



HAL
open science

Des “ petites mains ” féminines et anonymes : les documentalistes de l’audiovisuel public, de 1952 à aujourd’hui

Anna Tible

► **To cite this version:**

Anna Tible. Des “ petites mains ” féminines et anonymes : les documentalistes de l’audiovisuel public, de 1952 à aujourd’hui. *Le Temps des médias. Revue d’histoire*, 2023, 2 (41), pp.181 - 203. 10.3917/tdm.041.0181 . hal-04276537

HAL Id: hal-04276537

<https://hal.science/hal-04276537>

Submitted on 9 Nov 2023

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.

**Des « petites mains » féminines et anonymes : les documentalistes de l'audiovisuel
public, de 1952 à aujourd'hui**

Anna TIBLE

Docteure A.T.E.R.

LabSIC - Université Sorbonne Paris Nord (USPN)

Être documentaliste, c'est un métier de frustration. Si on n'a pas envie de servir, d'être dans le service, d'archiver, etc., si on veut une reconnaissance individuelle, on ne fait pas ce boulot-là. [...] On a une relation de transmission, on n'a pas une relation de créateur. Une fois pour toutes¹.

Catherine a suivi l'histoire de l'INA en y travaillant des années 1970 aux années 2010. Le métier de documentaliste, qu'elle a occupé quatre décennies durant, repose donc, selon elle, sur la conscience de travailler dans l'ombre et au service des réalisateur-ice-s et des journalistes.

Apparue en 1952² au cœur d'un paysage audiovisuel émergent et marqué par des figures masculines, l'activité a été créée par des femmes, alors appelées *cinémathécaires*³, et

¹ Entretien Catherine B., 2 juillet 2019.

² Date à laquelle la première cinémathèque *de télévision* a été créée selon la majorité des sources bibliographiques (mentionnée par J.-N. Jeanneney, M. Sauvage (dir.), *Télévision, nouvelle mémoire. Les magazines de grand reportage*, Paris, Seuil, 1982).

³ L'appellation de *cinémathécaire* émerge en lien avec les supports sur lesquels travaillent les premières documentalistes de la télévision publique. En effet, les premières émissions de la RTF sont essentiellement tournées sur pellicule film, comme pour le 7^{ème} art. Avec la création de l'INA, en 1975 et la généralisation des enregistrements des émissions sur bandes magnétiques, les documentalistes de télévision deviennent « analystes de documentation ».

est restée majoritairement occupée par celles-ci. Se faufilant dans l'audiovisuel public, les documentalistes ont construit leur identité comme des « petites mains » de la radio et de la télévision, et se vivent souvent comme un simple appui aux œuvres audiovisuelles. Le manque de reconnaissance apparaît donc central dans la construction de l'identité professionnelle. Être reconnu·e, pour Axel Honneth, c'est notamment « de voir reconnaître leurs capacités par l'autrui généralisé⁴ ». Or, la dénomination du métier fluctue de 1952 à nos jours, à l'image d'un déficit de visibilité : tour à tour cinémathécaires, phonothécaires, analystes de documentation, documentalistes audiovisuel et documentalistes multimédia, les professionnel·le·s de la documentation radiophonique et télévisuelle peinent à rendre visibles et clairs les contours de leurs tâches auprès de leurs collègues de l'audiovisuel comme du grand public, et ne parviennent pas à gagner une appellation définitive pour leur activité. La division verticale du monde audiovisuel et les rapports sociaux de genre qui la sous-tendent s'érigent comme des obstacles à la reconnaissance sociale, professionnelle, mais aussi symbolique des documentalistes. Le besoin de valorisation est d'autant plus fort que la profession œuvre au sein d'une division du travail audiovisuel très verticale, rappelant les recherches d' Everett Hughes sur les « métiers humbles⁵ » ou d'Howard Becker sur la répartition des tâches dans « les mondes de l'art⁶ ». Pourtant, les documentalistes ont construit des outils inédits en matière d'archivage et de création audiovisuelle : leur travail d'indexation et de classement des fonds, mais aussi de sélection de sons et d'images est crucial pour le rendu final esthétique et narratif des œuvres audiovisuelles.

⁴ A. Honneth, « La théorie de la reconnaissance : une esquisse », *Revue du MAUSS*, vol. 1, n° 23, 2004, p. 133-136.

⁵ E. C. Hughes, *Le regard sociologique*, Paris, Ed. de l'EHESS, 1996.

⁶ H. Becker, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988.

L'enjeu de cet article est de peindre le portrait d'un groupe professionnel marqué par son identité féminine originelle, qui s'est construit, de la RTF à nos jours, à travers des tâches, des pratiques et des outils, et des mobilisations, dans l'ombre des créateur·ice·s. Gardien·ne·s du temple des archives radiophoniques et télévisuelles, les documentalistes peinent en effet à rendre visible leur activité à la lumière des projecteurs. Leur très rare présence dans les archives écrites, iconographiques et audiovisuelles, et dans les recherches en Sciences Humaines et Sociales, en témoigne. Souvent engagé·e·s syndicalement et politiquement à gauche, plutôt réceptif·ve·s aux discours féministes, voire féministes elles-mêmes, les documentalistes ont pourtant construit leur activité dans une forte verticalité avec les métiers davantage occupés par les hommes, intégrant pleinement les assignations de genre qui poussent les femmes à travailler dans l'ombre. Dès lors, l'enjeu du genre est central pour analyser l'histoire d'une profession occupée par les femmes, au sein d'un écosystème médiatique et audiovisuel longtemps marqué par la présence majoritaire des hommes en particulier aux postes de direction, de production, de technique, et de création, des journalistes aux réalisateur·ice·s.

La chronologie reprend ici celle que j'ai construite pour ma thèse de doctorat⁷ sur l'histoire des documentalistes de l'audiovisuel public depuis 1952. Comme de nombreux « métiers de femme⁸ », l'histoire des documentalistes de l'audiovisuel souffre de trous de mémoire, en raison du manque de traces écrites à leur sujet. Pour mener à bien mon travail de recherche, j'ai dû recoller des morceaux dispersés dans différents fonds d'archives, et sur des supports très différents, souvent abîmés ou partiellement conservés. J'ai en particulier défriché les archives institutionnelles de la RTF, de l'ORTF et, surtout, de l'INA, ainsi que les

⁷ Cette thèse a été soutenue le 6 janvier 2023.

⁸ M. Perrot, « Qu'est-ce qu'un métier de femme ? », *Le Mouvement social*, n° 140, 1987, p. 3-8.

archives syndicales de la CGT de l'audiovisuel public et de la CFDT-INA. Je me suis aussi appuyée, en grande partie, sur l'histoire orale, à travers une quarantaine d'entretiens semi-directifs menés, de 2017 à 2022, auprès de documentalistes travaillant ou ayant travaillé pour l'audiovisuel public, essentiellement à l'Institut National de l'Audiovisuel (INA). Les entretiens cités dans cet article sont anonymisés.

De 1952 à 1975, le métier de documentaliste prend forme dans le contexte d'émergence du petit écran. Créé et occupé par des femmes, il se construit avec les moyens du bord, à l'écart de toute volonté politique ou institutionnelle d'archivage. La création de l'INA en 1975 lui offre un nouveau cadre, renforcé en 1992 par la nouvelle mission de Dépôt Légal de l'audiovisuel dont est en charge l'Institut. Toutefois, la question de la reconnaissance ne disparaît pas des revendications des documentalistes, qui continuent à se mobiliser tout au long des années 1975-1985 pour faire reconnaître la valeur de leur travail et pour gagner un nom au générique des émissions, dans le contexte pléthorique des archives numérisées à partir des années 2000. Dans les deux premières parties de l'article, j'utiliserai le féminin pour parler des professionnelles, qui sont quasiment exclusivement des femmes jusqu'aux années 1990. Puis, l'écriture inclusive me permettra d'aborder la voie vers la mixité dans laquelle s'est engagé le groupe professionnel à partir de la création du Dépôt Légal de l'audiovisuel, en 1992.

L'émergence des cinémathécaires dans le contexte d'expérimentation de la RTF, puis de l'ORTF (1952-1975)

Le 9 février 1949, un décret instaure le monopole public sur l'audiovisuel français et crée la Radio-Télévision française (RTF). Les femmes pénètrent de manière inédite dans les industries culturelles et créatives en pleine expansion. Il est un fait avéré, c'est que les premières documentalistes de la RTF sont toutes des femmes. En endossant le métier, elles intègrent ainsi un monde médiatique duquel elles avaient longtemps été mises à l'écart. C'est par les coulisses de ce petit écran naissant que les cinémathécaires font leurs premiers pas.

Mettre fin à la destruction des films

Il était une fois dans les années cinquante – autant dire le haut moyen âge de la télévision – une certaine Violette Franck qui dit-on sauva sa première émission du coup de ciseaux assassin que s'apprêtait à lui infliger un individu venu illustrer sa prochaine réalisation... date historique : la première archive de télévision était née⁹.

La notion d'archive audiovisuelle émerge, dans les premières années de la RTF, pour faire face à une urgence : il faut sauver les programmes de télévision. Plusieurs témoignages de professionnel-le-s de l'audiovisuel font état des pratiques douteuses de nombreux journalistes et réalisateurs, qui coupent directement à même les pellicules, pour réutiliser des images déjà filmées. Ils utilisent les archives pour éviter les coûts de tournage. Or, découper un film, c'est faire disparaître son support, donc son contenu. De nombreux trous affectent ainsi le chemin chronologique des programmes de la première décennie de télévision française.

Un métier qui se construit à travers l'expérimentation et avec les moyens du bord

⁹ C. Mascolo, J.-M. Rodes, *Le documentaliste*, Paris, INA-Anthropos, 1990, p. 28.

J'ai commencé toute seule. Et tout de suite, il a fallu se battre pour tout : pour une machine à écrire, des fiches, de la place. On m'avait donné une armoire. C'était sous les toits, au 8e étage de Cognacq-Jay. Quand il faisait trop chaud, les pompiers venaient arroser la verrière¹⁰.

La première décennie de la télévision publique est marquée par une relative liberté des professionnels de l'audiovisuel. Les premiers pas du petit écran se dessinent à travers des expérimentations techniques diverses dans le cadre d'un média encore limité en termes de public. Au fur et à mesure des besoins des programmes audiovisuels, les cinémathécaires créent des pratiques régulières de travail, et les méthodologies s'uniformisent petit à petit. Les professionnelles répartissent leurs activités en plages horaires de « prise d'antenne », d'« indexation » et de « recherches ». Le 30 juillet 1982, d'après une étude réalisée en 1978, l'INA publie une synthèse sur le métier de documentaliste qui définit ces tâches¹¹ :

Prise d'antenne

Description du contenu image et son du document audiovisuel ainsi que de sa mise en forme
[...]

Indexation

Transposition et codage des informations prises à l'antenne selon les règles d'utilisation du système IMAGO. Maîtrise du système IMAGO : thésaurus, opération de modification, etc.
[...]

Commandes : exploitation du fonds documentaire

-sur fichier manuel (jusqu'en 1975)
-Sur index produit par ordinateur (microfiches) (à partir de 1975) système IMAGO, dans un domaine encyclopédique. Traduction de la demande des utilisateurs toutes catégories et non initiés à la documentation¹².

¹⁰ Propos de Violette Franck repris par Carole Sandrel, *L'Express*, n° 1129, 26 février-4 mars 1973, p. 4-85.

¹¹ Ce document est donc postérieur à la période analysée dans cette partie de l'article mais c'est le plus ancien document que j'ai trouvé qui définit clairement les tâches des documentalistes de l'INA.

¹² « Aptitudes souhaitées des documentalistes », document interne à l'INA, 30 Juillet 1982.

Pour Nicole, entrée en 1973 à l'ORTF, « il y a eu une véritable cinémathèque à partir de 1958¹³ ». À partir de cette date¹⁴, la cinémathèque de la RTF est divisée en trois sections¹⁵ qui occupent trois lieux différents, dispersés dans la région parisienne. Le métier ne possède ni formation, ni statut. Les cinémathécaires apprennent et construisent leur métier sur le tas, comme le décrit Colette, entrée à l'ORTF en 1966 :

Puis, un hiver, il y a eu une épidémie de grippe et je me suis retrouvée *toute seule*. [...] Après, tout le monde est revenu. Petit à petit, je prenais un peu mes aises [rires]. Et puis, je faisais des propositions « Pourquoi dans cette armoire, la technique est classée avec le cinéma ? », et on me disait « Mais oui, bonne initiative, fais-le ! ». Ça partait plus du bon sens qu'autre chose¹⁶.

C'est sur le tas que les documentalistes de radio et de télévision découvrent leur activité. Construit dans l'ombre, le métier n'est pas perceptible du monde extérieur. Les cinémathécaires endossent donc souvent le métier « par hasard » ou grâce à leur réseau personnel, comme en témoigne Geneviève :

Je suis rentrée en 1969 [à l'ORTF]. [...] Où ma maman était *déjà* documentaliste. Pour le journal parlé [...] J'ai fait une école de secrétariat... ce qui m'a donné un peu de logique quand même... ça a duré un an. [...] et après, [...] c'était les CDD de l'époque qu'on appelait occasionnels, [...] les enfants de la boîte étaient à peu près sûrs de finir par obtenir un petit quelque chose.

¹³ Entretien avec Nicole, 6 décembre 2017.

¹⁴ E. Hoog, *L'INA*, Paris, PUF, 2006, p. 9.

¹⁵ Les Actualités, la Production et les kinéscopes, comme évoqué précédemment dans l'article.

¹⁶ Entretien avec Colette, 3 juin 2022.

Pas un contrat sûr mais au moins un petit contrat comme ça et puis, à charge pour eux, ensuite, de se débrouiller, d'être malins¹⁷.

La pratique et la transmission priment dans l'apprentissage du métier, pour lequel il n'existe pas de formation spécifique pendant plusieurs décennies. L'esprit de corps est donc crucial dans l'identité des professionnelles, dont le nombre augmente au fur et à mesure de l'histoire de la télévision. Le 18 septembre 1967, un organigramme de l'ORTF compte 41 personnes travaillent pour les cinémathèques de télévision, sous la direction de Madame Fauquenot. Mais seules 19 de ces personnes sont cinémathécaires : 12 travaillent à la cinémathèque de Production et 7 à la cinémathèque d'Actualités. À la cinémathèque des Essarts-le-Roi, qui s'occupe essentiellement du stockage des pellicules non exploitables à court terme, il n'y a pas de cinémathécaire. En 1970, l'ORTF structure les archives en tant que service à part entière. Le contingent de la cinémathèque atteint alors 50 personnes. En 1972, 57 personnes travaillent de manière permanente dans les cinémathèques - toutes ne sont pas cinémathécaires à proprement parler ; 12 personnes les rejoignent de manière « occasionnelle », pour des besoins à durée déterminée. La multiplication des recrutements est cependant progressive, toujours liée à des étapes de l'histoire de l'audiovisuel public. L'augmentation du personnel dans les cinémathèques reste très insuffisante pour faire face à l'augmentation exponentielle des programmes, c'est-à-dire des stocks de pellicules dans les étagères.

Les cinémathécaires, des femmes qui se font une place en soutien aux créateurs

Dans un nouveau média où les figures visibles sont masculines, certaines femmes s'émancipent à travers leurs professions de scriptes, monteuses, ou cinémathécaires : le petit

¹⁷ Entretien avec Geneviève, 27 novembre 2018.

écran leur offre une place à construire de collaboratrices des créateurs, à la différence du cinéma déjà établi. Dans ce monde à elles, peu d'hommes pénètrent. Elles travaillent en lien étroit avec les autres femmes de la télévision, monteuses et assistantes de réalisation en particulier, et pratiquent leur activité dans des espaces de travail étriqués (doc. 1), collées les unes à côté des autres sur de grandes tables, entre les étagères des magasins d'archives, les bobines films parsemées à même le sol, et les meubles de rangement des notices documentaires (doc. 2).

Doc. 1 – Photographie de monteuse (en hauteur) et cinémathécaire (au sol) dans les rayons de la cinémathèque des Actualités, « Cinémathèque pour *Micros et caméras* », 30 décembre 1965, ©INA.

Doc. 2 – Cinémathèque des Actualités, cinémathécaires pendant leur recherche documentaire et répondant aux commandes, Captures d'écran de l'émission « Mystère, mystère : la cinémathèque des Actualités », *Micros et caméras*, ORTF, 14 février 1970, ©INA.

Les professionnelles de l'audiovisuel sont souvent des femmes surdiplômées pour leur génération. La plupart d'entre elles ont suivi un parcours universitaire, comme la majorité des femmes de la RTF et de l'ORTF. Selon le décret du 22 juillet 1964, qui encadre les professions de l'ORTF, il faut avoir entre 18 et 35 ans pour entrer dans le métier de cinémathécaire ou de phonothécaire¹⁸. L'entrée dans le métier repose aussi sur l'obtention du baccalauréat, ou d'un « diplôme équivalent », et enfin sur « un essai professionnel¹⁹ », au cœur de l'institution audiovisuelle. La réalité est différente et les documentalistes ont souvent

¹⁸ Il est précisé que cette limite d'âge concerne les personnes extérieures - non salariées - à l'ORTF.

¹⁹ Décret du 22 juillet 1964, *op. cit.*, p. 18.

un niveau d'études supérieur aux attentes officielles de l'ORTF. En 1975, un document de l'INA récapitule les diplômes des cinémathécaires en poste à cette date²⁰. Elles sont toutes entrées aux vidéothèques des actualités et de la production de l'ORTF entre 1964 et 1974. Sur 37 femmes, 15 sont arrivées dans le métier avec un niveau baccalauréat, 12 avec un niveau Bac+2, 7 avec un niveau Bac+3 et 3 avec un niveau Bac+4. Les cinémathécaires de l'ORTF sont donc des femmes plus diplômées que la moyenne des femmes françaises dans les années 1970²¹. Les deux plus anciennes professionnelles, entrées à l'ORTF en 1967 et 1969, ont un niveau baccalauréat. Quatre d'entre elles ont une licence dans au moins une matière littéraire - histoire, philosophie, anglais - et la plus jeune a une maîtrise d'histoire et un diplôme technique de l'INTD²². Par ailleurs, il n'existe pas de formation propre au métier. Colette, par exemple, a obtenu un diplôme de sténo-dactylo, avant d'être aide-soignante, et finalement cinémathécaire à partir de 1966. Elle raconte qu'elle est arrivée dans l'audiovisuel « vraiment le nez en l'air » :

J'avais vingt ans hein ! Et mon mari travaillait dans les équipes, il était éclairagiste. La directrice du personnel me dit « J'aime pas mettre les maris et femmes ensemble ! ». Je lui dis « Non mais moi je ne demande pas à travailler avec mon mari ». Elle me dit : « Et si je te mettais à la documentation, ça te dit la documentation ? ». J'avais jamais entendu ce mot ! « Oui, oui bien sûr !²³ ».

²⁰ « Tableau récapitulatif des diplômes des professionnels des cinémathèques », document interne à l'INA [archives institutionnelles de l'INA], juin 1975.

²¹ Le baccalauréat féminin a été créé en 1919. À partir des années 1960, autant de femmes que d'hommes obtiennent ce diplôme. En revanche, les inégalités demeurent encore flagrantes dans le suivi d'études supérieures.

²² Ces informations sont disponibles dans le document intitulé « Questions autour de la situation des documentalistes de production », 16 novembre 1981, lettre de Marc Avril secrétaire général CFDT à Marc Boutet, le Président-Directeur Général de TF1. Cette lettre reprend les revendications du « bureau » des collaborateurs artistiques.

²³ Entretien avec Colette, 2 juin 2022.

Son diplôme²⁴ comme ses emplois successifs ont d'ailleurs en commun une forte connotation féminine, par les compétences d'appui et de *care* qu'ils impliquent.

Dans un reportage de *Micro et caméras* du 14 février 1970, les deux journalistes – Joseph Pasteur et Philippe Gildas – effectuent leurs commandes pour leur journal à la cinémathèque des *Actualités*, peuplée de femmes. Le travail d'illustration des sujets du Journal Télévisé est ainsi divisé entre les créateurs-journalistes, qui décident des sujets traités par les *Actualités*, et font appel aux cinémathécaires comme leurs petites mains. La relation entre journalistes et cinémathécaires revêt donc une forme très verticale, de commanditaire à exécutantes.

Le 27 juin 1964, l'Office de Radiodiffusion Télévision Français (ORTF) remplace la RTF. Malgré ce nouveau contexte institutionnel, les contours de la profession et du statut de cinémathécaire demeurent flous dans les textes, qui ne mentionnent quasiment jamais cette activité. Dans la division du travail audiovisuel, les cinémathécaires construisent cependant leur rôle en tant que « personnel de renfort²⁵ », selon l'expression d'Howard Becker. Elles soutiennent ainsi le créateur, qui est à la tête de l'activité cardinale, à travers des tâches d'aide ou d'assistantat, en particulier dans la création de contenus à base d'archives. Dans le service dédié aux « *Actualités* », les cinémathécaires adaptent leurs horaires de travail aux besoins fluctuants des créateurs et des sociétés de programmes. Ces horaires fluctuants et non conventionnels compliquent la possibilité d'une carrière de long terme au service des *Actualités*, en particulier pour les jeunes mères. Difficile en effet, dans ces conditions, de

²⁴ Comme la majorité des jeunes de sa génération, et encore plus comme les femmes de sa génération, Colette n'a pas le diplôme du baccalauréat général. À l'époque, seuls 20% environ de la classe d'âge obtient le diplôme, dont une majorité d'hommes. Cette tendance va nettement évoluer à partir des années 1970, et plus encore à partir de l'arrivée des socialistes au pouvoir en 1981, dont l'objectif est que la majorité de la population en âge de l'avoir obtienne le diplôme du baccalauréat. Colette a cependant un diplôme technique, elle a donc un niveau d'études secondaire.

²⁵ H. Becker, *op. cit.*

gérer cette « maudite conciliation²⁶ » entre temps professionnel et temps personnel, renforcée par une nécessité d'adaptation aux besoins urgents de dernière minute, propres aux services d'actualité. En outre, leurs tâches de sélection d'archives pour illustrer de - plus en plus nombreux - programmes situent leur activité à la lisière entre activité créatrice et activité de support. Mais en les exécutant en coulisse, elles laissent les gains de l'auctorialité²⁷ des œuvres aux créateurs.

En se définissant comme des appuis aux créateurs, journalistes et réalisateurs, elles imposent leur activité comme un « métier de femmes », rouage dans la chaîne de création menée par les métiers d'hommes. Leur activité se construit grâce à des « qualifications réelles déguisées en qualités *naturelles*²⁸ », au sens où l'analyse Michelle Perrot. Les cinémathécaires évoluent dans un environnement professionnel fortement marqué par l'engagement syndical et politique, comme le raconte Michèle O'Glor, qui fut scripte, monteuse et scénariste dans l'audiovisuel public :

Je travaillais, j'adorais ça, et puis en même temps, il y a eu toute l'histoire de la télévision, les grèves... c'est-à-dire que ma vie professionnelle, c'est une grève, une émission, une grève [rires]²⁹.

La documentation audiovisuelle émerge dans le contexte d'expérimentation du petit écran naissant, où chacun·e élabore les moyens matériels et son périmètre de travail : entre 1952 et 1975, elle peine à se structurer, évoluant au gré des possibilités et ressources.

²⁶ H. Périvier, R. Silvera, « Maudite conciliation », *Travail, genre et sociétés*, vol. 2, n° 24, 2010, p. 25-27.

²⁷ Sur l'usage de ce terme, en particulier dans le contexte de l'audiovisuel et du numérique, voir : E. Neeman (en collab. avec J. Meizoz, C. Clivaz, « Culture numérique et auctorialité : réflexions sur un bouleversement », *A contrario*, vol. 1, n° 17, 2012, p. 3-36.

²⁸ M. Perrot, *op. cit.*, repris dans : *Les femmes ou les silences de l'histoire*, Paris, Flammarion, 1998, p. 4.

²⁹ Entretien avec Michèle O'Glor par Jérôme Bourdon, « Télé notre histoire », réalisé par D. Froissant, enregistré en janvier 1996, diffusé le 5 décembre 1999.

En 1970, un rapport réalisé par une entreprise extérieure, la SEMA, pour l'ORTF, constate encore qu'une partie des créateurs sont indifférents aux questions de conservations :

La cause principale de tous ces dommages vient d'une mentalité encore très répandue à l'Office - bien que nous ayons pu constater qu'elle pouvait évoluer. Cette attitude d'esprit consiste à considérer le film (ou plus encore la bande magnétique) comme un support d'information *immédiate et périssable, un matériau de travail à très court terme* : le plus vite possible, on fait donc de la place en détruisant le film, ou on efface la bande pour la récupérer³⁰.

Pour Emmanuel Hoog, la cinémathèque de télévision se met donc en place « modestement ». L'activité n'émerge pas avec une ambition d'*archive* mais bien dans une optique *d'usage* « des documents d'archives pour illustrer le journal ou rediffuser une émission³¹ ».

Objets nouveaux, les archives audiovisuelles souffrent d'une indifférence des responsables des institutions radiophoniques et télévisuelles comme des responsables politiques. Construite par des femmes, vécue et perçue comme une activité féminine, la documentation audiovisuelle est souvent oubliée dans les textes officiels de la RTF et de l'ORTF. L'éclatement de l'ORTF par la loi du 7 août 1974 et la création de l'INA le 6 janvier 1975 posent les premières bornes institutionnelles au travail des documentalistes.

Ainsi, avant le milieu des années 1970, les femmes qui rejoignent Violette Franck pour archiver, classer, et sélectionner les archives en vue de leur réutilisation dans de nouveaux formats créent donc elles-mêmes leurs outils, leurs pratiques, et leurs méthodologies.

³⁰ Rapport de la SEMA, « La cinémathèque de l'ORTF, sa mission et son organisation vue par ses usagers », février 1970, document interne à l'INA, p. 12.

³¹ E. Hoog, *op. cit.*, p. 9.

Une identité professionnelle des analystes de documentation qui s'affirme au sein de l'INA (1975-1999)

Établissement Public à But Industriel et Commercial (EPIC), l'INA prend en charge « les archives de l'ORTF », et assure « formation, création, production et recherche³² ». C'est dans cette institution que vont être regroupé·e·s les professionnel·le·s des services de documentation de l'ex-ORTF.

Un corps soudé par l'institution : la construction d'outils de documentation novateurs

L'INA offre un cadre institutionnel et financier inédit pour la profession de cinémathécaire. Devenues *analystes de documentation* pour celles qui travaillent sur les ressources télévisuelles, elles travaillent dans des lieux dispersés, qui déménagent plusieurs fois de 1975 à 1999. Au cœur de cette nouvelle institution, les documentalistes conservent une forte part de liberté dans leur activité, comme le décrit Nicole : « On sortait de 68, on était en pleine autogestion, moi, ça me plaisait beaucoup³³ ».

Cette culture de l'*autogestion* est facilitée par l'éclatement des lieux de travail de l'INA : la Vidéothèque d'Actualités et la Vidéothèque de Production sont séparées, de même que la Phonothèque évolue de manière quasi-indépendante au cœur de la Maison de la radio. L'absence physique de cadres permanents facilite aussi cette forte autonomie dans le travail :

³² F. Balle, C. Leteinturier, *La télévision*, Paris, MA Éditions, 1987, p. 66.

³³ Entretien avec Nicole, 6 décembre 2017.

C'est-à-dire que les cadres, enfin les grands responsables, ils n'étaient pas là, ils n'étaient pas à Cognacq-Jay, ils étaient ou aux Buttes Chaumont, ou aux Mercuriales, et après à la tour Gamma à côté de la gare de Lyon, et après à Bry sur Marne³⁴.

La consolidation de l'esprit de corps des documentalistes est facilitée par le nouveau cadre de l'INA, ainsi que par l'homogénéité socio-culturelle des professionnelles recrutées au sein de l'Institut : cette population est relativement jeune, largement féminine, plus diplômée que la moyenne des femmes de la même génération, issue de milieux sociaux favorisés et dotée d'un important capital culturel.

Les documentalistes sont aussi des femmes politisées, souvent à gauche, et très régulièrement syndiquées. L'entrée dans le métier de documentaliste à l'INA se fait à partir de 1975 sur concours. Fortes d'avoir franchi cette barrière, ces professionnelles n'en apparaissent que plus soudées. Avec l'INA, le travail des documentalistes s'organise. À la Vidéothèque d'Actualités, elles travaillent sur trois activités principales, en fonction des besoins des journalistes :

On gérait l'indexation, donc la prise d'antenne, en direct, et puis le service aux journalistes, jusqu'à la fin du dernier journal³⁵.

Au cœur d'une division verticale du travail, les documentalistes sont confrontées à une pression très forte de la part de leurs « clients », en particulier au service des Actualités :

Le client il piétinait là devant, fallait lui sortir... c'était pas facile ! [...] Je commençais juste, il téléphonait, il fallait ça pour le 13h, il rappelait 5 minutes

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Entretien avec Catherine B, 2 juillet 2019.

plus tard même pas, t'avais à peine le temps d'aller voir le fichier qu'il rappelait déjà tellement c'était urgent³⁶ !

Malgré le cadre de l'INA, les professionnelles n'ont pas toujours les moyens matériels de faire face à l'urgence des programmes et elles sont régulièrement rappelées par les créateurs à leur statut de « petites mains » de la création audiovisuelle. À partir de la création de l'INA, les analystes du service de Production travaillent une semaine sur trois, à domicile. Or, en tant que femmes, leur présence dans le cadre domestique ne favorise pas toujours leurs conditions de travail. Dans le documentaire *documentaliste* (1986)³⁷, Claire Mascolo est filmée au travail chez elle, à même le sol du salon devant son écran de télévision ou entourée de ses enfants sur son canapé, pendant qu'elle « prend l'antenne » sur les émissions de fiction et de divertissement (doc. 3). Claire explique ensuite face caméra que le travail à domicile lui permet de ne « pas reprendre le rythme 9h-17h », alors qu'elle a eu son deuxième fils, qu'elle voit donc plus à la maison. Cela se fait néanmoins à un certain prix, comme en témoignent ses conditions de travail, au retour de l'école de ses enfants :

Le plus difficile, c'est *Cocorico cowboy*, le rythme est très rapide, et puis c'est l'heure où les enfants sont là, alors j'entends « ah ah qu'elle est drôle ! » ou alors « oh elle est bien bonne celle-là ! ». Et pendant ce temps-là, moi, je travaille, alors je leur dis « Chut ! Taisez-vous ! Je n'ai pas entendu la fin du gag ! ». C'est vrai, moi, je ne suis pas là pour rigoler³⁸ !

³⁶ Entretien avec Nicole, 6 décembre 2017.

³⁷ « Claire documentaliste », réalisation audiovisuelle de François Gonnert pour la Sept Arte et l'INA, dans le cadre d'une série intitulée « Travailler à domicile », et produite en 1986. Le document est disponible à cette adresse : <https://www.ina.fr/ina-eclair-actu/video/cpd07000992/claire-documentaliste>

³⁸ *Ibid.*

Doc. 3 – Claire Mascolo prenant l’antenne avec ses enfants sur le canapé. Capture d’écran du document audiovisuel « Claire documentaliste », *Travailler à domicile*, INA, la SEPT, Vidéo Ciné Troc, 1986, ©INA.

À l’image de tâches qui pourraient être réalisées de manière annexe à la vie personnelle, comme un prolongement de la vie domestique, le travail à domicile exprime le manque de moyens affectés par l’institution à ses employées, et se traduit par une pénibilité du travail effectué. La reconnaissance professionnelle mais aussi sociale des documentalistes peine à se frayer un chemin.

Les revendications collectives et féministes pour faire reconnaître la valeur des tâches et les compétences

En tant que « métier de femme », la profession s’organise en fonction des besoins des chaînes de télévision et des stations de radio, en particulier en cas d’événement inattendu, comme le raconte Nicole :

Je me souviens, par exemple, en 1986, quand Coluche s’est tué en moto, il a fallu faire une rétro, très vite pour le journal de 20h [...]. Les journaux voulaient des choses pour le soir, et alors là, on faisait... bon, les gens restaient plus tard pour terminer le journal et ce qu’il fallait quoi³⁹.

Le rythme de travail fluctue au fil des besoins des créateurs, à travers un planning irrégulier et des lieux de travail multiples. Une partie des analystes de documentation, recrutées à la Vidéothèque de Production, travaille donc à domicile une semaine sur trois, avec des conditions de travail particulièrement aléatoires. Le 4 janvier 1977, une motion du

³⁹ Entretien avec Nicole, 6 décembre 2017.

syndicat SNRT-CGT annonce une grève à venir à la Cinémathèque d'Actualités, pour faire valoir, entre autres, la nécessité de « créations de postes » et « l'obtention de locaux⁴⁰ ». Ce manque de moyens matériels revient régulièrement dans les entretiens menés avec les documentalistes des années 1975 à 1995. Ces conditions participent à une souffrance partagée par une grande partie des professionnelles. Plus diplômées que la moyenne des femmes de leur génération, elles se sentent trop peu reconnues dans leur activité, à la fois professionnellement et financièrement. C'est autour de ce second point qu'elles parviennent à s'unir collectivement du milieu des années 1970 à 1981. Marie-France dessine un enchaînement de mobilisations collectives, à partir de son entrée à l'INA, en 1977 :

Moi, j'ai commencé en septembre 1977 et je crois qu'il y a eu un mouvement de grève en février 1978, il y en a eu un autre en 1979 [rires], et des grèves qui duraient quinze jours-trois semaines et hyper dures, avec occupation des locaux, manif, dans la plus pure tradition quoi⁴¹.

La mobilisation de novembre 1981, dans la foulée de l'élection de François Mitterrand, permet enfin aux documentalistes de l'INA de faire-valoir une nouvelle reconnaissance professionnelle, et surtout salariale⁴².

Une nouvelle visibilité pour les archives avec la création du Dépôt Légal

À partir de la libéralisation du monde médiatique des années 1980, consacrée par la loi sur la communication audiovisuelle de 1986⁴³, l'INA, en tant qu'Établissement Public à

⁴⁰ Motion du syndicat CGT-SNRT, 4 janvier 1977, consultée aux Archives institutionnelles de l'INA.

⁴¹ Entretien avec Geneviève, 27 novembre 2018.

⁴² Voir aussi A. Tible, « Mobilisées contre les discriminations salariales de genre : les documentalistes de l'INA en grève [du 4 au 25 novembre 1981] », *Le Temps des Médias*, n° 34, 2020, p. 73-88.

⁴³ Loi n° 86-1067 du 30 septembre 1986 relative à la liberté de communication (Loi Léoard).

but Industriel et Commercial (EPIC), renforce sa mission de communication d'archives dans une logique de plus en plus marchande. À partir du 20 juin 1992⁴⁴, l'Institut est en charge du Dépôt Légal de l'audiovisuel. Dans ce contexte, l'identité professionnelle des documentalistes devient de plus en plus multiforme, tiraillée entre intérêt commercial et buts patrimoniaux. Le Dépôt Légal est mis en œuvre à partir du 1er janvier 1995 : désormais, les contenus radiophoniques et télévisuels sont des archives comme les autres, ils doivent être déposés et organisés. À l'initiative d'historien·ne·s, à la tête desquel·le·s Jean-Noël Jeanneney, un patrimoine audiovisuel se constitue alors officiellement.

Le Dépôt Légal de l'audiovisuel transforme l'organisation de l'INA et le travail des documentalistes. Un nouveau service, appelé « Dépôt Légal », est créé à l'intérieur de l'Institut et des documentalistes sont recruté·e·s par dizaines pour prendre en charge cette nouvelle mission patrimoniale de l'INA. Ils y apprennent la maîtrise de nouveaux outils, auxquels ont collaboré des chercheur·e·s en SHS, nouveau public des archives. Le Dépôt Légal transforme aussi le travail des professionnel·le·s de la documentation et son organisation. Désormais, les membres du nouveau service prennent en charge l'indexation des programmes du flux, qui ne se fait plus en direct, en raison du nombre croissant de programmes pris en charge. Les documentalistes des vidéothèques, qu'on regroupe sous l'appellation commune d'« Archives professionnelles » - à destination des professionnel·le·s – gèrent de leur côté l'enrichissement des notices du stock, ainsi que leur communication et leur valorisation auprès des client·e·s de l'INA, réalisateur·ice·s et journalistes en particulier. La création du Dépôt Légal accélère la mise en place d'une formation spécifique au métier de documentaliste audiovisuel, inédite en Europe, qui voit finalement le jour au cœur de l'INA en décembre 1997. Quarante-cinq ans après l'émergence du métier de cinémathécaire à la

⁴⁴ Loi n° 92-546 du 20 juin 1992.

RTF, les savoir-faire et savoir-être du métier sont enfin formalisés dans une Licence professionnelle intitulée « Documentaliste - spécialité documentation audiovisuelle ».

Avec la nouvelle mission du Dépôt Légal, et le recrutement qui s'ensuit, le corps professionnel voit son identité se teinter de mixité : des hommes gonflent peu à peu les rangs des services de documentation, dans des proportions inédites. Trouver un emploi dans le monde de la culture est en effet un parcours de plus en plus difficile à partir du milieu des années 1990, en particulier pour les jeunes. La stabilité de l'emploi et les protections sociales offertes par l'INA attirent de plus en plus des hommes, découragés par leurs expériences précaires dans les professions culturelles et artistiques, qu'ils ont souvent occupées avant d'entrer au Dépôt Légal. Toutefois, la population professionnelle des documentalistes demeure en majorité féminine. En 2021, les hommes ne représentaient encore que 20 % environ des effectifs des documentalistes de l'INA.

Avec le numérique, nouvelle visibilité des archives mais permanence de la recherche de reconnaissance (depuis 1999)

À partir de 1999, l'INA s'engage dans le Plan de Sauvegarde et de Numérisation (PSN) de ses archives, qui bouleverse la valeur matérielle mais aussi les valeurs patrimoniale et monétaire des sources audiovisuelles. Après avoir entamé la numérisation de ses fonds, l'Institut crée successivement deux plateformes en ligne pour rendre accessibles ses collections, d'abord aux professionnel·le·s de l'audiovisuel, avec inamediapro.com en 2003, puis au grand public, avec ina.fr en 2006.

Numérisation et mise en ligne : rendre les archives accessibles à tous

Les nouveaux outils transforment les pratiques de documentation audiovisuelle.

Christophe décrit favorablement cette modernisation :

[Le passage au numérique] ça a changé énormément de choses et plutôt positivement... parce qu'à un moment, on travaillait à la fois sur IMAGO⁴⁵, les lettres orange sur fonds noir, on travaillait sur des fiches cartonnées [...] où on recherchait des plans [...] On avait un ordinateur sur lequel il y avait des références de notices, avec un résumé [...]. Et le deuxième aspect qui change tout, c'est d'avoir accès à l'image directement. Tandis qu'avant, on travaillait sans savoir si le support analogique qu'on allait sortir contenait effectivement l'émission, là, de pouvoir avoir la réponse en image instantanément, ça change du tout au tout⁴⁶ !

Avant la fin des années 1990, dans leur course aux illustrations de programmes, les documentalistes se retrouvaient souvent confronté·e·s, au dernier moment à des sources matériellement inutilisables, ou dont les informations étaient partiellement perdues. Le numérique leur offre désormais, comme le décrit Nicolas, une visibilité immédiate sur la qualité des supports et contenus des archives recherchées, et sur leur potentielle utilisation. Les tâches de « prise d'antenne » en direct disparaissent. Face au flux de programmes déposés à l'Inathèque, l'indexation des programmes est désormais réalisée en différé au sein du service du Dépôt Légal, où les documentalistes travaillent sur les programmes captés en direct puis numérisés.

⁴⁵ IMAGO est la première base de consultation informatisée pour les recherches utilisée par les documentalistes de l'INA dès la fin des années 1970, et jusqu'au début des années 2000, aux « Archives professionnelles ».

⁴⁶ Entretien avec Christophe, 10 décembre 2018.

Avec la numérisation et les nouveaux outils, les tâches des documentalistes sont bouleversées. Les professionnel·le·s structurent des bases de données devenues pléthoriques (doc. 4). Elles et ils organisent les fonds en corpus thématiques et éphémérides pour les mettre à disposition des usager·e·s et leur faciliter le chemin vers les contenus. À partir de 2001, date de la constitution du premier corpus thématique numérisé à base d'archives, les professionnel·le·s de l'INA travaillent désormais à la sélection d'extraits d'archives très courts, qui répondent à la nouvelle consommation d'images du grand public sur Internet et via les smartphones en particulier. En février 2018, les collections de l'INA sont par exemple valorisées à travers 610 corpus⁴⁷ regroupant des sources audiovisuelles sur des thématiques précises, des « droits des femmes » aux « petites phrases » (des femmes et hommes politiques).

Doc. 4 – Photographie d'une documentaliste devant son ordinateur au travail sur le thesaurus, « Métiers de la Vidéothèque, de la DMV et du SDEC », 6 juillet 2005, ©INA.

Vers l'éditorialisation : une nouvelle visibilité ?

Aujourd'hui, le numérique semble permettre aux œuvres de flotter dans l'espace social indépendamment de leur emplacement, partout et tout le temps.⁴⁸

Dans ce contexte de nouvelle accessibilité aux œuvres culturelles et intellectuelles décrit par Matteo Treleani, les documentalistes de l'INA revêtent un nouveau rôle : celui de remettre dans leur contexte de production historique, culturel, et social, les archives

⁴⁷ Cette information m'a été transmise lors de l'entretien avec Françoise Toulemont, cadre responsable du service lié à la plateforme inamediapro.com, à destination des clients de l'INA, le 6 avril 2018.

⁴⁸ M. Treleani, *Qu'est-ce-que le patrimoine numérique ? Une sémiologie de la circulation des archives*, Lormont, Éditions du Bord de l'Eau, 2017, p. 6.

désormais visibles aux yeux de tous·te·s. Cette mise en perspective est réalisée par les documentalistes du nouveau service de l'Éditorialisation, qui sélectionnent des extraits pour en faire des vitrines des fonds de l'INA, sur ina.fr et sur les réseaux sociaux (Facebook, Instagram, Twitter et YouTube). Ce nouveau travail s'inscrit dans une tendance nostalgique qui fait de plus en plus vendre⁴⁹. Les documentalistes participent à l'habillage des archives sélectionnées à travers la rédaction de courtes présentations des sources, ou le choix des mots-clefs, voire des hashtags. Leur travail est donc visible par de nombreux internautes. Pourtant, le sentiment de reconnaissance professionnelle évolue de manière plus complexe, comme l'explique Quentin, ancien documentaliste devenu rédacteur-web au service de l'Éditorialisation :

Des fois, on a eu des tensions entre guillemets mais parce qu'on est sur les deux terrains [la documentation et le journalisme], donc il faut trouver vraiment les rôles des documentalistes... c'est pas simple. [...] je pense qu'après, il peut y avoir de la frustration du côté documentaire, ce que je comprends [...], c'est de fournir, la recherche, trouver les trucs et au final, c'est pas vous qui en bénéficiez parce que c'est mis sur le site, ou sur les réseaux... et c'est pas vous qui signez... voilà, vous, vous êtes transparent, mais c'est le métier de documentaliste... [...] c'est vrai que c'est un métier... enfin, moi, je l'avais accepté comme ça quand je le faisais... c'est la petite main⁵⁰.

⁴⁹ Voir aussi A. Tible, « La mise en ligne des archives audiovisuelles : entre patrimonialisation et nostalgie créatrice. Regards sur la France et l'Italie », in E. Fantin, S. Févry, K. Niemeyer (dir.), *Nostalgies contemporaines. Médias, cultures et technologies*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2021, p. 157-179.

⁵⁰ Entretien avec Quentin, 7 octobre 2019.

La division du travail persiste donc à s'organiser entre, d'un côté les journalistes et rédacteur·ice·s web qui endossent l'essentiel des activités de rédaction et d'écriture narrative longue, et de l'autre les documentalistes qui prennent davantage en charge la sélection des contenus diffusés dans les médias. Toutefois, les premier·e·s continuent à effectuer quelques recherches sur Totem⁵¹, et les second·e·s participent aux articles les plus courts de mise en contexte et à l'accroche sur les réseaux sociaux. La frontière entre les activités semble aussi reposer sur leur place sur l'échelle de la visibilité.

Une reconnaissance toujours difficile à gagner : l'exemple du nom au générique

À la lumière d'Internet, les archives ont gagné une place inédite. Pourtant, les documentalistes qui travaillent à leur mise en scène et à leur lisibilité peinent toujours à se faire un nom. Malgré une meilleure connaissance des objets de leur travail à partir des années 2000, les professionnel·le·s de la documentation apparaissent rarement au générique des œuvres audiovisuelles. Jean-Yves Lépinay, Président de l'association PIAF⁵², souligne cette inégale mise en valeur :

Il y en a d'autres [des réalisateur.ices et des producteur.ices] qui, au moment du générique, ne citent même pas les documentalistes. [...] On peut citer les sources, c'est obligatoire, ça oui, mais la personne qui les a cherchées, c'est pas obligatoire. Et [...] c'est vrai qu'il y a beaucoup de génériques qui le font,

⁵¹ Totem est la base de données utilisée en interne à l'INA pour l'indexation et la recherche par les documentalistes, de 2003 à 2022.

⁵² PIAF est l'association qui regroupe les Professionnels de l'Image et des Archives de la Francophonie, et organise divers événements pour faire reconnaître la profession et les compétences des documentalistes, depuis 1999.

et que curieusement, il y a des génériques qui citent le troisième assistant mais pas la documentaliste. Et ça, c'est leur choix⁵³.

Le générique est un moment crucial de remerciements, qui éclaire aussi sur le rôle de chacun·e dans la chaîne de création audiovisuelle. Les petites mains de la documentation audiovisuelle se faufilent dans l'ombre de « l'image étincelante du capitalisme⁵⁴ ». Cette image utilisée par Giulia Mensitieri pour décrypter le monde de la mode est reprise par Delphine Naudier pour l'univers du cinéma :

[dans] l'industrie du cinéma se côtoient, dans des univers très hiérarchisés, luxe et précarité, prestige social et exploitation, élargissement de l'enveloppe des rémunérations et travail gratuit (ou faiblement rémunéré)⁵⁵.

Cette organisation industrielle et fondamentalement inégale est valable aussi pour le monde audiovisuel. Les *stars* et professions créatives, animateur·ice·s, journalistes, réalisateur·ice·s, bénéficient de la lumière et de la reconnaissance salariale, sociale et symbolique d'une très grande part de la société. Elles cohabitent avec les petites mains de l'ombre, méconnues, voire invisibles, qui souffrent au contraire d'un déficit de rétribution à tous les niveaux. La place indéfinie des documentalistes dans le déroulé des professionnel·le·s qui ont pris part à la création audiovisuelle ne favorise pas leur estime d'eux-mêmes. L'individualité des professionnel·le·s demeure absente des créations audiovisuelles, dépersonnifiant leur place dans les créations et maintenant le flou sur leurs compétences. Tout cela, alors que le rôle des documentalistes est pourtant devenu clef. Il

⁵³ Entretien avec Jean-Yves Lépinay, Président de l'association PIAF (Professionnels des Images et Archives de la Francophonie), 29 novembre 2019.

⁵⁴ G. Mensitieri, *Le plus beau métier du monde* », *Dans les coulisses de l'industrie de la mode*, Paris, La Découverte, 2018, 350 p.

⁵⁵ D. Naudier, « Agentes artistiques : des faiseuses de noms et de rémunérations », *Terrains & travaux*, vol. 2, n° 35, 2019, p. 23-44.

repose en particulier sur l'anticipation de l'intégration des formats audiovisuels. Patrick garde ainsi une vigilance permanente sur les images et les sons de son quotidien comme objets de (re)création :

Des fois, on voit l'image et on se dit « ça, c'est intéressant ». Et je pense que le regard et l'expertise du documentariste, c'est ça. On anticipe. [...] Souvent, on prépare un corpus et on se dit « cette image-là, je sais qu'elle va être utilisée », et du coup, on fait un extrait [découpage de séquences, dans une séquence plus longue]. Je *sais* qu'elle sera utilisée. [...] Quand je regarde des émissions chez moi, j'ai ce regard-là en fait ! Professionnel. Même des fois, je découpe des extraits dans ma tête, je me dis « il faudrait que j'en fasse un extrait ! » [rires]. Ça va loin, ça va loin⁵⁶ !

Les collègues de Patrick confirment cette latitude de décision, et donc de création, dans la sélection des illustrations, dans une chaîne de création audiovisuelle toujours plus réduite en personnel, et toujours plus rapide dans le temps.

La profession de documentariste audiovisuel a continûment dessiné les contours de son rôle pour devenir indispensable au sein du paysage audiovisuel, depuis 1952. *Talk-shows*, bêtisiers, documentaires, journaux télévisés, feuilletons radiophoniques, médias en ligne, tous les formats audiovisuels font appel aujourd'hui aux archives pour illustrer leurs propos, et les documentaristes ont un rôle-clef dans la mise en scène narrative et esthétique des contenus.

⁵⁶ Entretien avec Patrick, 21 février 2019.

La construction identitaire de la profession s'est cependant inscrite au cœur de rapports sociaux de genre, marqués par une division verticale du travail entre documentalistes femmes et créateurs hommes. Malgré un engagement discret vers une plus grande mixité des métiers de la création et de la documentation, la profession de documentaliste s'inscrit donc toujours, en 2022, dans une relation verticale avec les créateur·ice·s. Les professionnel·le·s de la documentation audiovisuelle travaillent à l'écart des plateaux et des studios, et des métiers de la technique et de la création. Certes, depuis 1952, le carcan des rapports sociaux de genre et l'assignation à un rôle de l'ombre, semblent avoir constitué un levier dans la recherche continue d'innovation et de créativité par les documentalistes. Gardien·ne·s du temple, les documentalistes demeurent cependant assigné·e·s aux coulisses de l'audiovisuel, et ne parviennent pas à se faire un nom et un visage, aux génériques des émissions comme dans le monde audiovisuel, et plus largement dans l'espace public. La question de la reconnaissance demeure alors centrale dans l'histoire de la profession des documentalistes de l'audiovisuel public. Leur identité professionnelle s'est construite au cœur d'un système audiovisuel profondément marqué par une hiérarchie des métiers, et une division genrée du travail, en défaveur des professions occupées par les femmes.