

## QU'A CHANGÉ L'ACCÈS AUX ARCHIVES DE LA TÉLÉVISION DANS MES RECHERCHES ?

François Jost

Publications de la Sorbonne | « Sociétés & Représentations »

2013/1 n° 35 | pages 157 à 164

ISSN 1262-2966

ISBN 9782859447458

Article disponible en ligne à l'adresse :

-----  
<http://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2013-1-page-157.htm>  
-----

Pour citer cet article :

-----  
François Jost, « Qu'a changé l'accès aux archives de la télévision dans mes recherches ? », *Sociétés & Représentations* 2013/1 (n° 35), p. 157-164.  
DOI 10.3917/sr.035.0157  
-----

Distribution électronique Cairn.info pour Publications de la Sorbonne.

© Publications de la Sorbonne. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

## Qu'a changé l'accès aux archives de la télévision dans mes recherches ?

---

Qu'a changé l'accès aux archives de la télévision dans vos recherches? Cette question, depuis la préfiguration du dépôt légal, on me l'a posée – ou je me la suis posée – à plusieurs reprises<sup>1</sup> : en 1996, trois ans après la préfiguration et un an après son ouverture, en 2002 pour faire le bilan de dix ans de recherche, aujourd'hui... Si cette question persiste pour moi depuis une vingtaine d'années, je dois bien reconnaître que les réponses ont varié et que je ne pense plus aujourd'hui comme hier. Certes, je pourrais attribuer ces variations à mon caractère – moins à mon inconstance qu'à mon appétence pour trouver toujours de nouvelles explications –, mais cette psychologisation excessive d'une interrogation d'ordre épistémologique ne me semble pas la bonne piste. Si mes réponses ont varié, c'est plutôt, d'une part, parce que ma posture de chercheur a bougé et, d'autre part, parce que ma position institutionnelle a elle aussi changé. En confrontant l'une à l'autre, je m'aperçois que ces trois moments correspondent aussi à trois transformations de la recherche sur la télévision qu'a permises l'ouverture du dépôt légal.

Pour commencer, revenons donc sur ce moment de 1993, où le directeur de ce qui deviendra le dépôt légal, Francis Denel, me contacte alors qu'il mettrait en place ce qui allait devenir le centre de consultation que nous connaissons aujourd'hui pour animer un atelier méthodologique. J'enseigne alors la télévision à l'université depuis une dizaine d'années, j'ai introduit cet objet à Paris 3, mais j'ai surtout publié sur le cinéma. J'ai eu aussi l'occasion de réaliser

1. Pour consulter les réponses précédentes de l'auteur à cette question, se reporter à « Que demande le chercheur à la télévision ? » ([http://mediathequenumerique.inp.fr/index.php/actes\\_de\\_colloque/archimages/recherche\\_archives\\_numeriser\\_les\\_images\\_et\\_apres\\_que\\_demande\\_le\\_chercheur\\_a\\_la\\_television](http://mediathequenumerique.inp.fr/index.php/actes_de_colloque/archimages/recherche_archives_numeriser_les_images_et_apres_que_demande_le_chercheur_a_la_television)).

cinq programmes de 52 minutes sur Robbe-Grillet et d'écrire des scénarios de sitcoms pour TF1. Mes réflexions sur la télévision viennent donc de cette pratique : j'ai publié sur ce que j'appelle alors l'effet-medium qu'est le direct et sur la modernité télévisuelle, notamment sur une soirée qui a révolutionné la programmation, *Pleine Lune*<sup>2</sup>.

Bien que j'essaie à l'époque de faire, comme pour le cinéma, des analyses textuelles, je me heurte à un obstacle majeur : me procurer les programmes. Certes, il y a le magnétoscope, mais, d'une part, il oblige à toujours prévoir ce que l'on va enregistrer, à être constamment sur le qui-vive, d'autre part, il ne permet pas de remonter dans le temps. Je me souviens que le CNC m'avait demandé dans les années 1980 une étude sur les programmes de télévision parlant de cinéma, mais que nous avons été bloqués par le fait que l'Ina demandait 2 000 francs (300 euros) par minute pour consulter les émissions. Aussi, quand Denel m'a demandé sur quoi j'avais envie de travailler, maintenant qu'en tant que chercheur, je me trouvais parachuté dans cette vaste forêt vierge, cette *terra incognita*, où les sons et les images, étaient aussi foisonnants et aussi enchevêtrés que la végétation tropicale, je lui ai répondu : le direct. Il manifesta quelque étonnement. Il faut dire que la proposition pouvait paraître paradoxale : j'avais choisi d'aller voir dans cet amoncellement de programmes, ceux qui, par définition, avaient perdu dans l'enregistrement leur qualité première : montrer le temps télévisuel en face, au moment même où il coïncide avec celui du spectateur. Comme si la lumière d'une étoile disparue depuis des millénaires nous donnait encore un reflet exact du monde.

Je comprends mieux aujourd'hui ma réponse paradoxale. Outre que je venais de faire une soirée sur le direct à la Vidéothèque de Paris, l'accès aux archives me donnait comme possibilité et, de fait, elles donnent d'abord comme possibilité à tout un chacun, de retenir le temps. En allant y chercher des traces de l'éphémère, en tentant de toucher du doigt ce qui était fait pour disparaître, je comprenais, sans doute malgré moi, ce qui différencie le chercheur sur la télévision du chercheur du cinéma : ce dernier s'intéresse à ce qui a fait date, à cet arrêt du temps social qui correspond à son entrée dans la salle de cinéma, alors que le premier cherche à saisir une expérience fugace, quotidienne.

2. « Effeto-medium », Vicenza, *Senocinema*, n° 4, 1982 et « New tele/visions », Los Angeles, *On film n° 13*. Ce second article était consacré à une soirée de télévision de l'été 1983 pendant laquelle on vit en alternance une fiction, *Le Secret de Monsieur L.*, réalisée par Pierre Zucca, et un magazine sur les images, montrant aussi bien des films de Méliès qu'une interview d'Orson Welles.

Cette avancée idéologique ne s'est pourtant pas forcément traduite immédiatement dans la pratique de l'analyse télévisuelle car il faut du temps pour que de nouveaux moyens ou de nouveaux outils secrètent de nouveaux comportements. Dans un premier temps, l'usager d'un nouveau média importe toujours ces anciens usages. Ce fut en partie mon cas.

L'accès aux archives télévisuelles est pour moi indissociable de la découverte de la numérisation. Car, dans ces visites de l'Ina, ce que je découvrais concrètement, au-delà des virtualités théoriques d'inventer de nouveaux domaines (comme on invente un trésor), c'est d'abord de nouvelles possibilités de traiter l'image grâce à la SLAV (station de lecture audiovisuelle). Je m'y intéressais d'autant plus que Denel me confia la direction d'un atelier consacré à son ergonomie. Une méthode de travail fut choisie par Bernard Stiegler, qui dirigeait l'ensemble des ateliers : faire un « banc d'essai » où nous étudierions un programme à partir des points de vue les plus divers. Ce fut l'émission littéraire *Caractères*, qui avait succédé à *Apostrophes*. Il se trouve que j'avais réalisé peu de temps auparavant une étude de marketing à la demande de l'animateur, Bernard Rapp, qui remplaçait Bernard Pivot. Je pus donc mesurer ce que les nouveaux outils qu'on mettait entre mes mains changeaient à mes conditions de recherche.

La première rupture qu'instaurait la capture automatique, je la résumais en une phrase : « On ne travaillait plus sur l'image, mais avec l'image. » Je me rappelle les mines effarées des documentalistes qui me voyaient travailler : je capturais des centaines d'images à chaque programme que je regardais. C'est qu'il s'agissait pour moi d'établir en quelques clics ce qui avait donné tant de fil à retordre aux analystes de film : décrire pour analyser ensuite. À présent, je pouvais partir d'un découpage ne laissant plus de place à la seule imagination, mais gardant la trace aphasique de la succession des plans. Qu'avaient apporté les imagettes à ma façon de procéder antérieure ? La possibilité d'accéder à une structure linéaire du flux, au lieu d'avoir eu à le coder et, même, à le transcoder, pour travail dessus ultérieurement.

En second lieu, le logiciel de capture (Vidéoscribe, pas encore Médiascope) suppléait les défauts ou les lacunes de ma mémoire. Enfin, les images pouvaient fonctionner comme des signets pour marquer des moments importants des programmes. Néanmoins, avec la numérisation de l'image, je ne faisais que faciliter des démarches qui étaient les miennes avant d'accéder à l'Inathèque et, si j'avais continué dans cette seule voie, je n'aurais finalement fait qu'une analyse textuelle des programmes de télévision, similaire à celles que je faisais antérieurement pour le cinéma.

Passé ce premier moment d'exaltation, très proche de celui qu'eut Orson Welles, du moins je l'imagine, en entrant sur un plateau de cinéma – il raconte qu'il eut la sensation de jouer avec un train électrique –, passé ce moment, donc, tout aurait pu retomber. J'eus alors la chance d'avoir entre les mains un dossier épais qui avait été préparé par la Bibliothèque nationale, et qui rassemblait des programmes mettant en scène la vie des Français. Je décidai de le prendre comme fil conducteur de mes recherches sur les relations réalité/fiction. Se posa alors à moi, en fait presque à la même époque, mais dans un second temps du point de vue logique, de savoir comment traiter de gros corpus. En effet, la rupture radicale entre le travail que l'on peut accomplir sur les programmes de sa médiathèque personnelle et les archives réside essentiellement dans cette différence de taille (en tous les sens du terme : une énorme différence et une différence d'échelle) entre les objets de recherche que l'on peut se donner. C'est confronté à cette question que j'ai été amené à reprendre à la base la question de l'analyse télévisuelle : de quelle machette avions-nous besoin pour tracer notre chemin dans cette forêt presque vierge de l'histoire des programmes télévisuels ? Je ne vais pas détailler tout le système conceptuel que j'ai élaboré depuis cette époque, ce n'est pas le lieu, mais c'est en tout cas le déplacement de la question méthodologique à résoudre qui m'a entraîné à déplacer la problématique de l'image, où l'avait tenue la sémiologie du cinéma, à celle du genre ; du texte même au groupe de textes. D'où ma tripartition des trois interprétants des programmes télévisuels : le monde réel, le monde fictif et le monde ludique.

Une fois ces trois grandes régions théoriquement repérées, il ne me restait plus qu'à les parcourir en formant de gros corpus permettant de comprendre les lois des genres. À l'hiver 1998, je me réchauffais donc à l'Inathèque en examinant successivement des journaux télévisés, des jeux, des séries et des *reality shows*, travail qui aboutit à *Introduction à l'analyse de la télévision*<sup>3</sup>.

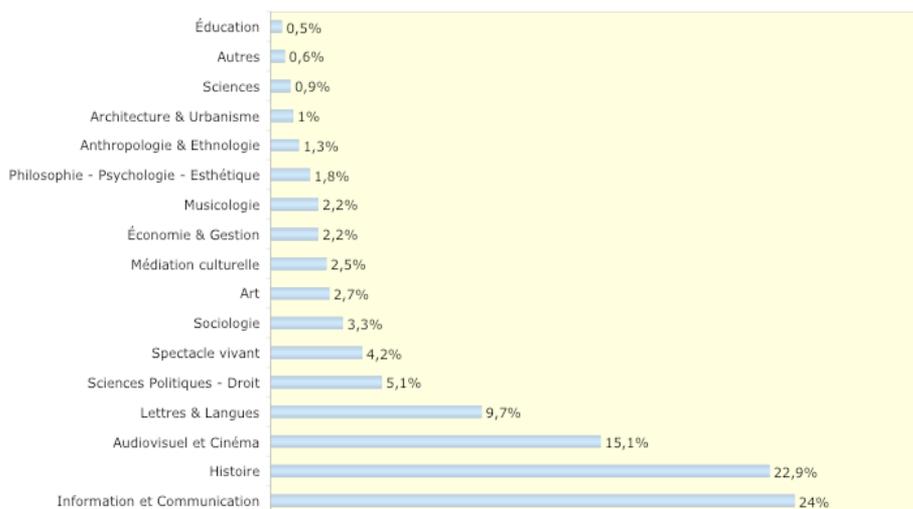
Près de vingt années ont passé depuis mes premiers travaux à l'Inathèque (dans mon « dossier chercheur » figurent encore des fichiers de 1994). Avec le recul, je me rends bien compte que, même si le direct me passionne toujours, même si d'ailleurs j'ai écrit quelques pages à son sujet, ce que je vais chercher dans les archives n'est plus du même ordre. Pour la génération qui ne pouvait accéder aux programmes, la télévision était d'abord un *medium*. Il s'agissait de comprendre ce que la vision à distance changeait aux conditions de réception, en quoi la télévision n'était pas le cinéma, en quoi le traitement du temps différait, etc., autant de problématiques qui relevaient plutôt de la sémiologie.

3. François Jost, *Introduction à l'analyse de la télévision*, Paris, Ellipses, 2004.

La télévision était aussi vue comme un *media*, une institution qui entretenait des relations avec les gouvernements : sociologues comme historiens se plongeaient avec délectation dans les archives et dans l'histoire de ce fameux cordon ombilical pouvoir-media qui a fait couler tellement d'encre.

Aujourd'hui, la situation a complètement changé : nous ne sommes plus lâchés dans une forêt vierge, sans outil ou sans boussole. Grâce à l'examen de gros corpus, des concepts ont été élaborés, parfois des grilles qui permettent d'avancer d'un pas plus assuré, des genres ont été balisés et explorés (je pense notamment aux jeux, qui étaient non cartographiés ou presque), des noms sont apparus, qu'on prononçait rarement – Danielle Hunebelle, Jacques Krier –, et ce qui n'apparaissait que comme un flux permanent, difficile à découper, est maintenant périodisé, balisé, nommé. Du même coup, le médium et le média sont passés au second plan au bénéfice de l'étude des programmes, dont l'histoire est très en retard par rapport à celle des institutions. On assiste en fait à un mouvement assez proche de celui qu'ont connu les études sur le cinéma. Après les grandes théories – sémiologie, narratologie –, les travaux sur les « écoles » ou les « périodes », on a assisté à une fragmentation et à une spécialisation des sujets de thèses, qui, avec retard, font du cinéma une discipline universitaire avec ses spécialistes aussi pointus que les littéraires avec leurs seiziémistes ou dix-huitiémistes. Pour préciser ce que les chercheurs demandent à la télévision, et afin de sortir un peu de cette ego-histoire avant d'y retourner, je vous présenterai d'abord un panorama des domaines qui sont travaillés par les chercheurs qui fréquentent l'Inathèque grâce à quelques tableaux que Christine Barbier-Bouvet, qui les a élaborés, a bien voulu me communiquer.

**inathèque de France  
année 2008 - disciplines représentées**



Ce premier tableau nous permet de répondre à la question « d'où on parle? », comme on aimait à la dire dans l'après-68. Force est de constater que les questions sont d'abord posées depuis le domaine de la communication, ensuite de l'histoire, qui représentent à elles deux près de la moitié des chercheurs et pour 15 % par des étudiants de cinéma-audiovisuel, dont les interrogations peuvent recouper celles des étudiants d'info-com.

Christine Barbier-Bouvet a fait une autre statistique fort intéressante, qui détaille ce que sont les demandes d'une journée ordinaire. Évidemment, ce qui frappe en premier lieu, c'est la diversité des sujets. En l'absence de renseignements précis sur ces recherches, il est difficile de tirer des conclusions définitives sur les problématiques qui les guident. Néanmoins, je remarque, en me plaçant bien évidemment de l'extérieur, que les sujets se répartissent entre trois grandes masses :

- la connaissance de la *télévision comme objet* : par exemple, *la deuxième chaîne, la programmation, les feuilletons historiques*. Cette masse représente 37 % des demandes ;
- la *télévision comme outil de connaissance* : les études qui utilisent la télévision comme une source parmi d'autres de façon plus ou moins accessoire : *le couteau suisse, les Ambassadeurs de France à Bonn*, etc., études qui représentent 42 % ;
- et une troisième part, que je situe au milieu, car il s'agit d'interroger *la représentation*, qui en tant que telle peut pencher aussi bien du côté du représenté que du média, par exemple *La représentation du conflit israélo-palestinien dans les médias* : 21 %.

Il ne m'est pas possible de savoir si cette répartition des sujets de recherche recoupe la répartition des disciplines, mais on peut émettre l'hypothèse que les étudiants de communication et une partie de ceux en audiovisuel sont plutôt ceux qui prennent la télévision comme objet et les historiens, et en partie les étudiants de cinéma qui travaillent sur tel ou tel réalisateur, ceux qui traitent la télévision comme outil.

En ce qui me concerne, j'en suis à une troisième façon d'explorer les archives, qui n'exclut pas forcément les deux premières. Mon ambition reste de comprendre la télévision, c'est-à-dire d'en saisir les logiques. Pour cette raison, je reste attaché à des problématiques massives. Après des questionnements sur le direct, la fiction ou le jeu, j'ai enclenché, grâce à l'ANR, un programme intitulé *Qu'est-ce que la création télévisuelle?* financé par l'ANR. Si au moins deux des chercheurs « historiques » du CEISME, Marie-France

Chambat-Houillon et moi-même, sommes d'abord des spécialistes de l'image, et même de la sémiologie audiovisuelle, je crois que je peux dire (je parle pour moi, au moins) que nous avons pris le goût de l'archive et que ce goût nous a amenés bien au-delà du visionnement des programmes. Sans doute parce que, à la différence des sémiologues dogmatiques, je ne limite pas la production du sens à ce qui se passe dans un programme, sans doute parce qu'un des effets de ma théorie a été de me débarrasser du monde réconcilié que supposait le « contrat de lecture », il m'est devenu évident au fil des ans qu'il me fallait aller au-delà des images et chercher des informations dans la documentation écrite. Certes, cela fait des années que pour identifier les « promesses », je recours au Bulletin ou au dossier de presse. Mais le programme ANR nous a amenés à d'autres usages. Pour comprendre ce qu'avait pu signifier la « création télévisuelle », il nous a fallu d'abord nous plonger dans la structuration des services de la Radiotélévision, lire les procès-verbaux des comités des programmes, consulter les archives du directeur de programmes de 1952 à 1959, Jean d'Arcy, etc.

Néanmoins, pas plus qu'il ne faut autonomiser les programmes télévisuels, il ne faut faire de la documentation écrite une source à part, auto-suffisante, comme l'ont fait jadis certains historiens de la télévision qui ne pouvaient accéder aux programmes. Pour moi, l'archive écrite est devenue la boussole que je cherchais au moment de pénétrer dans la vaste forêt dont je parlais tout à l'heure. Je crois que j'aurais pu regarder des dizaines d'heures de programmes des années 1970, sans qu'il me vienne en tête que ce qui la caractérisait était qu'elle était une « télévision assis », comme l'appela un critique de *Télérama*, c'est-à-dire une télévision de débats, de discussion où l'on prend l'habitude de se mettre autour d'une table pour discuter de n'importe quel sujet. De même, je pense que j'aurais pu me perdre en allant dans diverses directions pour les années 1950, et même persister à les voir comme la décennie d'une télévision de maître d'école, si je n'étais tombé sur trois phrases qui m'ont fait plonger dans les programmes autrement que ce que m'avait suggéré la lecture des historiens. La première provient d'une source secondaire, elle est écrite par un journaliste de *Radio 55* : « l'automne fut marqué par le début d'une ère nouvelle : celle du sourire ! », la seconde est lue dans une tribune d'Henri Spade dans le même journal, qui s'insurge contre les variétés qui ne sont que des suites de numéros et qui plaide pour un spectacle écrit (*Radio 55*, 19 juin 1955) ; la troisième est une phrase qui allait dans le même sens dans

un discours de Jean d'Arcy au Conseil des programmes, le 4 juillet 1958<sup>4</sup>. En combinant ces trois phrases, j'ai pu me lancer dans l'étude de *Bouquet de joie* pour comprendre quelle rupture s'était opérée alors dans la télévision. J'en ai exposé les résultats dans le colloque consacré à Jean d'Arcy<sup>5</sup>. Mais ce que je peux dire, c'est qu'un tel aller-retour entre l'écrit, la réception de l'époque et le programme permettent à la fois de faire une cartographie des programmes plus fine, avec une échelle plus grande que celle des historiens de jadis et, ce faisant, d'aller contre ces grandes généralisations qui ont encore cours, comme paléo-télévision ou télévision des maîtres d'école.

*Qu'a changé l'accès aux archives de la télévision dans vos recherches?*, demandai-je. Comme on le voit, il n'y a pas à cette question de réponse définitive et stable. Car si l'on ne peut entrer dans des archives sans leur poser de question, les questions qu'on leur pose changent à mesure que la fréquentation des archives change le chercheur. Vingt ans après mes premiers pas dans cette forêt inextricable au premier regard, je ne suis plus le même et les archives jouent un autre rôle dans mes recherches qu'au début. Mais je ne vous promets pas, si l'on se revoit dans dix ans, que ce rôle soit encore le même.

4. « Un effort sera fait dans le sens de l'écriture du scénario pour les émissions de variétés, l'expérience prouvant de plus en plus, année après année, que l'époque se termine des émissions de variétés composées d'un simple défilé de numéros réunis entre eux par le bagout d'un animateur : il convient de plus en plus de bâtir un scénario et de jumeler aussi, comme pour les émissions dramatiques, auteur et réalisateur ».

5. Colloque « Jean d'Arcy. La communication au service des droits de l'homme, 1913-1983 », Paris 1/ Irice/Ina/Isor-CRHIX<sup>e</sup>, 25-27 janvier 2012, dont les actes sont à paraître : Marie-Françoise Lévy (dir.), *Jean d'Arcy, 1913-1983. Penser la communication au xx<sup>e</sup> siècle*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2013.