordre de leur succession ; en face, des indications sur la durée et/ou sur la provenance de l'élément.

« MONITO » est l'appellation donnée aux éléments de l'actualité internationale obtenus par échange, grâce à AITV (Agence Internationale des Images de Télévision). Le chiffre ordinal précédent ici MONITO renseigne sur la place dudit élément.

Annexe_7_EXEMPLE DE CONDUCTEUR DU JT (JOURNAL TELEVISE) EN ENVIRONNEMENT NUMERIQUE :

CONDUCTEUR ANTENNE JT 150822FR13H

Présentation : Oumy NDOUR
Réalisation
Chef d'édition : Ramata DEME
Secrétaire d'édition: Amy THIOMBANE SECK
Montage : Angèle FAYE

	TITRE DU SUJET	VIDEO ID	AUTEUR
	AUDIENCE DELEGATION AMERICAINE	150822FR13HS00	EXTRAIT
	AUDIENCE AMBASSADE EGYPTE	150822FR13HS01	EXTRAIT
	AUDIENCE PR - DELEGATION CLUB MED	150822FR13HS02	O. GNINGUE
	ARMP - PSE - RENCONTRE	150822FR13HS03	KABA
	PARTENARIAT RTS - BUREAU PSE	150822FR13HS04	OFF
	TOURNEE MINISTRE RENOUVEAU URBAIN - BAMBEY TOUBA	150822FR13HS05	CLAIRE
	INSTALLATION COMITE DE REFORME - CHAMBRE DE COMMERCE	150822FR13HS06	A. DIEDHIOU
	LETTRE POLITIQUE SECTORIELLE - JEUNESSE	150822FR13HS07	I. NDONG
	ATELIER CMU	150822FR13HS08	RAMATA
	RUBRIQUE METIER - ANIMALIER	150822FR13HS09	DIEYNABA
	FENETRE VACANCES - ELEVES ET TRAVAUX MENAGERS	150822FR13HS10	FANTA
	FENETRE VACANCES - ETUDIANTS VACANCES - GROS LOTS	150822FR13HS11	SAF
	AFFICHE SENEGAL - MOZAMBIQUE	150822FR13HS12	SAVANE
	LIAISON TELEPHONIQUE	150822FR13HS13	DIRECT
	Gorgui SY DIENG	150822FR13HS14	§
		150822FR13HS15	
		150822FR13HS16	
		150822FR13HS17	
		150822FR13HS18	
		150822FR13HS19	
		150822FR13HS20	
		150822FR13HS21	
		150822FR13HS22	

Remarques :

Depuis le 1er mars 2015, la fabrication et la diffusion du JT sont devenus numériques.

La datation et la numérotation des éléments sont faites dans l'ordre de leur apparition au cours de l'édition.

Annexe_8_EXEMPLE D'INDEXATION SOMMAIRE DU JT EN ENVIRONNEMENT ANALOGIQUE :

3/4 Fin JT du 08-10-82 B-430

00. 1. Plateau

0'30 - 2. Invité du soir : El Hadji Malick Sy (1er Vice Président du Comité National Provisoire chargé de Gérer et de Développer le Football).

16'38. 3. Plateau

JT du 10.10.82 UMaTIC (présenté par Djadji et Sokhna).

16'58 - 4. Plateau

18'10 - 5. Retour du PR Abdou Diouf en compagnie de Sir Daouda Diawara venant de Kinshasa
Revue de troupes - Hymnes

21'50. 6. Itw du PR Abdou Diouf livrant ses impressions après la 9ème conférence des chefs d'Etats de France et d'Afrique tenue à Kinshasa

27'28. 7. Plateau

28'18. 8. Images de la Conférence. Hissène Habré - Abdou Diouf - Kolingba - Moussa Traoré - D. Diawara - Eyadéma - Siaka Stevens - H. Boigny - Mitterrand - Mobutu

32'17. 9. Plateau

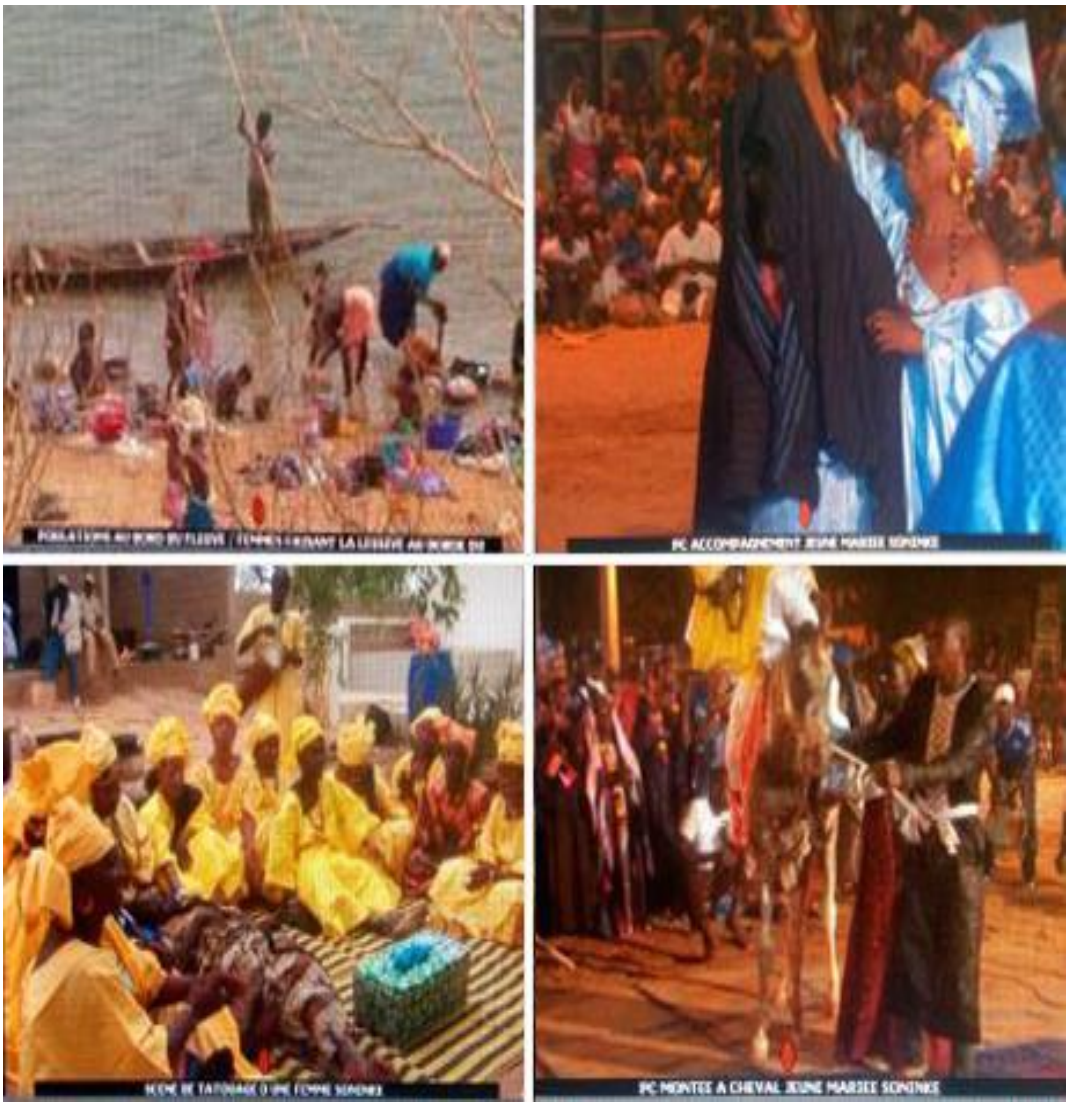
Vor Suite

Remarques :
¾ indique le support dans lequel le JT est enregistré. (Ici, UMATIC ¾ de pouce).

B-340 correspond à la cote attribuée à la bande qui contient le JT. (En fait, c'est simplement le numéro d'entrée de la bande aux Archives TV).

Les premiers chiffres tout à gauche indiquent le minutage de début de chacun des éléments dans la bande. En lecture, en mettant le compteur de la machine à zéro, il apparait des chiffres donnant le minutage auquel chaque image est vue. Il est possible aussi d'utiliser le « Time Code » qui est inséré automatiquement pour toute image dans toute bande enregistrée.

La dernière donnée numérotée qui suit après le point et tout à droite, avant le sujet en question, précise l'ordre de succession des éléments dans la bande.

Annexe_9_EXEMPLE D'UNE INDEXATION D'UNE VIDEO NUMERIQUE A PARTIR DU SYSTEME D'ARCHIVAGE RTS.

(Ici des extraits de la Rubrique hebdomadaire du JT/RTS, « Au cœur de nos cultures » : « Vie du peuple soninké », du 15 décembre 2015. Remarques : désormais l'indexation numérique, en même temps qu'elle repère les mots clés entrés, offre les images des plans ou séquences dont il s'agit).