

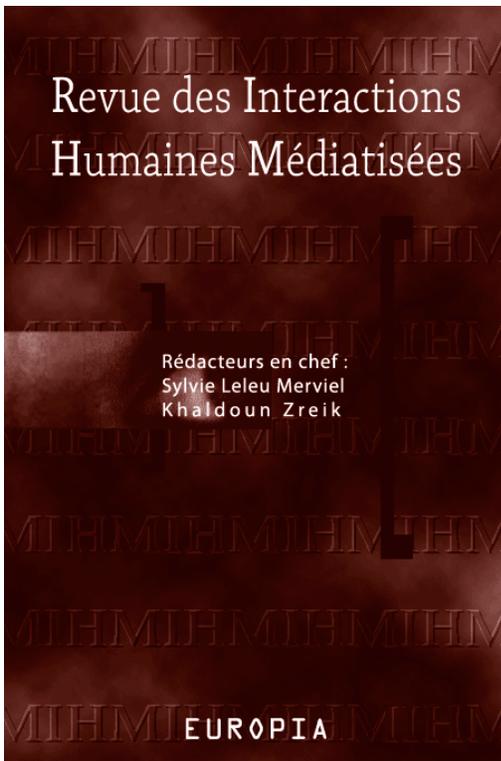
# Revue des Interactions Humaines Médiatisées

Journal of Human Mediated Interactions

Rédacteurs en chef

Sylvie Leleu-Merviel & Khaldoun Zreik

Vol 18 - N° 2/ 2017



© europia, 2018  
15, avenue de Ségur,  
75007 Paris - France  
<http://europia.org/RIHM>  
[rihm@europia.org](mailto:rihm@europia.org)

# Revue des Interactions Humaines Médiatisées

*Journal of Human Mediated Interactions*

## Rédacteurs en chef / *Editors in chief*

- Sylvie Leleu-Merviel, Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis, Laboratoire DeVisu
- Khaldoun Zreik, Université Paris 8, Laboratoire Paragraphe

## Comité éditorial / *Editorial Board*

- Thierry Baccino (Université Paris8, LUTIN - UMS-CNRS 2809, France)
- Karine Berthelot-Guiet (CELSA- Paris-Sorbonne GRIPIC, France)
- Pierre Boulanger (University of Alberta, Advanced Man-Machine Interface Laboratory, Canada)
- Jean-Jacques Boutaud (Université de Dijon, CIMEOS, France)
- Aline Chevalier (Université Paris Ouest Nanterre La Défense, CLLE-LTC, France)
- Yves Chevalier (Université de Bretagne Sud, CERSIC -ERELLIF, France)
- Didier Courbet (Université de la Méditerranée Aix-Marseille II, Mediasic, France)
- Viviane Couzinet (Université de Toulouse3, LERASS, France)
- Milad Doueihy (Université de Laval - Chaire de recherche en Cultures numériques, Canada)
- Pierre Fastrez (Université Catholique de Louvain, GReMS, Belgique)
- Pascal Francq (Université Catholique de Louvain, ISU, Belgique)
- Bertrand Gervais (UQAM, Centre de Recherche sur le texte et l'imaginaire, Canada)
- Yves Jeanneret (CELSA- Paris-Sorbonne GRIPIC, France)
- Patrizia Laudati (Université de Valenciennes, DeVisu, France)
- Catherine Loneux (Université de Rennes, CERSIC -ERELLIF, France)
- Marion G. Müller (Jacobs University Bremen, PIAV, Allemagne)
- Marcel O'Gormann (University of Waterloo, Critical Média Lab, Canada)
- Serge Proulx (UQAM, LabCMO, Canada)
- Jean-Marc Robert (Ecole Polytechnique de Montréal, Canada)
- Imad Saleh (Université Paris 8, CITU-Paragraphe, France)
- André Tricot (Université de Toulouse 2, CLLE - Lab. Travail & Cognition, France)
- Jean Vanderdonckt (Université Catholique de Louvain, LSM, Belgique)
- Alain Trognon (Université Nancy2, Laboratoire InterPsy, France)

# Revue des Interactions Humaines Médiatisées

Journal of Human Mediated Interactions

Vol 18 - N°2 / 2017

## Sommaire

### Editorial

Sylvie LELEU-MERVIEL, Khaldoun ZREIK (rédacteurs en chef) et  
Alain LAMBOUX-DURAND (rédacteur invité) 1

### News from Auntie: a brief history of national BBC Radio News

*Des nouvelles de « tantine » : un bref historique des informations radiophonique de la BBC nationale*

Anya Luscombe 1

### La mémoire audiovisuelle reformatée : Les enjeux des archives télévisuelles dématérialisées

*Reformatted audio-visual memory: The challenges of the dematerialized television archives*

Jean Stéphane CARNEL 13

### De l'électronique analogique au numérique : évolution formelle des journaux télévisés en lien avec la technologie

*From analog to digital electronics: interaction between the formal evolution of TV news and technology*

Alain LAMBOUX-DURAND 33

### Les médias d'information jouent-ils le jeu de l'innovation ? Le cas du newsgame

*Do the news media play the innovation game? The case of the newsgame*

Philippe USEILLE, Aurélie LAMY, Gersende BLANCHARD 57

## Editorial

Comme pour le Volume 14 n°1 de 2013, ce nouveau numéro de la Revue des Interactions Humaines Médiatisées est un numéro thématique, dédié cette fois à « l'impact des techniques sur le journalisme électronique ». Ce numéro a été coordonné par Alain Lamboux-Durand, Professeur à l'Université de Franche-Comté, laboratoire ELLIADD. Nous sommes particulièrement heureux de cette collaboration, nous le remercions pour son travail et nous lui laissons tout de suite le soin de présenter ce numéro très original par rapport à la production habituelle de RIHM.

En vous souhaitant à toutes et à tous une très bonne lecture.

Sylvie LELEU-MERVIEL et Khaldoun ZREIK  
Rédacteurs en chef

Le développement de l'informatique (avec simultanément une augmentation de la puissance de calcul et la diminution du volume des microprocesseurs), couplé à celui des réseaux de communications, a engendré de multiples transformations des modes de communication médiée et de leurs pratiques inhérentes. Ainsi, pour les médias historiques, une caractéristique majeure est la dissociation potentielle des (mass)médias et de leur médium initial. Par exemple, la consultation de la presse écrite peut s'effectuer sur un support papier, mais aussi sur un ordinateur, un ordiphone, une tablette, une liseuse – même si certains peuvent rétorquer qu'avant l'apparition des versions informatiques des journaux, les services d'archives sauvegardaient ceux-ci sur des microfiches ou microfilms.

Aujourd'hui, un média « numérique » nécessite un dispositif de consultation qui permet de le rendre tangible. Cette caractéristique est toutefois bien antérieure au numérique (puisque cela a toujours été le cas pour la radio ou la télévision). C'est pourquoi ce numéro thématique de RIHM se positionne sur le champ du journalisme électronique plutôt que de celui du numérique. Cela permet, entre autres, dans une perspective historiographique, de contextualiser les pratiques sur un temps long.

Les articles présentés mettent ainsi en avant différentes formes d'innovation des médias d'information, innovation liée paradoxalement à une grande inertie (ou une grande stabilité) des pratiques professionnelles malgré l'évolution des outils et techniques employées et employables. Les quatre articles présentés, prennent un recul et une mise en perspective actuelle, et sont classés en fonction de la chronologie d'apparition des médias respectifs.

Le premier est consacré à l'évolution du journalisme et des journaux radiophoniques au sein de la BBC depuis 1922. L'article, outre les évolutions stratégiques de « tantine », dépeint en filigrane l'incidence de l'évolution engendrée par les techniques mais aussi d'autres paramètres indépendants des pratiques journalistiques traditionnelles (comme la topographie des bâtiments).

Les deux suivants traitent de l'évolution du journalisme télévisuel en France. Le deuxième article est consacré à la problématique des archives télévisuelles. Il s'agit ainsi de questionner le rôle des archives, les modalités de leur constitution, de leur préservation et enfin leur emploi par les informations télévisées à l'aune de l'évolution des techniques et des attentes. Le troisième aborde la transformation progressive de la forme et de la structure des journaux télévisés en fonction d'une forme d'acculturation au médium – durant les premières années de leur existence – et de l'évolution des outils employés.

Enfin, le dernier article questionne « l'innovation » des jeux sérieux d'information en étudiant notamment le processus de conception/design et le résultat obtenu, en s'appuyant sur le jeu « primaires à gauche » (mis en ligne sur le site « lemonde.fr » à l'occasion de primaires pour l'élection présidentielle française de 2012).

Je remercie chaleureusement les auteurs de ce numéro pour leur contribution à la réflexion autour de l'évolution du journalisme selon l'angle de l'impact des techniques, assez peu abordé. Je vous invite à en juger par vous-même à travers la lecture des quatre articles de ce numéro thématique de RIHM.

Alain LAMBOUX-DURAND

# La mémoire audiovisuelle reformatée : Les enjeux des archives télévisuelles dématérialisées

*Reformatted audio-visual memory:  
The challenges of the dematerialized television archives*

Jean Stéphane CARNEL

Laboratoire GRESEC, Université Grenoble Alpes - Institut de la Communication  
et des Médias  
jean-stephane.carnel@univ-grenoble-alpes.fr

**Résumé.** Depuis leur origine, les archives télévisuelles subissent de multiples changements de support, créant, de fait, des nouvelles problématiques pour leur conservation et leur mise à disposition. Le passage au « tout numérique », opéré lors des années 2000, s'il offre des avantages indéniables dans l'utilisation des fonds d'images, génère, comme ses prédécesseurs, son lot d'opportunités mais également de contraintes. Après avoir rappelé les différentes difficultés de conservation rencontrées par cette mémoire audiovisuelle lors de ces soixante dernières années, cet article présente et discute les nouvelles pratiques des producteurs et gestionnaires de contenu audiovisuel suite au passage de ces documents sur des supports numériques.

**Mots-clés.** Documentation audiovisuelle – Conservation – Image d'archives - Numérisation .

**Abstract.** Since their origin, the television archives have undergone multiple changes of media. This has created new problems for their preservation and their provision. The passage to the “all-digital”, during the 2000s, offers several advantages in the use of the funds but also generates constraints. This paper reminds the various difficulties of preservation met by this “media memory” over the last sixty years. It then presents and discusses the new practices of the producers and manager of audiovisual contents for the passage of these documents onto digital media.

**Keywords.** Audiovisual documentation - Preservation - Archive footage - Digitization

## 1 Introduction

Lorsque la société Endemol a chargé ses filiales, espagnole et italienne, d'étudier la possibilité de décliner, sur leur territoire, le concept de l'émission *Les enfants de la télé*, les responsables se sont aperçus qu'ils ne pourraient pas faire plus de deux émissions. Les fonds d'archives étaient trop dispersés et la gestion des droits trop compliquée avec les éléments dont ils disposaient. Au final, le projet fut abandonné (Hoog, 2005, p. 24).

En France, quand le documentariste Yves Jeuland prépara son film *Le siècle des socialistes*<sup>1</sup>, il fut surpris qu'il ne subsiste pratiquement aucune image d'archives de la victoire de François Mitterrand en mai 1981. Les rares images qu'il découvrit étaient dropées ou bavaient. Hormis celle vue, et revue, du visage du nouveau Président qui apparaît sur l'écran, façon minitel, lors de la soirée électorale, il ne trouva presque rien (Jeuland, 2010, p. 186).

Ces deux exemples montrent que les archives télévisuelles sont des éléments centraux de la production audiovisuelle. Loin d'être simplement des objets patrimoniaux, ces matériaux sont nécessaires à bon nombre de créations, allant des magazines d'information aux émissions de variétés, en passant par les documentaires historiques et même les journaux télévisés.

Dans l'esprit des téléspectateurs, les archives télévisuelles se résument souvent aux images en noir et blanc composant la rétrospective d'une carrière d'artiste, à des bêtisiers, à des aléas du direct (les séries *Les 100 plus grands...*, etc.). Cependant, nous le constaterons, elles ont bien d'autres fonctions dans les JT. Et surtout, Hervé Lemoine le précise : alors que nous sommes dans un « monde où l'audiovisuel fait partie intégrante de notre quotidien [...] [et que] tout le monde pense que les questions de préservation sont prises en compte au plus haut niveau, ce n'est pas forcément le cas » (Lemoine, 2005, p. 24).

De plus, depuis une petite vingtaine d'années, cette mémoire en image subit un bouleversement très important avec l'arrivée de nouveaux procédés techniques. Si le passage à la vidéo, dans les années 1980, engendra une première modification radicale des modes de production qui, jusqu'alors, étaient basés sur le support filmique, depuis le début des années 2000, il n'est pas rare d'entendre parler de la « révolution numérique » des images télévisées.

Ces changements de support ont des répercussions majeures sur l'ensemble du travail de la création audiovisuelle. Ils transforment les manières de faire de tous les acteurs de la chaîne de production des émissions télévisées, que ce soit les documentalistes en charge de ces fonds, mais aussi les monteurs et les journalistes qui utilisent ces ressources pour réaliser leurs sujets.

C'est à ces changements de la chaîne éditoriale et à l'emploi des images d'archives en télévision que s'intéresse cet article. À partir d'une orientation issue des sciences de l'information et de la communication, l'analyse suivante se base sur différents paramètres : des observations menées sur le terrain comportant des entretiens avec, à la fois, des responsables de services et des documentalistes appartenant aux principaux groupes de télévision française (TF1, France Télévision, Métropole Télévision) ainsi qu'à l'INA et à l'Inathèque ; des études de corpus issus des fonds de l'INA sont aussi prises en compte.

De ces enquêtes, il ressort que la majorité des chaînes de télévision françaises produisent maintenant leurs programmes en « tout numérique ». De fait, la numérisation des images place les archives audiovisuelles au cœur du processus de création en permettant aux producteurs de programmes audiovisuels, qu'ils soient journalistes, monteurs ou archivistes, d'aborder des fonds qui, jusqu'alors, leur étaient difficilement accessibles. Les plans de conservation dans ces entreprises, destinés à migrer les fonds anciens de leur format analogique vers un format numérique, se succèdent ; et la première étape qui vise à sauvegarder les images les plus « importantes » des fonds est quasiment terminée dans la presque totalité de ces chaînes de télévision. Mais les sélections effectuées en amont des processus de numérisation entraînent, également, la destruction d'une partie des fonds auparavant disponibles. Loin de l'idée que tout devient plus simple et plus rapide,

nous verrons que le « virage numérique » possède ses propres contraintes qui se répercutent sur les pratiques professionnelles actuelles.

Dès lors, quelles sont les utilisations des images d'archives en télévision ? Comment les différentes rédactions et leurs services d'archives associés ont-ils appréhendé le passage au tout numérique ? À quelles images les producteurs de programmes télévisés accèdent-ils et comment ? Quels sont les nouveaux avantages et les limites du support numérique pour ces acteurs de l'audiovisuel ? Voilà les questions auxquelles cet article souhaite apporter des pistes de réflexion.

Nous remarquerons que l'emploi des outils numériques prend des visages très différents selon les terrains et les contextes étudiés. Afin d'expliquer l'évolution en cours et les nouvelles pratiques engendrées pour les métiers de la production audiovisuelle, cette étude se centre, en priorité, sur le journal télévisé qui, de par ses contraintes intrinsèques fortes (rythme biquotidien et travail dans l'urgence), est souvent le « laboratoire » des chaînes de télévision dans leur usage du numérique.

Trois parties dans cet article nous donneront l'occasion, d'abord, de voir comment la télévision s'est dotée de structures pour exploiter ses images d'archives et les raisons de ces créations. Puis, d'aborder les problématiques liées à la conservation des fonds lors des multiples changements de supports. Et, enfin, de discuter des nouvelles pratiques engendrées par le passage au numérique dans la mise à disposition et dans l'utilisation des fonds d'archives.

## 2 Exploiter les archives télévisuelles

### 2.1 Les archives télévisuelles, de quoi parle-t-on ?

Avant d'étudier l'importance des images d'archives dans les programmes télévisés et de voir les modifications de la chaîne éditoriale des JT résultant du passage au numérique, précisons que, dans cette étude, j'entends par *images d'archives* tout document visuel préexistant, non issu du tournage réalisé à l'occasion du reportage dans lequel il est intégré pendant l'étape du montage.

Sous la dénomination *images d'archives*, nous trouvons, alors, des images provenant de reportages anciens, conservées depuis quelques jours ou plusieurs années ; mais, aussi, des images qui n'ont pas été diffusées auparavant, comme des sujets d'agences, les rushes ou des documents promotionnels envoyés par diverses sociétés et reçus par les différentes rédactions de la chaîne.

Notons ici que, en accord avec l'arrêté du 24 janvier 1983, relatif à l'enrichissement du vocabulaire de l'audiovisuel et de la publicité, et, surtout, en me basant sur mes observations de terrain et les propos que m'ont tenus les professionnels dans les services de documentation des télévisions françaises, je ne différencie pas les *images d'archives* des *stock-shots*. Bien que certains auteurs fassent parfois cette distinction entre les images anciennes (d'archives) et de « courts extraits » d'images d'archives insérés dans une nouvelle production (les *stock-shots*), il apparaît que peu de documentalistes et moins encore de monteurs ou de journalistes utilisent ou, même, connaissent cette expression qui semble réservée aux *rechercheurs* dont la fonction principale est de chercher des séquences dans des banques d'images, souvent anglo-saxonnes (Massignon, 2002).

Enfin, toujours concernant le vocable utilisé, signalons aussi que dans l'ensemble des chaînes de télévision observées, les images d'archives sont conservées par un service spécifique qui peut prendre des noms différents. La dénomination « service d'archives » tend à disparaître car elle est considérée comme péjorative (« poussièreuse ») comme me l'expliquait la responsable du service de documentation de M6). Nous trouvons alors plus souvent l'appellation

« vidéothèque » (TF1, France Télévision) ou « service de documentation » (RTBF, M6). Néanmoins, sous ces différentes dénominations les missions sont les mêmes : sauvegarder, référencer et mettre à disposition du matériel d'archives pour les différents clients/usagers qui peuvent être le diffuseur auquel ces services sont subordonnés ou des sociétés de production audiovisuelle externes. Ainsi, ces différents termes seront strictement équivalents.

## 2.2 La création des archives télévisuelles

Malgré la relative jeunesse de la mémoire audiovisuelle, qui a à peine un siècle, et celle de la télévision une soixantaine d'années, nous voyons les termes professionnels qui l'entourent évoluer constamment. L'usage du mot *stock-shots* se développera peut-être ; en revanche, avec l'abandon du support film au profit de la vidéo, celui de *cinémathécaire* a totalement disparu des chaînes de télévision.

Les sources dont nous disposons sur les pionniers de la sauvegarde des programmes télévisés divergent ; et bien qu'il soit délicat de retracer avec précision les prémices des archives télévisuelles françaises, il est intéressant de remarquer qu'à l'inverse du cinéma, qui a longtemps négligé sa mémoire, la télévision s'en est préoccupée assez rapidement. La raison en est principalement d'ordre pratique. Là où la conservation des premiers films cinématographiques revêt un intérêt presque exclusivement historique, patrimonial, celle des archives télévisuelles a presque tout de suite résulté de la nécessité de fournir de la matière pour la création de nouvelles productions en utilisant des images anciennes.

À la fin des années 1920, les balbutiements de la notion d'archivage pérenne des documents audiovisuels ont été opérés par des cinéphiles, comme Henri Langlois. Ils défendaient l'idée de l'émergence d'un 7<sup>ème</sup> art dont il fallait préserver la trace. À l'inverse, les premières sauvegardes des émissions télévisées sont le produit d'initiatives de professionnels, souvent des monteurs, dès la fin des années 1940. Au départ, cette conservation *ad-hoc* répond principalement à une nécessité de disposer d'images dont le monteur et le journaliste pourront se servir dans de nouveaux reportages, afin d'illustrer une information qui n'aurait pas été filmée ou pour remettre en contexte une actualité. En 1952, naît la cinémathèque de l'ORTF qui ne compte que 11 films<sup>1</sup> lors de son lancement. Elle absorbe alors les fonds « décentralisés » des monteurs et, en 1963, elle compte environ 90 000 sujets qui se répartissent entre films 35 mm et documents kinéscopés<sup>2</sup>.

Une vingtaine d'années après sa création, en 1970, un film produit par l'ORTF<sup>3</sup> présente l'utilisation de cette cinémathèque par Philippe Gildas, journaliste pour l'édition du JT du soir. La responsable de la cinémathèque, Jacqueline Boudou, nous y explique la procédure qui est encore, par de nombreux aspects, à la base du fonctionnement des vidéothèques actuelles. Tout d'abord, avant chaque édition du JT, elle reçoit le conducteur de l'édition afin de prévoir les recherches que son équipe de sept cinémathécaires aura à effectuer dans la journée. Parallèlement, nous la voyons accueillir les demandes supplémentaires des journalistes tout au long de la journée. Elle explique que les requêtes d'images d'archives concernent quasiment

1 Voir à ce sujet : *Avant la vidéothèque de l'INA : la cinémathèque de l'ORTF*. [En ligne] : <<http://www.ina.fr/video/I00019519>>, consulté le 1<sup>er</sup> septembre 2018.

2. Le kinéscope est un tube-image associé à une caméra cinématographique. Cet appareil filmait l'écran de télévision et permettait d'enregistrer les images sur film.

3. ORTF, *La cinémathèque des actualités télévisées*, 1970. [En ligne] <<http://www.ina.fr/video/I00006971/la-cinematheque-actualites-video.html>>, consulté le 1<sup>er</sup> septembre 2018.

l'intégralité des programmes télévisés de l'époque : journaux télévisés, variétés, magazines d'informations, documentaires et, même, les dramatiques. Surtout, elle estime que son service fournit entre 30 et 40 bobines par jour aux journalistes de l'ORTF.

Déjà en 1970, l'usage de sa mémoire par la télévision dépasse largement la question de la valeur patrimoniale. Les archives télévisuelles sont considérées comme des matériaux indispensables à la réalisation de nouvelles productions. La cinémathèque de l'ORTF n'est pas un lieu de souvenirs poussiéreux dans lequel s'entassent des montagnes de bobines pour un emploi mal défini, mais bien un service qui fourmille d'activité et qui est intégré à l'ensemble de la chaîne de production télévisuelle. La cinémathèque de l'ORTF joue le rôle d'une banque d'images dont tirent parti les monteurs et les journalistes de l'époque pour illustrer leur sujet du jour. Ces pratiques décrites dans les années 1970 sont toujours valides actuellement, car les journalistes « au quotidien » n'utilisent pas toujours les fonds d'archives télévisés pour y trouver des images marquantes et représentatives d'une époque.

### **2.3 Les raisons du besoin d'images d'archives dans les journaux télévisés**

Alors, pourquoi les cinémathécaires sortaient-ils autant de bobines par jour en 1970 ? Parce que, comme le déclarait en 1999, un documentaliste travaillant pour les journaux télévisés de la chaîne publique nationale belge, la RTBF, « sur la totalité des images utilisées lors d'un journal télévisé, environ la moitié sont des images d'archives »<sup>4</sup>. En 2014, la responsable de la vidéothèque de la station régionale de France 3 Alpes exprimait le même sentiment dans des termes très proches. Bien que nous discuterons de ces chiffres dans la dernière partie de cette étude, ces dires montrent que les images d'archives sont estimées comme fondamentales dans la mise en image de nos journaux télévisés par bon nombre de ses producteurs, les documentalistes en tête.

Alors, au moins dans les JT, à quoi servent ces images d'archives ? Nous pouvons catégoriser les utilisations de ces matériaux en quatre types d'usages :

- le recours à la mémoire, ou le simple rappel des faits, est le cas de réemploi d'images d'archives le plus courant. Il s'agira de retracer la carrière d'une personnalité qui vient de décéder ou de rappeler les grands moments d'une affaire judiciaire... Le fait que les images soient, dans ce cas, généralement diffusées avec la mention « archives » ou avec une date incrustée à l'écran permet au téléspectateur, un tant soit peu attentif, de ne pas se méprendre sur l'origine ancienne des images retransmises ;
- la deuxième raison de recourir aux images d'archives est d'ordre économique. Les images d'archives sont employées lorsqu'envoyer une équipe de tournage sur le terrain est considéré d'un intérêt trop faible par les membres de la rédaction. Le fonds des services d'archives est alors exploité par les producteurs des JT comme un système d'illustration par défaut, comme un système de « stockage de compensation ». Jacques Siracusa a montré que « l'utilisation la plus courante [des images d'archives] vise un gain de temps et de moyens : il est plus rentable de repasser des images de la façade d'un monument célèbre que d'envoyer une équipe tourner » (Siracusa, 2001, p. 31). Le gain de temps et, donc, le

---

4. Métiers Siep, « Documentaliste RTBF-Imadoc », interview réalisée en novembre 1999, [en ligne] <<http://metiers.siep.be/interviews/documentaliste-3-documentaliste>>, consulté le 1<sup>er</sup> février 2018.

gain financier sont également perceptibles lorsque le journaliste traite d'une information qui n'est pas visuelle. Cela concerne, notamment, les thèmes économiques ou sociaux : le sujet mensuel portant sur les chiffres du chômage obligera le journaliste à montrer des images d'archives telles que l'enseigne d'une agence pôle emploi, des bulletins de paye, des personnes en situation de travail, etc. ;

- troisième situation pour laquelle les images d'archives sont nécessaires : lorsque les informations développées dans le JT ne possèdent pas de représentation imagée, car aucune caméra n'était sur place au moment où se déroulait l'événement ; par exemple, lors de l'accouchement d'une personnalité politique. C'est pourquoi, même des rédactions qui auraient des moyens démesurés utiliseraient obligatoirement des images d'archives dans leurs journaux télévisés afin d'illustrer un reportage dont les protagonistes demeurent inapprochables par les caméras.
- enfin, les images d'archives sont mobilisées pour mettre en image les reportages annonçant des événements futurs, comme une grève ou un festival le lendemain. Les reportages nous présentant des événements à venir font, alors, usage d'images d'une situation considérée comme équivalente et provenant, forcément, du passé.

Si le premier type d'usage, le rappel des faits, correspond à ce que le téléspectateur entend généralement par « images d'archives », une étude de corpus basé sur deux mois de visionnage des JT de M6 et des 20h de France 2 montre qu'elles ne sont réutilisées que dans moins d'un tiers des cas pour leur fonction d'embrayeurs mémoriels. Dans les deux autres tiers, elles servent uniquement à illustrer un propos journalistique (Carnel, 2012, p. 100-103).

### 3 La télévision a-t-elle des trous de mémoire ?

#### 3.1 Laisser faire, laisser trépasser

Depuis les débuts des JT, en 1949, les fonds d'archives devraient grossir quotidiennement par l'apport de nouvelles images. Pourtant, elles sont loin d'être toutes parvenues jusqu'à nous. Tout au long de l'histoire de la télévision, les pertes furent nombreuses.

Concernant les supports films, employés jusque dans les années 1980, au-delà des aspects de « conservation pure » (syndrome du vinaigre<sup>5</sup>, etc.), l'usage qui en a été fait a détérioré de nombreux supports originaux. La cinémathèque de l'ORTF obligeait les journalistes à procéder à des recopies de tous les films empruntés dans son laboratoire. En effet, la technique de montage de l'époque, basée sur des découpes et du collage détruisait le support physique. Pourtant, nous pouvons penser comme Monique Sauvage et Jean-Noël Jeanneney qu'il fallait « aux responsables de nos cinémathèques de télévision beaucoup de force d'âme pour refuser aux journalistes l'accès aux documents originaux, quelle que soit l'urgence de l'actualité » (Jeanneney et Sauvage, 1982, p. 12). Mais, comme Benoît Lafon qui travaille à partir des fonds des télévisions régionales (Lafon, 2013), des chercheurs

---

5. Le syndrome du vinaigre est lié à la présence d'acide acétique dans certains supports filmiques. Si les conditions de conservation ne sont pas optimales, l'acide acétique s'évapore, d'où l'odeur de vinaigre. À la fin, la bande n'est plus qu'une gélatine de cellulose. Source : Archives de Radio-Canada, *Ancienne salle film : le syndrome du vinaigre*, [en ligne] <[http://archives.radio-canada.ca/info/archives/archives\\_fr\\_09.asp](http://archives.radio-canada.ca/info/archives/archives_fr_09.asp)>, consulté le 1<sup>er</sup> septembre 2018.

m'ont signalé qu'il existait des trous béants dans de nombreuses collections anciennes. Nous pouvons alors supposer que le travail dans l'urgence, propre au traitement de l'actualité par le média télévisé, a eu raison de certains films originaux dans un volume impossible à évaluer.

Les supports vidéo connaissent aussi leur part de ravages. Les raisons sont, ici, plus à chercher dans la qualité du matériel qui vieillit généralement assez mal car, dans des conditions correctes de conservation, la durée de vie des cassettes vidéo est estimée à six ans (Amblard, 2005, p. 31). De plus, les chaînes de télévision ne stockent pas forcément leurs bandes dans des endroits permettant une sauvegarde optimale mais, souvent, là où elles le peuvent. Des visites dans les salles de stockage d'archives de quelques diffuseurs m'ont parfois entraîné dans des pièces situées au fond de parkings souterrains où les bandes vidéo étaient entreposées dans des cartons à même le sol. Par ailleurs, bien que les modalités de conservation puissent être bonnes, l'expérience montre que les bandes commercialisées dans les années 1990 cassent parfois, purement et simplement, lors du visionnage. Elles pourraient être réparées ; cependant cela est coûteux et il est fréquent que les chaînes de télévision acceptent la destruction de la bande originale (le master), plutôt que de chercher à la sauver « à tout prix ».

Du point de vue des archives télévisuelles, le premier saut dans l'univers des supports digitaux se concrétise au milieu des années 1990, par l'arrivée des cassettes numériques dans les vidéothèques. À cette époque, le support reste physique : les données enregistrées sont numériques mais il s'agit toujours de cassettes, donc, de bandes. Comme lors du passage du film à la vidéo, les services d'archives audiovisuelles doivent suivre les évolutions techniques des matériaux de tournage. Concrètement, ils s'équipent de nouveaux magnétoscopes. Si certains outils permettent de se servir aussi bien du matériel analogique que du numérique, ainsi que le font plusieurs magnétoscopes Sony acceptant indifféremment les BetaCam SP ou les BetaNum, les anciens supports comme les U-Matic ne sont plus lisibles par les outils couramment en place dans les services d'archives. De même, les nouveaux supports qui se développent au début des années 2000, telles les cassettes *Digital vidéo* (DV), nécessitent l'achat de nouveaux magnétoscopes.

Donc, parfois impossibles à lire par manque de matériel adéquat, les supports anciens deviennent moins utilisés. Lorsque les documentalistes ont le choix entre des séquences d'illustration qu'ils considèrent comme équivalentes, ils se tournent vers le format standard en usage dans leur structure, délaissant l'ancien.

Hormis à l'INA, dont c'est l'une des missions majeures, les dispositifs de conservation des images sur support cassette furent très peu utilisés par les vidéothèques des chaînes de télévision car ils étaient trop contraignants. La technique principale consiste à migrer les images d'un support ancien sur un support récent. Cependant, des freins se dessinent pour ne pas effectuer cette manipulation. En premier lieu, le temps de transfert sur le nouveau support : il est strictement équivalent au temps de visionnage ; on ne peut pas faire cela en accéléré ; recopier une émission d'une heure nécessite une heure. Deuxième limite, la qualité du duplicata, puisque chaque nouvelle copie perd en résolution par rapport à la génération antérieure.

### **3.2 De la bande au(x) disque(s)**

On a pu penser que, grâce à un temps de réenregistrement plus court que le temps de lecture et, surtout, à l'heureuse conséquence d'un codage non altéré, la conservation des images sur des fichiers informatiques offrirait la pérennité aux archives télévisuelles. Or, il semble que ce ne soit pas si simple.

Tout d'abord, les supports numériques physiques actuellement utilisés, comme le DVD, ont une durée de vie à peine supérieure aux bandes (autour d'une quinzaine d'années) (Amblard, 2005). Ensuite, la conservation en numérique autorise une durée de vie des données plus longue qu'elle ne l'était sur les supports analogiques si, et seulement si, cette sauvegarde est organisée. Archiver en numérique engendre d'entrer dans des procédures de suivi qui deviennent quasiment permanentes. L'évolution rapide et inévitable des technologies de stockage cause des difficultés régulières lors de migration des archives audiovisuelles d'un support numérique à un autre. Les formats changent eux aussi ; une nouveauté plus performante chasse la précédente.

Ces contraintes deviennent encore plus tangibles, pour les services d'archives télévisuelles, à partir du moment où le stockage des images ne se fait plus sur un support physique mais sur des serveurs, en réseau avec les différents services de production (en particulier, les services des faisceaux/trafics et les bancs de montage).

Le passage à la dématérialisation des supports accentue des problèmes anciens que connaissent bien les archivistes. Le principal, cité par la totalité des personnes interrogées lors de cette enquête, est le problème économique. Évidemment, conserver des images coûte cher. Rappelons que, par exemple, aux États-Unis, jusqu'en 1964, les réseaux privés de télévision ont calculé que, le coût de stockage des archives étant supérieur aux bénéfices commerciaux à en tirer, il valait mieux les détruire que les garder (Jeanneney et Sauvage, 1982, p. 12).

La vision des archives télévisuelles a heureusement évolué, mais il convient toujours de limiter au maximum les dépenses, c'est pourquoi, bien que le coût du giga-octet baisse de manière constante, il reste encore plus cher de stocker sur disque dur que sur bande. Pour des fonds volumineux comme ceux des chaînes de télévision, il faut des milliers de disques durs. Les lieux de stockage consomment doublement de l'électricité, pour fonctionner et pour être refroidis. De plus, sur un plan technique, en fonction de leurs performances, les disques durs ont besoin d'être remplacés à intervalles réguliers et ils utilisent des systèmes informatiques d'exploitation qui nécessitent que les données soient compatibles avec l'évolution des logiciels. Guillaume Fraissard le précisait en 2005 : « Le coût et l'espace de stockage constituent les principaux freins aux solutions les plus idéales... ou les moins imparfaites » (Fraissard, 2005, p. 64). C'est toujours pour cette raison économique qu'au milieu des années 2010, un grand nombre de stations régionales de France 3 continuent d'archiver sur cassettes numériques et/ou sur disques (XD CAM). Finalement, comme le dit Jean Varra, le numérique oblige à penser à constituer un « fichier pérenne et abandonner l'idée d'un support pérenne » (Fraissard, 2005, p. 63).

Selon les terrains étudiés, les dates d'abandon des supports physiques sont assez différentes et tous les services d'archives n'ont pas encore éradiqué les cassettes de leurs fonds documentaires.

Les chaînes thématiques ont été les précurseurs de ces stockages numériques de leurs images. Par exemple, Infosport et l'Équipe TV produisent, diffusent et archivent en numérique à partir de la fin des années 1990 (Poupée, 2000, p. 54). De même, i>TÉLÉ/C-News diffuse et archive immédiatement en numérique, dès le début des années 2000 (Poupée, 2000, p. 52). Cependant, dans ces prémices de l'archivage sur disques durs, les capacités des serveurs de stockage demeurent fortement limitées et les cassettes continuent d'être employées comme système de conservation complémentaire jusqu'au milieu des années 2000.

Les chaînes de télévision « historiques » suivent le pas quelques années plus tard. Par exemple, le 14 novembre 2005 est diffusé le premier *6 Minutes* entièrement réalisé en numérique et archivé sur serveur. De son côté, dès 2000, TF1 a mis en place sa plate-forme numérique pour l'acquisition, la fabrication et la diffusion de ses JT. Mais, son projet de numérisation des archives est, lui, lancé en 2007. C'est en 2009 que la vidéothèque de LCI, qui fusionnera un an plus tard avec celle de TF1, passe à la dématérialisation complète de ses archives. Autrement dit, les archives ne sont plus stockées sur des bandes mais uniquement sur un serveur d'archives accessible via leur système de gestion de base de données.

### 3.3 Le schéma de production d'une rédaction « dématérialisée »

Depuis le milieu des années 2000, les rédactions et les services d'archives associés basculent vers la dématérialisation des supports. Les dispositifs sont différents mais, globalement, les schémas se ressemblent d'une chaîne à l'autre. Sans rentrer dans les détails de l'architecture technique<sup>6</sup>, pour comprendre les nouvelles contraintes qui pèsent sur la gestion et l'utilisation des images d'archives, il convient d'expliquer que nous trouvons en général quatre grands types de serveurs par lesquels transitent les images. Chaque famille de serveurs possède ses spécificités propres et fonctionne avec ses applications dédiées.

Au début du processus, nous trouvons les serveurs d'acquisition. Ils sont employés pour enregistrer des médias extérieurs tels que les images tournées sur le terrain par les journalistes de la rédaction, les images envoyées par les agences de presse ou celles diffusées par des confrères. Leur rôle principal est de convertir, de conformer, les différents types de fichiers reçus, dans le format qui sera nécessaire pour la production. Cette tâche est essentielle car chaque constructeur a ses propres formats. Ceux des caméras ne sont pas ceux des régies, ceux de TF1 ne sont pas les mêmes que ceux de France Télévision, etc.

Une fois conformés, les fichiers reçus sont envoyés vers des serveurs de fabrication qui concentrent l'ensemble des médias utiles pour la réalisation des émissions. C'est là que les monteurs récupèrent toutes les images dont ils tireront parti dans leurs sujets. Les documentalistes y déposent les images qui leur ont été commandées par les journalistes et/ou monteurs. Et c'est aussi à cet endroit, nous y reviendrons, qu'ils récupèrent les images « fraîches » qui alimenteront les fonds d'archives. Ces serveurs de fabrication ont des capacités importantes ; cependant, ils n'ont pas vocation à stocker, *ad vitam aeternam*, les fichiers qu'ils contiennent.

Pour l'archivage « définitif » des images, les fichiers sont transférés sur un troisième type de serveurs, ceux d'archivage, dédiés à la conservation à long terme et dont les capacités peuvent être, en théorie, illimitées puisqu'elles ne sont dépendantes que des moyens financiers investis par l'entreprise dans sa solution de stockage. Généralement, ces serveurs d'archivage s'appuient sur des systèmes de gestion de ressources médiatiques numériques (*digital media asset management* - DMAM) incorporant différents outils pour assurer l'organisation des contenus : méta-données, notices documentaires, accès différenciés en fonction des profils des utilisateurs, apposition de tatouages sur les images pour la gestion des droits, etc.

Enfin, à l'autre bout de la chaîne, nous trouvons les serveurs de diffusion. Du même genre que ceux d'acquisition, ils sont employés pour la transmission sur les

---

6. Le lecteur pourra trouver davantage d'informations sur le site <<http://www.oetzratty.net>> qui présente les infrastructures techniques de TF1, France Télévision, Canal+ et de M6 en 2012/2013. Consulté le 1<sup>er</sup> février 2014.

réseaux et leur rôle est de transcoder les fichiers en fonction des différents supports auxquels ils sont destinés (TNT, satellite, opérateurs ADSL, etc.).

### 3.4 Des serveurs contraignants

La mise à disposition des images sur les serveurs impose de nouvelles contraintes et en particulier de pouvoir y récupérer les fichiers avant qu'ils n'en soient effacés - purgés -.

Paul Lefrancq, chargé de la maîtrise d'ouvrage du projet de numérisation de TF1, explique que l'un des dangers du stockage des images sur serveur est que « le système seul ne perdra pas de fichier, mais [qu'] une erreur humaine peut l'effacer »<sup>7</sup>. Il est vrai que si le numérique offre la possibilité de partager des fichiers de manière simultanée entre plusieurs utilisateurs, le risque est aussi que les usagers fassent de mauvaises manipulations. Il est bien plus aisé d'écraser un fichier par inadvertance que d'effacer une cassette ou un DVD. Malgré tout, l'erreur humaine semble davantage une anecdote ; la dématérialisation des images impose surtout, aux documentalistes, un temps de réaction court pour sélectionner le matériel disponible.

Auparavant, les images étaient enregistrées sur des bandes qui, parfois, s'entassaient pendant une longue période dans l'attente de leur traitement documentaire. Il était toujours possible d'aller y chercher un sujet particulier, pour peu que quelqu'un sache où fouiller. Aujourd'hui, avant d'être sauvegardées sur des serveurs d'archivage, toutes les images, produites ou reçues par une rédaction, transitent par ceux de production dont les capacités de stockage sont restreintes. Cette limite des serveurs oblige à les vider quotidiennement. Cette purge consiste à supprimer, définitivement, de ces serveurs « transitoires » les images jugées inutiles pour la rédaction et les archives. Les délais pour récupérer les images sont courts. Par exemple, le serveur de fabrication de M6 est purgé de l'ensemble de ses images tous les trois jours glissants. Chez TF1, le rythme est de tous les trois jours glissants pour les rushes, cinq jours pour les sujets et sept jours pour les images des échanges internationaux.

Ces contraintes techniques, de temps et d'espace de stockage, vont déterminer le choix et la sélection des images qui seront faits par le documentaliste. La règle « déclarée » qu'essaient de suivre tous les responsables des vidéothèques interrogés est de ne pas conserver plus que ce que leur service n'a la capacité d'indexer... ou presque. Ceci afin de limiter au maximum les retards dans le traitement des fonds.

Donc, l'enjeu actuel est aussi et surtout celui de la sélection du matériel nouveau qui est reçu. Le choix de mettre de côté ou non un rush ou un sujet d'agence est un pari sur l'avenir délicat, car il entraîne la destruction des images qui ne sont pas retenues. Les politiques des différentes chaînes concernant la sélection des images à conserver sont assez disparates selon les terrains observés. Chez France Télévision, ce sont des journalistes qui décident de garder ou non les images en rapport avec leur spécialité. Mais, le plus souvent, c'est un documentaliste qui a la charge du choix de la sauvegarde des images déposées sur les serveurs de fabrication. Néanmoins, parfois, des journalistes appellent le service de documentation pour demander l'archivage de sujets ou de rushes qu'ils ont tournés. Finalement, une infime partie seulement, de ce qui est reçu par une rédaction et son service d'archives associé, est basculée sur des serveurs d'archivage pour y être stockée de manière pérenne.

---

7. Cité dans (Pierreuse, 2010, p. 62).

### 3.5 Les archives décapitées, le cas du 4/3

Sur l'aspect de la conservation, nous avons évoqué les problématiques des formats électroniques et des migrations successives mais, pour finir, l'une des sélections les plus violentes que subissent les fonds audiovisuels anciens est le passage de la production du format 4/3 au 16/9.

Les personnes interrogées lors de mon enquête situent toutes le basculement au format 16/9 à l'année 2008. Dès lors, les images d'archives au format 4/3 posent des problèmes d'exploitation.

Pour réutiliser des images d'archives en 4/3 dans des productions en 16/9, les producteurs ont à leur disposition trois grands types de possibilités :

- soit afficher l'image d'origine dans son intégralité, ce qui engendre deux bandes noires sur les côtés gauche et droit de l'écran (on parle de *letterbox*). Le téléspectateur retrouve, alors, le principe de ces bandes noires dont il a eu l'habitude avec les films de cinéma diffusés sur un téléviseur 4/3, sauf qu'elles ne sont plus en haut et en bas de son écran mais sur les côtés.
- soit recourir à un effet de zoom dans l'image pour qu'elle remplisse l'ensemble de l'écran. Ici, l'image étant agrandie, elle manque parfois de netteté. Mais, surtout, la conséquence de ce procédé est de perdre une partie de l'image d'origine de l'ordre de 25 %. Les éléments en bordure d'écran disparaissent ou se voient amputés. Il est alors possible de voir des personnages qui, s'ils étaient sur la bordure supérieure de l'image, se trouvent « décapités »<sup>8</sup>.
- soit utiliser un effet, dit *anamorphose* ou *fullscreen*, qui compresse l'image pour l'étendre sur toute la surface de l'écran, sans la couper. Cela entraîne une déformation non négligeable de l'image d'origine en étirant horizontalement les objets ou les personnes à l'écran.

Les débats sur la meilleure manière de « convertir » les images 4/3 sont nombreux chez les professionnels et chaque tendance dépend de la sensibilité du journaliste et/ou monteur qui utilise ce type de matériel. Il est donc impossible, actuellement, de généraliser une pratique assez récente mais le zoom dans l'image semble être le procédé le plus utilisé dans les JT.

Précisons néanmoins que dans la plupart des programmes de télévision, et dans les JT en particulier, la question du 4/3 ne se pose que pour les images « historiques ». Si le documentaliste ou le journaliste a le choix entre des visuels jugés équivalents, il se tournera vers celles en 16/9. C'est le cas pour les images d'illustrations qui représentent le type d'images d'archives les plus nombreuses dans les JT.

C'est pourquoi, ce problème tend à disparaître progressivement car l'ensemble de la profession s'accorde à estimer qu'une séquence d'images, à visée purement illustrative, a une durée de vie de moins de trois ans parce que notre monde visuel change rapidement : les logos des marques, les modèles de voitures, les modes vestimentaires, etc. évoluent. Et certaines vidéothèques, comme celle de France 3 Alpes, ont purement et simplement détruit leurs images d'illustration en 4/3 lors du passage à la production en 16/9.

---

8. Voir à ce sujet : (Jeuland et Clerté, 2009)

## 4 Des clics de souris et des images : les nouvelles pratiques liées aux archives numériques

### 4.1 La mise à disposition des images

Du point de vue de la mise à disposition des images, la dématérialisation des supports a allégé la procédure. Par exemple, chez TF1, jusqu'en 2009, une fois les cassettes sélectionnées, le documentaliste remplissait un bon de commande avec leurs références. Il fallait ensuite imprimer ce dernier et l'envoyer, par fax, au magasin TF1 où elles étaient stockées. Grâce à ce fax, le magasinier savait quelle(s) cassette(s) il fallait sortir, quelle partie de celle-ci il fallait « filer » (numériser dans le serveur de fabrication) et à quel journaliste le document était destiné<sup>9</sup>.

De nos jours, le magasinier reçoit la « playlist » de ce que le documentaliste a sollicité. Son travail consiste à transférer les images du serveur d'archivage au serveur de fabrication. Le journaliste récupère ses images et n'a plus qu'à les monter pour réaliser son sujet.

Pour d'autres chaînes plus récentes, telle M6, qui n'ont jamais eu recours à des magasiniers, les documentalistes réalisent un pré-montage des extraits correspondant au souhait du journaliste grâce au logiciel de montage disponible sur leur poste de travail. Ils déposent ensuite ce « bout à bout » directement sur le serveur de fabrication, généralement dans un dossier au nom du journaliste ou du monteur qui en a fait la requête.

Pour ces derniers, la conséquence évidente de cette « révolution numérique » est un gain de temps indéniable dans l'approvisionnement en images. Entre la demande d'archives et leur mise à disposition, quelques minutes seulement peuvent suffire.

### 4.2 Les nouvelles possibilités des logiciels documentaires

Le temps nécessaire entre la requête et la fourniture des images est d'autant plus réduit que les logiciels documentaires bénéficient, en termes de recherche, des avantages liés aux supports informatiques.

Le premier gain dont ont bénéficié les documentalistes est le recueil des méta-données par les logiciels documentaires. Les fichiers informatiques contiennent certaines informations qui servent à remplir automatiquement de nombreux champs comme la date, le nom du journaliste, la source, etc. Progressivement délestés de quelques tâches répétitives, modérément gratifiantes, les vidéothécaires peuvent se concentrer davantage sur la partie intellectuelle de leur mission : d'abord, la description des images en vue de leur possible réutilisation et, ensuite, les recherches.

Mais l'avantage des fichiers images, le plus perceptible dans les logiciels documentaires, touche aux recherches car il est maintenant possible, en un clic de souris, de visionner l'extrait décrit dans la notice. Jusqu'alors, les logiciels utilisés dans les services archives télévisuelles renvoyaient une référence qui renvoyait vers un support physique. Dans un premier temps, la recherche se faisait, exclusivement, sur les descriptions textuelles réalisées dans les notices documentaires. Il fallait alors trouver la cassette, puis la caler sur le bon extrait afin de vérifier s'il correspondait bien à ce qu'imaginait le documentaliste en lisant la notice.

---

9. Dans de nombreuses chaînes, comme TF1, les images sont encodées en format MPEG 1 pour la consultation, via le logiciel documentaire, et en MPEG 2 pour la communication des extraits aux journalistes. Parfois, le documentaliste opère un transcodage en basse définition qu'il fournit directement au journaliste pour lui permettre de visualiser les images plus rapidement sur le serveur de fabrication.

Dorénavant, les fichiers images sont liés directement à la notice documentaire. Lors de sa recherche, le documentaliste a la possibilité d'accéder, tout de suite, à un segment particulier à l'intérieur d'un document. Certains logiciels comme *Nemo* (TF1) permettent de séquencer les fichiers images en fonction du descriptif image réalisé par le vidéothécaire ayant effectué l'indexation des sujets. Concrètement, dans une notice documentaire, aux champs classiques de la documentation audiovisuelle (titre, auteur, localité, etc.) s'ajoute un champ *imagerie*, ou *vignette*, qui fait apparaître une image fixe en face du descriptif de la séquence. Cette imagerie est cliquable afin de lancer l'extrait vidéo en question.

Bien qu'il existe des systèmes qui découpent les vidéos de manière automatique, par exemple lors d'un changement de plan, les pratiques que j'ai observées sont de laisser à l'humain-indexeur le choix du visuel qui représentera la séquence décrite dans sa notice. Certains visuels peuvent alors durer de quelques secondes à parfois une bonne minute, selon l'intérêt supposé de cette séquence en vue d'une réutilisation future.

Corollairement à ces possibilités de séquençage, les notices proposent maintenant des repères de time code donnant lieu à une localisation immédiate des plans. Il suffit de taper le time code et le système accède tout de suite aux images recherchées, sans avoir à parcourir le reste des images. Cette fonctionnalité semble très appréciée des monteurs interviewés dans le cadre de cette étude.

Signalons aussi que ces dispositifs se développent sur le Web. Le site des archives professionnelles de l'INA ou celui de Gaumont-Pathé-archives offrent un story-board dont l'espacement arbitraire des vignettes est paramétrable de cinq à trente secondes selon la précision souhaitée. L'ensemble des documentalistes interrogés s'accorde sur le fait que cette fonction apporte un réel confort à la recherche d'images.

#### 4.3 Peut-on enfin vendre la peau de l'ours ?

Toujours dans l'idée de rendre les usagers des vidéothèques plus autonomes et de faciliter leur recherche d'images, nous voyons se développer les « ours<sup>10</sup> ». Les ours sont des compilations thématiques (économie, politique intérieure et étrangère, personnalités, sport, etc.) mises à disposition sur les serveurs, sans limite de temps, pour que les journalistes illustrent leurs sujets.

En analogique, l'image se prêtait mal à un tel traitement puisque cela supposait de copier les extraits intéressants sur une cassette « compilation ». La mise à jour de celle-ci devenait alors fastidieuse, notamment pour supprimer des passages considérés comme obsolètes.

La numérisation complète du traitement des archives permet d'innover en ajoutant la forme « dossier » à la panoplie des produits documentaires. La création de ces ours est réalisée dans un souci de répondre le plus rapidement possible à une demande d'images. Le service de documentation anticipe les besoins de la rédaction en mettant en place des dossiers thématiques correspondant aux images les plus fréquemment requises. Évidemment, les ours supposent un travail de préparation en amont, ainsi qu'un suivi et une réactualisation permanents selon l'actualité et/ou les demandes de la rédaction.

Actuellement, les compilations les plus développées sont les nécrologies dans lesquelles la vidéothèque constitue des thématiques d'archives sur différentes

---

10. Les ours correspondent à des compilations d'images en télévision. Il ne faut pas les confondre avec les ours qui, dans la presse écrite, sont les encadrés où figurent les noms des principaux rédacteurs.

personnalités susceptibles de disparaître dans un futur proche. Ces thématiques regroupent des archives dont les contenus rédactionnels et les coûts sont clairement identifiés. Certaines de ces nécrologies sont conçues par les documentalistes comme de véritables sujets prêts à diffuser (PAD).

Facilité par la gestion plus aisée des dossiers informatiques, il est maintenant envisageable de créer des ours pour tous les sujets récurrents ou prévisibles de l'actualité. Peuvent être préparés, par exemple, les portraits d'hommes politiques avant des élections. Cette pratique se développe également sur la majorité des sites web des banques d'images. Ces derniers proposent des regroupements thématiques de leur archives afin de faciliter les recherches dans leurs fonds et/ou de valoriser certains aspects de leurs collections.

#### 4.4 Concentration des fonds et interfaces de recherche unique

Ces nouveaux usages autour des images d'archives apportent un changement profond des pratiques de recherche dans les services de documentation des chaînes de télévision, mais aussi dans l'écosystème auquel ils sont liés.

Comme nous venons de le voir à travers différents exemples, ceux qui mènent les projets de numérisation n'ont pas pour seul objectif la conservation d'un patrimoine précieux. Ils veulent, surtout, rendre les images plus facilement accessibles, via un serveur. L'enjeu est double : gagner en rapidité de fabrication à l'intérieur de la chaîne de télévision et commercialiser davantage le fonds documentaire afin de le rentabiliser.

Le développement du réseau Internet a entraîné, à partir des années 2000, un bouleversement majeur dans le monde de la recherche des vidéos professionnelles. Il y a moins d'une dizaine d'années encore, le documentaliste/researchiste travaillant, par exemple, pour un documentaire historique devait contacter plusieurs centres d'archives, rechercher et sélectionner des extraits sur des notices textuelles, demander l'envoi du matériel de visionnage par le fonds, sans savoir s'il correspondait réellement à ce qui était attendu ou, lorsque c'était possible, se rendre sur place afin de dérusher les bandes vidéos susceptibles de l'intéresser<sup>11</sup>. Cette recherche documentaire était une affaire complexe qui exigeait beaucoup de temps et, généralement, des budgets importants.

La numérisation des fonds et leur mise en ligne en a fait une activité plus rapide et moins coûteuse. Selon les possibilités offertes par le fonds possédant les archives, l'utilisateur accède 24h/24 à une notice descriptive de la séquence trouvée et, Saint Graal de la recherche d'images, il peut visualiser directement l'extrait en question sur son poste informatique. Donc, quelques minutes suffisent à se faire une idée précise des images disponibles et, avec la généralisation du très haut débit, il devient envisageable de télécharger certains extraits dans un format compatible avec sa diffusion à l'antenne.

La mise en ligne des fonds d'images d'archives, rendant celles-ci accessibles de n'importe où et n'importe quand, semble être la panacée pour tous les chercheurs audiovisuels. Mais pour les sociétés détentrices de ces fonds, les investissements sont tellement lourds qu'elles se regroupent et fusionnent leurs fonds. Ce fut le cas de Gaumont et Pathé qui ont regroupé leurs archives en 2003. La nouvelle société

---

11. Je simplifie ici volontairement une procédure qui est bien plus longue et complexe. Voir à ce sujet l'ouvrage de MASSIGNON Valérie (2002).

propose son fonds en ligne aux professionnels sur son site web<sup>12</sup> et aussi sur des portails internationaux tel l'incontournable [footage.net](http://www.footage.net)<sup>13</sup>.

Le site web [footage.net](http://www.footage.net) permet d'interroger, via un champ unique, plus d'une quarantaine de fonds d'images d'archives mondiaux ; entre autres, ABC News, CNN, Getty Image, Gaumont-Pathé, l'INA... Ce site n'est qu'une vitrine, un outil de recherche, dont la vocation est de mettre en relation les clients ayant besoin d'images et les différentes sociétés commercialisant leurs archives.

La concentration des interfaces aboutit à des outils modifiant les pratiques des utilisateurs d'archives, d'autant plus que les sites comme [footage.net](http://www.footage.net) offrent des regroupements d'interfaces qui regroupent eux-mêmes des associations d'interfaces. Par exemple, grâce à [footage.net](http://www.footage.net), nous interrogeons les fonds de l'INA. Or, lorsque nous effectuons des requêtes auprès de l'INA, nous ne consultons pas seulement les archives propres à l'INA, mais l'ensemble des fonds dont l'Institut a en charge l'exploitation.

L'INA gère les fonds historiques de la télévision publique (ORTF) et ceux de France Télévision, un an après la diffusion des programmes. Cependant, depuis 2008, l'INA possède aussi les droits de commercialisation des images de TF1 (Berretta, 2011). Alors que France Télévision a l'obligation de confier ses archives à l'INA, pour TF1, il s'agit d'un choix économique.

En effet, par mandat d'exploitation, l'INA prend à sa charge les frais de numérisation des images de TF1 : tous les JT ou magazines d'actualités produits pour TF1, les émissions sportives dont TF1 possède les droits ainsi que les émissions de LCI. Puis, l'INA se rembourse en exploitant les séquences, trois ans après leur diffusion sur les antennes du groupe TF1. Une fois que l'investissement lié à la numérisation sera amorti par les premières recettes, l'accord prévoit un partage des profits entre l'INA et TF1. De cette façon, pour la première chaîne, ses archives ne sont plus un centre de coûts mais peuvent devenir une source de profits. Sachons qu'actuellement, la revente des archives de TF1 représente plusieurs centaines de milliers d'euros du chiffre d'affaires de l'INA. TF1 n'est d'ailleurs qu'un exemple parmi bien d'autres : l'agence Capa, l'AFP vidéo ont également confié à l'INA un mandat de commercialisation de leurs archives afin de se rendre plus visibles, plus accessibles, aux créateurs de programmes audiovisuels.

Le numérique et l'utilisation du réseau Internet confèrent aux images d'archives de véritables enjeux dont les acteurs commencent à peine à mesurer les possibilités économiques futures.

#### **4.5 Gérer des images, c'est gérer des droits**

Les enjeux économiques sont liés aux questions de droit. Et peut-être encore plus que pour les autres médias : gérer des fonds d'images, c'est gérer des droits. Les étudiants entendent cela régulièrement dans les filières de formation à la documentation audiovisuelle. De même, « est-ce que celui qui produit cette émission possède les droits pour se servir de ces images ? » reste l'une des questions les plus souvent posées dans un service d'archives télévisuelles. La gestion des droits demeure un problème récurrent tant ils sont nombreux : droit d'auteurs, droit à l'image, droit de reproduction, etc.

Nous l'avons vu, du fait de la mise à disposition des images d'archives sur des serveurs partagés, et donc accessibles à tous les acteurs de la chaîne de production,

---

12. Site web des archives de Gaumont-Pathé : <<http://www.gaumontpathearchives.com>>, consulté le 1<sup>er</sup> septembre 2018.

13. Site web de Footage.net : <<http://www.footage.net>>, consulté le 1<sup>er</sup> septembre 2018.

leur utilisation doit être attentivement surveillée. Les documentalistes ont le devoir de rappeler quelles sont les restrictions d'emploi, propres aux documents qu'ils fournissent, à ceux qui demandent les images, quel que soit le support de diffusion.

Afin d'administrer ces droits, différentes politiques existent :

- gérer l'accès aux images par des mots de passe, le service des archives audiovisuelles étant responsable de l'attribution des droits d'accès. Cette procédure est très contraignante pour les documentalistes et pour leurs usagers ;
- signaler d'une façon évidente les restrictions d'usage des archives selon leurs sources et leur contexte, afin de ne diffuser que des images libres de droit ou en accord avec les autres productions. Par exemple, chez TF1, un code couleur a été mis en place au niveau des notices documentaires pour signaler les possibles problèmes de droit concernant les séquences lors de leur réutilisation.

Cependant, en « off », tous les documentalistes interviewés, ainsi que de nombreux monteurs et journalistes, admettent qu'ils (les journalistes et les monteurs) utilisent parfois des images dont ils ne possèdent pas les droits. Il peut s'agir simplement d'erreurs. Les images étant disponibles à tous sur les serveurs de fabrication, lors de recherches sur ceux-ci, des journalistes peu attentifs obtiennent, par mégarde, des résultats qui ne leur sont pas destinés et piochent des images dans un dossier destiné à un confrère. D'autres fois, ils ont recours à des images qui n'ont pas encore été purgées des serveurs, bien qu'ils ne possèdent pas les droits de réutilisation de ces images.

Mais les usages « illégaux » des fonds d'archives concernent surtout la récupération et l'exploitation des images par des tiers qui sont extérieurs à la chaîne de télévision de laquelle dépend le fonds en question. La réponse à cette problématique est le tatouage des documents, également appelé *watermarking*. En 2004, Franck Davoine et Stéphane Pateux ont consacré un ouvrage au tatouage des documents audiovisuels numériques (Davoine et Pateux, 2004). D'après eux, ce système permet de sécuriser les données, de protéger les auteurs et les ayants droit, d'obtenir un traçage des documents, de contrôler l'accès à ceux-ci, de se prémunir contre des copies, et d'authentifier la provenance et l'intégrité des documents. Cependant, comme le fait remarquer Serge Lafont dans une interview (Lafont, 2000, p. 71), il ne faut pas se contenter de marquer les images : il faut aussi vérifier que personne ne les utilise, ce qui peut devenir un métier à part entière. L'Institut National de l'Audiovisuel a récemment élaboré un outil permettant de rechercher en ligne les images comportant sa marque. Ce problème de la sécurisation des images connaît donc des progrès, mais reste encore largement à explorer...

Enfin, toujours en « off » et de manière souvent moins involontaire, certains journalistes n'hésitent pas à recourir à des systèmes « parallèles », tels que les nombreux sites web de partage de vidéos. En clair, certains journalistes qui, pour des raisons de droit, ne peuvent pas utiliser les archives de leur structure se tournent vers des sites comme « Youtube » et téléchargent des extraits vidéos dont les droits de réexploitation sont parfois flous. Généralement, ils usent de ces justifications : droit à l'information, droit de citation. Mais d'autres admettent qu'ils prennent quelques largesses avec la législation pour illustrer leur sujet. Dans les années futures, la qualité des vidéos postées s'améliorant, ces sites de partage de vidéos pourraient devenir de véritables concurrents aux services d'archives « officiels ».

#### **4.6 L'embouteillage numérique**

Les fichiers numériques « dématérialisés » s'échangent à des vitesses croissantes à travers des systèmes en réseau planétaire. Pourtant, phase de transition historique momentanée ou problème persistant, il existe plusieurs revers à cette médaille.

Alors que tout est censé se dérouler plus rapidement, il peut se produire des bugs lors des transferts de fichiers, obligeant à relancer la requête parfois de nombreuses fois. Mais surtout, certaines procédures actuellement en place ralentissent fortement l'accès aux images.

Les responsables techniques estiment que, pour charger une heure d'images au format MPEG 2, d'un serveur à un autre, le transfert dure environ sept minutes. Cependant, les serveurs ne sont pas toujours dans des lieux proches, ni gérés par les mêmes sociétés. Par exemple, nous avons vu que les archives de TF1, de plus de trois ans, se trouvent sur des machines appartenant à l'INA. Autrement dit, lorsqu'ils ont besoin de leurs archives, les documentalistes de TF1 utilisent les outils de l'INA pour effectuer leur recherche et pour rapatrier, en interne, les images hébergées à plusieurs kilomètres de leur structure. S'il n'y a aucun problème technique, tout va bien. Mais s'il y a un ennui, et de surcroît un week-end, l'accès aux images sur serveur peut devenir relativement long.

Auparavant, aller chercher une cassette aux archives prenait toujours sensiblement le même temps. La durée de transfert des fichiers informatiques n'est pas aussi prévisible. De plus, avec le développement récent de la production et de la diffusion en haute définition, les fichiers images sont plus lourds et plus gourmands en bande passante. Qu'en sera-t-il des émissions en 3D dont les premières diffusions sur des chaînes de télévision « classiques » commencent à voir le jour (Morio, 2012) ?

La difficulté principale, à laquelle est confronté en ce moment l'ensemble des services d'archives utilisant des fonds dématérialisés, tient aux playlists créées pour obtenir les fichiers vidéo. Les vidéothèques se trouvent tributaires des flux informatiques pour rapatrier les fichiers dont ils ont besoin afin de les fournir aux journalistes. Et, quel que soit le système, rendre prioritaires certaines requêtes d'images au détriment des autres n'est pas toujours faisable. Cela devient véritablement problématique car le nombre d'images demandées en une journée est très important. Actuellement, de nombreux documentalistes sont confrontés à des « embouteillages » dans les transferts de fichiers sur les serveurs. Les répercussions sur les conditions de travail des journalistes et des monteurs est évidente. Gageons que ces contraintes trouveront rapidement des solutions mais, à l'heure actuelle, accéder aux images devient parfois plus long avec le numérique.

#### **4.7 Le numérique, un accélérateur d'utilisation d'images d'archives ?**

Ayant montré le développement des nouveaux outils et la modification des pratiques liées au numérique dans l'accès aux images d'archives, pour clore cette étude, nous pouvons nous demander si le volume des images d'archives dans les JT a évolué. Représentent-elles la moitié des images de nos JT comme le laissent entendre certains documentalistes ?

Si nous analysons le recours aux images d'archives, lors de la transition de l'analogique au numérique (2001 à 2012), dans les reportages des JT de 20h de France 2, à partir de la base de l'INA<sup>14</sup>, les résultats sont les suivants :

Date	Nb total de reportages	Nb de reportages contenant des archives	Pourcentage (%)
2001	8 523	2 024	23,7
2002	9 902	2 574	26,0
2003	10 180	2 806	27,6
2004	9 530	2 678	28,1
2005	9 179	2 596	28,3
2006	8 408	2 446	29,1
2007	8 830	2 418	27,4
2008	9 592	2 683	28,0
2009	9 002	2 507	27,8
2010	9 020	2 415	26,8
2011	10 275	2 713	26,4
2012	10 125	2 779	27,4
TOTAL	112 566	30 639	27,2

**Tableau 1.** Taux de reportages utilisant des images d'archives, dans les JT de 20h de France 2, de 2001 à 2012.

Comme nous le voyons, les images d'archives demeurent une ressource importante des JT et, malgré les changements dans l'organisation des rédactions, leur utilisation reste stable durant ces douze années. Partant de cette méthodologie, rien ne permet de dire que nous assistions à une recrudescence de l'usage de ce type de visuel. Un bon quart des sujets diffusés tirent toujours parti des images d'archives. Ainsi, par exemple, dans un JT « standard », d'une durée de 35 minutes, composé de 26 sujets, environ sept reportages contiendront des séquences d'archives, pour une durée totale avoisinant les six minutes. Les cas sont différents selon les jours et en fonction de l'actualité mais, ceci lissé sur une année, il ne semble pas que la révolution numérique ait bousculé le volume des images d'archives dans les journaux télévisés.

## 5 Conclusion

La numérisation des images d'archives est une réalité pour les vidéothèques des groupes audiovisuels. Les fonds nouvellement constitués sont le résultat de

---

14. La présence d'images d'archives n'est pas systématiquement décrite dans les notices de la base de l'INA avant les années 2000. Par exemple, lors de la recherche sur les notices du JT du 23 mai 1977 nous trouvons deux résultats alors que lors du visionnage de cette édition, nous en trouvons quatre.

l'histoire des migrations des images d'un support à un autre et, selon certains documentalistes interviewés lors de cette étude, les archives audiovisuelles s'appauvrissent du fait du manque de tournages nouveaux.

Si, en accord avec l'analyse de corpus des JT de France 2, il semble que le nombre de reportages dans les JT soit stable ces dernières années, les professionnels de l'archivage s'inquiètent néanmoins de voir que les outils numériques de production ont facilité l'apparition des journalistes Shiva<sup>15</sup>. La crainte majeure des documentalistes est la réduction du temps de tournage et donc la diminution du nombre d'images qu'ils récupèrent pour leurs fonds. Comme le dit Jean-Pierre Mabille : « archiver pour le futur, c'est aussi produire aujourd'hui afin de ne pas se limiter à puiser dans des stocks anciens » (Mabille, 2000, p. 79). Cependant, cette sensation d'appauvrissement n'est pas forcément partagée par l'ensemble de la profession et dépend du contexte de travail des vidéothécaires. La situation dans une chaîne nationale « historique » est différente de celle d'une chaîne de la TNT ou d'une antenne régionale.

Au niveau des pratiques d'utilisation des images d'archives dans les journaux télévisés, nous avons vu que leur place était importante (plus d'un quart des sujets sont concernés) mais que nous ne pouvons pas encore déceler de changement significatif, à la hausse ou à la baisse, du recours à ces matériaux.

Néanmoins, les archivistes audiovisuels constatent que leur travail se modifie et se technicise. Les formats des cassettes étaient stables, au moins pendant quelques temps. Depuis le passage au numérique, les transcodages deviennent permanents et les documentalistes se muent parfois en « média managers » qui gèrent des flux de données entre différents serveurs et, également, en monteurs afin de créer des produits éditoriaux comme les ours.

Surtout, la vitesse de mise à disposition des images s'accroît dans les rédactions, que ce soit lorsqu'il s'agit de puiser dans les fonds internes, mais aussi lors du recours aux sources extérieures. L'usage des fichiers informatiques favorise la concentration des fonds d'archives accessibles via des interfaces uniques. Elle permet à ces fonds de gagner en visibilité et aux producteurs de réaliser des recherches plus larges et plus efficaces. Dès lors, l'aspect commercial devient un enjeu prégnant. Le nombre de nouvelles chaînes de télévision explose avec la diffusion sur les canaux numériques. Ces chaînes ont besoin de matière pour remplir leur antenne, donc d'archives qu'il faudra peut-être acheter.

Puisqu'il est maintenant possible de visualiser immédiatement les images trouvées et d'accéder à des fonds externes à la chaîne de manière plus simple, quelques services d'archives s'interrogent sur la pertinence de poursuivre la conservation de certaines séquences. Par exemple, celles provenant des agences de presse qui sont facilement accessibles via le site web de ces dernières.

Cette étude était centrée sur les conséquences de la numérisation des services d'archives pour les Journaux Télévisés. Cependant, l'ensemble des organes de production des chaînes de télévision suivent les mêmes chemins et le numérique dessine un paysage dans lequel les services de documentation audiovisuelle se trouvent de plus en plus en réseau, aux sens technique et organisationnel du terme.

## Bibliographie

Amblard, M.-C. (2005). Ina : un héritage précieux. *les nouveaux dossiers de l'audiovisuel*. num.6.

---

15. À ce sujet, voir, par exemple, (Charon, 2010, p. 263).

- Berretta, E. (2011). L'Ina, garde-mémoire de TF1. *Le Point.fr*.
- Carnel, J.-S. (2012). *Utilisation des images d'archives dans l'audiovisuel*. Hermès science publications-Lavoisier, Cachan, France.
- Charon, J.-M. (2010). De la presse imprimée à la presse numérique. *Réseaux*. num.160-161. 255-281.
- Davoine, F., et Pateux, S. (Éd.) (2004). *Tatouage de documents audiovisuels numériques*. Hermes science : Lavoisier, DL 2004, Paris, France.
- Fraissard, G. (2005). Les limites de l'archivage numérique. *les nouveaux dossiers de l'audiovisuel*. num.6.
- Hoog, E. (2005). Alerter sur la réalité de la menace. *les nouveaux dossiers de l'audiovisuel*. num.6.
- Jeanneney, J.-N., et Sauvage, M. (Éd.) (1982). *Télévision, nouvelle mémoire : les magazines de grand reportage*. Seuil, Paris.
- Jeuland, Y. (2010). L'écriture documentaire avec des images d'archives. num.29.
- Jeuland, Y., et Clerté, J. (2009). Les décapités du 16/9e. <http://latelelibre.fr/libre-posts/les-decapites-du-169-eme/> (consulté le: 2018-11-4).
- Lafon, Be. (2013). *Histoire de la télévision régionale de la RTF à la 3, 1950-2012*. INA Éditions, Paris.
- Lafont, S. (2000). Livrer vite et bien. *Dossiers de l'audiovisuel*. num.93.
- Lemoine, H. (2005). Beaucoup de trésors sont inexplorés. *les nouveaux dossiers de l'audiovisuel*. num.6.
- Mabille, J.-P. (2000). Produire des archives. *Dossiers de l'audiovisuel*. num.93.
- Massignon, V. (2002). *La recherche d'images ; Méthodes, sources et droits*. De Boeck, Bruxelles.
- Morio, J. (2012). Télévision : y aura-t-il de la 3D à Noël ? *Le Monde télévision*.
- Pierreuse, M. (2010). La coupe du monde des formats audiovisuels. Mémoire de Master 1 en information-documentation.
- Poupée, K. (2000). I Télévision : une production sur serveurs et en Mpeg-2. *Les dossiers de l'audiovisuel*. num.98.
- Siracusa, J. (2001). *Le JT, machine à écrire. Sociologie du travail des reporters à la télévision*. De Boeck Université / INA, Bruxelles.