

Thématique : Archives et patrimoine visuels

Intervenants

- [Myriam Tsikounas](#) ^[5], professeur, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne ;
- Christine Barbier-Bouvet, chef de service Ina THEQUE, Ina.

Résumé

La refonte, en 1995, de la loi sur le dépôt légal, étendue à l'audiovisuel de radio et de télévision, a infléchi la pratique de l'historien. Pour confectionner puis traiter un corpus « raisonné » d'émissions télévisuelles et/ou radiophoniques, le chercheur doit dans un premier temps saisir la logique et les limites des outils documentaires qui ont été mis à sa disposition pour l'aider à naviguer dans un océan d'informations documentaires, d'images et de sons, visionner/écouter et modéliser la série qu'il a sélectionnée. Mais comme ces archives audiovisuelles ne peuvent pas se comprendre sans informations sur leurs conditions de production, de programmation et de réception, il doit également partir en quête de documentations complémentaires, écrites, orales ou visuelles, lesquelles sont souvent dispersées.

La séance s'est organisée en deux temps :

1. [présentation des sources de la radio-télévision, et notamment présentation de l'Ina et du dépôt légal audiovisuel](#) ^[6] ;
2. [réflexions d'un chercheur autour des archives audiovisuelles](#) ^[7].

1. Présentation des archives de la radio-télévision

En préambule, les deux intervenantes reviennent sur l'océan que constituent les archives audiovisuelles. La seule Ina THEQUE propose à l'utilisateur et à l'historien pas moins de 32 millions de notices documentaires et 12 millions d'heures de programmes. Et s'il vaut mieux travailler avec le plein qu'avec le vide, il convient de se rappeler également que ce que l'on a gardé dépend de ce qui a été produit et des choix qui ont présidé à la conservation, que ce soit pour des raisons techniques ou autres.

Néanmoins, c'est seulement récemment que les images et les sons enregistrés, témoins d'une grande partie de l'histoire du XXe siècle, ont gagné le statut de « sources » et intéressé les universitaires ou autres chercheurs. De fait, initialement les archives conservées n'étaient pas considérées comme un gisement qui potentiellement pouvait devenir « source » pour l'historien, mais comme des documents destinés aux professionnels de l'audiovisuel, et uniquement accessibles avec « médiation » par spécialistes de la documentation. Ces archives ne se sont vues légitimées au même titre que d'autres sources que très progressivement ; et c'est finalement l'extension du dépôt légal aux médias de flux que sont la radio et la télévision qui a définitivement assuré le lien entre le professionnel de l'audiovisuel et l'historien.

C. Barbier-Bouvet revient alors sur les grandes dates de l'archivage des documents de la radio et de la télévision.

[présentation de C. Barbier-Bouvet](#) ^[8] (NB : dans la suite, le terme "dia n° ..." renvoie aux numéros des diapos de la présentation).

Assez rapidement après l'invention de ces deux médias, les professionnels se sont préoccupés de conserver les documents pour pouvoir les réutiliser et les insérer dans d'autres contextes. Entre les années 1930 et les années 1960, il ne s'agissait pas en effet d'archiver pour sauvegarder – le service des Archives de l'ORTF ne naît qu'en 1972 [dia 4]. Toutefois, outre la fonction initiale purement **utilitaire**, l'archivage de la radio et de la télévision est très étroitement lié au **contexte général de production**, tant pour la couverture des services concernés (ex. : service public, co-productions...) que pour les questions techniques (ex. : enregistrement en direct, postsynchronisation du son... [dia 5]). C. Barbier-Bouvet rappelle par exemple que même avec le développement de l'enregistrement du direct à la télévision, à partir de 1956, il est rare de disposer de l'enregistrement des journaux télévisés dans leur intégralité car les journalistes en prélevaient souvent des éléments pour les insérer dans de nouveaux sujets (usage professionnel donc) ; de même, il était techniquement impossible de conserver, pour exemple, l'intervention de F. Mitterrand à *Apostrophes* en 1975 (abandon du système d'enregistrement sur film des « directs » au moment de

l'éclatement de l'ORTF – 5 janvier 1975 - et création du système d'enregistrement sur K7 vidéo à compter de février 1976). Et c'est seulement à la fin des années 1970 qu'apparaissent des changements notables, notamment grâce aux progrès techniques accomplis [dia 5]. Pour la radio, les contenus archivés à la phonothèque, créée en 1944, dépendent d'un comité hebdomadaire de sélection des programmes à conserver [dia 6]. Quels qu'aient été les choix opérés, on notera la richesse des contenus audiovisuels conservés, et notamment la richesse des documents photographiques [dia 7].

L'organisation archivistique des programmes de radio et de télévision, dans le contexte professionnel, prend une autre dimension avec la création de l'Ina en 1974, suite à la disparition de l'ORTF [dia 8-9]. La composante réellement patrimoniale des sources de radio-télévision interviendra avec la loi de 1992 sur le dépôt légal et sa mise en œuvre au 1er janvier 1995. Auparavant, l'Ina assurait, du point de vue des politiques, un « quasi dépôt légal » en archivant à des fins professionnelles l'ensemble de la production du service public de radio-télévision, même si l'accès en était « réservé ». Dans les années 1980, avec l'arrivée de François Mitterrand au pouvoir, l'explosion des radios libres et le développement de chaînes de télévision privées posent de plus en plus de problèmes en termes d'archivage puisque ces sociétés privées, qui ne sont pas assujetties aux lois concernant l'audiovisuel public, ne conservent que ce qu'elles ont produit et peuvent réutiliser ou commercialiser. Cette situation attire l'intérêt des chercheurs, notamment dans le cadre du séminaire de Sciences Po de J.-N. Jeanneney, qui demande dans deux articles parus dans le *Monde* « Pour une mémoire collective » (2 avril 1982) et « Un appel de chercheurs et d'universitaires : Mémoire interdite » (23 octobre 1993) à pouvoir, en tant qu'historiens du « temps présents », travailler sur des archives inaccessibles. De fait, les archives radio et visuelles sortent du cadre de l'histoire contemporaine, et peuvent également être intéressantes, en sources primaires ou complémentaires, pour le sociologue, le chercheur en information-communication, voire encore dans d'autres domaines comme le spectacle vivant, la littérature... – on cite ainsi la série *Le temps des cathédrales* de G. Duby.

C. Barbier-Bouvet revient ensuite plus particulièrement sur la question du **dépôt légal de la radio et de la télévision**. C'est finalement en 1992 que le dépôt légal est étendu, notamment suite à la faillite de la Cinq, pour une mise en œuvre au 1er janvier 1995. Il s'agit d'une vision patrimoniale et nationale : le dépôt concerne tout ce qui est d'origine française et en première diffusion (par rapport à la date du 1er janvier 1995, cela peut donc concerner des documents plus anciens), peu importe le producteur [dia 10-11]. Par la suite, le dépôt légal du web est créé en 2006 et la mission d'archivage est répartie entre la BnF et l'Ina. A ce dépôt s'ajoute, pour l'Ina, la mise en œuvre d'un plan de sauvegarde et de numérisation (PSN), initié en 1999 et qui a pour but, à l'horizon 2019/2021, de numériser l'ensemble des archives professionnelles.

Il est évident que, pour capter, numériser et stocker, de nos jours, 100 chaînes de télévision, 13 000 sites web média, 20 chaînes de radio, il faut tout une organisation technique et documentaire. Si les préoccupations techniques sont des constantes depuis l'origine des archives radio et télévisuelles, le traitement documentaire est également un élément central, permettant d'établir une indexation optimisée pour les différents usages, en fonction du travail des documentalistes (150 documentalistes pour l'indexation, auxquels s'ajoutent 70 correspondants de chaînes) portant tant sur les données externes (Médiamétrie avec séquençement des journées de programmes) que sur la description, variable selon le type de contenu [dia 14-16].

L'Ina THEQUE donne accès à deux grands **fonds de radio-télévision** avec d'une part, les archives professionnelles, sur lesquelles l'Ina conserve des droits de producteur et d'exploitation – rappelons que l'Ina est un EPIC (Etablissement public à caractère industriel et commercial), et les archives patrimoniales, pour lesquelles l'Ina ne détient pas de droits commerciaux et qui sont accessibles dans le cadre de la recherche universitaire, professionnelle ou même « personnelle » [dia 17]. A ces deux fonds, s'ajoutent progressivement de nouveaux documents, non plus seulement télévisuels ou radio : on peut ainsi citer les archives de publicité, les fonds de théâtres nationaux (captations versées), des fonds cinéma (notamment courts-métrages, et *Actualités françaises* diffusées dans les salles de cinéma entre 1940-1969). En outre, il arrive que l'Ina reçoive des fonds en mandat pour une exploitation à des fins commerciales ou de conservation, par exemple dans le cadre de projets humanitaires, comme le fonds sur le Timor oriental. Dans ces conditions, l'Ina a su développer une expertise double, commerciale et patrimoniale [dia 18-20]. Enfin, ces fonds sont complétés par une importante documentation écrite (documents diffuseurs, littérature grise... [dia 21]). A titre d'exemple, C. Barbier-Bouvet souligne que, régulièrement des personnalités de la TV versent leurs archives souvent à l'occasion d'entretiens dits patrimoniaux ; elle cite ainsi l'exemple de Danielle Hunebelle, journaliste, romancière, auteur et productrice de télévision, ce qui permet de compléter et d'enrichir les fonds propres de l'Ina. On notera que dans le cas des archives écrites, on pourra compléter les collections de l'Ina par les fonds de l'IMEC-Institut Mémoires de l'édition contemporaine, le département des Arts du spectacle de la BnF ou encore le Centre des archives contemporaines-CAC aux Archives nationales.

La [dia 22] résume les accès différenciés aux fonds de l'Ina, soit via un accès en ligne, soit via un accès *in situ*. Parmi ces différents services, on notera notamment le site ina.fr [9], tous publics, qui propose une sélection éditorialisée de contenus de l'Ina – on retrouve ce principe dans les fresques produites par le service pédagogique.

Le catalogue Ina THEQUE [10], lui, recense l'ensemble des documents diffusés depuis 1995 dans le cadre du dépôt légal (il correspond à l'obligation de publication de la bibliographie de la France) ; il pourra utilement être complété pour la période antérieure à 1995 par les bases de données disponibles directement à l'Ina THEQUE. Enfin, on rappelle que les collections de l'Ina sont accessibles sur accréditation *in situ*, non seulement à la BnF et dans les six délégations régionales de l'Ina, mais également hors emprises Ina, dans un certain nombre de bibliothèques [dia 22-23].

L'outil de consultation, la « station de lecture audiovisuelle » (SLAV), accessible *in situ*, est un dispositif dont l'intérêt est de proposer à la fois l'accès aux bases de données des archives de l'Ina et la consultation des archives du web et des archives radio-télévision, mais aussi l'accès à des outils d'analyse de corpus documentaires et d'analyse d'images spécialement développés pour un usage de recherche. On pourra ainsi, si l'on s'intéresse à un événement, voir la chaîne qui en parle le plus ou voir comment son rendu évolue dans la représentation des journaux télévisés. C'est un outil également très adapté pour émettre des hypothèses et les valider, vérifier l'antériorité... On notera enfin l'existence d'un espace personnel, permettant notamment de pouvoir faire des captures d'images fixes à des fins de citation et d'obtenir des exports de données sur CD [dia 24, 26 et 29].

Les « postes de consultation multimédia » (PCM), développés avec une interface simplifiée, et implantés dans les bibliothèques proposent également un accès à l'ensemble des références documentaires et, pour l'instant, à « seulement » 5 millions d'heures de programmes. La montée en charge, jusqu'au 12 millions d'heures (avec accroissement annuel de 1 million d'heures par an), se fera progressivement en fonction de la mise sur fichiers numériques des « supports » audiovisuels et de la capacité des serveurs.

Néanmoins, si les dispositifs de consultation apportent une évidente assistance méthodologique, ils ne sauraient évidemment répondre à toutes les questions, laissant toujours à l'historien son rôle d'analyste et de critique des sources proposées à sa sagacité [dia 25 et 27]. Outre la question même des différentes pratiques d'archivage évoquées précédemment, on cite également les évolutions des pratiques documentaires - les bases de données n'ayant pas toutes été constituées selon les mêmes logiques d'archivage et/ou avec les mêmes descriptifs - et on ne peut que renvoyer l'historien à l'histoire, technique et humaine, de la constitution des fonds. On se méfiera donc du tropisme selon lequel les données exposées reflètent la vérité, en oubliant les éventuels trous documentaires ou le contexte historique plus large. D'une manière générale, tout manque ou tout élément flagrant doit être interrogé et critiqué comme n'importe quelle source [dia 28].

2. Réflexions d'un chercheur autour des archives audiovisuelles

Dans sa présentation, Myriam Tsikounas revient sur plusieurs points.

présentation de M. Tsikounas [11] (NB : dans la suite, le terme "dia n° ..." renvoie aux numéros des diapos de la présentation).

1° constituer un corpus d'émissions télévisuelles [dia 3-6] ;

Pour commencer, M. Tsikounas revient sur quelques pièges classiques pour l'historien face à ces archives visuelles. Par exemple, on ne dispose généralement que des éléments diffusés – il est rare de conserver des documents filmés s'ils n'ont pas été diffusés. De même, beaucoup de feuillets des années 1950-1960 ne sont pas conservés, car généralement réalisés en co-production avec des firmes privées ou des télévisions de pays étrangers. Ou encore, il convient d'être attentif aux appellations en usage à l'époque tant pour le type de production (ex. : on ne parle pas de « saison » en 1960... mais de « série ») que pour les métiers (ex. : le « caméraman » est bien souvent un « chef opérateur ») ; on veillera donc à multiplier les mots-clés, et un « documentaire » pourra être un « magazine » ou un « reportage ». Enfin, un certain nombre d'éléments sont liés directement aux modalités du traitement documentaire de la ressource (simple prise de notes en direct par le documentaliste, transcription phonétique...) : ainsi le réalisateur René Allio peut-il être orthographié Alliot ou Aliot. On privilégiera alors les outils d'aide à la saisie comme les troncatures, etc. quand on cherchera des noms propres. On retrouve ces variétés de traitement dans le résumé accompagnant le document, qui peut être très variable selon les connaissances du documentaliste, et le temps disponible. Enfin, on signalera l'intérêt des images pour compléter des documents audiovisuels non conservés (cf. l'affaire Hugues, dia 4).

2° le visionnement des archives télévisuelles [dia 7-10] ;

M. Tsikounas souligne ensuite la souplesse des stations de lecture audiovisuelle (lecture, arrêt sur image, capture d'écran, liens à d'autres documents comme *Télérama* entièrement numérisé...). Elle rappelle également l'intérêt de se rendre à l'Ina pour consulter les archives et ne pas se contenter des dossiers présentés sur le site ina.fr. A ce sujet, elle cite l'exemple de l'émission *La caméra explore le temps*, présentée par A. Castelot et A. Decaux, dont les épisodes en ligne sur Danton et Robespierre ne conservent que la restitution historique et coupent le (vigoureux) débat qui devait orienter le spectateur sur une vision ou l'autre, donnant ainsi une vision tronquée des émissions

telles qu'elles étaient vues à l'époque. De même, rappelle-t-elle les conditions matérielles de réception des émissions, sur des postes souvent de petite taille et de mauvaise qualité, et où certains feuillets courts, de 11 minutes, juste avant 20 heures, jouaient surtout le rôle de bande annonce sonore du journal télévisé. Elle évoque enfin la frustration que l'historien peut ressentir devant « l'incomplétude des premières années » (absences de bande son car les émissions étaient filmées par des caméras muettes et sonorisées « à la volée », journalistes qui coupaient directement dans la pellicule quand ils voulaient illustrer un sujet de JT) qui privent les émissions de certains morceaux et qui empêchent bien souvent de connaître leur évolution sur la durée – dans ce cas-là, il conviendra de se tourner vers la documentation complémentaire comme les « rapports de chef de chaîne » sur lesquels sont notés tous les incidents survenus dans la journée, les « conducteurs » pour le journal télévisé ou les scénarios pour la fiction, les photographies... Elle évoque alors la question de l'image vis-à-vis d'un média animé : si les photographies, que ce soit les photographies complémentaires ou les arrêts sur image via la station de lecture, ont évidemment une valeur de preuve, elles n'en représentent pas moins un autre matériau : elles sont nécessairement réductrices, ne permettent de se focaliser que sur certains éléments (ex. évolution d'une émission via son générique, ses présentateurs, le décor...) et excluent l'intérêt du multimédia (bande son : commentaires et musique ; montage ; durée...).

3° la documentation complémentaire [dia 11-28].

Enfin, M. Tsikounas rappelle le caractère essentiel de la documentation complémentaire pour comprendre le contexte de production, d'émission et de réception. A ce sujet, elle cite quelques exemples parlants : les raisons de la disparition d'un personnage important, le choix de décor ou de costumes curieux, voire les contextes et contraintes technologiques (ex. : caméra muette...)... Elle insiste notamment sur les questions financières (ex. : tournage *in situ*) et les questions sociologiques (ex. : renvoi à des éléments contemporains de la réalisation et non de la fiction). Il est essentiel de bien connaître le contexte de production des émissions [dia 12-22].

Il convient également de bien connaître les conditions de programmation et de diffusion. Parmi les pistes d'études qu'elle suggère pour l'historien, on peut citer :

- pour le contenu : les *storyboards* (voir notamment au CAC, à la bibliothèque de la Cinémathèque française et à l'IMEC) ; les archives des chefs décorateurs, etc. ; les procès-verbaux des réunions hebdomadaires des comités des télévisions et la commission des programmes chargée de voir les projets et de demander d'éventuelles modifications – à ce sujet, on s'interrogera sur les archives conservées et ce qui a vraiment été montré (impératifs de programme ; censure ?). Enfin, il sera intéressant de consulter les éventuels rapports de chefs de chaîne, rédigés normalement en fin de journée [dia 24] ;
- pour les conditions de réalisation : les productions de l'INA (ex. : playback) ; la préfecture de police (autorisation et refus de tournages ; fichages des journalistes et présentateurs, notamment lors des grandes grèves de 1956 et 1968...) ; les grands magazines de reportages (*Radio, cinéma, télévision*, l'ancêtre de *Télérama*, France 3 en régions), etc. ;
- la diffusion : outre la question de l'émission des ondes sur l'ensemble du territoire [dia 25], on peut citer les archives de Tél France Films pour connaître la diffusion dans les autres pays (francophones, colonies) ; la presse corporative (*Le film français*), etc.

Reste la question, aussi essentielle, de la réception par les téléspectateurs : 1° qui voit ? ; 2° dans quelles conditions (ex. : accident, arrêt intempestif de l'émission, zone non couverte, image sans le son...) ? On se méfiera notamment des rapports d'écoute et autres commentaires, rédigés souvent par des téléspectateurs sur demande et synthétisés, mais nécessairement biaisés selon la chaîne ou le magazine. De même, les courriers des lecteurs conservés par les chaînes sont-ils généralement peu intéressants car les courriers portant sur des points précis étaient adressés directement aux acteurs, aux réalisateurs..., pas à la chaîne en général. Ce n'est qu'avec le développement des forums de discussions que ces biais tendent à diminuer. Ajoutons enfin les grandes enquêtes conservées au CAC ou réalisées par les grands instituts de sondages comme l'IFOP-ETMAR [dia 26-28].

En conclusion, on voit comment, même si l'on passe du vide des premières années de la radio et de la télévision au « trop plein » des flux actuels des médias diffusés, la méthode est toujours la même : poser beaucoup de questions, notamment aux professionnels de la documentation, pour ne pas mal interpréter. Pour commencer, sur le site Ina THEQUE, on renverra notamment aux guides thématiques des fonds [12].

► Mots-clés

URL source: http://urfist.chartes.psl.eu/atelier_les-boudoirs-de-l-historien-ne-seance-du-23-mars-2015

Liens

[1] <http://urfist.chartes.psl.eu/tags/atelier>

[2] <http://urfist.chartes.psl.eu/tags/atelier-boudoirs-de-l-historienne>

[3] <http://urfist.chartes.psl.eu/tags/histoire>

- [4] <http://urfist.chartes.psl.eu/tags/ressources-%C3%A9lectroniques>
- [5] <http://www.univ-paris1.fr/centres-de-recherche/isor/>
- [6] http://urfist.chartes.psl.eu/atelier_les-boudoirs-de-l-historien-ne-seance-du-23-mars-2015#1
- [7] http://urfist.chartes.psl.eu/atelier_les-boudoirs-de-l-historien-ne-seance-du-23-mars-2015#2
- [8] http://urfist.chartes.psl.eu/sites/default/files/ab/boudoirs/URFIST_Boudoirs_2015_03_23_BarbierBouvet.pdf
- [9] <http://www.ina.fr/>
- [10] <http://www.inatheque.fr/>
- [11] http://urfist.chartes.psl.eu/sites/default/files/ab/boudoirs/URFIST_Boudoirs_2015_03_23_Tsikounas.pdf
- [12] <http://www.inatheque.fr/fonds-audiovisuels/guides-thematiques.html>
- [13] <http://urfist.chartes.psl.eu/types-de-public/doctorant>
- [14] <http://urfist.chartes.psl.eu/types-de-public/enseignant-du-sup%C3%A9rieur-chercheur>
- [15] <http://urfist.chartes.psl.eu/types-de-public/professionnels-de-l%E2%80%99information>
- [16] <http://urfist.chartes.psl.eu/urfist-de-paris/aline-bouchard>