



**HAL**  
open science

# Le journal télévisé, un créateur de représentations sociales sous contrainte ? Approche par le recyclage des images d'archives

Jean-Stéphane Carnel

► **To cite this version:**

Jean-Stéphane Carnel. Le journal télévisé, un créateur de représentations sociales sous contrainte ? Approche par le recyclage des images d'archives. Sciences de l'information et de la communication. Université Charles de Gaulle - Lille III, 2009. Français. NNT : 09LIL30044 . tel-00800336

**HAL Id: tel-00800336**

**<https://theses.hal.science/tel-00800336>**

Submitted on 13 Mar 2013

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

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

UNIVERSITÉ LILLE 3 – CHARLES-DE-GAULLE

École doctorale « sciences de l'homme et de la société » (SHS) – ED 473  
Laboratoire GERICO « Groupe d'Étude et de Recherche Interdisciplinaire en  
Information et Communication » - EA 4073

**Thèse**

Pour obtenir le grade de

**DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ LILLE 3**

Discipline : Sciences de l'information et de la communication

Présentée et soutenue publiquement par

**Jean-Stéphane CARNEL**

Le 4 février 2009

**Le journal télévisé,  
un créateur de représentations sociales sous contrainte ?  
Approche par le recyclage des images d'archives**

Sous la direction de

Madame le Professeur Annette BÉGUIN-VERBRUGGE

Jury :

Monsieur Guy LOCHARD, Président

Monsieur Bruno BACHIMONT, Rapporteur

Monsieur Yves CHEVALIER, Rapporteur

Monsieur Dominique COTTE

Madame Annette BÉGUIN-VERBRUGGE

## Remerciements

Mes remerciements les plus profonds vont d'abord vers ma Directrice de recherche, Mme Annette Béguin-Verbrugge, qui a su me guider, m'appuyer régulièrement pendant toute la réalisation de cette thèse avec beaucoup de gentillesse et d'efficacité en restant constamment disponible et de bon conseil. Elle m'a transmis son grand enthousiasme pour la recherche.

Je tiens à exprimer ma très sincère reconnaissance à M. Dominique Cotte qui m'a, lui aussi, depuis de nombreuses années, stimulé, conseillé et épaulé.

Heureux de pouvoir compter parmi les membres de mon jury, M. Guy Lochard, M. Bruno Bachimont et M. Yves Chevalier, je suis très sensible à l'honneur qu'ils me font en acceptant de juger ce travail. Qu'ils trouvent, dans ces quelques lignes, l'assurance de ma respectueuse gratitude.

Que les enseignants chercheurs, docteurs et doctorants de l'UFR IDIST et du laboratoire GERIICO soient particulièrement remerciés pour leurs conseils avisés et leurs encouragements.

Je remercie également mes anciens collègues du service de documentation ainsi que toutes les personnes qui, à M6 ou ailleurs, m'ont aidé de par leur disponibilité et de par l'intérêt qu'elles ont porté à ce sujet.

Enfin, mes remerciements les plus personnels vont vers Caroline, Jean-Pierre, Elisabeth et mes proches pour leur grande patience et leur soutien indéfectible.

## **Le journal télévisé, un créateur de représentations sociales sous contrainte ? Approche par le recyclage des images d'archives**

### **Résumé**

Cette thèse est une réflexion sur le fonctionnement d'une communauté de travail et sur le rôle de la télévision dans la construction des symboles culturels contemporains.

En s'appuyant, notamment, sur une observation participante de cinq ans dans la rédaction d'une chaîne de télévision nationale et selon une perspective sémio-pragmatique, cette étude s'intéresse au recyclage des images d'archives dans les journaux télévisés en tant que proposition communicationnelle.

Soumis à de fortes contraintes, tant externes qu'internes, les journalistes recourent quotidiennement à ces ressources documentaires pour mettre en images leurs reportages. Dans un contexte de travail où l'urgence est la règle, les documentalistes en charge de l'indexation de ces programmes anticipent les demandes récurrentes grâce à des « mots-clés outils », indicateurs, a priori, du potentiel élevé de réutilisation d'une séquence.

Étudier ces artefacts nous conduit à établir une typologie des images les plus réutilisées qui distingue les *instants prégnants* et les *images d'illustration*. Les premières résument et symbolisent un événement, les secondes sont, pour les commentaires journalistiques, des supports visuels « vraisemblables » et leur nature d'archives reste souvent ignorée du téléspectateur.

Interroger le caractère symbolique et stéréotypé de ces formes visuelles montre que le phénomène de recyclage les crée, les stabilise et les entretient dans nos répertoires cognitifs. Ce qui nous amène à discuter du rôle essentiel qu'ont ainsi les journaux télévisés dans l'homogénéisation de nos représentations du monde et comme source de conversations « neutres » lors de nos relations inter-individuelles.

### **Mots-clés**

Journal télévisé - Image d'archives - Réutilisation - Documentation - Sémio-pragmatique - Indexation - Répertoire visuel – Représentation sociale

---

## **The television news, a creator of social representations under constraint ? Approaches by the recycling of archive footage**

### **Abstract**

This doctoral dissertation analyses the functioning of a workplace community and reflects upon the role of television in the construction of contemporary cultural symbols.

The results of a five-year long participant-observation study of the editorial staff of a national television station are presented in order to examine, from a semio-pragmatic point of view, the recycling of archive footage in television news as a communicational proposal.

Subjected to strong external and internal constraints, journalists utilise visual resources on a daily basis in their reporting. In the context of a high-pressured working environment where time is of the essence, documentalists in charge of the indexing of these programs anticipate recurring requests by means of "key word tools", which tend to indicate the high potential of reuse of a particular sequence.

The study of these artifacts allows us to establish a typology of the most often reused images and to distinguish between "pregnant" and "illustrative" images. "Pregnant" images summarize and symbolize an event, whereas "illustrative" images, as "probable" visual aids for journalistic commentary, constitute archival resources which are little known to the TV viewer.

Our study of the symbolic and stereotyped nature of these visual forms shows that the process of recycling serves to create, to stabilize, and to maintain such forms in our cognitive repertoires. TV news thus plays a key role in the homogenising of our representations of the world and is an important source of "neutral" conversation in interpersonal exchange.

### **Keywords**

Television news - Archive footage - Reuse - Documentation - Semio-pragmatics - Indexing - Visual repertoire – Social representation

# Table des matières

<b>INTRODUCTION</b> .....	<b>6</b>
<b>CHAPITRE LIMINAIRE – POUR UNE APPROCHE SÉMIO-PRAGMATIQUE DU RECYCLAGE DES IMAGES D’ARCHIVES</b> .....	<b>12</b>
1. RECHERCHES ET TÉLÉVISION.....	12
1.1. <i>La télévision, un art du direct</i> .....	12
1.2. <i>Sémiologie et télévision</i> .....	15
1.3. <i>Pour une sémio-pragmatique de la télévision</i> .....	20
2. LA TÉLÉVISION, UN UNIVERS DE GENRES .....	27
2.1. <i>Ligne éditoriale entre contrat et promesse</i> .....	27
2.2. <i>Le dispositif, comme outil d’analyse</i> .....	35
2.3. <i>Dispositif et promesses du Journal Télévisé</i> .....	38
2.4. <i>La promesse du Six’</i> .....	43
3. LES IMAGES ET LEUR RECYCLAGE .....	50
3.1. <i>Les fonctions de l’image de presse chez Eliseo Veron</i> .....	50
3.2. <i>Images d’archive(s)</i> .....	55
3.3. <i>Le document audiovisuel</i> .....	62
3.4. <i>La citation comme phénomène de recyclage</i> .....	67
4. EN CONCLUSION, DES ARCHIVES AU SERVICE DE LA RECHERCHE .....	74
<b>CHAPITRE 1 – CONTRAINTES DE PRODUCTION ET PREMIÈRES SÉLECTIONS</b> .....	<b>76</b>
1. LA TÉLÉVISION, UN GÉANT SOCIAL, UN NAIN ÉCONOMIQUE .....	77
1.1. <i>L’entreprise de presse</i> .....	78
1.2. <i>Le journal télévisé, entre coût et rentabilité</i> .....	80
1.3. <i>Le terrain d’étude, la Rédaction nationale du Six’</i> .....	83
2. DE L’ÉVÉNEMENT AU SUJET .....	85
2.1. <i>Le choix de l’événement et la ligne éditoriale</i> .....	86
2.2. <i>Définir l’événement médiatique</i> .....	87
2.3. <i>Les sources d’informations</i> .....	90
2.4. <i>Les sources d’images</i> .....	97
2.5. <i>La sélection de l’événement</i> .....	117

3.	DU SUJET AU REPORTAGE, LA MISE EN IMAGES .....	126
3.1.	<i>Des spécialistes au JRI</i> .....	126
3.2.	<i>Le tournage</i> .....	128
3.3.	<i>Le dérushage</i> .....	132
3.4.	<i>Le montage</i> .....	133
3.5.	<i>Le mixage</i> .....	138
4.	EN CONCLUSION, DE L'URGENCE AUX ARCHIVES .....	141

## **CHAPITRE 2 : COMMUNICATION DOCUMENTAIRE ET COMMUNICATION JOURNALISTIQUE.... 142**

1.	COLLECTE DU MATÉRIEL ET POLITIQUE DE SÉLECTION .....	143
1.1.	<i>Collecte du matériel</i> .....	143
1.2.	<i>Politique de sélection</i> .....	146
1.3.	<i>Patrimoine et pérennité du support</i> .....	151
2.	LA TYPOLOGIE DES RECYCLAGES DU SIX' .....	153
2.1.	<i>Répondre à quelles recherches ?</i> .....	153
2.2.	<i>Les reportages recyclant</i> .....	155
2.3.	<i>Les images recyclées</i> .....	158
2.4.	<i>Le Glissement de catégorie</i> .....	161
2.5.	<i>Conclusion de la typologie des recyclages</i> .....	162
3.	UN TRAITEMENT DOCUMENTAIRE VOUÉ À L'EFFICACITÉ, DANS L'URGENCE .....	163
3.1.	<i>Répondre aux requêtes</i> .....	163
3.2.	<i>Le catalogage</i> .....	164
3.3.	<i>Voyage au cœur de la notice documentaire</i> .....	166
3.4.	<i>Le descriptif</i> .....	171
3.5.	<i>L'indexation</i> .....	178
4.	LE POTENTIEL DE RECYCLAGE DES ARCHIVES .....	189
4.1.	<i>Les mots-clés outils</i> .....	190
4.2.	<i>Critères liés au sujet de l'image</i> .....	205
4.3.	<i>Le cas Serge Gainsbourg</i> .....	213
5.	EN CONCLUSION, DES ARCHIVES À LEUR RECYCLAGE .....	214

## **CHAPITRE 3 : ARCHIVES ET REPRÉSENTATIONS DU MONDE ..... 217**

1.	UN RECYCLAGE DE PLUS EN PLUS PRÉSENT ? .....	218
2.	IMAGES D'ARCHIVES ET INFÉRENCES.....	225
2.1.	<i>Montrer la citation</i> .....	225
2.2.	<i>Pertinence et coût cognitif</i> .....	229
3.	ENTRE PERTINENCE ET VRAISEMBLANCE, UNE CONSTRUCTION DU MONDE .....	238
3.1.	<i>Problème de la réutilisation invisible : conférence de Bagdad</i> .....	238
3.2.	<i>L'archive, le documentaliste et la déontologie</i> .....	240

3.3.	<i>Des journalistes poètes ou historiens ?</i> .....	240
3.4.	<i>Archives, stéréotypes et clichés</i> .....	243
4.	LA FONCTION RÉFÉRENTIELLE DES ARCHIVES, DE L'INDICE AU SYMBOLE.....	252
4.1.	<i>Un indice ?</i> .....	253
4.2.	<i>Une icône ?</i> .....	255
4.3.	<i>Un symbole ?</i> .....	256
4.4.	<i>Stéréotypie et symbolisme : la disqualification de la réalité ?</i> .....	260
4.5.	<i>Etude de cas : Omayra Sanchez et la valeur symbolique des images</i> .....	262
5.	LES IMAGES D'ARCHIVES, LE JOURNAL TÉLÉVISÉ ET NOUS .....	280
5.1.	<i>L'influence du recyclage sur nos représentations</i> .....	281
5.2.	<i>Une position déterministe ?</i> .....	286
5.3.	<i>L'homogénéisation de l'imaginaire social, une chance ?</i> .....	289
5.4.	<i>Un créateur de conversations</i> .....	291
6.	EN CONCLUSION, LA FIN DU JOURNAL TÉLÉVISÉ ? .....	295
<b>CONCLUSION GÉNÉRALE .....</b>		<b>297</b>
1.	DES REPRÉSENTATIONS SOUS CONTRAINTES .....	297
2.	PERSPECTIVES .....	300
<b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>		<b>303</b>
<b>TABLE DES ILLUSTRATIONS .....</b>		<b>321</b>
<b>TABLE DES TABLEAUX.....</b>		<b>322</b>
<b>ANNEXE 1.....</b>		<b>323</b>
<b>ANNEXE 2.....</b>		<b>375</b>
<b>ANNEXE 3.....</b>		<b>377</b>

Le journal télévisé a débuté depuis quelques minutes. Le reportage qu'il nous propose maintenant concerne l'annonce d'un important sommet international devant se tenir la semaine prochaine dans notre pays. Le commentaire nous explique que les forces de l'ordre craignent que les manifestations, prévues pour l'occasion par certaines associations, ne dégénèrent. Les images accompagnant ce commentaire, présentent les affrontements entre policiers et manifestants ayant eu lieu lors d'un précédent événement de ce type. Le sujet suivant a pour thème les chiffres mensuels du chômage. Les images montrent l'intérieur d'une Agence Nationale Pour l'Emploi ; nous y voyons une personne, de dos, qui utilise une borne informatique, puis le cadre se fixe sur les larges panneaux sur lesquels sont agrafées les offres d'emploi. Le bref commentaire du journaliste décrit les variations des chiffres du mois.

Voilà deux reportages, deux sujets très différents et deux formes de recyclage d'images d'archives. En effet, aucune des images que nous venons de voir n'a été filmée pour cette occasion. Elles proviennent toutes des fonds d'archives du journal télévisé que nous regardons. Si, dans le cas des manifestations, leur statut d'archives est évident, celles de l'ANPE sont plus rarement interprétées par le téléspectateur comme des images anciennes.

S'inscrivant dans une démarche sémio-pragmatique, c'est à ce phénomène, le recyclage des images d'archives dans les journaux télévisés, que s'intéresse cette thèse. Articuler les termes *Archives* et *Journal télévisé* n'est ni une nouveauté ni une découverte pour le téléspectateur qui repère souvent des images d'archives dans un journal télévisé. Chacun sait que le JT revient sur des événements, qu'après avoir annoncé une information, souvent il continue à suivre les faits et qu'il est donc susceptible de rediffuser de « vieilles » images pour « rappeler ces faits ». D'ailleurs, si elles sont en noir et blanc, ou si elles possèdent le sigle « INA » ou le coq de Pathé, les images diffusées sont immédiatement reconnues par la majorité des téléspectateurs comme des images d'archives.



Pourtant, outre l'évidence de leur utilisation pour faire référence au passé, leur emploi répond à bien d'autres besoins que le simple « ancrage historique » auquel elles sont souvent intuitivement associées. Elles permettent d'illustrer le commentaire journalistique, qu'il nous décrive des émeutes possibles ou le nombre de personnes sans emploi. Les images d'archives ont, d'abord, une fonction de « simple » support visuel pour le commentaire oral. Dans ces programmes, les images ne disent pas toujours ce qu'elles sont et bon nombre d'entre elles ne sont pas perçues comme des archives ; cependant, bien que le téléspectateur le remarque peu, il s'agit là de leur usage le plus fréquent.

C'est donc bien à l'ensemble des fonctions des images d'archives dans le cadre d'un journal télévisé que s'intéresse cette étude. Quelles sont ces différentes fonctions ? À quels besoins répond cette pratique ? Mais également, comment une image ancienne peut-elle « illustrer » une information et un commentaire actuel ? Telles sont les questions auxquelles nous souhaitons répondre dans cette thèse.

Afin d'étudier ce phénomène, nous postulons que l'acte de recyclage d'une séquence d'images d'archives se trouve soumis aux contraintes « maximales » s'appliquant aux diffusions d'images dans le cadre du journal télévisé car il combine celles de leur première diffusion à celles des réutilisations. Notre hypothèse consiste à estimer que, si ces images sont multi-diffusées, c'est parce qu'elles remplissent les différents critères les autorisant à être conservées, indexées, retrouvées, puis, à être une énième fois choisies comme élément du discours journalistique.

Dès lors, dans la pratique des documentalistes, nous pouvons retrouver les traces des nombreuses exigences juridiques, économiques, logistiques et organisationnelles, pesant sur le discours journalistique. En effet, comme le précisent Jean-Louis Missika et Dominique Wolton, la communication est toujours définie par ses contraintes : « et plus la communication est complexe, comme c'est le cas avec la télévision, plus les règles sont contraignantes et indispensables »<sup>1</sup>. Nous souhaitons montrer que les images diffusées dans un journal télévisé ne sont pas réellement l'expression d'un point de vue de journaliste mais le résultat d'un ensemble de pressions, conscientes ou non,

---

<sup>1</sup> MISSIKA, Jean-Louis, WOLTON, Dominique. *La folle du logis, La télévision dans les sociétés démocratiques*. Paris : Gallimard, 1983, pp. 150-151.

qui réduisent le libre choix dans les images utilisées. Ces contraintes s'additionnent au cours des étapes de fabrication et elles affectent l'ensemble du processus de production de la communication du journal télévisé. Elles se retrouvent, aussi, dans la création des notices documentaires car ces dernières sont pensées par les documentalistes dans un esprit d'efficacité qui, dans ce contexte particulier, est surtout un temps de réponse bref.

À cause du besoin d'images qui caractérise le journal télévisé et de l'urgence dans laquelle il se réalise, s'exerce une influence réciproque entre le service de documentation et la rédaction tant dans les manières de travailler que dans la finalité de leur travail. Les exemples sont nombreux : des sujets abandonnés par manque d'images, aux créations de mots-clés correspondant à des types de demandes redondantes, et nous verrons que les journalistes traitant l'actualité et les documentalistes-archivistes traitant le passé n'évoluent pas dans des mondes clos et antinomiques, mais que leurs pratiques sont imbriquées les unes en fonction des autres.

Nous pensons qu'il existe un lien, une interaction entre la communication journalistique et la communication documentaire. De telle sorte que, le langage documentaire mais aussi, et plus encore, les usages des documentalistes audiovisuels doivent s'envisager comme des présupposés sur des demandes futures, s'appuyant et se structurant à partir des rétroactions basées sur les requêtes précédentes. Dans cette optique, l'étude des notices documentaires est révélatrice du discours « actuel », tout au moins visuel, (re)produit par ce genre de programme.

Dans la perspective sémio-pragmatique qui est la nôtre, questionner les images d'archives recyclées nous oblige à nous interroger sur les représentations et les formes visuelles convoquées par la pratique du recyclage. Tournées vers la mise à disposition d'images, dans le contexte déterminé du journal télévisé, les notices documentaires en constituent elles-mêmes une certaine forme d'analyse et les étudier nous permettra de questionner les représentations visuelles véhiculées par ce programme. De surcroît, nous souhaitons montrer que si de nombreuses images peuvent être remplacées par d'autres, cela signifie qu'elles s'inscrivent dans des formes intégrées à nos répertoires qui nous influencent dans notre approche du vraisemblable d'une situation ou d'un événement. Postulant que ces critères de représentation visuelle sont, en partie,

partagés de manière tant implicite qu'explicite par les professionnels : documentalistes, journalistes et monteurs, nous pouvons examiner la réutilisation de la mémoire télévisée comme la création ou l'entretien d'une culture visuelle et médiatique commune, participant à une uniformisation des représentations d'une partie du corps social.

Nous projetons d'analyser le discours journalistique sous l'angle de la réutilisation de ses images d'archives, en considérant ce recyclage comme le résultat des contraintes et des sélections liées à la production et à la diffusion des images dans les journaux télévisés, mais, également comme un des indicateurs de nos modes de représentation du monde.

Cette problématique nous invite à questionner les conditions d'apparition puis d'exploitation des archives dans les journaux télévisés. À quelle logique répondent les états successifs d'une séquence d'images et que révèlent-ils du discours journalistique ? Comment les documentalistes tiennent-ils compte et incorporent-ils ces contraintes à leur pratique ? Que nous apprennent les archives télévisuelles sur l'institution du même nom ? Plus largement, comment les acteurs du journal télévisé pensent-ils les images d'archives et comment en usent-ils pour représenter le passé, le présent et parfois même le futur ?

Afin de fournir des arguments en réponses à ces interrogations, nous avons procédé à une étude de terrain participative pendant les cinq années durant lesquelles nous avons été employé au Service de documentation du groupe Métropole Télévision (M6). Pour réaliser une telle étude de terrain, selon Philippe Le Guern, il n'existe pas de « bonne » méthode. Celle-ci doit avant tout s'adapter à l'objet d'étude. Cependant, cet auteur précise qu'elle doit répondre à quatre critères<sup>2</sup> :

- le caractère inductif de l'enquête,
- la nature et la durée de l'investissement sur le terrain,
- le recueil de données de première main,
- l'objectivité de l'enquête.

---

<sup>2</sup> Le GUERN, Philippe, « L'observation : méthode et enjeux », In *Introduction à la recherche en SIC*. OLIVESI, Stéphane (dir.), Grenoble : PUG, 2007, pp. 17-19.

Ces préconisations ont été suivies dans notre étude. Notre problématique est née d'une démarche inductive et provient d'un double constat. D'une part, les images d'archives sont bien plus utilisées dans les journaux télévisés que ne le pensent les téléspectateurs habitués à identifier ces images à l'apparition d'une date ou d'un logo sur l'écran. D'autre part, dès le traitement des images, les documentalistes les sélectionnent en fonction d'un potentiel de réutilisation parfois explicité par des mots-clés, spécifiques et créés pour réagir de manière pertinente et rapide aux demandes les plus récurrentes.

Concernant la nature et la durée de l'investissement, précisons que, si l'objet de cette étude ne concerne que le journal télévisé, nos fonctions au sein du service de documentation nous ont amené à collaborer, également dans un premier temps, avec les magazines dits de « musique-variété-divertissement ». Puis, les trois dernières années, nous consacrons un tiers-temps à la mission de chercheuse pour le magazine d'information *Zone Interdite*. Notre implication dans différents genres de programmes furent autant d'occasions d'observer des contextes de travail variés qui, eux aussi, ont nourri cette étude en nous donnant la possibilité d'établir des rapprochements ou, au contraire, de nettes distinctions entre ces émissions. Enfin, concernant la « vue d'ensemble du système », c'est notre remplacement de la responsable du service, durant le printemps 2006, qui nous a permis de mieux saisir certains niveaux de contraintes « hiérarchiques » dont nous appréhendions, jusqu'alors, assez mal les répercussions.

C'est donc en tant qu'observateur privilégié que nous avons étudié notre objet. Cette position donne le moyen de remplir la troisième condition, celle du recueil de données de première main car de nombreux éléments à l'origine de notre réflexion furent obtenus lors de conversations informelles « entre collègues ». Ces dires n'ont pas fait état d'un enregistrement, ni d'un accord de diffusion. Cependant, souhaitant replacer le recyclage des archives dans son contexte de production et afin d'éclairer les positions des acteurs de la production du journal télévisé, nous avons choisi de citer certaines de ces remarques en ne mentionnant que la fonction des personnes dont nous reprenons les paroles.

Pour finir, dans le but de posséder des données objectives, à l'observation de terrain nous avons couplé une analyse quantitative issue de l'examen d'un corpus composé de

l'ensemble des reportages diffusés dans le journal national de 19h50 de M6 : le Six' national (Six Minutes) du mois d'octobre 2002. Ce mois n'étant pas sujet à une actualité particulière, comme peut l'être, par exemple, un mois de Jeux Olympiques, il nous a permis d'englober les cas les plus fréquemment rencontrés de recyclage d'images d'archives.

Précédés d'un chapitre liminaire, trois chapitres articulent notre étude :

Dans le premier, nous replaçons l'acte de recyclage des images d'archives dans l'ensemble des contraintes pesant sur la production d'une édition d'un journal télévisé. Ce chapitre questionne les modes de la communication du journal télévisé se servant des images d'archives. Pourquoi le journaliste a-t-il besoin d'images d'archives ? Pour quels types de sujets ?

Axé sur les pratiques documentaires, le deuxième chapitre étudie comment les documentalistes utilisent et parfois créent leurs outils de travail, afin d'intégrer ces contraintes, mais aussi pour les anticiper. Recherchant l'efficacité et la rapidité, les « mots-clés outils » développés par les documentalistes audiovisuels sont alors autant d'indicateurs sur les images les plus fréquemment employées par nos journaux télévisés.

Le dernier chapitre, plus interrogatif dans son esprit, questionne les formes visuelles véhiculées par les images d'archives. Si les documentalistes anticipent les images qui feront « l'actualité », il faut alors, dans une approche pragmatique, s'interroger sur la valeur de stéréotypes et d'images prototypes que revêtent certaines de ces images et donc chercher leur relation avec nos représentations du monde.

Mais, avant d'aborder les différentes phases de la création d'un journal télévisé, et donc les premières étapes de la sélection des images qui seront diffusées sur nos écrans, nous souhaitons débiter ce travail de thèse par un chapitre liminaire qui, à la fois, précisera nos postures théoriques et définira nos outils de recherche.

## **Chapitre liminaire – Pour une approche sémio-pragmatique du recyclage des images d’archives**

---

Ce chapitre liminaire, que nous avons choisi de distinguer des trois chapitres de notre travail de thèse, a pour but de présenter les différentes notions et les concepts sur lesquels nous nous appuyons tout au long de cette étude. Nous pointerons ceux qui nous ont été utiles pour étudier la communication télévisée et le recyclage des images d’archives sans chercher à en établir une encyclopédie. Ce chapitre se compose de trois sous-parties qui, si nous reprenons une métaphore audiovisuelle, sont autant de « zooms avant » vers notre objet de recherche.

La première montre le lien entre l’étude de la télévision et la démarche sémio-pragmatique dans laquelle nous inscrivons cette thèse.

La deuxième se fait sur le journal télévisé et propose d’analyser *les promesses* du journal de M6, le *Six’*.

Enfin, la troisième permet d’aborder la question des *figures discursives* des images dans la presse et de questionner les notions d’archive(s) et de recyclage.

### **1. Recherches et télévision**

---

#### **1.1. La télévision, un art du direct**

Les premières réflexions sur la télévision sont essentiellement le fait « d’hommes du métier » issus des précédents médias, presse écrite, cinéma et radio. Les pionniers de l’analyse de la télévision sont surtout fascinés par la nouveauté technique qu’apporte ce nouveau médium : le direct. C’est dans cette innovation qu’ils voient la principale différence avec le cinéma. En 1946, Jean Thévenot, journaliste français et producteur d’émissions de radio et de télévision, déclare à ce sujet : « Enfin, plus de truquages, de coupures, de montage, de rattrapage, plus de vie mise en conserve, servie froide ou

réchauffée. Enfin la vérité, toute nue et toute chaude »<sup>3</sup>. Comme d'autres auteurs, écrivant à la même époque, le cinéaste Georges Freedland voit en elle une convergence technologique avant l'heure et déclare que « la télévision est en somme le cinéma parlant à domicile, et un moyen aussi immédiat que la radio pour transmettre au spectateur-auditeur un spectacle en même temps qu'on l'enregistre »<sup>4</sup>. La télévision se positionne, alors, entre la radio proposant des images et le cinéma à domicile. Là est, aux yeux du photographe André Vigneau, l'essence de ce média

« qui vous apportera toutes sortes de spectacles chez vous, [et] permettra à l'acteur, au conférencier, au musicien, au poète de se présenter et de ne s'adresser qu'à vous seul, de ne parler que pour vous, tout en s'adressant en même temps à mille autres confidents de sa pensée »<sup>5</sup>.

Si les débuts de ce média sont marqués par le direct, la contrepartie de cette technologie est l'absence de possibilité d'enregistrement, digne de ce nom<sup>6</sup>. Aux débuts de la télévision, les archives télévisées sont des objets précieux. Pierre Bellemare, animateur de l'émission de jeu *La Tête et les Jambes*, explique que les images d'archives, issues du kinescope « étaient réservées aux émissions culturelles »<sup>7</sup> et non à des émissions réputées non sérieuses, comme un jeu télévisé. Cette réflexion montre que les archives télévisées possèdent, à cette époque, par leur rareté et les difficultés de conservation, un rôle iconique au sens religieux du terme, qu'il ne faut pas détourner de son objectif premier : être un témoignage du passé.

Cette contrainte technique se voit levée avec l'apparition du magnétoscope en Europe, à la fin des années 50. Pourtant, André Vigneau souligne que la télévision n'a été longtemps définie en France, de façon normative, que comme un *art du direct*. Et ce,

---

<sup>3</sup> THEVENOT, Jean. *L'âge de la télévision et l'avenir de la radio*. Paris : Les Éditions Ouvrières, 1946, p. 21.

<sup>4</sup> FREEDLAND, George. « Télécinéma. Essais sur la syntaxe de la télévision ». In *Revue du cinéma*, n°19-20, automne 1949, p. 121.

<sup>5</sup> VIGNEAU, André. « La télévision et les différents spectacles. Du grand spectacle à la confiance ». In *Cahiers d'études de radiotélévision*, n°2, Paris : PUF, 1954.

<sup>6</sup> L'enregistrement pouvait se faire grâce au kinescope, qui est un tube-image associé à une caméra cinématographique. Cet appareil filmait l'écran de télévision et permettait d'enregistrer les images sur film.

<sup>7</sup> Interview de Pierre Bellemare, In *GenerationRush 0325*, Producteur : Métropole Télévision, Avril 2004 (matériel non diffusé).

après même que l'évolution technique eut permis la mise en oeuvre d'autres formes d'expression télévisuelle reposant sur le pré-enregistrement de séquences.

Ainsi, cette première période de l'histoire de l'analyse de la télévision a été marquée, en France, par « l'image en direct » qui allait inspirer l'essentiel des commentaires concernant ce nouveau média. C'est donc par la nouveauté technique et non par son contenu qu'elle va d'abord être étudiée car, dans les années 1950, ses programmes sont des objets étranges. Les pièces de théâtre deviennent des « représentations » de pièces de théâtre, le film de cinéma est desservi par la médiocrité de l'image de télévision. À ce moment-là, elle « n'invente rien, elle prend ce qui est déjà présent dans le champ qu'elle s'approprie et l'accommode à sa manière »<sup>8</sup>.

Afin de mieux comprendre les relations entre ce nouveau média et son « prédécesseur » le cinéma, André Bazin, créateur des *Cahiers du cinéma*, répondant par l'article « L'avenir esthétique de la télévision »<sup>9</sup> à une enquête du journal *La Réforme*, présente la télévision comme un objet dont la spécificité consiste en sa différence avec le cinéma par l'opposition de son caractère privé, familial par rapport au caractère public de ce dernier. De plus, André Bazin pose le problème de la qualité de l'image télévisée et constate que le développement de ce nouveau média est étroitement lié aux perfectionnements des techniques améliorant l'état de la diffusion.

Cependant, il reconnaît que ce défaut de qualité de l'image est aussi une vertu, puisqu'il oblige les réalisateurs de télévision à faire preuve « d'humilité » et à inventer une forme singulière tendant au « dépouillement et à la simplicité » pour satisfaire au « sentiment d'intimité éprouvé par le téléspectateur avec les personnages qui apparaissent sur son écran ».

Ce sentiment de proximité du téléspectateur, André Bazin propose de le renforcer par « une mise en scène davantage appuyée sur l'acteur que sur le décor ; à la limite même : une mise en scène tout en gros plans ». Puis, associant les notions, fondamentales à ses yeux, de l'« intimité » et du « direct », il avance que l'intérêt de la télévision réside dans sa « psychologie ». En effet, cet « extraordinaire révélateur »,

---

<sup>8</sup> UNGARO, Jean. « La fille prodigue ou le cinéma après la télévision ». In *La Télévision dans la République : les années 50*, LEVY, Marie-Françoise (dir.), Paris : Éditions Complexe, 1999, pp. 169-170.

<sup>9</sup> BAZIN, André. « L'avenir esthétique de la télévision ». In *La réforme*, 17 septembre 1955.



écrit-il, nous offre le « témoignage humain, la révélation individuelle » car nous serions tous égaux devant la caméra de télévision. C'est pourquoi, selon lui, elle serait « le plus humain des arts mécaniques ».

Enfin, visionnaire, bien avant les progrès de la numérisation et de la miniaturisation, l'auteur s'interroge sur l'avenir de la télévision car il admet, qu'à la différence de la peinture ou du théâtre, elle « n'existe pas en soi, pas plus que le cinéma : elle n'est qu'une forme, peut-être provisoire du spectacle moderne ».

Ces premiers analystes reconnaissent une singularité à ce nouveau média. Pourtant, si la télévision n'est ni le cinéma, ni la radio, c'est bien sur ces modèles qu'elle va se construire. L'objet de cette étude, le journal télévisé, va naître, presque par hasard, d'un « bricolage »<sup>10</sup> entre la passion d'un amateur de la presse écrite, l'inspiration des actualités cinématographiques, la réactivité de la radio et les contraintes d'images propres à ce nouveau média. À ce sujet, le créateur du journal télévisé français, Pierre Sabbagh, déclarait en 1961 :

« Le journal télévisé, je ne l'ai pas fait exprès [...] En 1948, j'ai eu l'idée de faire un journal télévisé. J'avais une grande passion pour le journalisme et cette passion, j'ai voulu la traduire en images pour la télévision. Je me suis souvenu des Actualités françaises. J'ai mis sur pied un projet. J'ai pris toutes les informations d'une semaine qui tombaient à la radio sur un télétype, et j'ai essayé de voir ce que je pouvais en faire en images. J'ai préparé un journal – tout écrit – j'ai fait établir un devis et le projet est allé jusqu'au bureau du ministre... »<sup>11</sup>

Nous reviendrons sur ce récit conté par Pierre Sabbagh, sur le ton de l'anecdote, car il contient, en germe, toute la problématique de la création – quotidienne – du journal télévisé.

## **1.2. Sémiologie et télévision**

Dans les années soixante, naissent les débuts de la recherche sur l'image et sur ses significations. Le point de départ de l'analyse sémiologique de l'image est généralement situé en 1961, date de la création de la revue *Communication*. Durant cette

---

<sup>10</sup> À ce sujet voir : UNGARO. Jean. *Op. Cit.*, p. 184.

<sup>11</sup> SABBAGH, Pierre. « L'actualité contre la montre ». In *Les Cahiers du Cinéma*, n°118, avril 1961.

période, selon le sémiologue Eliseo Veron, cette revue sera le principal témoin de « l'aventure sémiologique »<sup>12</sup>. Toujours selon cet auteur, c'est le numéro quatre de cette revue, datant de 1964 et intitulé « *Eléments de sémiologie* », qui marque le début du projet scientifique de la sémiologie française dans son ensemble. Ce numéro contient deux articles fondateurs : « Rhétorique de l'image » de Roland Barthes et « Le cinéma : langue ou langage ? »<sup>13</sup> de Christian Metz.

« Rhétorique de l'image », dans lequel Roland Barthes décrypte une publicité pour les pâtes *Panzani*<sup>14</sup>, fera le tour du monde sémiologique. Dans cet article, sur lequel nous reviendrons, il pose les premiers principes de l'analyse sémiologique d'une image parmi lesquels la dénotation, la connotation et l'articulation du sens de l'image avec les signes linguistiques qu'il exprime sous les notions d'ancrage et de relais.

Rappelons que cette époque est celle du structuralisme. Le principe de ce courant est l'immanence : l'objet est étudié « en soi », indépendamment de ses conditions de production, de réception, etc. La linguistique structurale apparaît alors, dans une large mesure, comme le paradigme de la scientificité en « sciences sociales ». D'où la tentation de traiter les nouveaux objets avec des modèles venus de la linguistique.

Déjà, dans ses *Cours de linguistique générale*, Ferdinand de Saussure avait inventé le terme « sémiologie ». Ce linguiste la définissait comme une science qui étudierait « la vie des signes au sein de la vie sociale »<sup>15</sup>. Selon lui, ce qui caractériserait la vie sociale par rapport à la vie sauvage ou à la vie minérale, c'est que la socialité se définit par l'emploi de signes qui possèderaient des significations. Le signe se présenterait d'abord comme un signifiant. Cependant, dans la vie en société, une signification partagée apparaît sur ce signifiant : c'est ce que Ferdinand de Saussure appelle « le signifié ».

---

<sup>12</sup> VERON, Eliseo. « De l'image sémiologique aux discours. Le temps d'une photo ». In *Hermès*, n°13-14, 1994. p. 45. En référence à l'étude : BARTHES, Roland. *L'aventure sémiologique*. Paris : Seuil, 1985.

<sup>13</sup> METZ, Christian. « Le cinéma : langue ou langage ». In *Communications*, n°4, Paris : Seuil, 1964, pp. 52-90.

<sup>14</sup> BARTHES, Roland. « Rhétorique de l'image ». In *Communications*, n° 4, 1964, pp. 40-51.

<sup>15</sup> SAUSSURE, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale*. Paris : Payot, 1972 (1916), p. 33.

Pourtant, l'introduction des approches sémiologiques dans les Sciences de l'Information et de la Communication est due, en grande partie, à la démarche de Roland Barthes qui, en prenant appui sur l'appareil conceptuel de la linguistique structurale dans l'étude des productions médiatiques (messages publicitaires, discours sur la mode, articles et photographies de presse), a influencé et marqué les démarches méthodologiques des chercheurs français. Celles-ci se singularisent par le projet de n'exclure aucun objet culturel de leur domaine d'étude en traitant les objets comme des systèmes de signes organisés selon un modèle similaire à celui de la langue.

Cette démarche méthodologique repose sur un certain nombre de postulats qui se révèlent opérationnels pour notre analyse de l'utilisation des images d'archives dans les journaux télévisés. En effet, la sémiologie, inspirée de la linguistique, pose que tout élément signifiant réunit un plan de l'expression (le monde extérieur et matériel des signifiants : les sons, l'alphabet, les gestes, les vêtements, des images) et un plan du contenu (le monde intérieur des signifiés : les idées, les concepts, les représentations). La signification d'un terme correspond alors à la valeur de ce signe à l'intérieur du système signifiant considéré. Cette valeur est le résultat d'un jeu d'oppositions et de différences qui s'établit suivant deux types de relations issues directement de la linguistique : les relations paradigmatiques et les relations syntagmatiques.

Les relations paradigmatiques reposent sur des rapports de sélection et sont donc centrales dans notre étude. La commutation de telle ou telle unité paradigmatique entraîne une variation de sens. Ainsi dans la langue française, les différents adjectifs pouvant être associés à un nom changent le sens de l'énoncé. Ce qui, dit autrement, peut se formuler selon la question : jusqu'où, ou comment une image peut-elle en remplacer une autre sans modifier, en profondeur, le sens de l'énoncé ? Ou, en quoi le fait de choisir telle séquence d'archives plutôt que telle autre change le sens de cet énoncé ?

Il existe également les relations syntagmatiques fondées sur des rapports de combinaison : la place de l'adjectif en français détermine la valeur de l'énoncé, un changement de cette position dans la phrase entraînant une variation de cette valeur et donc du sens de l'énoncé : un homme grand (de taille) se caractérisant autrement qu'un grand homme (important ou célèbre). Ceci, transposé aux (ré)utilisations d'images d'archives, signifie qu'il faut donc examiner leur place dans le reportage : au début, au

milieu, à la fin, ou à un emplacement indifférent et étudier les écarts de significations associées.

Initiée en France par Roland Barthes, la sémiologie de l'image s'appuie donc, dès sa naissance, sur les principes de la linguistique structurale. Pourtant, dans le même numéro de *Communications* de 1964, un autre article « Le cinéma : langue ou langage ? »<sup>16</sup> de Christian Metz deviendra, lui, un des textes fondateurs d'une approche sensiblement différente d'analyse de l'image (en mouvement) qui deviendra la *sémiologie du cinéma*.

À la différence de Roland Barthes, qui traite des images photographiques, Christian Metz s'intéresse au cinéma et donc à l'image animée. Il postule que la notion de langage cinématographique est d'ordre méthodologique : l'ensemble de ce qui est dit dans un film, les organisations signifiantes (perceptives, imaginaires, idéologiques...) qui entrent en jeu dans sa compréhension représentent « un phénomène beaucoup plus vaste, à l'intérieur duquel le langage cinématographique ne constitue qu'une couche signifiante parmi d'autres »<sup>17</sup>. C'est pourquoi, conscient du fait que la sémiologie du film ne pourrait commencer avant que ne soit résolu le problème du découpage de celui-ci en unités de sens, il se consacre à l'analyse syntagmatique des films.

Christian Metz incarne, dès lors, à l'intérieur du « mouvement sémiologique », un courant pour lequel l'objet étudié prime sur le souci disciplinaire et il propose, dès 1970, une réflexion plus générale sur les enjeux d'une sémiologie des images.

« L'image ne constitue pas un empire autonome et refermé, un monde clos sans communication avec ce qui l'entoure. Les images — comme les mots, comme tout le reste — ne sauraient éviter d'être « prises » dans les jeux du sens, dans les mille mouvances qui viennent régler la signification au sein des sociétés. [...] le texte iconique, comme tous les autres textes, est offert à l'impression de la figure et du discours. La sémiologie de l'image ne se fera pas en-dehors d'une sémiologie générale. Car c'est bien de cela qu'il s'agit, et non pas seulement de la linguistique »<sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup> METZ, Christian. *Op. Cit.*, p. 52.

<sup>17</sup> *Idem*.

<sup>18</sup> METZ, Christian. « Au-delà de l'analogie, l'image ». In *Communications*, n°15, Paris : Seuil, 1970, p. 3.

Ce qu'il exprimait quelques années plus tôt en expliquant que « le vrai texte, au cinéma, c'est la bande-images »<sup>19</sup>. Les positionnements que Christian Metz défendra tout au long de sa carrière pourront ainsi être qualifiés de « translinguistique »<sup>20</sup>.

Malgré ces premiers pas vers le monde de l'image animée, comme le signale Guy Lochard, les années 1970 seront marquées « par une forme de désintérêt de [la sémiologie] par rapport [à la télévision] »<sup>21</sup>. Et Marlène Coulomb-Gully d'expliquer que

« si ses qualités esthétiques font qu'un film peut être appréhendé comme une structure fermée, de même qu'un poème voire un roman, pour la télévision, l'essentiel n'est évidemment pas là. [...] Durant les années 1970, la télévision [...] est considérée comme un sous-genre par rapport au cinéma, sous-genre aux caractéristiques strictement négatives : répétitivité, stéréotypie, standardisation, etc. »<sup>22</sup>.

Eliseo Veron constate aussi ce fait, mais il souligne que, durant cette période, il y eut un « bouleversement » de la problématique de l'analyse de l'image la faisant passer du « code au message »<sup>23</sup>. Faire de la sémiologie de l'image, fixe ou animée, est-ce chercher des codes ? L'une des tâches de la linguistique consiste à distinguer les

---

<sup>19</sup> METZ, Christian. *Essais sur la signification au cinéma*. Paris : Klincksieck, 1968, p. 53.

<sup>20</sup> Pour Christian Metz et la translinguistique, voir : BUCKLAND, Warren. *The Cognitive Semiotics of Film*. Cambridge : University Cambridge Press, 2000, pp. 2-5. La translinguistique est une notion développée par Mikhaïl Bakhtine (1895-1975), historien et théoricien de la littérature russe qui se fonde sur une idée du discours intégrant la représentation artistique à un contexte social et historique. Son travail vise à prendre en considération, à contre-pied des théories sémiologiques traditionnelles, le contexte des processus sociaux liés, par exemple, à la situation de la salle de cinéma, ou à l'expression corporelle de l'orateur lors d'un discours. La *translinguistique* conçoit chaque production de « texte » comme un événement interactif, au sens le plus large du terme, d'un discours vécu. Il est intéressant de noter que Christian Metz, lui-même, dans son article fondateur, réclamait cette translinguistique : « le deuxième moment de l'étude du cinéma [...] est proprement sémiologique, translinguistique; il peut moins se permettre de s'appuyer sur du déjà-fait », METZ, Christian. « Le cinéma : langue ou langage ». In *Communications*, n°4, Paris : Seuil, 1964, p. 73.

<sup>21</sup> LOCHARD, Guy. « La recherche française sur le média et les discours télévisuels : éléments pour un bilan prospectif ». In *Conférence inaugurale du Colloque franco-mexicain, des Sciences de l'information et de la communication*, Mexico, Avril 2002, p. 5.

En ligne : <<http://edutice.archives-ouvertes.fr/edutice-00000039/fr/>>, consulté en décembre 2006.

<sup>22</sup> COULOMB-GULLY, Marlène. « Propositions pour une méthode d'analyse du discours télévisuel ». In *Mots., Les langages du politique*, n°70, novembre 2002, pp. 103-113. En ligne : <<http://mots.revues.org/index9683.html>>, consulté en juin 2008.

<sup>23</sup> VERON, Eliseo. *Op. Cit.*, pp. 49-51.

*unités signifiantes*. Peut-il en être de même pour les images ? Par exemple, chercher des codes dans une image photographique signifie vouloir identifier et découper des unités à l'intérieur de celle-ci. Mais cette recherche d'atomes primordiaux se révèle largement infructueuse car : « d'unités faisant partie d'un « code » pré-existant, dans une image photographique, *il n'y en a pas* »<sup>24</sup>.

C'est à partir de cette idée, déjà présente dans les travaux de Christian Metz : l'absence de code, a priori, dans l'image photographique et par extension dans celle de la télévision, qu'un basculement de la problématique devient possible. Il s'agit, dès lors, de chercher dans ces images non plus des codes mais des messages. Comme le précise Eliseo Veron :

« il n'est plus question d'affirmer qu'il faut connaître les « codes » pour pouvoir analyser les images : pour arriver à quelque chose qui est de l'ordre de l'agencement opératoire, de l'ordre de l'organisation signifiante, il faut partir des messages. C'est l'analyse des messages qui devient un préalable au repérage de règles d'organisation des matières signifiantes, ce sont les messages qui construisent, progressivement, au sein de l'histoire et de la société, des ensembles de règles de production et de reconnaissance que l'on ne pourra plus appeler des codes »<sup>25</sup>.

### **1.3. Pour une sémio-pragmatique de la télévision**

Les années 1980 voient un changement de paradigme dont va largement bénéficier l'analyse de la télévision en lui conférant à la fois spécificité et légitimité comme objet d'étude. Selon Marlène Coulomb-Gully, ce changement s'opère parce que la communauté scientifique redécouvre l'intérêt qu'il y a à rattacher un texte à son contexte. C'est la période où la linguistique, « qui constitue toujours une discipline motrice sur le plan théorique, découvre, avec Austin entre autres, la pragmatique »<sup>26</sup>. Ce travail de thèse s'inscrit très largement dans cette approche sémio-pragmatique initiée par les écrits de Charles Sanders Peirce (1839-1914), traduits et regroupés en 1978 par Gérard Deledalle dans *Ecrits sur le signe*<sup>27</sup>.

---

<sup>24</sup> *Op. Cit.*, p. 50.

<sup>25</sup> *Idem.*

<sup>26</sup> COULOMB-GULLY, Marlène. *Op. Cit.*, p. 106 .

<sup>27</sup> PEIRCE, Charles Sanders. *Ecrits sur le signe : textes choisis*. Paris : Seuil, 1978.

Le mouvement pragmatiste, dont Charles Sanders Peirce est l'un des fondateurs, est né et s'est développé en Amérique du Nord à la fin du XIX<sup>ème</sup> et au début du XX<sup>ème</sup> siècles. Charles Sanders Peirce rendit public le principe du pragmatisme dans un article intitulé : « Comment rendre nos idées claires », qu'il écrivit en français pour la *Revue philosophique* et qui parut en janvier 1879. Il y propose de « considérer quels sont les effets pratiques que nous pensons pouvoir être produits par l'objet de notre conception. La conception de tous ces effets est la conception complète de l'objet »<sup>28</sup>.

Du travail foisonnant du philosophe et logicien américain, nous retenons plus particulièrement sa réflexion sur le signe, *la sémiotique*.

À la différence de Ferdinand de Saussure, la définition que Charles Sanders Peirce donne de l'unité signifiante prend en compte tous les types de signes (les indices, les icônes) et non pas seulement les signes linguistiques (les symboles). Mais surtout, il estime que c'est l'*usage* du signe et par conséquent le sens pragmatique, en contexte (l'interprétant), qui détermine la signification. Charles Sanders Peirce explique qu'

« un signe, ou representamen, est quelque chose qui est là pour quelqu'un en vue de quelque chose sous quelque rapport ou capacité. Il s'adresse à quelqu'un, c'est-à-dire crée dans l'esprit de cette personne un signe équivalent ou éventuellement un signe plus développé. Ce signe qu'il crée, je l'appelle interprétant du premier signe. Le signe est là pour quelque chose, son objet. Il est là pour cet objet, non pas sous tous les rapports, mais comme référence à une sorte d'idée, que j'ai parfois appelée la base du representamen »<sup>29</sup>.

À sa suite, le sémioticien Umberto Eco explique ainsi l'objet de la sémiotique : « C'est ce que Peirce appelait la sémiose, c'est une activité d'interprétation et de renvoi ». Ce qui pose la question de la nature de ce signe, de ce renvoi. Umberto Eco précise alors que pour faire ces renvois : « on peut employer *tout*. Les signes ne sont pas des objets particuliers, différents des autres objets ». Prenant l'exemple du théorème de Pythagore, il explique « que tous les hommes qui ont parlé de ce théorème sont morts,

---

<sup>28</sup> Cité dans l'article « La pragmatique ». In *Encyclopaedia Universalis*, rédigé par Gérard DELEDALLE, Professeur émérite de philosophie à l'Université de Perpignan, Secrétaire Général de l'Association internationale de sémiotique.

<sup>29</sup> PEIRCE, Charles Sanders. *Collected Papers vol. II*. Cambridge : Harvard University Press, 1958, p. 228. Cité dans l'article « Sémiologie ». In *Encyclopaedia Universalis*, rédigé par Julia KRISTEVA, Professeur à l'Université de Paris VII.

mais que le théorème a survécu, car il y a eu des artifices humains qui ont fait voyager cette réalité à travers les générations, en utilisant le langage, les signes ». Et, Umberto Eco, de conclure comme un clin d'œil que « la sémiotique s'occupe donc de *tout*, mais de ce point de vue »<sup>30</sup>.

De façon très schématique, nous pouvons donc dire que la force de la pragmatique sera de lier un « texte » à son contexte, de considérer que tout *énoncé* doit être relié au *travail d'énonciation* en dehors duquel il n'est pas compréhensible.

Guy Lochard ajoute que ces nouvelles approches de la problématique de l'énonciation « vont bénéficier à la télévision en tant qu'objet d'étude sémiologique »<sup>31</sup> en mettant l'accent sur la nécessaire contextualisation des discours et, donc, sur la spécificité des différents médias.

Cette démarche s'illustre, toujours dans le cinéma, au début des années 1980, par Roger Odin qui fait sienne la question metzienne par excellence : *comment le film produit-il du sens ?* Mais qu'il aborde avec une méthodologie qu'il définit comme sémiopragmatique<sup>32</sup>. Son approche est alors très différente de celle de Christian Metz car il effectue deux déplacements principaux par rapport à celle-ci. D'une part, Roger Odin cherche à interroger « d'autres cinémas » comme le film de famille et le documentaire<sup>33</sup> dans la mesure où ces institutions et modes différents pourraient, en creux, permettre de questionner le cinéma de fiction. D'autre part, il délaisse la position saussurienne de Christian Metz (pour qui le sens est, en amont, dans le texte, de façon immanente) pour comprendre comment, en aval, « la production de sens incombe plutôt en dernière instance au spectateur »<sup>34</sup>. Ce qui revient à reformuler la question suivante : comment *le spectateur* du film produit-il du sens ?

---

<sup>30</sup> Interview de Umberto Eco. In *Umberto ECO à bâtons rompus*. [Images animées]. Producteur : France Régions 3, diffusé le 12 septembre 1988.

<sup>31</sup> LOCHARD, Guy. *Op. Cit.*, p. 6.

<sup>32</sup> ODIN, Roger. Pour une sémiopragmatique du cinéma. In *Iris*, vol. 1, n°1, 1983, pp. 67-82.

<sup>33</sup> ODIN, Roger (dir.). *L'Âge d'or du documentaire. Europe années 50*. Paris : L'Harmattan, 1998. Et, *Le Film de famille, usage privé, usage public*. Paris : Klincksieck, 1999.

<sup>34</sup> SIROIS-TRAHAN, Jean-Pierre. « De la fiction de Roger Odin [Compte rendu] ». In *Cinémas*, vol. 12, n°2, 2002, pp. 187-198. En ligne : <<http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/compte-rendu/Sirois-Trahan.pdf>>, consulté en mars 2007.



On voit ce que la télévision peut gagner de ce déplacement de perspective ; la spécificité du média réside, en effet, dans les conditions de production, de circulation et de réception des messages. C'est dans cette démarche sémiotique que s'inscrit notre réflexion en posant la question de la réception des images d'archives non pas par le spectateur « tel qu'il est, mais tel que le film (le reportage) l'incite à être »<sup>35</sup>. Nous reprenons ainsi la définition de la sémiotique donnée par Annette Béguin-Verbrugge : « par sémiotique je n'entends pas une taxinomie de signes, mais bien plutôt l'étude, de type pragmatique, intégrant l'effet systémique de ces signes et l'effort nécessaire pour les interpréter dans un contexte culturel et social donné »<sup>36</sup>.

Laure Tabary-Bolka, travaillant sur les transferts d'images entre la télévision et les autres supports médiatiques, explique également qu'il faut considérer :

« la sémiotique du visuel, attachée aux signes produits par les transferts d'images. [...] Les images placées et déplacées dans différents supports et contextes de lecture, y impriment des traces dont le sens est déterminé par un ensemble de paramètres formés par le contexte de la réception, le co-texte et les dispositions diverses du lecteur, notamment ses attentes vis-à-vis de l'image visionnée et sa mémorisation préalable des images »<sup>37</sup>.

Dans cette optique, la sémio-pragmatique se révèle d'autant plus fertile qu'elle nous permet de dégager les effets potentiels de l'utilisation des images d'archives dans un reportage, et même de ce reportage dans son ensemble, en élaborant la relation qui s'instaure entre cet objet et son téléspectateur. Ceci se fait notamment par l'étude des « traces laissées par l'émetteur dans le message et de la manière dont celles-ci font sens pour le spectateur »<sup>38</sup>.

---

<sup>35</sup> KERMABON, Jacques. «Qu'est-ce que la sémio-pragmatique ? ». In *CinémAction*, tome XLVII, Paris : Le Cerf/Corlet, 1988, p. 53.

<sup>36</sup> BÉGUIN-VERBRUGGE, Annette. *Images en texte, images du texte. Dispositifs graphiques et communication écrite*. Villeneuve-d'ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2006, p. 13.

<sup>37</sup> TABARY-BOLKA, Laure. *Éléments pour une analyse sémio-pragmatique du transfert multisupport de l'image télévisuelle*. Thèse de doctorat en Sciences de l'Information et de la Communication, Université Lille 3, 2007, p. 47.

<sup>38</sup> HANOT, Muriel. *Télévision, réalité ou réalisme. Introduction à l'analyse sémio-pragmatique des discours télévisuels*. Bruxelles : De Boeck, 2001, p. 9.

Notre thèse se donne également pour objectif particulier d'observer les journalistes, monteurs, documentalistes qui sont, à la fois, des créateurs dans leurs pratiques professionnelles mais également des *récepteurs*, des téléspectateurs pas tout à fait « comme les autres ».

En outre, définissant le téléspectateur comme un être doté d'une compétence interprétative, cette étude se place dans la continuité de l'approche initiée par François Jost qui récuse le fait de « concevoir le film comme une machine dont il faut reconnaître les rouages »<sup>39</sup>, car cette position « revient à transformer le spectateur en un spectateur machine dont la seule activité serait le décodage d'un encodage préexistant ». Au contraire, le chercheur postule un « anthropomorphisme régulateur indispensable à la réception du film : penser cet objet non comme objet naturel, c'est-à-dire impersonnel pour nous Occidentaux, mais comme objet fabriqué gardant l'empreinte humaine »<sup>40</sup>.

Ainsi, notre manière d'aborder les pratiques de la réutilisation des images d'archives dans le discours du journal télévisé s'intéressera, principalement dans le chapitre 3, aux effets sur le public, effets supposés ou souhaités par les *auteurs*, à travers les nombreuses « mises en contexte » auxquels ils se livrent.

Enfin, nous souhaiterions inscrire cette thèse comme une contribution à une réflexion actuelle autour des six orientations de recherches sur la télévision, identifiées par Guy Lochard. Cet auteur montre que l'épanouissement des études actuelles sur ce média reste essentiellement d'ordre institutionnel. C'est, d'une part, l'appropriation de la télévision par les Sciences de l'Information et de la Communication qui, autour de revues, colloques, etc. a fédéré des chercheurs auparavant isolés et, d'autre part, la création du dépôt légal des archives télévisuelles, en 1994, par l'Institut National de l'Audiovisuel (INA). Puisque, « disposant de moyens de vérification empirique des données disponibles, (les chercheurs) sont ainsi tenus à un impératif de validation des hypothèses développées et des résultats interprétatifs avancés ».

---

<sup>39</sup> JOST, François. *Un monde à notre image, Énonciation, Cinéma, télévision*. Paris : Klincksieck, 1993, p. 32.

<sup>40</sup> *Idem*.

Quatre des six orientations de la recherche sur la télévision découlent, selon Lochard, de cet accès, désormais possible, aux archives de la télévision :

- la première, axée sur les mises en représentation de certains thèmes, personnages, figures et univers ;
- la deuxième, centrée sur des événements (plus ou moins éloignés dans le temps, plus ou moins circonscrits, plus ou moins étendus) dont le traitement télévisuel était, jusque-là, très problématique ;
- la troisième, visant à la mise à jour et à la classification des dispositifs génériques et spécifiques ;
- la quatrième, marquée par une interrogation, de plus en plus sophistiquée, sur le flux télévisuel, les macro-discours que constituent les programmations et les stratégies identitaires des chaînes.

Fonctionnant à partir d'archives, ces quatre lignes de recherches sur la télévision seront les guides que nous suivrons tout au long du travail présenté ici. Ces axes, nous le répétons, nous les circonscrivons à l'analyse du journal télévisé, et de manière plus précise, au *Six'*, même si les questions de grilles de programmation ne demeureront pas étrangères à notre analyse. Mais, c'est bien de la représentation, du traitement, de la classification, opérés par le journal télévisé de ses « informations » et de ses images, dont il s'agit. Cette étude restera au niveau « macro » : en cela, elle n'examinera pas un fait précis et particulier. Pourtant, certains « cas » seront utilisés pour leur valeur d'exemple. De plus, nous l'avons expliqué dans notre méthodologie, notre statut d'ancien professionnel des archives télévisées nous a donné accès à des outils dont le dépôt légal n'est pas (encore) l'équivalent.

Il convient également de noter une autre distinction : cette étude ne se base pas sur un visionnage d'archives pour analyser un discours ancien, que le chercheur n'aurait pas enregistré à l'époque de sa diffusion. Au risque d'une redondance, notre visionnage s'intéresse aux images d'archives dans les images d'archives. Cette « mise en abyme » cherche, rappelons-le, à comprendre ce que ce type d'images particulier nous apprend sur le discours journalistique télévisé, mais également à saisir pourquoi cette pratique existe. Enfin, précisons que la méthodologie de ce travail ne consiste pas réellement en une analyse d'un discours particulier qui se ferait en regardant des quantités d'images d'archives mais à questionner les « méta-données » de ces images, à savoir, la notice documentaire qui leur est associée. Utiliser ce document secondaire apporte plusieurs

avantages : il est le résultat et la trace de pratiques professionnelles en rapport direct avec l'objet à analyser et il permet des traitements de corpus sous forme « alphanumérique ».

C'est pourquoi, cette recherche, bien qu'ayant l'image d'archives comme objet d'étude central, s'affranchit d'un examen systématique de celle-ci et souhaite apporter quelques éclairages sur les deux dernières orientations définies par Guy Lochard et qui ne sont pas soumises à un visionnage d'archives :

- les travaux d'inspiration sociologique et socio-économique sur les pratiques et les normes professionnelles (producteurs, scénaristes, journalistes, programmeurs, dirigeants) ainsi que sur les logiques plus générales de production.
- les investigations à ancrage sociologique, mais surtout psycho-sociologique ou ethnographique sur les processus de réception-interprétation qui ont été alimentés par une intense réflexion théorique sur la question, complexe et toujours ouverte, de la réception.

Le premier de ces axes sera présent tout au long de cette thèse, en particulier dans les deux premiers chapitres qui ont pour ambition d'examiner un certain nombre de ces logiques de production ; nous souhaitons en effet analyser les deux aspects de la définition d'un média, inspirée par Yves Lavoine, l'auteur de « Le langage des médias »<sup>41</sup>. Selon lui, un média peut être caractérisé comme :

- une technique ou un ensemble de techniques de production de messages : transmission de messages par un canal vers un terminal ; un produit de cette technique.
- une organisation qui produit et traite des messages.

Cette double catégorisation incite donc à ne pas considérer uniquement l'élément final, l'interface avec l'utilisateur, mais à observer l'ensemble de la chaîne de production médiatique : les outils qui conditionnent le traitement d'un sujet, les modes d'organisation du secteur de la production dans sa dimension technique, mais aussi économique et symbolique.

---

<sup>41</sup> LAVOINNE, Yves. *Le langage des médias*. Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble, 1997.

Enfin, nous aurons à l'esprit ce que Guy Lochard déclare : « La télévision semble appeler comme naturellement une perspective interdisciplinaire. Elle rend donc pleinement justice à l'existence et au développement des Sciences de l'Information et de la Communication »<sup>42</sup>.

## **2. La télévision, un univers de genres**

Ayant vu dans quel champ scientifique se construit cette thèse de doctorat et avant d'explorer l'usage particulier des images d'archives, dans le deuxième point de ce chapitre liminaire, nous souhaitons montrer que prendre en compte les théories pragmatiques (de la réception) appliquées au message télévisé a également un intérêt lorsque l'on s'intéresse à sa production. En effet, les acteurs de la production de la télévision, qu'ils soient : journalistes, rédacteurs en chef, monteurs, documentalistes, cameramen, tous adaptent leurs pratiques en fonction de, ce que nous appellerons, « la ligne éditoriale ». C'est-à-dire, l'ensemble des choix de traitement de l'actualité et la hiérarchisation des rubriques les unes par rapport aux autres : par exemple, faut-il privilégier le sport par rapport à la culture, les faits divers par rapport à l'information internationale, la politique par rapport aux problèmes de société ? Cette ligne éditoriale, ou ce que ses acteurs pensent qu'elle est ou voudraient qu'elle soit, constitue le point de repère, l'articulation de toutes les activités de ces créateurs du journal télévisé.

### ***2.1. Ligne éditoriale entre contrat et promesse***

#### **Contrat de lecture**

Dans une certaine mesure, examiner la ligne éditoriale d'un journal télévisé correspond à s'interroger sur ce que, lors d'une analyse du positionnement des médias vis-à-vis de leur concurrence et de leur public, Eliseo Veron nomme le « contrat de lecture »<sup>43</sup>.

---

<sup>42</sup> LOCHARD, Guy. *Op. Cit.*, p. 9.

<sup>43</sup> VERON, Eliseo. « L'analyse du contrat de lecture : une nouvelle méthode pour les études de positionnement des supports de presse ». In *Les médias, recherches actuelles, applications*. Paris : l'Institut de Recherches et d'Etudes Publicitaires, 1985, pp. 203-229.

Eliseo Veron, qui publie son article dans une revue d'études publicitaires, présente le contrat de lecture comme une « méthode » donnant la possibilité aux fabricants de titres de presse de « positionner » plus efficacement leurs produits dans un contexte médiatique devenu hyper-concurrentiel.

Cette méthode est censée permettre aux régies de convaincre les acheteurs d'espaces publicitaires d'insérer des annonces dans les titres de presse et aux annonceurs d'optimiser leurs plans-médias. Dans les documents destinés aux décideurs économiques, le contrat de lecture est l'élément d'un « argumentaire » qui peut valoriser le média.

Cette théorie se retrouve à la base de nombreuses approches parmi lesquelles nous retiendrons, outre celle d'Eliseo Veron, celle de Patrick Charaudeau<sup>44</sup> et, dans une moindre mesure ici, celle de François Jost<sup>45</sup> dont les travaux, que nous aborderons ultérieurement, nous ont servi de point d'appui.

L'énumération de ces trois auteurs n'est pas un hasard ; c'est également dans cet ordre qu'ils sont présentés par Yves Jeanneret et Valérie Patrin-Leclère, dans un article questionnant « la métaphore du contrat »<sup>46</sup>. Cet article ré-interroge « la notion de contrat » qui « traverse les espaces scientifiques et professionnels, autorisant des usages théoriques, pragmatiques, marchands »<sup>47</sup>.

Mais alors, qu'est-ce que *le contrat de lecture* et que permet-il d'expliquer ?

---

<sup>44</sup> CHARAUDEAU, Patrick. *Le discours d'information médiatique, la construction du miroir social*. Paris : Nathan Université, 1997, pp. 67-81.

<sup>45</sup> JOST, François. *La télévision du quotidien : entre réalité et fiction*. Bruxelles : De Boeck, 2003.

<sup>46</sup> JEANNERET, Yves, PATRIN-LECLÈRE, Valérie. La Métaphore du contrat. In *Hermès* n°38, 2004, pp. 133-140.

<sup>47</sup> *Op. Cit.*, p. 133.

Selon Eliseo Veron :

« Une analyse sémiologique sans terrain permet de connaître en détail les propriétés du discours du support tel qu'il s'offre [...] mais elle ne nous indique pas de quelle façon le contrat de lecture ainsi construit s'articule (plus ou moins bien) aux intérêts, attentes, imaginaires de ses lecteurs. Un terrain sans analyse sémiologique du contrat de lecture est un terrain aveugle : on étudie les attitudes et les réactions des lecteurs, et des non-lecteurs, vis-à-vis d'objets dont on ne connaît pas les propriétés qui font de ces objets, précisément, des objets de lecture »<sup>48</sup>.

Yves Jeanneret et Valérie Patrin-Leclère précisent que la notion de contrat s'appréhende, alors, non comme une théorie globale de la communication, mais comme l'une des composantes d'un programme qui « vise à articuler analyse sémiotique (l'étude interne) et enquêtes en réception (l'étude externe). Le rôle du contrat est de poser, au sein des dispositifs et des messages, un lien vers les pratiques »<sup>49</sup>.

Selon eux, le contrat existe en tant qu'objet observable et ils spécifient que

« la matérialité du dispositif médiatique joue un rôle décisif (...) Les objets matériels transportent, d'une situation à une autre, les marques d'une disposition à communiquer. Le contrat pose un lien entre le document, objet fixe et circulant, et les relations sociales, économiques, symboliques qui peuvent se tisser autour de lui »<sup>50</sup>.

Cette remarque est lourde de significations pour aborder la problématique et la méthodologie de cette thèse. Postuler que les objets matériels transportent les marques d'une disposition à communiquer permet de comprendre que la notice documentaire, comme nous l'aborderons dans la partie suivante, devient un objet de jonction, un artefact, entre la séquence d'images décrite et l'indexeur, mais aussi avec le documentaliste cherchant cette séquence. Et qu'à travers ce document « secondaire », nous pouvons saisir nombre des relations sociales, économiques et symboliques qui se tissent avec les images d'archives et, de cette manière, entrevoir ces relations avec l'ensemble des images (du discours) du journal télévisé.

---

<sup>48</sup> VERON, Eliseo. *Op. Cit.*, 1985, p. 219.

<sup>49</sup> JEANNERET, Yves, PATRIN-LECLÈRE, Valérie. *Op. Cit.*, p. 134.

<sup>50</sup> *Idem.*

La notion de contrat est également présente chez Patrick Charaudeau. Dans son analyse du discours d'information médiatique, il souhaite effectuer une « tentative pour définir *le contrat de la communication médiatique d'information* »<sup>51</sup>. À un niveau plus général, Patrick Charaudeau cherche à définir des hypothèses pour saisir ce qui rend possible l'échange communicationnel. Sa démarche définit le *contrat de communication médiatique* à qui il reconnaît une double visée : un contrat de crédibilité et un contrat de captation. Ce qui, ramené au discours d'information médiatique, peut se résumer par : « être le plus crédible possible tout en attirant le plus grand nombre possible de récepteurs »<sup>52</sup>.

Yves Jeanneret et Valérie Patrin-Leclère soulignent que le contrat, chez le linguiste Patrick Charaudeau, doit se comprendre comme un projet pour « isoler un plan contractuel de la communication » et ainsi « poser le problème de la nécessité où se trouvent les sciences du langage de systématiser le social pour le saisir »<sup>53</sup>.

François Jost, réfléchissant, non sur la communication en général, mais sur la télévision, conteste le transfert de ce modèle de contrat de lecture, venant de la conversation, à un média de l'image tel que la télévision. Pour ce chercheur, mieux que celle de *contrat*, la notion de *promesse* rend compte des spécificités de la communication télévisuelle, en reconnaissant au téléspectateur une autonomie de réception que lui refuserait cette notion de *contrat* : « contrairement au contrat qui est une convention passée à deux, la *promesse* est un acte unilatéral qui n'oblige que le locuteur (certaines promesses ne se font d'ailleurs qu'à soi-même) »<sup>54</sup>.

Autrement dit, Eliseo Veron postule qu'un contrat fonde la communication, Patrick Charaudeau fait apparaître dans toute communication une méta-communication, et François Jost en substituant la notion de *promesse* à celle de *contrat* confronte les textes programmatiques aux réalisations effectives. Il s'agit là de différences majeures et les débats concernant, tant la nature du contrat que sa dénomination ne sont pas

---

<sup>51</sup> CHARAUDEAU, Patrick. *Op. Cit.*, p. 72.

<sup>52</sup> *Op. Cit.*, p. 73.

<sup>53</sup> JEANNERET, Yves, PATRIN-LECLÈRE, Valérie. *Op. Cit.*, p. 136.

<sup>54</sup> JOST, François. La Promesse des genres. In *Réseaux*, n°81, Paris, 1997, p. 18.



clos<sup>55</sup>. Bien que les approches du contrat défini par Eliseo Veron et Patrick Charaudeau influencent notre réflexion, ce travail de thèse se réfère à la notion de *promesse*. Celle-ci nous permet d'insister sur la particularité de la communication télévisuelle qui, d'une part, n'est pas issue d'une négociation, d'un marchandage, au sens propre, entre deux contractants (asymétrie) et qui, d'autre part, n'a pas cette « connotation marchande » soulignée par Yves Jeanneret et Valérie Patrin-Leclère<sup>56</sup> : les émissions diffusées sur La Chaîne Parlementaire (LCP) répondent à des objectifs différents de celles de TF1.

### **La notion d'attente.**

La promesse d'un genre s'appuie, en partie, sur la notion d'attente ; notion liée à celle d'horizon d'attente d'une œuvre, introduite dans les années 1970, par Hans Robert Jauss, au sujet des études de la réception des œuvres littéraires. En substance, selon cette théorie, l'interprétation d'un texte présuppose l'interaction des lois internes et externes au texte (production et réception) mais, également, le contexte d'expérience antérieure dans lequel s'inscrit la perception esthétique. Ce qui signifie qu'une œuvre n'est jamais une « nouveauté absolue surgissant dans un désert d'information ; par un jeu d'annonces, de signaux - manifestes ou latents - de références implicites, de caractéristiques déjà familières, son public est prédisposé à un certain mode de réception »<sup>57</sup>.

Ce qui, en d'autres termes, signifie que le journal télévisé, mais aussi les reportages et les images qu'il présente, ne sont jamais une « nouveauté absolue » pour son

---

<sup>55</sup> LOCHARD, Guy, SOULAGES, Jean-Claude. *La communication télévisuelle*. Paris : Armand Colin, 1998, p. 59. Ils proposent une théorie du contrat qu'ils présentent eux-mêmes comme « non antagoniste avec celle proposée par Jost. [...] Mais différente en même temps, car elle repose sur une problématique qui implique: une théorie d'un sujet "dédoublé" (à l'origine des phénomènes d'asymétrie) ; une théorie de l'intentionnalité qui exige une participation active de reconnaissance de la part de l'instance d'interprétation ».

<sup>56</sup> JEANNERET, Yves, PATRIN-LECLÈRE, Valérie. *Op. Cit.*, p. 138 : « Le contrat a une vertu symbolique, voire symbolisante : métaphorique et anthropomorphique, il est moins juridique que moral. Utilisé dans le champ professionnel pour caractériser des situations directement ou indirectement marchandes, il permet au contrat marchand d'échapper, du moins en apparence, à la finalité lucrative : l'économique est gommé au profit du moral ».

<sup>57</sup> JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Gallimard, 1978, p. 50.

télespectateur. Nous interprétons le journal télévisé et, dans ce cas, celui d'une chaîne et d'un horaire en particulier, à la lumière de nos expériences antérieures de ce même journal télévisé, ou d'un programme du même *genre*. Cette position du « récepteur » est également vraie pour les producteurs de ces journaux télévisés.

La ligne éditoriale du journal, qui intéresse cette thèse, peut alors s'entendre, moins comme un contrat passé entre une rédaction de journal télévisé, son diffuseur et son public potentiel, que comme un « produit » se créant à partir d'un horizon d'attente aussi bien intégré à la réception du téléspectateur que par ceux qui le « fabriquent ». La ligne éditoriale de la veille et de l'avant-veille détermine, dans une large part, ce à quoi devra « ressembler » la ligne éditoriale du jour, et par conséquent celle de demain, et ainsi de suite.

Mais cette position implique que nous ayons, d'une manière ou d'une autre, identifié le journal télévisé comme un « type » particulier de programme télévisé. Ce problème de l'identification des « types » de programmes est étudié par la théorie de la *promesse des genres*.

### **La promesse des genres**

« De quelle façon l'interprétation s'articule-t-elle à l'agir de la programmation et de la médiation (qui dicte aujourd'hui la production) ? De la réponse à cette question dépend la théorie des genres »<sup>58</sup>.

François Jost postule que tout genre télévisé « repose sur la promesse d'une relation à un monde dont le mode ou le degré d'existence conditionne l'adhésion ou la participation du récepteur »<sup>59</sup>. Le genre est ce qui permet d'identifier ce que nous voyons. « Il y a genre », nous dit François Jost, « à partir du moment où, pour interpréter un programme, le téléspectateur ramène ce qu'il n'a pas encore vu à une classe d'émissions identifiées »<sup>60</sup>.

---

<sup>58</sup> JOST, François. *Op. Cit.*, 1997, p. 3.

<sup>59</sup> *Op. Cit.*, 2003, p. 19.

<sup>60</sup> JOST, François. *Introduction à l'analyse de la télévision*. Paris : Ellipses, 2007 (1999), p. 18.

En d'autres termes, « un document, au sens large, qu'il soit écrit ou audiovisuel, est produit en fonction d'un type de croyance visé par le destinataire et, en retour, il ne peut être interprété par celui qui le reçoit sans une idée préalable du type de lien qui l'unit à la réalité »<sup>61</sup>.

Le journal télévisé, en tant que genre, correspond alors à un certain nombre de promesses entre le producteur : la rédaction du journal dans son ensemble, et son récepteur : les téléspectateurs potentiels. Avant de traiter des spécificités du genre journal télévisé, arrêtons-nous, (trop) rapidement sur la notion des « mondes de la télévision »<sup>62</sup>.

Afin d'expliquer comment se réalise la promesse des genres télévisés, François Jost propose de les classer en trois mondes : réel, fictif et ludique<sup>63</sup>.

- Le monde réel, qui intéresse en particulier cette étude, regroupe les émissions qui prétendent nous informer sur notre monde (journal télévisé, documentaire, reportage) mais aussi les retransmissions en direct. Ici, précise François Jost, la vérité des mots et des images se juge par comparaison avec ce que nous savons, par ailleurs, de notre monde.
- Le monde fictif vise, lui, à construire un monde, quel que soit son degré de ressemblance avec le nôtre, comme une construction autonome (série, film...) La vérité d'une action dans ce monde se juge en fonction de la cohérence de l'univers créé avec les postulats et les propriétés qui le fondent. Si le narrateur donne le

---

<sup>61</sup> JOST, François. *Op. Cit.*, 2003, p. 19.

<sup>62</sup> JOST, François. *Op. Cit.*, 2003, pp. 19-28 et 2007, pp. 29-33.

<sup>63</sup> SOULAGES, Jean-Claude. *Les rhétoriques télévisuelles, le formatage du regard*. Bruxelles : De Boeck, INA, 2007. Signalons que Jean-Claude Soulages propose une classification différente en utilisant le concept d'images-mondes, qui forment ce que cet auteur nomme « les dispositifs de médiation télévisuels dominants » (p. 22). Jean-Claude Soulages propose de soustraire à une typologie des genres télévisuels basée sur les « modes d'énonciation » (celle de François Jost), une typologie des dispositifs de médiation qui correspondent à des « configurations subsumant les régimes de représentation des *images-mondes* dominantes proposées par le média télévisuel ». Ces dispositifs de médiation (D.M) télévisuels s'inscrivent dans une logique triadique : D.M. de Monstration, D.M. de spectacle et D.M. de fiction.

pouvoir de voler à son super-héros, le téléspectateur s'attend à ce que celui-ci survive à une chute du haut d'un gratte-ciel.

- Enfin, le monde ludique est à considérer comme un niveau intermédiaire entre le monde réel et le monde fictif. Il concerne les émissions qui parlent de notre monde mais qui possèdent leurs propres règles. Sont impliqués les programmes comme les jeux télévisés, les émissions de divertissement, la publicité.

Chacun des mondes possède des règles qui le définissent par rapport aux deux autres et qui s'imposent aux programmes inclus dans ces mondes. François Jost parle de la « loi du genre »<sup>64</sup>.

Selon la loi de l'énoncé de réalité, un journaliste qui ne dit pas la vérité est un menteur. Suivant celle de la fiction, un narrateur qui ne respecte pas les règles de vraisemblance qu'il s'est données est un mauvais conteur. Et, d'après la loi du ludique, celui qui ne respecte pas les règles est un tricheur.

Ces trois mondes, et les lois qui les dirigent, nous permettent de comprendre comment se construit la promesse d'un genre et donc la relation qu'une émission de télévision entretient avec ses téléspectateurs ; mais cette typologie, nous la retrouverons également au cœur des critères des politiques de sélection mis en place par les services de documentation traitant ces documents. Car, les images d'archives, nous le verrons, proviennent de ces trois mondes.

De plus, signalons que les programmes ne s'inscrivent jamais totalement dans un seul monde ; ils se situent non pas à un seul niveau, mais entre les trois pôles représentés par les trois mondes. Par le schéma<sup>65</sup> ci-après, nous voyons que le journal télévisé est, selon François Jost, le genre se situant le plus près du pôle du monde réel.

---

<sup>64</sup> JOST, François. *Op. Cit.*, 2007, p. 31.

<sup>65</sup> *Idem.*



Figure 1 : Mondes du premier degré selon François Jost.

Signalons enfin, pour être plus complet, que les genres évoqués : documentaires, jeux, séries,... sont des genres « pré-existants » à la télévision, mais que ces genres se voient copiés, imités par de nouveaux genres télévisés que François Jost qualifie de genres du second degré, parmi lesquels il place les parodies, la télévision réflexive (*Arrêt sur images*), ainsi que certains procédés comme la reconstitution<sup>66</sup>.

## 2.2. Le dispositif, comme outil d'analyse

Bien que, nous venons de le voir, les notions de contrat de lecture et de promesse des genres ne recouvrent pas exactement les mêmes objets, afin d'analyser ces derniers, chacune utilise la notion de *dispositif*.

La notion de dispositif, appliquée à l'image, a été développée par Jacques Aumont dans son ouvrage *L'image*<sup>67</sup>.

Cet auteur cherche à comprendre le rapport du spectateur à l'image et propose d'ajouter aux déterminations physiologiques (la perception visuelle des couleurs, des formes...) et psychologiques de l'image (inconscient, affect...), l'analyse des déterminations sociales. Il regroupe ces dernières sous le terme de *dispositif* et y inclut, notamment, « les moyens et techniques de production des images, leur mode de

<sup>66</sup> Au sujet des genres du second degré voir JOST, François. *Op. Cit.*, 2007, pp. 32-34.

<sup>67</sup> AUMONT, Jacques. *L'image*. Paris : Nathan, 2001 (1990), pp. 101-147.

circulation et éventuellement de reproduction, les lieux où elles sont accessibles, les supports qui servent à les diffuser »<sup>68</sup>.

Jacques Aumont n'entend donc pas le terme de dispositif, par exemple au cinéma, comme la spécificité de la relation particulière qui s'établit avec le spectateur du fait de certaines conditions matérielles (salle obscure, etc.), mais l'élargit à « un ensemble de déterminations qui englobent et influencent tout rapport individuel aux images »<sup>69</sup>.

Appliqué à la télévision, le dispositif de l'émission est au service de « la concrétisation d'un *projet communicationnel* mis en oeuvre par une *instance de production* se construisant sous la forme d'un *sujet d'énonciation télévisuelle* à l'intention d'une cible prédéfinie (le *destinataire* imaginé )»<sup>70</sup>.

Guy Lochard<sup>71</sup> remarque qu'envisager de cette manière le dispositif télévisuel permet alors de :

- considérer que la conception et la réalisation d'une émission obéit, à tous les niveaux, à des logiques institutionnelles et à des intentions communicatives qui s'imposent à l'ensemble des acteurs présents au pôle de la production ;
- mettre l'accent sur la dimension « stratégique » d'un acte de production télévisuelle toujours en quête d'efficacité sur le public visé ;
- souligner que les situations communicationnelles créées par une émission restent malgré tout toujours ouvertes du fait des conditions de réalisation, le plus souvent en direct, et de l'intervention d'acteurs non professionnels dont les comportements, même encadrés, ne sont pas toujours prévisibles.

---

<sup>68</sup> *Op. Cit.*, p. 101.

<sup>69</sup> *Idem.*

<sup>70</sup> LOCHARD, Guy, SOULAGES, Jean-Claude. *Op. Cit.*, 1998, pp. 84-86.

<sup>71</sup> LOCHARD, Guy. *Comment analyser le dispositif d'une émission de télévision ? Repères méthodologiques*. Université Paris 3, 2000, p. 8. En ligne :

[http://recherche.univ-paris3.fr/pdf/Guylochard/Comment\\_analyser\\_les\\_disp.pdf](http://recherche.univ-paris3.fr/pdf/Guylochard/Comment_analyser_les_disp.pdf), consulté en juin 2007.

La méthodologie proposée par Guy Lochard pour analyser le dispositif télévisuel se construit autour de l'identification de sept caractéristiques principales :

- L'*orientation thématique* : la succession plus ou moins rapprochée (quotidienne, hebdomadaire, mensuelle) et régulière d'éditions d'un même programme se caractérise par une *orientation thématique* particulière.
- La *structuration* : le repérage et l'identification de ses différents composants séquentiels (génériques, sommaires, plateaux reportages, etc.) et l'appréhension de leurs modes d'agencement.
- Le *cadre situationnel* : impose aux *instances de production* un ensemble de *contraintes* auxquelles elles ne peuvent échapper, tout en leur reconnaissant une marge de liberté qui autorise le développement de *stratégies* spécifiques. Il s'agit de dégager la *finalité* du programme, l'*espace physique* dans lequel il prend corps (le plus souvent le studio), les *formes d'échanges* auxquelles il donne lieu, les *identités sociale* et *médiatique* de ses protagonistes.
- La *mise en scène verbale* : concerne la gestion de la parole et les comportements discursifs.
- La *mise en scène visuelle* : définit la responsabilité d'une *instance de réalisation* (principalement lors des retransmissions en direct), ainsi que les autres éléments visuels comme la scénographie, la lumière et le décor.
- Les *effets de sens* : potentiellement produits sur le téléspectateur par cet ensemble de facteurs signifiants.
- La *place* et les *enjeux* du programme concerné dans l'espace politique social ou socioculturel correspondant à son aire de diffusion.

### **2.3. Dispositif et promesses du Journal Télévisé**

#### **Le genre journal télévisé, le faux journal de télévision**

Afin d'étudier le dispositif et la promesse du genre journal télévisé, comme nous l'avons fait pour les vidéos amateurs dans une communication<sup>72</sup>, nous proposons de commencer par l'analyser à la lumière de ses faussaires. Nous pensons qu'il est possible de déterminer les traits « caractéristiques » de « l'attente » du « public » des journaux télévisés, c'est-à-dire de comprendre les traits fondamentaux de cette promesse du genre, grâce à cette méthode.

Concernant la vidéo amateur, nous montrons que de nombreux aspects techniques propres à son mode de production permettent au téléspectateur de l'identifier comme un document « non professionnel ». Ces « caractéristiques » (cadre tremblant, luminosité inadaptée, ratés techniques, etc.) du film amateur sont connues et utilisées par certains professionnels de la communication pour faire appel aux références associées à ce type de document<sup>73</sup>. C'est pourquoi observer les faux journaux télévisés, c'est-à-dire ceux créés par d'autres professionnels de l'image, rend possible, selon nous, de dégager les formes prégnantes et constitutives d'un « genre » journal télévisé.

Parmi les faux journaux télévisés, *Les Guignols de l'info*, diffusé en semaine sur Canal+ à 19h55, est sans doute le plus connu. Ce programme n'a pas la prétention de faire « vrai » journal. Il s'agit d'une parodie et il se construit, alors, selon ses propres logiques.

---

<sup>72</sup> CARNEL, Jean-Stéphane. « Des images plus vraies que vraies pour les journaux télévisés. La vidéo amateur et son insertion dans le discours institutionnel de la télévision ». In *Actes du 3<sup>ème</sup> colloque EUTIC Médias et diffusion de l'information : vers une société ouverte*. MEIMARIS, Michel, GOUSCOS, Dimitri, (dir.) Athènes : Gutenberg Publications, 2007, pp. 206-213.

<sup>73</sup> Par exemple, ces caractéristiques sont utilisées, à des degrés différents, par les campagnes publicitaires de la Loterie Nationale Française (Loto), par des cinéastes comme Lars Von Trier ou par Daniel Myrick et Eduardo Sánchez réalisateurs, en 1999, du film *Le Projet Blair Witch*.



Ce programme donne le moyen pourtant de caractériser les grands traits du dispositif liés à la promesse des journaux télévisés :

- un générique rythmé et court,
- des reportages (bien que leur traitement s'inscrive dans une esthétique propre à ce programme),
- un présentateur et un plateau,
- un ou des invité(s) en plateau discutant avec le présentateur,
- les logos et effets visuels (par exemple, l'inscription « scoop »),
- les synthétiseurs présentant les intervenants,
- les interventions entre le présentateur en plateau et un correspondant se trouvant à l'extérieur (symbolisées par un cadre dans le décor) « en direct ».

Un autre faux journal télévisé de Canal+, *Bienvenue au Groland*, reprend l'essentiel des caractéristiques précitées. Pourtant, ne s'agissant pas de marionnettes mais d'acteurs, ce programme procure l'occasion d'affiner la caricature du JT en accentuant sur :

- la proximité géographique des reportages traités (l'essentiel des reportages se déroulant dans la ville imaginaire de Muffin),
- le « cynisme » du traitement de l'actualité par les journalistes (ce programme s'adressant à une cible « moins familiale » que *Les Guignols de l'info*, insiste plus lourdement sur ce point),
- le direct (matérialisé dans les reportages par les nombreux « couacs » associés à ce dispositif technique).

Ces deux exemples nous aident à comprendre, en grande partie, l'horizon d'attente attaché au journal télévisé. Mais ces programmes s'inscrivent, avant tout, dans une promesse de parodie possédant ses propres attentes.

Les vrais-faux journaux, au sens strict, sont peu nombreux. Certains reportages diffusés dans les journaux télévisés le 1<sup>er</sup> avril peuvent l'être, mais le meilleur exemple est sans doute à chercher du côté de la Belgique. En effet, la RTBF et son « émission » *Bye Bye Belgium* (rebaptisée par la suite : *Tout ça ne nous rendra pas la Belgique*), diffusée le soir du 13 décembre 2006, donne un parfait exemple du vrai-faux journal.

Après le « vrai » journal télévisé habituel de la RTBF, le programme proposé ce soir-là commence par le magazine d'investigation *Questions à la Une*. Le présentateur annonce un sujet : la situation économique et sociale de Charleroi. Soudain à 20h21, interruption de l'émission, suivie de quelques images parasites puis d'un message : « Ceci n'est peut-être pas une fiction », sans doute en référence à *La Trahison des images* de René Magritte (Ceci n'est pas une pipe), puis, commence un journal télévisé spécial présenté par François De Brigode, le journaliste « vedette » de la RTBF. Il annonce la déclaration unilatérale d'indépendance de la Flandre.

Pendant plus de 90 minutes, ce programme expose les conséquences de l'indépendance flamande sur des images « soi-disant » en direct, des reportages, des interviews, des interventions en plateau de spécialistes, etc. Par exemple, sur des images de nuit « faisant paraître » des silhouettes s'approcher d'un avion, nous apprenons que le roi des Belges s'est déclaré dans l'impossibilité de régner et qu'il vient de quitter la Belgique pour le Congo. Le gouvernement bruxellois se serait, lui, réuni dans la dixième boule de l'atomium (inexistante). Des personnalités telles qu'Annie Cordy ou Philippe Geluck sont interviewées et donnent leurs réactions « à chaud » sur cet événement. Ce programme n'hésite pas à user de mises en scène avec, par exemple, des trams censés être arrêtés à la frontière entre Bruxelles et la Flandre indépendante. Au niveau du plateau, le téléphone, ancêtre de l'oreillette, sonnera pour interrompre le présentateur dès la première minute d'émission, renforçant l'aspect d'actualité à chaud, voire de « panique » dans les studios et par concomitance dans le pays.

Au bout d'une demi-heure de diffusion, submergée par les réactions, la RTBF affiche à l'écran, en continu, un bandeau « Ceci est une fiction ». En effet, malgré les reportages « délirants » et malgré le fait qu'aucun autre média ne relayait cette information, beaucoup de gens ont cru, pendant de longues minutes, que la Flandre était devenue indépendante<sup>74</sup>.

---

<sup>74</sup> L'édition du 18 décembre du journal belge *Le devoir* reprenant un article de l'édition du *Monde* du 17 décembre 2006 de Sylvie Kerviel et Jean-Pierre Stroobants (Bruxelles) *Bye-Bye Belgium, radiographie d'un canular* déclare que « près de 90 % des téléspectateurs avouent que jusqu'à l'apparition à l'écran d'un panneau indiquant «Ceci est une fiction», ils y ont cru. ». Ce chiffre de 90%, dont la source n'est pas précisée par les journalistes belges, s'il est probablement excessif montre l'ampleur du phénomène.

L'analyse de l'impact de ce programme doit intégrer deux éléments qui sont propres à cette émission. D'une part, ce programme n'est pas un faux-journal, il n'a pas remplacé le « vrai » rendez-vous du journal télévisé. Le téléspectateur a été surpris ; et reconnaissons que l'interprétation d'une *fausse édition spéciale* est différente de ce que serait un *faux journal*. D'autre part, si le téléspectateur belge ne s'attendait pas à voir ce programme, il s'attendait, plus ou moins, à entendre ce qu'il avait à lui dire. L'effet produit par cette émission est avant tout à replacer dans le contexte de crise politique que connaît la Belgique entre la communauté flamande et la communauté wallonne à cette date<sup>75</sup>. *Tout ça ne nous rendra pas la Belgique* sera d'ailleurs suivie d'un débat entre personnalités politiques wallonnes et flamandes.

La « technique » utilisée par la chaîne de télévision francophone belge pour susciter le débat est plus proche de l'adaptation radiophonique de *La guerre des mondes* par Orson Welles<sup>76</sup> que du « poisson d'avril ». Ce programme a été accusé de nuire à la crédibilité de l'information et donc à l'indispensable confiance du public à l'égard du travail journalistique, obligeant Jean-Paul Philippot, administrateur général de la RTBF, à faire des excuses publiques. Mais, en retournant l'argument, il pose la question de la crédulité du public face aux journaux télévisés et comme le confie Philippe Dutilleul, auteur de ce programme, dans une interview donnée au journal *Le Monde* : « le fait que les gens n'ont pas cru, malgré la signalétique, qu'il s'agissait d'une fiction, pose réflexion sur la manière dont on reçoit le message audiovisuel »<sup>77</sup>.

Cet exemple révèle, s'il le fallait, le pouvoir, la force de persuasion et la promesse (le contrat) de crédibilité, d'authenticité des informations données dans le journal télévisé sur le téléspectateur.

---

<sup>75</sup> Six mois après cette émission, le 10 juin 2007, se déroulaient les *élections* législatives fédérales belges. À l'heure où nous écrivons ces lignes, 16 juillet 2008, après plus de neuf mois sans gouvernement (Juin 2007-Mars 2008), Yves Leterme, Premier Ministre de la Belgique, vient d'annoncer qu'il a proposé la démission de son gouvernement au roi Albert II.

<sup>76</sup> Le 30 octobre 1938, sur CBS, Orson Welles présente une adaptation de *La Guerre des mondes* de HG Wells, dans laquelle il interprète un faux présentateur qui annonce l'arrivée belliqueuse des Martiens sur Terre. Cette émission déclencha une vague de panique aux Etats-Unis : « À Pittsburg, une femme préféra mettre fin à ses jours que d'être violée par des martiens », cité dans BAZIN, André. *Orson Welles*. Paris, Petite bibliothèque des Cahiers du Cinéma, 2002 (1972), p. 63.

<sup>77</sup> « Le journaliste Philippe Dutilleul (RTBF) : Pas un canular, un documentaire-fiction ». In *Le Monde*, édition du 14 décembre 2006.

## Promesses communes aux journaux télévisés

La promesse d'authenticité est, en grande partie, liée à la notion de direct qui, comme nous l'avons vu précédemment, est « l'essence même » de la télévision. Précisons que le direct dans les journaux télévisés ne se fait qu'au niveau du plateau, quand il existe, ou entre le présentateur et un interlocuteur se trouvant dans un autre endroit que le plateau. Par la force des choses, les reportages diffusés dans un journal télévisé sont enregistrés. Sauf rares exceptions de diffusion en direct d'un « événement » (discours présidentiel...), ce qui nous est montré l'est en différé. Toutefois, afin de souscrire à cette idéologie du direct, il faut convenir que la grande majorité des reportages ont été produits dans les quelques heures précédant leur diffusion.

Avant de voir, au niveau du dispositif, les principales différences entre le *Six'* et les autres journaux télévisés de la même case horaire, en particulier, ceux de 20h00 de TF1 et de France 2, précisons, outre cette promesse « d'authenticité » et de « fraîcheur » des informations, quels sont les traits communs à tous les programmes se réclamant du genre « journal télévisé ».

François Jost distingue quatre autres traits ou principes que les journaux télévisés possèdent de façon similaire :

- leur *délimitation temporelle* : sauf cas exceptionnels, les journaux télévisés ont une durée limitée et régulière, quel que soit l'état du monde ;
- leur *conception de l'information* : « Est considérée par les journalistes comme information ce qui constitue une irrégularité, une atteinte au retour à l'identique »<sup>78</sup>. Cette question de la conception de l'information sera abondamment débattue dans le premier chapitre ;
- leur *promesse d'exhaustivité* : tous les journaux prétendent informer sur l'ensemble de l'actualité ;

---

<sup>78</sup> JOST, François. *Op. Cit.*, 2007, p. 75.

- leur *logique de séduction* : François Jost emprunte cette notion à Arnaud Mercier<sup>79</sup> et la définit ainsi : « Le journal télévisé étant au carrefour de la programmation, il doit aussi attirer le plus de téléspectateurs possibles »<sup>80</sup>.

#### **2.4. La promesse du Six'**

Pour étudier la promesse du *Six'*, qui détermine en large partie sa ligne éditoriale, il faut analyser son identité ou la couleur de la chaîne dans laquelle il s'inscrit (M6), sa place au sein de la grille de programmes de celle-ci et, enfin, son dispositif à proprement parler.

#### **L'identité de la chaîne**

La promesse du *Six'* s'inscrit dans celle développée par la chaîne M6 et même, pour reprendre les mots de son président du directoire : par la « famille de chaînes, organisée autour de M6 »<sup>81</sup>. La promesse de la chaîne est à chercher dans le ton des programmes ou des émissions qui s'articulent dans la grille et dans le discours de la chaîne elle-même, à travers son habillage, sa propre publicité dans les autres médias, son autopromotion sur ses canaux de diffusion...

---

<sup>79</sup> MERCIER, Arnaud. *Le journal télévisé*. Paris : Presses de Sciences Po, 1996. Selon Arnaud Mercier, la télévision étant entrée dans une logique financière, le journal télévisé développe une logique de séduction : puisqu'il faut absolument tout rentabiliser, il est plus efficace de privilégier le registre de l'émotion, du spectaculaire, du plaisir. « L'information est régie partiellement par les lois du spectacle » (p. 171). C'est pourquoi, afin d'acquérir un impact de masse, les producteurs de journaux télévisés mobilisent des ressorts narratifs ou de distraction (humour) afin de tisser des liens privilégiés avec les téléspectateurs (pp. 165-197).

<sup>80</sup> JOST, François. *Op. Cit.*, 2007, p. 75.

<sup>81</sup> Edito de Nicolas de Tavernost, Président du Directoire, consultable sur le site <http://corporate.m6.fr/index.php/m6/Le-Groupe/Presentation/Edito>, consulté en juillet 2008. Les autres chaînes du groupe sont : W9, Paris Première, Téva, Fun TV, M6 Music Hits, M6 Music Black, M6 Music Rock, M6 Boutique La Chaîne. Le groupe Métropole Télévision s'est diversifié : Club de football des Girondins de Bordeaux, vente à distance, etc.

Le groupe Métropole Télévision<sup>82</sup>, dont la chaîne originale et principale est Métropole Télévision 6 (M6)<sup>83</sup>, a reçu le droit d'exploiter le sixième réseau hertzien le 23 février 1987. La première diffusion date du 1<sup>er</sup> mars 1987.

À ses débuts, M6 est une chaîne musicale avec un cahier des charges l'obligeant à diffuser 40% de musique sur son temps d'antenne<sup>84</sup>. Si la programmation musicale reste le cœur de métier de M6, la chaîne développe, progressivement, d'autres types de programmes, reléguant une grande partie des émissions musicales, la nuit. En vingt ans d'existence, la chaîne M6 devient une chaîne à vocation généraliste. Ce changement de statut est la conséquence d'une politique pendant longtemps basée sur la contre-programmation<sup>85</sup> et sur des coups médiatiques comme : *Loft Story* en 2001, la Coupe du Monde 2006 de football dont M6 diffusera 31 des 64 matchs ou, encore dans le domaine du football, la diffusion de deux des trois matchs de l'équipe de France pendant l'Euro 2008<sup>86</sup>.

Le ton de la chaîne s'exprime par un habillage « jeune-adulte ». Christophe Valdejo, cofondateur de l'agence View et directeur de la création de l'habillage de M6, explique que la chaîne souffrait d'une image trop juvénile. « Notre enjeu consistait à fidéliser davantage la cible d'origine, soit les « teenagers », tout en accueillant le nouveau public de la chaîne, plus adulte celui-là ». Et de préciser que « l'objectif de la chaîne était

---

<sup>82</sup> Le principal actionnaire de Métropole Télévision est RTL Group (à 48,8% en 2008). RTL Group est une des filiales audiovisuelles (à 88% en 2008) du groupe de médias allemands Bertelsmann (Prisma Presse, Random House, BMG Entertainment, etc.). Le groupe Suez, actionnaire majoritaire depuis la création de Métropole Télévision s'est désengagé en 2005 et ne possède plus que 5% du capital. Site de Prisma Presse : <http://www.prisma-presse.com> et site de Bertelsmann : <http://www.bertelsmann.com>, consultés en juillet 2008.

<sup>83</sup> La chaîne devait au départ s'appeler RTL6, mais à quelques jours du lancement, la CNCL (le CSA de l'époque) a considéré que ce n'était pas possible d'utiliser ce nom. Il a fallu en trouver un autre d'urgence (et refaire tous les génériques par la même occasion). Le choix s'est porté sur M6 (Métropole 6), le nom de la société d'exploitation étant Métropole Télévision. Source : Documentation interne.

<sup>84</sup> Voir le cahier des charges de M6 disponible sur le site du CSA : <http://www.csa.fr/>. La part de programmation musicale obligatoire sur M6 depuis 1996 est descendue à 30%.

<sup>85</sup> Par exemple, M6 diffuse des magazines d'informations, le dimanche soir, (Capital, Zone Interdite) quand TF1 et France 2 diffusent de préférence des films ou, du moins, des fictions.

<sup>86</sup> Le match de football France-Italie, le 16 juin 2008, est la plus forte audience de la chaîne avec 13,2 millions de téléspectateurs selon Médiamétrie.

également de se réintégrer dans la vie des téléspectateurs. C'est pourquoi nous avons choisi de rendre le logotype transparent, ouvert sur le monde »<sup>87</sup>.

Ce ton donné par l'habillage, changé pour les 20 ans de la chaîne, le 6 mars 2007, se retrouve dans la grille de programmation qui privilégie les émissions « intégrées dans la vie » : les « guides pratiques ». Peut-être, faut-il y voir une influence des succès de librairie de la collection *Pour les nuls* et de la mode du coaching. Peut-être, faut-il y voir, aussi, un renouveau du message publicitaire. Les premières publicités expliquaient à « la ménagère » comment laver son linge. Ces programmes d'un *nouveau genre* qu'il faudrait définir, exposent eux, comment : soigner son apparence physique (*Change de look*), trouver l'amour (*L'amour est dans le pré*), faire la cuisine (*Chef, la recette*), prendre soin de son intérieur (*D&Co ; C'est du propre*), élever ses enfants (*Super Nanny*) etc. La cible de la grille de programmation de M6 se trouve clairement affichée : la « mythique » ménagère de moins de 50 ans.

### **La place du Six' dans la grille**

Dans l'esprit de « contre-programmation » de M6, le journal d'information national, le *Six'*, qui a une durée comprise entre dix et douze minutes (malgré son nom), est diffusé à 19h50, tous les jours de l'année, soit 10 minutes avant les journaux de TF1 et France 2. Cette heure de diffusion le place donc, dans une large part, pendant la coupure publicitaire de ses concurrents et il bénéficie ainsi de l'effet *zapping* de cette tranche horaire.

Le public disponible<sup>88</sup> dans ce créneau-là, c'est-à-dire le nombre de téléspectateurs potentiels, est l'un des plus importants de la journée<sup>89</sup>. Diffusé sur une chaîne généraliste, ce programme peut être vu et suivi par la « totalité » de ce public, enfants

---

<sup>87</sup> Cité dans BAILLIENCOURT, Léonor de, HOFFMANN, Agathe. « M6 un habillage plus mature ». En ligne : <http://www.pixelcreation.fr/graphismear-t-design/graphisme/m6-un-habillage-plus-mature/>, consulté en mai 2007.

<sup>88</sup> JOST, François. *Op. Cit.*, 2007, p. 60.

<sup>89</sup> Les cumuls d'audiences fournis par Médiamétrie laissent à penser qu'environ 15 millions de Français ont un téléviseur allumé à 20h00. Le pic se situant à 20h30. Source : Médiamétrie – médiamat.

compris. Et réciproquement, ce programme cherche à « capter » la « totalité » du public disponible et non un public de niche.

Selon le CSA qui pondère le calcul des temps de parole des politiques en fonction des audiences, le *Six'* a un taux d'écoute moyen de 5,1% de février à avril 2006, soit environ 3 millions de téléspectateurs. Le *Six'* réalise sur la cible de la chaîne, les femmes de 15-49 ans, des scores proches des 30%<sup>90</sup>.

En 2002, date du corpus, le *Six'* se place entre deux programmes de fiction. Par exemple, dans la grille du jeudi 17 octobre 2002, une fiction (*Charmed*) de 52 minutes et un programme court humoristique (*Caméra café*) le précèdent. Puis, il est suivi de *la météo* et de nouveau, d'une fiction de 26 minutes (*Une nounou d'enfer*).

En 2008, M6 propose moins de fictions dans ces cases horaires préférant les programmes « guides pratiques » évoqués plus haut (en juin 2008 : *Un dîner presque parfait*). De même, la « tranche information » de 20h00 de M6 s'est développée avec l'ajout de programmes d'information routière (*La route en direct*) et de météos spéciales (alerte-orages, plages, enneigement).

Cette évolution suit celle de M6 qui, en 2002, s'adressait à un public moins « général ». Le *Six'* de 2002 à 2008 doit donc s'analyser comme un *produit* situé entre un *produit* d'appel (zappeurs de 19h55) et un *produit* destiné à un public (plutôt jeune et féminin) regardant les séries et les émissions dérivées de la télé-réalité.

Mais la case horaire de 20h00 reste une case particulière. Si, à cette heure-là, le public disponible est nombreux, il n'a de disponible que le nom. Effectivement, l'adéquation entre le rythme de vie quotidien et la grille de programmes est un élément à prendre en considération dans l'analyse des journaux télévisés<sup>91</sup>.

---

<sup>90</sup> Source : Médiamétrie – médiamat.

<sup>91</sup> JOST, François. *Op. Cit.*, 2007, pp. 48-49.



Comme chaque *genre* de programme, le journal télévisé doit être adapté :

- au temps social : en fonction du public présent « chez lui » ; par exemple, les enfants le mercredi après-midi ;
- à la structuration du temps de ce public potentiel en fonction :
  - de ses activités (courses, retour de l'école, etc.),
  - de sa disponibilité psychologique et de ses capacités cognitives ; par exemple, l'après-midi, un sitcom conviendra mieux qu'une série policière avec une intrigue serrée.

La grille de programmation qui s'ensuit est, alors, un dosage entre trois types d'émissions<sup>92</sup> correspondant à des moments distincts de la journée :

- des émissions requérant une attention totale aussi bien aux sons qu'aux images ;
- des émissions exigeant une attention totale pour le son et tolérant une attention distraite pour l'image ;
- des émissions s'accommodant d'une attention distraite même pour le son.

En tant que genre authentifiant par excellence, puisque « le journal télévisé prétend dire ce qui est arrivé *vraiment* dans le monde »<sup>93</sup>, il devrait, de par la mission qu'il se donne, se classer dans la première catégorie d'émissions, celle requérant une attention totale aux sons et aux images.

Mais pourquoi le public de 20h00 n'a-t-il de disponible que le son ? Bien que la télévision soit allumée, le « public » fait bien d'autres choses (repas ou sa préparation, appel téléphonique, etc.) dans cette tranche horaire. C'est donc plus dans la deuxième, voire dans la troisième catégorie qu'il faut placer ce programme. Par son horaire dans la grille, le journal de 20h00 oblige à un traitement bref et basé principalement sur le son, afin d'être suivi par un public qui est susceptible de se déplacer.

---

<sup>92</sup> *Op. Cit.*, p. 9.

<sup>93</sup> *Op. Cit.*, p. 76.

Autrement dit, comme les autres journaux télévisés, le *Six'* est basé avant tout sur le commentaire, lequel doit être « facile à suivre » (même d'une pièce voisine) et il doit pouvoir être pris en cours de diffusion (conduites de zapping, modification de l'attention...).

### **La structuration du *Six'***

Le *Six'* se différencie de la majorité des autres journaux télévisés de cette tranche horaire par l'absence de présentateur et donc de *dispositif de studio*. Cette absence fait partie de la promesse du *Six'*. Le « tout-images » favorise la vitesse qui permet de donner beaucoup à voir. Ce sentiment de vitesse est renforcé par le titre « *Six'* » du journal qui peut s'interpréter comme une promesse de brièveté des propos. De plus, le format « tout-images », également utilisé par Euronews, renforce la lisibilité des sujets en appuyant plus sa présentation sur le rubriquage. Donc, pour attirer son public « cible », le *Six'* lui promet : abondance d'images, concision et lisibilité du traitement de l'information.

Le générique d'ouverture du *Six'* vient naturellement s'inscrire dans cette promesse<sup>94</sup>. La bande-son rappelle celle du télex. Appareil ancien, certes, mais qui renvoie à la notion d'information « en direct », « encore chaude », et surtout à la concision et à l'importance des messages transmis par le biais de cet appareil. La bande-image en rouge et blanc, quant à elle, sur un rythme très rapide déroule les rubriques qui classent le monde présenté par le *Six'*. C'est dans certaines de ces rubriques, qui sont familières aux téléspectateurs réguliers, que seront choisis (inclus) les reportages du jour. Le logo du *Six'* vient ouvrir et fermer les rubriques, à la manière d'une page de livre. Il est probable également que le titre *Six'* joue sur la confusion qu'entretiennent nombre de personnes entre le titre du programme et sa durée effective.

Le journal démarre par la rubrique *les titres*. Une moyenne de quatre titres est présentée. L'édition suivra l'ordre des titres annoncés : information principale (la une), les informations pratiques (consommation, trafic routier, etc.) et plus légères (cinéma,

---

<sup>94</sup> Le dispositif étudié est celui de 2007.

musique, etc.). Soit les informations, a priori, les plus accrocheuses pour le téléspectateur envisagé.

Les transitions entre reportages se font selon le rubriquage utilisé dans le générique. Le défilement s'arrête et le titre de la rubrique « choisie » est grossi. Celui-ci est court et se résume souvent à un mot ou une onomatopée : *Et hop ! Aïe ! Bang ! Le drame, L'angoisse, Le mystère, Ras-le-bol !* Le registre de langue est on ne peut plus courant. Nous sommes ici très loin des « classiques » : politique étrangère, société, économie, sport... et même si les reportages du *Six'* peuvent, cependant, se ranger dans ce type d'items, ils sont surtout basés sur la *promesse* d'un autre ton de traitement. Le nom des rubriques, plus accrocheur que réellement informatif sur le contenu, s'axe sur la connivence avec le téléspectateur. Le journal télévisé va lui parler, avec ses mots, à lui téléspectateur.

De plus, le déroulement de l'édition ne s'établit pas selon un ordre hiérarchique, qui serait défini à l'avance : d'abord la politique intérieure, puis la politique internationale, puis les questions de société, etc. Le *Six'* ne rentre pas dans ces schémas et l'affiche clairement. Le ton du reportage ne sera pas « scolaire ». D'ailleurs, il ne nous est pas donné un « classement » des informations mais un « sentiment », avec toute la subjectivité du choix des journalistes et ce que cela implique sur l'interprétation du reportage qui va suivre. Un reportage précédé du titre de rubrique : *Ras-le-Bol !* « ancre », sans ambiguïté, le sens du message de ce dernier. De la même manière, le *Six'* ne propose pas à ses téléspectateurs des informations économiques, politiques, judiciaires ; il offre, explicitement, de *l'angoisse*, du *mystère* et des *dramas*.

Le générique de fin reprend la musique de celui du début à laquelle s'ajoute une voix féminine expliquant que nous pouvons retrouver « toute l'actualité du *Six'* » par téléphone ou sur le site web de M6. La bande-image s'ouvre sur le logo du *Six'* qui disparaît rapidement cédant sa place au dit numéro de téléphone et à ladite adresse du site web avant que n'apparaissent le nom du chef d'édition, du rédacteur en chef et du monteur, puis ceux des journalistes et le remerciement aux éditions locales. Le numéro de téléphone et l'adresse du site restent en permanence à l'écran. Suivent, directement, un spot de parrainage et la météo.

### 3. Les images et leur recyclage

---

Nous venons de voir quelles sont les promesses du journal télévisé et plus particulièrement du *Six'*. Cette troisième sous-partie du chapitre liminaire nous permet de continuer notre zoom avant vers l'objet d'étude de cette thèse : le recyclage des images d'archives.

Pour analyser ce phénomène, nous proposons, à notre lecteur, de procéder en trois étapes : la première questionne l'usage des images dans la « presse » et permet, d'une part, d'établir une première typologie de la fonction discursive des images « en général » dans les organes de presse et, d'autre part, de poser les variables qui décrivent ces dites « figures de l'image de presse ». Ensuite, viennent les notions d'images d'archives et d'archive(s) qui nous donnent la possibilité de circonscrire ces termes et enfin, la pratique du recyclage est discutée sous l'angle de la citation.

#### 3.1. Les fonctions de l'image de presse chez Eliseo Veron

Afin de comprendre comment l'information utilise les images, il nous semble intéressant de reprendre, ici, les grandes lignes de l'analyse d'Eliseo Veron portant sur la photographie de presse. Cela nous donnera le moyen d'établir des points de comparaison entre *l'image animée de presse* et *l'image fixe de presse*. En effet, dans son article « De l'image sémiologique aux discursivités », précédemment évoqué, il distingue différentes « figures » propres à l'image photographique médiatisée dans la presse écrite d'information<sup>95</sup>.

Selon Eliseo Veron, le premier type d'utilisation de la photographie de presse se rapporte à la *photo testimoniale*. Il s'agit de la photo de reportage prise « sur le vif » : c'est une image dont la pertinence repose entièrement,

« au moment où elle est diffusée pour la première fois, sur la captation de l'instant événementiel ; toujours instantanée (par opposition à la pose), elle est là parce qu'elle est la *saisie* de l'événement dont on parle dans le texte qui l'accompagne : l'instant même où la voiture de tel pilote de Formule 1 sort de la piste, l'instant même où le nouveau Premier Ministre entre à Matignon, etc.»

---

<sup>95</sup> VERON, Eliseo. *Op. Cit.*, 1994, les citations sont tirées en particulier des pp. 57 à 60.

Il s'agit, selon lui, de l'image photographiée pour l'article traitant de cet événement. Comme il le remarque, ce type d'image représente du « *présent pur, c'est l'avoir-été-là* d'il y a quelques heures, ou tout au plus d'il y a quelques jours ». Pour cet auteur, la photographie testimoniale n'a donc de valeur que lors de sa première diffusion. Il insiste sur le fait que ce type de photographie n'est pas un recyclage d'archives.

Cette observation, concernant les images fixes présentes dans la presse, peut se transférer dans le monde de l'image animée et, à la suite de ce chercheur, nous pouvons considérer que certaines images diffusées dans les journaux télévisés possèdent une valeur « testimoniale » : la sortie de piste de la voiture de formule 1 et l'évacuation du pilote...

L'image, ou la séquence d'images, testimoniale est vue par Eliseo Veron comme ce qui devrait être « le paradigme même de l'image photographique dans la presse d'information générale, nationale et régionale, et hebdomadaire ». Pourtant, étudiant les photographies dans un exemplaire du quotidien *Libération*, « d'un jour de juillet 1991 », il remarque que seules 6 des 34 images<sup>96</sup> de ce quotidien peuvent être cataloguées comme des photographies testimoniales. Les 28 autres images, soit plus de 80% des photographies présentes dans le journal qu'il observe, sont donc des images « peut-être » recyclées. Il les classe dans quatre catégories :

- La première, comprenant huit images, regroupe les « images d'identification ». Il les définit chacune comme : « la photo d'un personnage dont on parle dans l'article, sans que l'on sache si cette photo a été prise il y a quelques jours ou il y a plusieurs mois, voire plusieurs années, ni où ni dans quelles circonstances ».
- La deuxième, de huit images également, intègre les « dessins ou les cartes géographiques ». Dit autrement, elle se rapporte aux infographies au sens large.
- La troisième catégorie, correspondant à six images, rassemble celles qui sont « explicitement présentées comme des photos d'archives ». Il n'en décrit pas le contenu.

---

<sup>96</sup> Eliseo Veron précise qu'il ne tient pas compte des images issues des encarts publicitaires.

- La quatrième contient les six dernières photographies et constitue une classe « hétérogène et résiduelle ». Ces photographies « combinent la fonction d'identification avec un rapport lâche à l'actualité (par exemple : Michel Rocard sortant de la mer, en maillot de bain : il est en vacances depuis qu'il n'est plus Premier Ministre, il y a un peu plus d'un mois...) »<sup>97</sup>. Eliseo Veron précise qu'elles possèdent un statut « indéterminé » et il leur confère le rôle de « vagues illustrations du thème abordé dans l'article qu'elles illustrent » car il est impossible, pour le lecteur, « de définir les conditions de la prise de vue (date, lieu précis, etc.) ».

Pour résumer, Eliseo Veron distingue donc deux types d'images dans la presse écrite : les photographies testimoniales et celles qui ne le sont pas. Dans celles qui ne le sont pas, à ce stade de son étude, il établit quatre sous-catégories :

- les images d'identification,
- les infographies et dessins,
- les images d'archives,
- les images hétérogènes et résiduelles, ou images d'illustration.

Notons que, pour cet auteur, les images d'archives forment une catégorie et se définissent par leur statut d'« archives ». Pourtant, il remarque également que certaines photographies peuvent passer d'un statut à l'autre. Bien qu'Eliseo Veron ne fasse pas de lien direct avec les « photos d'archives », il constate que la photographie testimoniale peut être l'objet de réutilisations ultérieures dans lesquelles, forcément, sa signification devient différente. « Des photos, testimoniales à l'origine, se remettent à fonctionner [...] Chacune effectue, alors, une lecture qui est de l'ordre du *repérage* : on remarque la longueur des jupes à cette époque-là ou la coupe des cheveux ».

Poursuivant son étude des figures de la photographie de presse, cette fois dans les hebdomadaires (qu'il regroupe sous l'appellation *News*), il en distingue trois nouvelles :

- *La pose*, particulièrement utilisée par *Paris-Match*, constitue selon lui « par opposition à l'instantané testimonial, [...] un cadeau du personnage photographié au photographe (et par son intermédiaire, au lecteur) ». Les images animées « posées » existent en

---

<sup>97</sup> Rappelons que le journal étudié date de 1991.

télévision ; il s'agit principalement de personnalités du *show-biz* posant sur un tapis rouge ; ce peut être avant la cérémonie des Oscars à Hollywood ou sur les marches du festival du cinéma de Cannes.

- *La rhétorique des passions* correspond, par exemple dans le domaine politique, à une photographie représentant l'« état d'esprit de l'homme politique, capté par un instantané de son visage, et servant à qualifier une conjoncture politique déterminée ». Comme le précise Veron,

« cet ancrage dans le présent de l'actualité ne doit rien aux conditions de la *production* de la photo : les circonstances où cet instantané a été pris, ce que l'homme politique en question faisait à ce moment-là, etc., n'ont aucune importance : tous les renvois indiciels sont suspendus ».

- *L'image catégorielle* présente, par le truchement d'images anonymes, des catégories sociales ou socioprofessionnelles. Par exemple, ce sera la photographie d'un jeune médecin, avec son stéthoscope, en train d'ausculter un petit garçon torse nu, debout devant lui, et dont le titre dit : MÉDECINS / L'avenir est aux généralistes<sup>98</sup>. Selon Veron, les photographies catégorielles sont presque des images d'encyclopédie : « voici un médecin généraliste », comme « voici une chouette ou un lapin ». Dans ces images, l'*avoir-été-là*<sup>99</sup> du *repérage* se trouve totalement évacué. Ce n'est pas le temps qui passe. C'est, au contraire, le temps qui ne passe pas.

Eliseo Veron, tout du moins dans cet article, ne fait pas de liaison entre les photographies « d'illustration » de *Libération* et les *photographies catégorielles* des *News*. Par contre, dans sa typologie, c'est la question de la valeur « indiciaire » de la photographie qui intéresse cette thèse. Sauf les archives et les dessins, chacune des figures qu'il décrit est définie en fonction de la possibilité donnée au lecteur de

---

<sup>98</sup> Les deux autres exemples utilisés par Eliseo Veron sont les suivants :

- L'image montre une scène de restaurant. Au fond, on voit une jeune femme assise, seule, à une table sur laquelle le garçon est en train de déposer une carafe d'eau. Le titre dit : FEMMES / La génération sans maris.

- On voit un petit garçon accoudé à son bureau d'école. Au fond, le tableau noir. Il a les yeux fermés et appuie la tête sur la paume de sa main gauche. Le titre dit : SANTÉ / Attention ! école.

<sup>99</sup> Eliseo Veron fait référence explicitement à *l'avoir-été-là* développé par Roland Barthes dans BARTHES, Roland. *La Chambre Claire*. Paris : Gallimard, Seuil, 1980.

déterminer les conditions de la prise de vue ; pour lui, il s'agit de la date et du lieu précis.

Si nous reprenons alors les sept catégories<sup>100</sup> qu'il a explicitement formulées, nous pouvons créer le tableau suivant :

Type de figures	Marquage spatial (lieu)	Marquage temporel (date)
Testimoniale	Oui	Oui
Pose	+ ou -	Oui
Archives	?	Oui <sup>101</sup>
Hétérogène (illustrative)	+ ou -	+ ou -
Identification	Non	Non
Passion	Non	Non
Catégorielle	Non	Non

**Tableau 1 : Typologie des images de presse selon Eliseo Veron et marqueurs spatio-temporels**

Ce tableau montre que selon ces variables spatio-temporelles, nous avons trois « figures » de photographies de presse : celles dont nous (re)connaissons les circonstances du tournage par un marquage spatio-temporel fort. Celles dont nous ne savons pas ou très peu de choses sur le contexte...et celles qui sont entre les deux. Nous avons classé ces sept figures d'Eliseo Veron, des plus contextualisées au plus décontextualisées. Nous retrouverons cette typologie de base, dans le chapitre 2, lorsque nous aborderons les potentiels de recyclage des images d'archives.

---

<sup>100</sup> Nous ne traitons pas de l'infographie et des dessins.

<sup>101</sup> Les photographies « d'archives » sont probablement des photographies « datées » et c'est sur ce critère que Veron les considère comme des archives. L'unique mention « archives », sans date, est plus rare.



### 3.2. *Images d'archive(s)*

#### Le genre archives ? Les fausses archives, miroir des véritables

Nous venons de le voir, Eliseo Veron considère que les images d'archives sont une *figure discursive* presque à elles seules. Ici, le terme *genre images d'archives* est utilisé au même titre que le *genre film* dans les programmes de télévision alors que celui-ci recoupe de manière indifférente les *genres cinématographiques* comme les films de science-fiction, sentimentaux, d'animation, etc. Nous le verrons, mais le lecteur le sait, les images d'archives sont polymorphes.

Pourtant, les définir en tant qu'objet unique montre qu'elles peuvent s'entendre comme une « catégorie mentale », un « type cognitif »<sup>102</sup> comme dirait Umberto Eco. Alors, avant de déterminer comment cette thèse utilise le terme « images d'archives », il convient de s'interroger sur les images d'archives en tant que *genre* et donc sur la manière dont nous, téléspectateurs mais aussi les journalistes, nous nous figurons les images d'archives.

Comme nous l'avons fait pour les journaux télévisés, nous pensons que nous pouvons établir les traits « caractéristiques » de la représentation que se fait le « public » des images d'archives en utilisant celles réalisées par ses faussaires. Afin d'analyser les « fausses images d'archives », nous étudions un programme qui n'est pas issu du journal télévisé. Assurément, ce processus de transformation des images pour en faire des « archives » est peu usité dans les émissions d'informations, ou de manière si ostentatoire que l'effet recherché est avant tout comique.

Pour cette étude, nous avons pris un documentaire, presque au hasard parmi les innombrables recourant à ces procédés : *Einstein – 1905, année lumière*<sup>103</sup>. Celui-ci a pour objectif de présenter la jeunesse d'Albert Einstein jusqu'à sa formulation de la « relativité restreinte » en 1905.

---

<sup>102</sup> ECO, Umberto. *Kant et l'Ornithorynque*, Paris : Grasset, 1997, pp. 169-304.

<sup>103</sup> *Einstein - 1905, année lumière*. [images animées] Réalisation : TOURANCHEAU, Philippe. Production : France 5 / Scéren-CNDP, 2005.

Afin de mettre en images la jeunesse du physicien, les auteurs de cette émission n'avaient sans doute à leur disposition qu'une poignée de photographies d'époque. Dans la « nouvelle » tradition du documentaire-fiction, beaucoup de scènes ont donc été jouées par des acteurs. En outre, des interviews de physiciens actuels, expliquant les principales théories découvertes par Einstein, s'y insèrent avec des images d'expériences filmées dans des laboratoires ou encore des images de synthèses explicitant les principaux phénomènes décrits.

Pour différencier les images « d'aujourd'hui » des images « d'autrefois » (jouées), ces dernières ont reçu des traitements spéciaux pour leur octroyer l'aspect ancien. Plusieurs techniques sont utilisées dans ce documentaire.

La première est la modification des couleurs avec deux possibilités. Soit le passage au noir et blanc, auquel est parfois ajouté une accélération de l'image pour évoquer les difficultés techniques des premiers âges du cinéma. Soit l'usage d'un filtre chromatique pour rendre un effet sépia, c'est-à-dire une image utilisant une variation de brun et non de gris. L'effet sépia vient de la photographie monochrome qui n'était pas, à l'origine, en noir et blanc, mais dans des tons lactés, sépia, azurés, « tels que se présentaient naturellement les simples réactions chimiques du matériel photographique »<sup>104</sup>.

À ces effets chromatiques, empruntés au rendu visuel des débuts de la photographie et du cinéma, s'ajoutent des rayures sur l'image qui rappellent les nombreuses manipulations du support et donc les détériorations subies tout au long de sa supposée « longue histoire ». Le grain de l'image se trouve aussi retravaillé car les images de l'époque n'étaient pas en haute définition.

Enfin, symbolique des premiers temps du cinéma muet, ce documentaire recourt au procédé des « cartons » permettant de faire les transitions entre les époques et de donner au téléspectateur des informations « linguistiques ».

---

<sup>104</sup> Citation extraite de l'article « Histoire de l'art – couleurs » In *Encyclopaedia Universalis 2008*, rédigé par Manlio BRUSATIN, professeur à l'université de Venise, département d'histoire et de critique de l'art.

Outre le noir et blanc qui marquent pareillement les premiers temps de la télévision, il est frappant d'observer que cette dernière emploie les signes des premiers pas techniques de ses prédécesseurs et non d'elle-même. L'effet « image vidéo tremblante », symptomatique de ses débuts, n'est pas, à notre connaissance, utilisé de manière aussi systématique que le sépia ou les griffures du film.

De plus, certains signes anciens propres aux autres médias, comme la « *cigarette burns* » (brûlure de cigarette) qui est le repère rond apparaissant sur les films afin de prévenir le projectionniste de l'imminence de la fin de la bobine, ne sont pas non plus repris par les faussaires des images d'archives. De même que les publicitaires, créant les campagnes pour la Loterie Nationale ne se servent que du « cadre tremblant » des vidéos amateurs tout en conservant des éclairages et des prises de sons professionnels, les faussaires en images d'archives n'emploient qu'une partie des signes associés à l'objet de référence. Ce choix des auteurs étant un compromis entre leur représentation de « l'image ancienne » et la recherche d'un rendu « propre » pour la diffusion, mais non d'une volonté de remettre le téléspectateur d'aujourd'hui dans les conditions de visionnage des premiers spectateurs du cinématographe.

Récapitulons : les principaux effets visuels faisant « démodé » et donc images d'archives sont généralement :

- la couleur sépia ou le noir et blanc,
- l'ajout de poussières, cheveux, rayures,
- l'ajout de grain.

Il convient d'y adjoindre, bien que rarement usités :

- l'aspect plus sombre du contour de l'image,
- l'instabilité lumineuse.

D'autres indices peuvent exprimer la valeur ancienne des images. Diffusée de 1993 à 1996 sur Canal+, *Zérorama*, l'émission de Karl Zéro qui parodiait les films d'actualité, utilisait, outre le principe du noir et blanc et quelques rayures dans l'image, le repère le plus connu de l'image d'archives : le logo en bas de l'écran. En référence à l'INA, au coq de Pathé ou, ici, plus probablement au « G » des actualités Gaumont, Karl Zéro n'a pas oublié « d'ancrer » son programme dans la longue tradition des images d'archives montrant des images siglées avec le logo de leur source. Ce sigle, à la fois « antivol »

et « publicité » pour la marque du fonds d'où proviennent ces images, apparaît avec Karl Zéro comme un signe renvoyant à l'idée des films d'actualités cinématographiques et donc aux images d'archives.

Enfin, le travail de la bande-sonore rend possible également le fait d'appuyer le caractère faussement suranné d'une séquence d'images. Le principal élément étant l'imitation de la voix rendue nasillarde des premiers commentateurs. D'autres procédés comme l'ajout de musiques « d'époque » permettent de créer l'ambiance voulue.

Si les professionnels, qui sont eux aussi des téléspectateurs, utilisent ces procédés, c'est qu'ils supposent qu'ils créeront, sur ceux qui regarderont l'émission, l'effet image d'archives. C'est pourquoi, il faudra s'interroger sur les images d'archives ne possédant pas ou peu ces critères distinctifs marquant le temporel. Nous voyons que ce sont des images d'archives car elles possèdent les caractéristiques des *vieux films*.

### **L'archive(s) ?**

Les images d'archives, dont s'occupe cette thèse, ne se limitent pas à ces représentations issues des caractéristiques techniques des images. Elles s'entendent dans une définition bien plus large qui, d'une certaine manière, fait écho à celle d'archive chez Foucault.

En effet, difficile de définir les *archives* sans évoquer la notion d'*archive* développée par le philosophe Michel Foucault. Pourtant, à première vue, il s'agit de concepts éloignés. Tout d'abord, observons la graphie du mot. Michel Foucault parle de l'*archive*, nom féminin, singulier. Les dictionnaires courants, comme par exemple celui diffusé par le CNRS en ligne<sup>105</sup> (TLFi), n'acceptent que la graphie *archives*, nom féminin, pluriel.

Qu'est-ce que L'archive et en quoi cette notion est-elle opératoire pour cette étude ?

Michel Foucault s'intéresse à l'histoire des systèmes de pensée<sup>106</sup>. Ce qui l'amène, en 1969, dans *L'archéologie du savoir*<sup>107</sup>, à remettre en cause la méthodologie suivie par

---

<sup>105</sup> Le Trésor de la Langue Française informatisé. En ligne : <<http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>>

<sup>106</sup> Titulaire d'une Chaire au Collège de France qu'il occupera de 1970 à sa mort.

nombre d'historiens de son époque qu'il considère comme « traditionnelle »<sup>108</sup>. Celle qu'il prône se veut proche de l'archéologie et se consacre à l'étude des pratiques discursives : le discours est interrogé sur les conditions de son apparition, les règles de sa formation et celles de sa transformation. L'examen de ces pratiques discursives fait apparaître des systèmes d'énoncés, articulés selon des a priori historiques. Ce que Michel Foucault appelle l'*archive*<sup>109</sup>.

L'archive est alors vue comme un système sélectif, donc d'omission et d'exclusion, des pratiques discursives d'une société. Nous sommes très loin d'une référence aux institutions de conservation de la mémoire. Cette définition de l'archive s'édifie plutôt comme un système de programmation des discours et des savoirs produits par une culture. L'archive, nous dit Michel Foucault, « c'est d'abord la loi de ce qui peut être dit »<sup>110</sup>.

Catherine Saracco, qui travaille sur les politiques des archives audiovisuelles, estime que l'*archive*, appréhendée comme notion immatérielle, s'avère tout à fait opératoire pour une réflexion sur la sélection au titre du dépôt légal en France. Elle postule que

---

<sup>107</sup> FOUCAULT, Michel. *L'Archéologie du savoir*. Paris : Gallimard, 1969, pp. 13-15.

<sup>108</sup> FOUCAULT, Michel. *Op. Cit.*, pp. 14-15 : « Dans sa forme traditionnelle (l'histoire) entreprenait de « mémoriser » les *monuments* du passé, de les transformer en *documents* et de faire parler ces traces (...) De nos jours, l'histoire c'est ce qui transforme les *documents* en *monuments*. (...) L'histoire tend à l'archéologie, à la description intrinsèque du monument ».

<sup>109</sup> FOUCAULT, Michel. *Op. Cit.*, p. 171 : « Entre la langue qui définit le système de construction des phrases possibles, et le corpus qui recueille passivement les paroles prononcées, l'archive définit un niveau particulier : celui d'une pratique qui fait surgir une multiplicité d'énoncés comme autant d'événements réguliers, comme autant de choses offertes au traitement et à la manipulation. Elle n'a pas la lourdeur de la tradition ; et elle ne constitue pas la bibliothèque sans temps ni lieu de toutes les bibliothèques ; mais elle n'est pas non plus l'oubli accueillant qui ouvre à toute parole nouvelle le champ d'exercice de sa liberté ; entre la tradition et l'oubli, elle fait apparaître les règles d'une pratique qui permet aux énoncés à la fois de subsister et de se modifier régulièrement. C'est le système général de la formation et de la transformation des énoncés ».

<sup>110</sup> FOUCAULT, Michel. *Op. Cit.*, p. 170 : « Par le terme d'archive, je n'entends pas la somme de tous les textes qu'une culture a gardés par-devers elle comme documents de son propre passé, ou comme témoignage de son identité maintenue ; je n'entends pas non plus les institutions qui, dans une société donnée, permettent d'enregistrer et de conserver les discours dont on veut garder la mémoire et maintenir la libre disposition [...]. L'archive, c'est d'abord la loi de ce qui peut être dit, le système qui régit l'apparition des énoncés comme événements singuliers ».

cette notion peut s'interpréter comme un « dispositif qui rationalise la mémoire des images, la plie à un discours qui définit d'entrée de jeu le système de son énonciabilité ». Ce qui lui fait dire que « la sélection au titre du dépôt légal ferait du patrimoine audiovisuel la loi *de ce qui peut être vu* »<sup>111</sup>.

La transposition que nous effectuons au service de documentation de M6 est alors naturelle et nous sommes également d'avis, que, tant dans le fonds d'images qu'au niveau des notices documentaires permettant d'y accéder, les sélections et le fonds qui en découle doivent être considérés comme *ce qui peut être (re)vu*, du moins au niveau de M6.

Et d'ajouter que les images d'archives (les documents) ne seront pas un simple relais, une « matière inerte » à travers laquelle il s'agira de penser autre chose. Aborder les archives audiovisuelles comme *monuments*, c'est les appréhender en elles-mêmes, en tant que pratique « régulée ». Ce sont ces *règles*, c'est-à-dire l'ensemble des contraintes, des lois plus ou moins tacites autorisant (ou entravant) le discours journalistique audiovisuel, qu'il nous importe de décrire.

### **Les archive(s)**

Mais, si l'archive chez Foucault est un concept, les images d'archives ont une, et même, des réalités physiques : cassette, DVD, espace sur un disque dur, diffusion sur écran... Pour la clarté de notre exposé, nous nommerons images d'archives ou archives, l'objet du phénomène étudié : le recyclage. Pourtant, il convient d'apporter quelques informations sur la dénomination archives, tant celle-ci est polysémique.

Les archives sont, à l'origine, un lieu. *Archivum* en grec, signifie, à proprement parler, la demeure des magistrats supérieurs, mais ce terme indiquera vite l'endroit où sont déposés et conservés les textes de loi<sup>112</sup>. Cette utilisation du terme comme référent à un lieu est toujours d'usage bien que la nature des documents conservés soit plus

---

<sup>111</sup> SARACCO, Catherine. *Les politiques des archives audiovisuelles*. Thèse de doctorat en Culture des médias, Université Bauhaus Weimar, 2002, p. 68.

<sup>112</sup> Définition inspirée de l'article « Archives ». In *Le Littré*.

étendue. Néanmoins, nous remarquerons que les concepts de *loi* et *d'archive(s)* sont intimement liés.

Précisons, d'ailleurs, que les grands rassemblements de documents sont toujours nés d'une volonté de contrôle juridique bien plus que de sauvegarde d'un patrimoine culturel. Nous pouvons faire remonter cette tradition aux Egyptiens qui « confisquaient » tous les documents transitant par le port d'Alexandrie, les recopiaient, conservaient l'original et remettaient à son propriétaire la copie effectuée. Plus près de nous, le dépôt légal français, instauré par François 1<sup>er</sup> en 1537, a pour objectif principal de protéger la propriété des auteurs et de contrôler les publications. Au « nom de la liberté »<sup>113</sup>, il sera supprimé par les révolutionnaires en 1790, avant d'être rétabli vingt ans plus tard par Napoléon 1<sup>er</sup>, dans un contexte historique de contrôle strict et de censure des ouvrages imprimés. Enfin, les études menées en 2002 concernant la mise en place d'un dépôt légal du web ont révélé que de nombreux acteurs du web, la presse en ligne particulièrement, y voient un outil permettant de trouver des « preuves », par exemple, dans des conflits de droits d'auteurs, bien plus qu'un outil patrimonial<sup>114</sup>.

Une autre acception courante du terme « archives » désigne des documents. Selon la loi n° 79-18 du 3 janvier 1979 : « Les archives sont l'ensemble des documents, quels que soient leur date, leur forme et leur support matériel, produits ou reçus par toute personne physique ou morale, et par tout service ou organisme public ou privé, dans l'exercice de leur activité ».

Nous nous appuyons sur cette seconde définition tout en insistant sur « l'entrée dans un lieu d'un document ». C'est-à-dire que, dans le cadre de ce travail de thèse, nous partons du fait qu'un document audiovisuel sélectionné par un individu ou un groupe d'individus et conservé dans le cadre d'une structure spécialisée (service de documentation, d'archives, vidéothèque, etc.) en prévision d'une utilisation future fait partie des archives audiovisuelles. Nous pensons qu'il y a *images d'archives*, lorsqu'il y a une volonté de *conservation* de ce document. En termes foucaaldiens, les archives

---

<sup>113</sup> Paragraphe inspiré de : INA, *Historique du dépôt légal*. En ligne : <<http://www.ina.fr>>, consulté en juin 2008.

<sup>114</sup> CARNEL, Jean-Stéphane. *Préfiguration du dépôt légal du web audio-visuel*. Mémoire de DESS Stratégie de l'Information et du Document, Université de Lille 3, 2002.

étudiées sont « une masse documentaire » dont le service de documentation « ne se sépare pas »<sup>115</sup>.

Cette définition englobe un cas particulier mais non négligeable dans ce travail sur le *recyclage* des images, celui de l'utilisation d'archives inédites. Comprenons : des images « anciennes » jamais diffusées, tout du moins chez le diffuseur étudié seront considérées également comme des images d'archives. Car, ce qui intéresse ce travail, c'est l'analyse, les sélections, les étapes, les métamorphoses subies par ces objets avant d'être (ré)utilisés et ce, quel que soit leur parcours avant leur « transformation » en archives.

Notons, dès à présent, qu'au niveau strict de la question de la sélection des documents entrant dans un service de documentation, les séquences ayant déjà bénéficié d'une première diffusion jouissent d'un accès plus évident, mais non automatique<sup>116</sup>, à la conservation, que celles qui sont « inédites ».

Ceci nous autorise à inclure également les autres « figures » de la photographie de presse décrites par Eliseo Veron comme : les images d'identification, d'illustration et catégorielles qui sont probablement, dans son exemple, des photographies provenant d'un fonds documentaire et non des photographies « du jour ».

### **3.3. Le document audiovisuel**

#### **La spécificité audiovisuelle**

Nous venons de définir les images d'archives audiovisuelles comme des documents. Avant d'en faire des monuments, intéressons-nous à cette notion de document audiovisuel. Pour Bruno Bachimont, Directeur Scientifique à l'Institut National de

---

<sup>115</sup> FOUCAULT, Michel. *Op. Cit.*, p. 13 : « L'histoire, c'est une certaine manière pour une société de donner statut et élaboration à une masse documentaire dont elle ne se sépare pas ».

<sup>116</sup> Rappelons que le terrain étudié concerne principalement le service de documentation de M6, qui n'a pas d'obligation de conservation au titre d'un dépôt légal. L'ensemble des « parallèles antennes » c'est-à-dire l'ensemble de la diffusion effective (y compris publicité, problèmes techniques, etc.) est conservé par un service distinct.



l'Audiovisuel, un document est : « un contenu institué par un acte de publication, inscrit sur un support matériel, et possédant une délimitation temporelle et spatiale »<sup>117</sup>. À l'intérieur de cette définition générale, le document audiovisuel possède des caractéristiques propres. Parmi lesquelles :

- Un support d'enregistrement chargé de préserver dans le temps, donc sous forme spatiale, un contenu correspondant à « un écoulement du temps ».
- Une forme sémiotique temporelle. Le document ne fait sens que dans le recours à sa temporalité intrinsèque.

Ce document, à l'inverse du document papier, voit donc son support d'enregistrement différer de son support de diffusion. Autrement dit, vu, consulté, diffusé, il sera toujours le résultat d'une reconstitution effectuée par un dispositif technique.

Il devient, de plus en plus, un document numérique. Nous reviendrons, dans le chapitre 2, sur les possibilités que cela suppose en termes d'indexation et de recherche. Mais, comme nous l'avons évoqué précédemment, il ne contient pas, de manière intrinsèque, les éléments sémiotiques permettant de le décrire et donc de le retrouver.

Cette tâche est confiée à un artefact : la notice documentaire.

### **La notice documentaire, sésame de la communication audiovisuelle ?**

Nous considérons que la notice documentaire est aux images animées ce que le texte est à la parole, un phénomène de grammatisation. Le philosophe du langage, Sylvain Auroux, définit la grammatisation comme l'outillage d'une langue qui rend possible la matérialisation de la substance d'une expression en éléments matériels discrets et manipulables<sup>118</sup>.

---

<sup>117</sup> BACHIMONT, Bruno. « L'indexation multimédia ». In *Assistance intelligente à la recherche d'information*. STÉFANINI, Marie-Hélène, GAUSSIER, Éric. (Eds.), Paris : Hermes, 2003, p. 17, (Le document cité nous a été transmis par l'auteur avant sa publication).

<sup>118</sup> AUROUX, Sylvain. Le processus de grammatisation et ses enjeux. In *Histoire des idées linguistiques*, Tome 2. Liège : Mardaga, 1992, p. 28 : «Par grammatisation, on doit entendre le processus qui conduit à

Précisons tout de suite que, pour nous, les images animées ne constituent pas une grammaire, « l'image n'est pas un texte »<sup>119</sup>. Et, comme l'explique Michel Melot, ancien Conservateur à la Bibliothèque Nationale, l'indexation, dans le cadre du service de documentation d'un journal télévisé « n'est pas celle de l'image mais de la question que l'on est susceptible de lui poser »<sup>120</sup>. Or, la notice documentaire, résultat du travail *d'analyse documentaire* (étymologiquement de découpe en morceaux) correspond, en pratique, à des manipulations du contenu. Dans cette optique, elle peut, alors, être considérée comme fille de cette grammatisation en permettant, par la description textuelle des images animées, et leur indexation, tout autant textuelle, de rendre compte d'unités discrètes et manipulables. Ayant pour but de « servir » un discours journalistique, elle se révèle alors un « miroir » de ces pratiques.

De plus, nous pensons qu'il est possible de reprendre, pour la notice documentaire, la remarque que Bruno Bachimont fait au sujet de la numérisation des images, « les techniques de représentation et de manipulation introduisent [...] un supplément qui apporte au contenu des possibilités d'exploitation ou d'interprétation qu'il ne possédait pas auparavant »<sup>121</sup>.

L'image et le son posent des problèmes que ne connaît pas l'écrit. Pour écrire, nous disposons d'un répertoire fini de symboles (l'alphabet) et d'un référentiel lexical (le mot) relativement stable (le dictionnaire), supposés partagés par le producteur du document et son lecteur. Pour les documents audiovisuels, il en va tout autrement. Dans un texte, un caractère blanc (un espace) sépare deux unités et crée par là-même de la granularité, donc des unités de sens qui pourront, dans la majorité des cas, être interprétées. Dans l'image, comme nous l'avons évoqué précédemment au sujet de la notion de code, il n'existe pas, a priori, d'éléments discrets. Pourtant, il est possible de trouver des « caractères blancs » dans un film, ce sont les transitions entre les plans.

---

décrire et à outiller une langue sur la base des deux technologies qui sont encore aujourd'hui les piliers de notre savoir métalinguistique : la grammaire et le dictionnaire ».

<sup>119</sup> MELOT, Michel. « L'image n'est plus ce qu'elle était ». In *Documentaliste – sciences de l'information*, n°6, vol 42, 2005, p. 362.

<sup>120</sup> *Idem*.

<sup>121</sup> BACHIMONT, Bruno. « Image et audiovisuel : la documentation entre technique et interprétation ». In *Documentaliste – sciences de l'information*, vol 42, n°6, 2005, p. 348.

Une découpe du document audiovisuel en fonction des plans le composant est séduisante, principalement pour les recherches d'indexation automatique. Pourtant, en conclusion de son article cité ci-dessus, Bruno Bachimont s'interroge sur la trop simple transposition de la fonction du caractère blanc dans un texte, à celle des plans dans un film.

Avant d'aller plus loin, nous souhaitons tenter de répondre à cette interrogation, au vu des pratiques des documentalistes qui, rappelons-le, ne sont pas celles des chercheurs souhaitant utiliser des archives vidéos. Pour les documentalistes de télévision, les plans, ou plus précisément les transitions entre deux plans, en tant que divisions du document vidéo sont *plus ou moins importantes*. Ce qui signifie, non pas que nous éludons la question, mais que les transitions entre types de plans sont plus ou moins visibles, donc plus ou moins repérées et interprétées, au niveau des notices documentaires.

L'étude de ces notices montre trois types de description des transitions entre plans : l'amalgame, le slash (/), le retour à la ligne avec ajouts.

- *L'amalgame* est le fait de décrire, d'une même manière, différents plans considérés comme équivalents ou ne méritant pas une indexation fine. Cette pratique s'observe, physiquement, dans les descriptifs documentaires par une annotation ; par exemple : DP (Divers Plans) ou *Various* dans les notices anglophones.

- *Le slash (/)* marque, dans l'esprit de l'indexeur, des plans dont le contenu sémantique est différent ; soit par leurs valeurs de zoom : gros plan, vue générale, soit par la modification d'un ou plusieurs éléments signifiants, en comparaison des images précédentes. Par exemple, sur une notice décrivant un reportage traitant de l'augmentation du prix du chauffage au fioul, nous pourrions trouver : GP (Gros Plan) compteur de fioul / PANO (panoramique) tuyau approvisionnement fioul / DP (Divers Plan) livreur approvisionnant client.

- *Le retour à la ligne avec ajout*. Avant d'expliquer les ajouts, il nous faut indiquer que le simple retour à la ligne existe dans les descriptifs d'images. L'agence APTN l'utilise dans ses dépêches. Pourtant, chez elle, comme chez beaucoup d'autres, il est à comprendre au même titre qu'un slash car l'agence ne se sert pas de ce caractère.

Le retour à la ligne avec ajout est la séparation la plus forte, la plus visible, entre deux plans dans le descriptif documentaire. Il signifie, soit un changement de contexte de l'énonciation, soit un plan que l'indexeur souhaite mettre en exergue, en le faisant clairement ressortir du reste de la notice. Les ajouts viennent préciser, dans un esprit de méta-donnée, la justification de ce retour à la ligne. Le plus employé est le saut de ligne qui signale, matériellement et visuellement dans la notice, la séparation de significations entre les plans du film. Les autres ajouts peuvent être nombreux, s'additionner. Leur but est, d'une part, de (re)contextualiser le nouveau plan : nom du nouveau lieu, nouvelle date, etc. D'autre part, ils fournissent des « méta » informations nécessaires à la réutilisation de ces images lorsqu'elles diffèrent du plan précédent : nouvel ayant droit, *time code*<sup>122</sup> précis du plan pour le retrouver plus rapidement, indication concernant les images en elles-mêmes (images siglées), etc.

C'est pourquoi, comme l'avait pressenti Bruno Bachimont, une « découpe » systématique, en plans, des documents audiovisuels n'est pas toujours pertinente. Rappelons, même au risque de paraître répétitif, que la granularisation de l'indexation des professionnels pour les professionnels se fait, avant tout, en fonction d'unités sémantiques liées au contexte social de l'indexeur et du document traité. Et remarquons que la notice documentaire, sur laquelle s'appuie en grande partie cette étude, est créée dans un but bien déterminé : mettre des ressources audiovisuelles à disposition. Ou, si nous retournons les propositions, permettre à des ressources audiovisuelles d'être recyclées. C'est-à-dire, de « revenir » dans le cycle de production d'un nouveau programme audiovisuel.

Qu'en est-il alors de cet acte, de cette pratique : le recyclage des images ?

---

<sup>122</sup> Time code : littéralement code horaire, correspond à l'emplacement d'une image sur un film et est visible sur l'appareil de visionnage. Le time code se présente sous la forme : heures : minutes : secondes : image (à raison de 25 images par seconde en Europe). Soit, par exemple, 01:10:34:12 qui signifie : une heure, dix minutes, trente quatre secondes et douzième image.

### 3.4. La citation comme phénomène de recyclage

#### Le travail de la citation

Laure Tabary-Bolka, qui étudie les transferts d'images de la sphère télévisuelle à celles du web et de la presse magazine, propose de rapprocher la notion de *recyclage* de celle de *citation*<sup>123</sup>. Jusqu'où cette comparaison peut-elle se faire ?

Mais, avant d'aller plus loin, il faut déjà distinguer deux usages de la citation dans les journaux télévisés : *les citations (inédites) de confrères* et *les citations d'archives (le recyclage)*.

La *citation de confrères* concerne l'utilisation d'images provenant d'une autre source (en général d'autres chaînes de télévision). Elle n'est pas un acte de recyclage au sens où l'entend cette étude. Il est bien question du recyclage d'images (testimoniales) qui ont été précédemment diffusées « ailleurs » mais qui n'ont pas été traitées par le service documentaire : elles ne sont donc pas des archives. Elles le deviendront probablement, mais dépendent d'un autre type de « circulation des documents ».

La *citation d'archives*, ou l'auto-citation correspond aux six « photos d'archives » d'Eliseo Veron. Il s'agit d'exhiber des images anciennes et de le signaler soit visuellement, soit dans le commentaire, soit des deux façons. Cette citation peut être un acte choisi et affiché - ce dernier revêt alors une forte valeur signifiante qu'il convient de définir - ou elle est le résultat d'une (ou de plusieurs) contrainte(s) qui se concrétise(nt), entre autres, par l'impossibilité de tourner des images originales.

Le principal théoricien du *travail de la citation* se nomme Antoine Compagnon. Au sujet du texte littéraire, il pose la même question que cette étude au niveau des images d'un journal télévisé : Pourquoi utiliser la citation et en quoi celle-ci modifie-t-elle le texte ?

---

<sup>123</sup> TABARY-BOLKA, Laure. *Op. Cit.*, p. 30 : « Citer les images de télévision, un (simple) acte de recyclage ? »

Antoine Compagnon s'intéresse, et cette thèse également, moins à la citation pour elle-même qu'à sa pratique qu'il nomme le *travail* de la citation :

« Le travail est la référence capitale : il comprend la force et le déplacement, le sens et le phénomène. La citation, une manipulation qui est une force et un déplacement dans l'espace du travail du texte ; elle lance, relance la dynamique du sens et du phénomène »<sup>124</sup>.

Pour Antoine Compagnon, la citation est la reprise et même une exhibition d'un morceau de document, au caractère plus ou moins ostensible. Selon Annette Béguin-Verbrugge « rendre visible la citation, textuelle ou iconique, par un dispositif graphique, c'est exhiber une relation que l'on entend poser entre des textes dans un même espace d'écriture »<sup>125</sup>. De plus, ce morceau de document cité se trouve transformé par le processus de la citation. Puisque cette répétition intègre un nouveau dispositif, elle n'est pas *mimesis* : « recoller ne restitue jamais l'authenticité [...] lorsque je cite, j'excise, je mutile, je prélève »<sup>126</sup>.

Pour Annette Béguin-Verbrugge, la citation représente toujours « une prise de pouvoir »<sup>127</sup> de celui qui cite sur le matériel cité. Elle se comprend donc comme le résultat du choix d'un auteur tirant profit, d'un extrait de texte, d'une image ou d'une séquence d'images qu'il n'a pas lui-même produit. Se pose alors la question de la contextualisation ou de l'absence de contextualisation de cette citation.

Ce qui nous amène à penser, comme Laure Tabary-Bolka, que le phénomène de recyclage des images peut se comparer à celui de la citation lorsque celle-ci est rendue visible à son téléspectateur<sup>128</sup>. La citation peut être rendue obligatoire par les images elles-mêmes ; par exemple, le journaliste n'a à sa disposition que des images contenant des logos. L'habillage<sup>129</sup> de certaines chaînes (CNN, Al-Jazeera, ...) recouvre parfois

---

<sup>124</sup> COMPAGNON, Antoine. *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris : Seuil, 1979, pp. 43-44.

<sup>125</sup> BÉGUIN-VERBRUGGE, Annette. *Op. Cit.*, 2006, p. 261.

<sup>126</sup> COMPAGNON, Antoine. *Op. Cit.*, pp. 16-17.

<sup>127</sup> BÉGUIN-VERBRUGGE, Annette. *Op. Cit.*, p. 265.

<sup>128</sup> TABARY-BOLKA, Laure. *Op. Cit.*, p. 31 : « Le montage doit être ostensible ou la citation annoncée textuellement ou oralement pour être reconnue comme telle. Et la citation doit pouvoir renvoyer à de l'image identifiable – voire même reconnaissable – comme quelque chose de télévisuel, ce qui convoque nécessairement un appel à la mémoire ».

<sup>129</sup> Ensemble des effets graphiques (logo, bandeau déroulant,...) ajoutés à l'écran.

plus d'un quart de l'écran. Difficile, alors, de le cacher et de ne pas *citer* son auteur. Dans ce cas, la citation sera présentée par l'énonciateur, de la même manière que dans l'écrit, comme une citation voulue. Ne pouvant faire autrement, autant en revendiquer le choix. Il est aussi fréquent d'utiliser un court extrait montrant, en plateau, le présentateur du journal local dont sont issus les extraits. Ce qui permet d'incarner l'instance énonciatrice, et pour le journaliste français de se dédouaner, « plus encore », des images qu'il propose. Ce cas est courant lorsque les images touchent à des questions sensibles en France. Par exemple, pour certains événements du Moyen-Orient avec leurs lots de vidéos mensuelles aux origines toutes plus mystérieuses les unes que les autres.

Au contraire, comme dans l'écrit, le fait de conserver à l'image la provenance de la citation de confrères (de ne pas la flouter) peut servir à se placer sous la légitimité de l'énonciateur original. C'est le cas quand est citée la BBC, qui ne « sur-logote » pas ses images. Cette dernière étant considérée, en France, comme le symbole du journalisme télévisé sérieux, si la BBC le dit, c'est qu'il doit y avoir une part de vérité.

### **Recyclage et valeur de répétition**

Le travail de la citation peut donc se rapprocher de l'acte de recyclage quand celui-ci est rendu visible. Une large partie du recyclage des images dans les journaux télévisés peut s'étudier selon la méthodologie préconisée par Antoine Compagnon. Il propose de regarder la citation comme « un énoncé répété et une énonciation répétante »<sup>130</sup>. Il pense que son sens est à chercher entre sa *valeur de signification* et le *complexe de ses valeurs de répétition*.

Par *la valeur de signification*, Antoine Compagnon entend ramener le sens de la citation à celui qu'elle véhiculerait s'il s'agissait d'une énonciation originale. Dans notre cas, cela reviendrait à aborder les images d'archives comme si elles étaient le résultat d'un tournage datant d'aujourd'hui, ou à considérer que les images de la BBC ont été tournées par une équipe de la rédaction de M6.

---

<sup>130</sup> COMPAGNON, Antoine. *Op. Cit.*, p. 68.

Par le *complexe de ses valeurs de répétition*, il incite à englober l'ensemble des valeurs dialogiques acquises par la citation dans le procès de répétition. C'est-à-dire la totalité des significations qui, à un moment ou à un autre, ont été liées à ces images. Les valeurs de répétition obligent alors à postuler que la citation est visible pour le téléspectateur.

Admettant que cette méthode s'inspire de la « dénotation – connotation » barthésienne, Antoine Compagnon précise alors que les valeurs de la citation sont fonction de trois étapes : la reconnaissance, la compréhension et l'interprétation<sup>131</sup>. Au niveau textuel, il s'agira alors de reconnaître les signes, de les comprendre et de les interpréter.

Pour Yves Chevalier, qui s'inspire de Michel Foucault, la citation télévisuelle (d'archives) se définit comme la transformation d'un énoncé télévisuel en « archive »<sup>132</sup>. Il en étudie le rôle dans l'émission *L'Hebdo du Médiateur*, proposée le samedi en fin du journal de 13h00 de France 2. Selon lui, dans cette émission, la citation est d'abord « ce par quoi le scandale est arrivé »<sup>133</sup>. Pour cet auteur, ce programme donne à la citation une valeur quasi juridique : « jugeons sur pièces ». Nous retrouvons ici, une fois de plus, ce rapprochement entre l'archive(s) et son statut de preuve.

De plus, la citation sert aussi de preuve dans une stratégie de justification. Yves Chevalier parle de « gimmick »<sup>134</sup> pour désigner la fréquence de cette pratique dans ce programme. Car, au-delà de la valeur de « preuve juridique », cet auteur montre que l'utilisation de la citation permet aux acteurs du journal de se justifier, voire de montrer que les critiques (des téléspectateurs) sont, en grande partie, infondées et d'exprimer « combien l'information est difficile et le métier exposé »<sup>135</sup>. Dès lors, la citation n'est jamais « totalement exempte d'une dimension autopromotionnelle »<sup>136</sup>.

---

<sup>131</sup> *Op. Cit.*, p. 71.

<sup>132</sup> CHEVALIER, Yves. « Le travail de la citation métatélévisuelle. La métatélévision est-elle soluble dans la glose et l'exégèse ? ». In *Actes du 12<sup>ème</sup> Congrès Inforcom*, Paris, 10-13 Janvier 2001, p. 299.

<sup>133</sup> CHEVALIER, Yves. « De la légitimation médiatique à la véridiction médiatisée : les stratégies de la « déontologie embarquée » dans les médias audiovisuels publics français ». In *Les cahiers du journalisme*, Printemps 2004, n°13, p. 138.

<sup>134</sup> CHEVALIER, Yves. « Du partage des compétences citoyennes à la médiation intuitive du savoir social dans les médias de masse français ». In *Actes du colloque Partage des Savoirs*, METZGER, Jean-Paul (dir.), Université Lyon 3, L'Harmattan, 2004, p. 178.

<sup>135</sup> *Idem*.



Nous retrouvons donc, ici, l'acceptation et l'usage le plus évident de la citation : son pouvoir de preuve et de justification, a posteriori, d'un traitement journalistique. Pourtant, nous savons que, dans les journaux télévisés, si elle conserve un statut de légitimation du discours journalistique et/ou de preuve « historique », la citation a encore bien d'autres valeurs.

### **Les recyclages contraints par l'actualité**

Le travail de la citation télévisuelle, nous venons de le voir, crée de nombreuses « métamorphoses » du sens de l'énonciation originale. Nous venons d'étudier le cas de la citation lorsque cette dernière procède d'un choix conscient et rendu visible par son auteur. Pourtant, concernant le recyclage d'archives dans les journaux télévisés, il s'agit plus souvent d'une contrainte que d'un choix délibéré.

Nous avons vu que la *légitimité* de la télévision, en comparaison de ses prédécesseurs, est basée sur la possibilité technique de la retransmission d'images en direct. Cette mystique du direct à la télévision existe encore largement dans les représentations de ses acteurs. En cas de choix d'images offert au journaliste, il sera toujours, ou presque, préféré des images tournées récemment et inédites plutôt que des images d'archives. Au même titre, disons qu'il sera toujours, ou presque, préféré une séquence d'images animées à une séquence fixe (photographie).

Pourtant, comme le remarquait déjà Pierre Sabbagh, les journalistes de télévision sont soumis à une contrainte majeure : la mise en images de leur sujet. Vue sous cet angle, la citation peut alors traduire une impossibilité de montrer des images qui tient à deux causes principales : « l'information » traitée n'est pas visuelle ou le dispositif de la rédaction ne peut mettre en place un tournage pour diverses raisons.

Eliseo Veron ne décrit pas le type « d'information » qui recourt à ces photographies. Toutes ne peuvent être testimoniales. Pour terminer ce chapitre liminaire, nous souhaitons revenir sur la typologie qu'il propose en y ajoutant des figures discursives

---

<sup>136</sup> CHEVALIER, Yves. *Op. Cit.*, 2004, p. 138.

d'images d'archives, en fonction des contraintes imposées par l'information elle-même, laissant pour la suite les contraintes humaines et organisationnelles qui seront développées dans le premier chapitre de cette thèse.

### ***L'image historique***

Le recyclage des images d'archives est employé pour une raison évidente : le « rappel des faits », pour lesquels une reconstitution crédible est impossible.

Par exemple, dans le corpus étudié, nous trouvons des images des équipes de secours venant aider les blessés, après les attentats du RER à Paris en 1985<sup>137</sup>. Elles ne peuvent, bien sûr, être re-filmées. Ces images n'ont pas la possibilité non plus d'être remplacées par d'autres, provenant d'un autre attentat, sans poser de questions éthiques. Impossibles à restituer, elles correspondent à un instant précis pris dans l'espace et dans le temps. Il s'agit ici des images testimoniales qui « se remettent à fonctionner »<sup>138</sup>. Elles véhiculent un sens en elles-mêmes pour le téléspectateur et ne pourraient être reproduites sans en changer le sens ; car la personne installée devant son écran situe à quel moment et à quel endroit elles ont été tournées et elle y est normalement aidée par l'énonciateur (la mention de la date de tournage original des images apparaît à l'écran). Il s'agira donc toujours, dans ce cas, de citations visibles. Les images d'un Boeing percutant un gratte-ciel sont probablement des plus célèbres : nous en déduisons que nous sommes le 11 septembre 2001 et que ces images nous montrent le World Trade Center à New-York ; nul besoin que le commentaire ne le précise.

L'image historique se définit alors comme celle que l'on fige pour l'introduire dans les livres d'histoire scolaires, ou tout du moins en photographie dans la presse écrite. Elle fait partie du *patrimoine*, elle reste le *symbole* en image d'un événement. C'est-à-dire que ses valeurs de répétition lui confèrent un statut lui permettant d'englober « l'événement dans sa totalité » et le journal télévisé l'utilise comme tel.

---

<sup>137</sup> Dans corpus le 1<sup>er</sup> octobre 2002 : l'ouverture du procès « Bensaïd – Belkacem » dans les attentats du RER de la station St Michel en 1995.

<sup>138</sup> VERON Eliseo. *Op. Cit.*, p. 57.

## ***Les informations sans images***

Le deuxième cas est celui des nombreuses informations qui ne possèdent pas de représentation imagée. Par exemple, pour illustrer la mort d'une célébrité, sauf cas rares, les journalistes ne disposent pas d'images du décès « en direct ». Evoquer la disparition de ladite personnalité se fera donc, très souvent, à l'aide des images d'archives retraçant sa vie et évoquant ses « œuvres ». Ces images sont plus ou moins marquées dans l'espace, elles le sont, par contre, dans le temps : elles sont anciennes, il s'agit ici pour la typologie d'Eliseo Veron des *images d'archives*.

Entrent aussi dans ce cadre, de très nombreuses *informations sans images*, plus légères ou réjouissantes dans leur teneur. Prenons l'exemple du mariage de la chanteuse américaine pour adolescents, Britney Spears<sup>139</sup>. N'ayant aucune prise de vue de ce « fait important », les agences (en particulier APTN) ont envoyé des images de l'extérieur de la White Chapel de Las Vegas, dans laquelle s'est déroulé le mariage ainsi que quelques images de tapis rouges et d'avant-premières de la star (elle est en robe, mais pas en robe de mariée !) ainsi qu'une photographie de son compagnon. Les JT français des cinq principales chaînes hertziennes françaises ayant mentionné cette information ont tous suivi, à peu de choses près, ce schéma. Ces images n'évoquent pas le passé, pourtant il semble peu probable qu'un reporter d'APTN ait filmé les images de la White Chapel le matin même ; ces images proviennent certainement du fonds d'archives d'APTN. Dans la typologie d'Eliseo Veron, il faut les rapprocher des images d'identification pour les images du couple et des images d'illustration pour la chapelle. Eliseo Veron ne traitant que des « personnalités », il ne dit rien au sujet des monuments et autres lieux publics.

De même, les *informations sans images* regroupent toutes les annonces d'événements futurs : grèves, rencontres entre Chefs d'Etat, etc. Paradoxalement, les événements futurs ne peuvent être « illustrés » que par des images du passé et là, nous trouvons l'une des missions premières des images d'archives sur laquelle nous reviendrons.

---

<sup>139</sup> 3 janvier 2004.

## ***L'absence d'images conceptuelles***

Enfin, dans le même ordre d'idée, le journaliste doit réutiliser des images d'archives pour évoquer un sujet dont il n'existe justement aucune image. Ceci arrive lorsque l'information traitée ne correspond ni à une personnalité, ni à une action à proprement parler. Ce cas concerne, d'ordinaire, les thèmes économiques ou sociaux qui seront illustrés par des images d'archives censées figurer le communiqué donné. Le sujet mensuel portant sur les chiffres du chômage obligera, le plus souvent, le journaliste à utiliser des images d'archives telles que des images de l'ANPE, de personnes en situation de travail, de bulletin de paye, etc. (que les chiffres soient en hausse ou en baisse). Si le sujet est long, supérieur à la minute, ces images seront entrecoupées d'interviews d'experts en ce domaine ou du portrait d'une « personne » incarnant cette information : déclaration du ministre, d'un expert des instituts de sondage, portrait d'un chômeur ou d'un chef d'entreprise. Certaines nouvelles défient réellement la mise en images : comment visualiser le changement à l'heure d'été ou à l'heure d'hiver sinon en présentant une main qui tourne l'aiguille d'une horloge ou d'une montre ? Est-ce bien nécessaire de refaire ce type d'images tous les ans ?

## **4. En conclusion, les archives au service de la recherche**

Pour conclure ce chapitre liminaire, reconnaissons, avec Eliseo Veron que : « peu d'images, dans la presse d'information aujourd'hui, ont un lien proprement *événementiel* à ce que l'on nous raconte dans les articles ». Ce qui, finalement, vient contredire la promesse du journal d'information quotidien car « on pourrait imaginer qu'il est le *genre* le plus étroitement lié aux images testimoniales du monde ».

Le sémiologue propose de définir ces figures d'images en fonction de la possibilité pour un (télé)spectateur de reconnaître les conditions de prise de vue, grâce aux indices présents dans l'image. Cette tâche d'identification « d'indices » ou de *figures discursives* particulières, comme la rhétorique des passions, est vraiment la base du travail du documentaliste au sein d'une rédaction de journal télévisé. Que représentent ces images et sont-elles décontextualisables ou non ? Mais ces questions apporteraient trop de réponses, c'est pourquoi le documentaliste, face aux images des journaux télévisés, adopte un autre « double questionnement ».

Le premier, déjà exprimé par Michel Melot, peut se formuler ainsi : dans le cadre de l'organisme dans lequel je me situe et par rapport à ce que j'en connais, à quelle(s) recherche(s) peuvent correspondre ces images ? S'il y a réponse(s) au premierement, se pose alors une seconde question : si « quelqu'un » me fait cette requête, est-ce que je propose ces images (ou d'autres, équivalentes ou meilleures) ?

La possibilité ou non qu'a une séquence d'images d'être réutilisée et de retourner dans le cycle de production du journal télévisé dépend, principalement, de ce double questionnement du documentaliste. Les réponses à ces questions, nous les trouvons dans les notices documentaires du journal télévisé. Elles deviennent alors un moyen d'étudier les représentations de ce programme, non pas de ceux qui le regardent, mais de ceux qui le réalisent.

## Chapitre 1 – Contraintes de production et premières sélections

---

« pour nous, il y a deux sélections qui se font, donc deux regrets possibles, l'un lorsqu'on est confronté dans le viseur avec la réalité. L'autre, une fois les images développées et fixées, lorsqu'on est obligé de se séparer de celles qui, bien que justes, seraient moins fortes... »<sup>140</sup>

Henri Cartier-Bresson

Afin de comprendre comment les images d'archives sont utilisées dans un journal télévisé, intéressons-nous au fonctionnement et à la construction d'une édition. Avant qu'une séquence d'images soit recyclée, il faut qu'un fait devienne un événement et que cet événement soit « choisi » par une rédaction comme digne d'intérêt pour figurer dans son édition. Ensuite, d'événement, il doit devenir événement médiatique, être mis en images ; il sera filmé puis les images seront montées pour constituer un reportage ; une fois encore, comme le disait Henri Cartier Bresson, il sera nécessaire d'effectuer de nouvelles sélections. Ce n'est qu'au terme de ce parcours que certaines images deviendront des archives.

Pour étudier la communication journalistique, à travers la communication documentaire, il faut expliciter, en amont, les différentes étapes de sélections pesant sur les documents avant que ceux-ci ne revêtent le statut d'archives. C'est-à-dire analyser l'ensemble des sélections effectuées tout au long de la chaîne de production : du choix des sujets à la diffusion de ceux-ci ; ce qui constitue les étapes préliminaires de la « création » d'archives.

Nous verrons, dans ce chapitre, que la réalisation des reportages d'un journal télévisé est, elle-même, le résultat de nombreuses contraintes qui pèsent sur les images et qui déterminent celles qui, en aval, seront soumises au traitement des documentalistes. C'est pourquoi, pour avoir une vision claire des pratiques de la communication documentaire, il faut considérer cette dernière comme incluse et dépendante d'un système supérieur : la rédaction nationale, elle-même insérée dans des groupes

---

<sup>140</sup> CARTIER-BRESSON, Henri. *Image à la sauvette*. Paris : Verve, 1952, p. 8.

commerciaux et en relation avec d'autres partenaires tels les agences de presse ou les groupes de communication.

Enfin, d'après nos observations et lectures, même si elle diffère des autres par les moyens financiers qu'elle met en oeuvre et par sa ligne éditoriale, il semble que chaque chaîne de télévision fabrique ses sujets d'actualités de manière plus ou moins identique, qu'il s'agisse de M6, LCI ou Al-Jazeera.

## **1. La télévision, un géant social, un nain économique**

À la différence de certains titres de la presse écrite, l'entreprise de presse audiovisuelle est toujours intégrée à une chaîne de télévision appartenant elle-même à une autre instance dont les objectifs poursuivis sont pour la plupart commerciaux. Pourtant, comme le précise Jean-Charles Paracuellos<sup>141</sup>, dans son ouvrage sur l'économie des médias, à qui j'emprunte le titre de cette sous-partie, le poids des chaînes de télévision dans le tissu économique d'un Etat est très modeste. Car, dans aucun pays, la part de l'économie de la télévision dans le PIB ne dépasse 1% et ce, même si nous incluons les dépenses d'équipement des ménages dans ce calcul<sup>142</sup>.

Jean-Charles Paracuellos souligne que :

« L'extrême disproportion entre la place que la télévision est réputée tenir dans notre vie – et qu'elle prend effectivement dans les discours – et celle qu'elle occupe dans l'activité économique est même la première particularité qui frappe lorsqu'on entreprend de l'analyser sous l'angle économique »<sup>143</sup>.

Effectivement, il est impossible d'analyser le discours tenu par la télévision sans prendre en compte les fortes contraintes économiques qui pèsent sur les conditions de fabrication des programmes de ce média. Si la pression économique de la rentabilité se comprend aisément pour les chaînes privées, le débat, initié en 2008, concernant la suppression de la publicité sur le réseau public français met en lumière les moyens

---

<sup>141</sup> PARACUELLOS, Jean-Charles. *La télévision, Clefs d'une économie invisible*. Paris : La Documentation Française, 1993.

<sup>142</sup> *Op. Cit.*, p. 10.

<sup>143</sup> *Op. Cit.*, p. 11.

financiers, somme toute assez limités, des diffuseurs de télévision quand on les compare à ceux d'autres entreprises de communication<sup>144</sup>. C'est-à-dire qu'une entreprise de télévision dépend avant tout des moyens financiers que ses propriétaires (Etat ou actionnaires) sont prêts à risquer pour elle en fonction d'objectifs de rentabilité (ou de moindre perte) et/ou d'influence. Cette logique de rentabilité joue au niveau de chaque programme. Pourtant, tous les programmes de la grille ne sont pas soumis à une comptabilité analytique rigoureuse, mais le souci de rendement reste présent partout. Autrement dit, un programme dispendieux doit générer de l'audience.

### **1.1. L'entreprise de presse**

Au vu de ces considérations de rentabilité, l'entreprise de presse audiovisuelle se voit obligée d'adopter des stratégies économiques et de développement en adéquation avec celles de son groupe d'appartenance. C'est-à-dire qu'incluse dans une entreprise audiovisuelle fabriquant d'autres programmes que le journal télévisé, la rédaction est soumise à une mutualisation de nombreux services, comme ceux de l'administration. Au niveau strict de la création de l'information audiovisuelle, il existe une séparation entre les services de l'administration et ceux de la rédaction. Bien que les services administratifs n'interviennent que dans une moindre mesure sur la réalisation concrète du journal télévisé, il convient de garder à l'esprit que la rédaction n'est pas une entité indépendante possédant ses propres structures et moyens d'action mais un « simple » service au sein d'une entreprise.

Pour illustrer cette réflexion, nous pouvons, par exemple, remarquer que la durée du *Six'* du dimanche est dépendante des autres programmes de la grille, et en particulier de la durée du *Sport Six*. Ce qui signifie qu'il faut intégrer le service de la rédaction nationale dans la logique d'un groupe et d'une grille de programmation.

De plus, afin de mesurer la taille humaine et réduite de la rédaction nationale du *Six'*, quelques chiffres peuvent nous éclairer. En 2008, ce service comprend 50 journalistes

---

<sup>144</sup> Dans l'article « Orange, ô désespoir » du *Télérama* du 5 au 11 juillet 2008, le journaliste Richard Sénéjoux précise que le groupe Orange, qui met en place une offre de bouquet de chaînes accessibles via le satellite, câble ou ADSL, a un chiffre d'affaires plus de douze fois supérieur au groupe Canal+ (53 milliards d'euros pour le groupe Orange en 2007 contre 4,4 milliards d'euros pour le groupe Canal+).



permanents auxquels il convient d'ajouter une quarantaine de journalistes présents dans les décrochages locaux<sup>145</sup>. Si l'on compare ces 90 journalistes au nombre de salariés permanents en 2007 du groupe Métropole Télévision, soit 1 639 salariés<sup>146</sup>, cela ne représente que 5% (5,49%) du nombre total de salariés du groupe et par rapport au nombre total des 88 516<sup>147</sup> salariés de sa holding, Bertelsmann, la rédaction du *Six'* ne compte plus alors qu'un effectif très dérisoire (0,09%) et les effectifs du groupe Métropole Télévision ne représentent même pas 2% (1,85%).

Cette comparaison peut également se faire avec l'ensemble des autres diffuseurs et les résultats restent dans les mêmes ordres de grandeur. Par exemple, en 2007, le nombre total de salariés permanents du groupe TF1 était de 3 768<sup>148</sup>. Le nombre de journalistes de sa rédaction nationale était de 200<sup>149</sup>, soit environ 5% des effectifs totaux. Ces 3 768 salariés du groupe TF1 représentent un chiffre honorable pour une entreprise, mais ils demeurent une goutte d'eau si nous les comparons aux effectifs de la société mère, c'est-à-dire le groupe Bouygues<sup>150</sup>. Ce groupe déclare employer 137 500<sup>151</sup> salariés en 2007. Un rapide calcul montre que les effectifs de TF1 représentent donc à peine 3% (2,74%) des effectifs globaux de la holding dans laquelle l'entreprise TF1 est intégrée.

Enfin, il convient de préciser que l'exercice de comparaison des effectifs de M6 ou de TF1 et de leur holding n'a pas de validité en soi. Nous avons conscience de rapprocher des notions différentes, une entreprise comme Bouygues n'ayant pas, a priori, comme activité principale les médias. En effet, les comparaisons entre entreprises, afin d'être parlantes, doivent se faire entre sociétés d'un même secteur d'activité. Ce qui signifie que la seule conclusion de cette mise en parallèle des effectifs devrait être que ceux de TF1 sont le double de ceux de M6. Pourtant, nous avons choisi de mettre en rapport ces différents effectifs afin de démontrer que, si les principaux diffuseurs hertziens ont

---

<sup>145</sup> Sources internes. Il faut ajouter, à ces cinquante journalistes permanents et à la quarantaine de journalistes travaillant dans les décrochages locaux, une cinquantaine de pigistes annuels.

<sup>146</sup> Site du groupe M6 : <<http://corporate.m6.fr>>, consulté en juillet 2008.

<sup>147</sup> Site de Bertelsmann : <<http://www.bertelsmann.com>>, consulté en juillet 2008.

<sup>148</sup> Site de TF1 : <<http://www.tf1finance.fr>>, consulté en juillet 2008.

<sup>149</sup> Chiffres issus de : THIBAUT, Mireille. *Comprendre les médias*, Paris : Ellipses, 2005, p. 99. Nous n'avons pas eu connaissance des chiffres de 2007.

<sup>150</sup> Bouygues est le principal actionnaire de TF1 avec 41,1% du capital.

<sup>151</sup> Site de Bouygues : <<http://www.bouygues.com>>, consulté en juillet 2008.

un impact social fort, la taille de ces entreprises reste « humble » en comparaison de « géants économiques » comme peuvent l'être les groupes Bouygues ou Bertelsmann. Et que, par conséquent, les chaînes de télévision ne possèdent pas une marge de manœuvre, tant humaine que financière, aussi large que leur statut social pourrait nous le faire penser.

### **1.2. Le journal télévisé, entre coût et rentabilité**

Le journal télévisé doit donc être considéré comme un produit participant à l'économie globale de la chaîne de télévision. Mais, de par son format particulier, le journal télévisé s'y distingue de l'ensemble des autres programmes diffusés, une grande partie de l'exploitation des œuvres audiovisuelles étant fondée sur la répétition étalée dans le temps. Par exemple, au même titre que les films cinématographiques, les séries de fiction, sont conçues dès leur production comme des objets qui seront rentabilisés par une distribution étendue dans la durée et même pour certaines dans différents espaces géographiques grâce à des rediffusions, vidéo à la demande (*video on demand* ou *pay-per-view*), DVD, etc. Ce principe de rentabilité « étalée » ne peut s'appliquer aux journaux télévisés de manière aussi stricte qu'aux séries télévisées. L'information est, et restera, sans doute pour longtemps, un programme coûteux à produire et peu rentable à la revente. Bien que ce ne soit pas le seul élément à prendre en compte, nous pensons que c'est, sans doute, à ce niveau qu'il faut aller chercher l'une des clés du succès des chaînes privées italiennes de Silvio Berlusconi qui, « interdites » de diffusion de programmes d'informations, ont pu réaliser de substantielles économies sur ce poste.

Le coût financier de la production de l'information est, d'ailleurs, l'une des grandes différences entre le média télévisuel et les autres médias d'information ; les dépenses pour la technique y sont très dissemblables.

Etablir le coût moyen d'un reportage diffusé dans un journal télévisé n'a pas beaucoup de sens et cela ne donnerait, de toute façon, qu'une vision tronquée d'une réalité où chaque cas est unique. Pourtant, afin que le lecteur puisse avoir en tête quelques ordres de grandeur, il nous semble intéressant de montrer l'écart entre le prix de revient d'un journal de presse écrite et celui d'un journal télévisé.

Les frais d'un reportage télévisé comportent de nombreux postes de dépenses. D'abord pour le matériel technique : une caméra professionnelle coûte environ 5 000 euros. A celle-ci, il faut ajouter un ensemble d'accessoires comme les torches ou les différents types de microphones. Ensuite, les cassettes betacam, qui restent encore le standard, sont vendues environ dix euros l'unité ; c'est-à-dire qu'à elles seules, elles reviennent plus cher que le calepin et le stylo, seuls outils nécessaires au journaliste de la presse écrite. Enfin, là où, pour créer son article, ce dernier n'a besoin que d'un logiciel de traitement de texte, le journaliste des journaux télévisés doit utiliser des bancs de montage qui, il faut en convenir, sont de plus en plus remplacés par un logiciel et une cabine de mixage, de plus en plus souvent remplacée elle-même par un simple micro casque. En outre, bien que cela puisse paraître anecdotique, les capacités techniques nécessaires des ordinateurs et autres serveurs utiles au traitement de l'image ne sont en rien comparables aux capacités nécessaires au logiciel de traitement de texte ou de retouche d'images fixes dont a besoin la presse écrite.

En supplément, à ces postes de dépenses de matériels, il faut ajouter celles des transports, qui existent aussi en presse écrite, mais pour laquelle les besoins d'images sont moindres et, par conséquent, nécessitent moins souvent des déplacements. Il est vrai que les rédactions ne peuvent pas toujours envoyer des équipes pour tourner dans les lieux désirés. Les « voyages », qu'ils se fassent en France ou à l'étranger ont un coût. Alors, le bon sens nous enseigne qu'il est moins onéreux d'utiliser une séquence d'images d'archives de l'opéra de Sydney pour présenter un reportage retraçant la biographie d'un chanteur lyrique ayant débuté sa carrière dans cet opéra plutôt que d'envoyer une équipe en Australie, surtout pour ne filmer qu'une dizaine de secondes d'images. L'usage de l'image d'archives reste également bien moins coûteux que ne le serait une transmission satellite entre un correspondant en Australie et une rédaction française. Pour donner une idée, la liaison satellite directe Lyon-Paris coûte, d'abord, 82 euros pour l'utilisation du dispositif puis 9 euros par minute de transmission<sup>152</sup>.

---

<sup>152</sup> Sources internes, chiffres de juillet 2008. La transmission par satellite se voit de plus en plus concurrencée par la transmission via le réseau Internet.

À ces postes de dépenses techniques, il faut ajouter celui des salaires des différents acteurs de la fabrication d'un reportage : journalistes, cadreurs, preneurs de son, monteurs...

Dans le supplément consacré à la télévision du Charly Hebdo n°263<sup>153</sup>, le prix de la minute d'un reportage est évalué à 1 000 euros<sup>154</sup> pour le journal télévisé. Ce qui, à titre de comparaison, en fait un produit peu cher à financer car le prix de la minute atteint 2 500 euros pour les documentaires et près de 9 000 euros la minute pour les fictions. Ces chiffres sont confirmés par Mireille Thibault qui indique que le coût de production d'un documentaire « standard » de 52 minutes s'établit à près de 150 000 euros<sup>155</sup>. Signalons toutefois, qu'il s'agit ici du prix de production d'un reportage et qu'il ne prend pas en compte les divers abonnements aux agences de presse audiovisuelle payés par les rédactions.

À ces prix de revient bien différents entre la presse écrite et l'audiovisuel, il faudrait opposer et comparer les recettes de chacun de ces types de journaux. Et ici, la disparité se manifeste encore très nettement en faveur des journaux télévisés dont les écrans publicitaires rapportent beaucoup plus que les encarts de publicité diffusés dans la presse écrite<sup>156</sup>.

Pourtant, ici également, le rapprochement est hasardeux. Si les encarts publicitaires de la presse écrite financent, de manière plus ou moins directe, la fabrication et la diffusion du journal papier, les recettes des écrans publicitaires ne sont pas strictement liées au programme journal télévisé mais également aux programmes le précédant et à ceux lui succédant et, d'une manière plus générale, à l'ensemble de la grille.

---

<sup>153</sup> Charly Hebdo - Spécial télévision, n°263, 1996.

<sup>154</sup> Chiffre donné en francs de 1996 et réévalué en arrondissant en euros constants par l'auteur.

<sup>155</sup> THIBAUT, Mireille. *Op. Cit.*, p. 124.

<sup>156</sup> Il est difficile de comparer les prix des encarts publicitaires issus de journaux différents et des écrans publicitaires dont le prix varie en fonction de l'heure de diffusion sur la chaîne, de la position à l'intérieur de l'écran publicitaire et du programme diffusé. Pour que le lecteur ait des ordres de grandeur, l'encart publicitaire pleine page dans *Le Figaro* se négociait environ 60 K€ brut en 2007. Cette même année 2007, un écran publicitaire de TF1 rapportait en moyenne 209 K€ brut. Les écrans publicitaires rapportant le plus (parfois plus de 1 000 K€) se situant à 20h30 et 21h45. (Source : <[http:// www.marianne2.fr](http://www.marianne2.fr)> consulté en mai 2008).

C'est la raison pour laquelle, dans la grille de programmation, le journal télévisé est considéré comme un produit d'appel pour fédérer une large audience avant les écrans publicitaires diffusés en *prime time*<sup>157</sup>. C'est lors de ces écrans du *prime time* que se joue une large part des recettes financières des télévisions parce que ces écrans publicitaires doivent permettre de rentabiliser l'ensemble de la grille de la chaîne et parfois même celle des chaînes filiales. Le journal télévisé de 20h00, des principaux diffuseurs hertziens, a donc un rôle primordial et nodal pour l'économie de la télévision car, comme le précise Arnaud Mercier, « Le journal télévisé est le produit sur lequel les dirigeants de chaînes comptent gagner la bataille publicitaire de 20h30 »<sup>158</sup>.

Le journal télévisé coûte donc cher à produire et rapporte peu mais sa place dans la grille des programmes lui confère un rôle essentiel dans l'ensemble de l'économie de l'entreprise audiovisuelle.

### **1.3. Le terrain d'étude, la Rédaction nationale du Six'**

Nous l'avons vu précédemment, la chaîne de télévision n'est pas une entreprise isolée. La rédaction nationale du journal télévisé ne l'est pas non plus mais cohabite avec un nombre important d'autres services nécessaires à son fonctionnement. Le journal télévisé n'est pas la création d'une petite poignée de journalistes, mais bien le résultat d'un travail collectif que certains d'entre eux estiment, parfois à juste titre, comme industriel<sup>159</sup>.

---

<sup>157</sup> « Prime time » peut se traduire de manière littérale par « Première partie de soirée » ; cette première partie de soirée est différente selon les pays et même selon les auteurs. Dans cette étude nous considérons que le *prime time* en France se situe entre 20h30 et 23h00. Le journal télévisé étant alors considéré comme faisant partie de l'*access prime time*. Mais l'expression *Prime time* peut également se traduire, en prenant quelques libertés avec l'anglais, par « l'heure de la prime » car c'est pendant cette période que les audiences sont les plus fortes et donc, c'est dans cette période de la journée que les télévisions engrangent le plus de recettes publicitaires.

<sup>158</sup> MERCIER, Arnaud. *Op. Cit.*, p. 15.

<sup>159</sup> Lors d'un entretien avec un journaliste de M6 en mai 2007, celui-ci nous présenta son travail comme étant celui d'un « OS de l'information », puis il nous précisa, sans ironie, « qu'ici, c'est l'usine ».

Ce travail collectif se sous-divise cependant en différentes fonctions. Nous en distinguons quatre :

- La fonction *écriture* : elle concerne les rédacteurs écrivant. Cette fonction est centrale dans la création d'un produit d'information et comprend l'ensemble de la hiérarchie de la rédaction. Elle est supportée par les journalistes mais également par la direction de la rédaction, les rédacteurs en chef et leurs adjoints.
- La fonction *mise en forme* : elle regroupe les journalistes « non écrivant », c'est-à-dire les cadreurs ou cameramen, les Journalistes-Reporters-d'Images (JRI), les preneurs de son, les infographistes ainsi que les monteurs.
- La fonction *services des supports* : elle a rapport au « desk ». Cela va de la création et du suivi des agendas, tâches réalisées par un journaliste, à la fonction de secrétariat de la rédaction qui gère les plannings, les déplacements, accréditations, etc. Sous cette fonction, viennent se placer également les services de réception-envoi satellite, souvent dénommés *trafic* ou *faisceaux* ainsi que le service de documentation vidéo.
- La fonction *rédaction web* ou *service multimédia* : elle intéresse quelques personnes implantées physiquement dans la rédaction nationale mais ces dernières travaillent principalement pour les sites webs du groupe et en particulier pour la rubrique « information » du site. Il est à noter que l'implantation de la rédaction information-web du site M6 dans la rédaction nationale est une exception car, traditionnellement, elle est séparée du reste de la rédaction des journaux télévisés, si nous pouvons parler déjà de tradition.

Ces différentes fonctions au sein de la rédaction concourent à la création du *Six'*, édition du soir à 19h50, mais également à l'édition de 12h50, ayant pris le nom de *12:50* (le douze cinquante). Enfin, la rédaction nationale travaille en collaboration avec les rédactions régionales - appelées décrochages locaux - qui produisent et diffusent le *Six' local* à 20h40<sup>160</sup>.

---

<sup>160</sup> Les décrochages locaux, qui étaient douze en 1990, sont réduits, en 2008, au nombre de cinq : Bordeaux, Lille, Lyon, Marseille et Toulouse.

Nous avons vu qu'avec ses cinquante journalistes, la rédaction nationale de M6 est une rédaction de taille « moyenne ». Certains de ses membres sont rattachés à une édition particulière, d'autres travaillent pour la totalité des éditions de la journée. Cet effectif s'explique par l'histoire de la chaîne M6 dont le traitement de l'actualité n'est pas une priorité d'antenne. En effet, l'ensemble des éditions produites, tous les jours par la rédaction nationale, n'excède pas un volume horaire supérieur à la demi-heure de diffusion. En comparaison, les deux cents journalistes de TF1 produisent, chaque jour, plus d'une heure de journaux télévisés.

Au-delà de la différence d'effectifs avec ses concurrents des autres chaînes, le *Six'* se démarque également par la forme choisie. Faisant écho à Jean-Paul Sartre qui écrivait en 1948 : « Il faut apprendre à parler en images »<sup>161</sup>, le *Six'* est un journal télévisé tout en images. Cette particularité, l'absence de présentateur et donc de plateau, renforce le lien entre la Rédaction et le service de documentation audiovisuelle car, pour réaliser un journal d'une dizaine de minutes « tout en images », la rédaction de M6 utilise en moyenne entre une et une minutes trente d'archives<sup>162</sup>.

## **2. De l'événement au sujet**

---

La première étape de la création d'un reportage est, bien sûr, le choix d'un sujet à traiter. Ce choix correspond à la ligne éditoriale du journal télévisé et détermine, par la force des choses, l'ensemble du processus de production du reportage et son traitement documentaire.

Du point de vue documentaire, le choix des sujets a deux incidences pratiques. Le sujet implique parfois dès le départ, dès sa sélection, comme nous l'avons montré dans le chapitre précédent, des recherches d'images d'archives. C'est, par exemple, dans notre corpus, le cas des reportages traitant de l'ouverture du procès « Bensaïd – Belkacem » dans les attentats du RER de la station St Michel en 1995<sup>163</sup>. La décision de couvrir ce type de sujet judiciaire, nécessitant souvent un rappel des faits, oblige à utiliser des

---

<sup>161</sup> SARTRE, Jean-Paul. *Les Situations II*. Paris : Gallimard, 1948, p. 23.

<sup>162</sup> Voir Annexe 2 et Chapitre 3 pp. 218-219.

<sup>163</sup> 1<sup>er</sup> octobre 2002.

archives. La demande d'archives peut donc être faite immédiatement, lors de la conférence de rédaction. La deuxième répercussion est que, dans de nombreux cas, un cameraman est envoyé pour filmer l'événement et que cet acte crée des archives puisque ces nouvelles images provenant du tournage alimenteront le fonds.

De plus, au-delà de ces deux conséquences d'ordre pratique, et au même titre que le téléspectateur qui se voit influencé dans son interprétation par « la promesse du genre journal télévisé », les propres acteurs de celui-ci (journalistes, documentalistes, etc.) se construisent également leurs représentations du contenu supposé de « leur journal télévisé » en fonction des lignes éditoriales habituellement suivies par leur rédaction. C'est certain, tous sont influencés par ces choix qui vont déterminer leurs pratiques et qui s'observent tout au long de la chaîne de production, de la captation des images au traitement documentaire. Autrement dit, les acteurs du journal télévisé et, dans notre cas plus spécifique, les documentalistes ne traiteront pas de la même manière un même document s'ils travaillent pour le journal d'Arte, *ARTE Info*, ou pour le *Six'*, dont les lignes éditoriales sont différentes.

Le chapitre 2 nous permettra de traiter plus en profondeur les répercussions de ces choix sur le travail documentaire. Mais avant cela, il nous semble important, pour la compréhension, de nous pencher sur les raisons de ces choix éditoriaux.

### **2.1. Le choix de l'événement et la ligne éditoriale**

La politique ou ligne éditoriale d'un journal résulte de la décision de traiter ou non d'un phénomène « d'actualité », c'est-à-dire d'un événement. Mais alors, qu'est-ce que cette notion d'événement, que recouvre-t-elle ? Dans la construction de la typologie utilisée dans l'analyse de corpus, le terme d'événement, s'il s'est imposé, ne peut qu'être questionné. Comment l'événement se crée-t-il ? Comment un fait isolé, fortuit ou provoqué peut-il devenir un événement intéressant les médias, c'est-à-dire un événement médiatique ?



La question a été, et reste toujours posée. Si la procédure de la sélection et de la hiérarchie des sujets semble évidente<sup>164</sup> pour certains journalistes, cette question continue à se poser pour une large partie des membres d'une rédaction mais également pour de nombreux chercheurs, qu'ils travaillent sur les sciences de l'information et de la communication, en sociologie, ou qu'ils soient politologues. Pourtant, la notion d'événement étant centrale dans notre typologie, il nous semble intéressant de revenir sur les principales théories de la création de l'événement et de les confronter aux pratiques observées sur notre terrain d'étude.

Pour définir les critères de réutilisation des images d'archives, il convient de préciser ce qu'un journal télévisé « entend », considère, comme étant un « événement » susceptible d'avoir sa place dans le journal. Avant d'analyser comment le choix de traiter de tel ou tel événement se fait dans ces différents lieux de décision, intéressons-nous à l'étape en amont : qu'est-ce qu'un événement et comment les journalistes sont-ils *informés* de son existence ?

## **2.2. Définir l'événement médiatique**

Le sociologue Roger Bastide définit l'événement comme « ce qui advient à une certaine date et dans un lieu déterminé »<sup>165</sup>. Nous retrouvons, ici, nos deux variables utilisées par Eliseo Veron pour définir les figures de la photographie : l'espace et le temps.

Pour préciser cette définition et expliquer « l'événement médiatique », le politologue Arnaud Mercier part du point de vue journalistique et considère alors que : « Le journal télévisé est une succession de séquences dont la seule unité réelle est de faire l'actualité, c'est-à-dire, selon la justification tautologique des journalistes, de mériter d'être dans le journal télévisé »<sup>166</sup>.

---

<sup>164</sup> BOURDIEU, Pierre. *Sur la télévision*. Paris : Raison d'agir, 1996, p. 27. Il précise que les directeurs des programmes « vivent dans l'évidence totale ». L'auteur souligne, non sans humour, que « c'est la raison pour laquelle [le directeur des programmes] occupe la place où il est ; c'est-à-dire parce que ses catégories de perception [sont] ajustées aux exigences objectives [du programme] ».

<sup>165</sup> Définition inspirée de l'article « événement » In *l'Encyclopaedia Universalis* rédigé par le sociologue BASTIDE, Roger, Professeur Honoraire à Paris 1.

<sup>166</sup> MERCIER, Arnaud. *Op. Cit.*, p. 144.

Une distinction d'Edgar Morin séparant deux types de phénomènes permet de sortir de cette tautologie. Il distingue deux types d'événements : d'un côté, les phénomènes autogénérés, « qui se développent selon une logique interne »<sup>167</sup> dans lesquels ils ont une place prédictive et donc une relative stabilité. Il s'agira de la succession des saisons, de l'apparition d'un cyclone, etc. De l'autre côté, des phénomènes hétérogénérés qui « ont besoin d'incitations événementielles-accidentelles pour se développer »<sup>168</sup> et qui sont, comme le précise Patrick Charaudeau, produits soit par « la rencontre inopinée d'éléments appartenant à des systèmes différents, soit par l'apparition d'un élément externe au système considéré qui joue le rôle d'événement perturbateur »<sup>169</sup>. Ce second cas concerne, par exemple, les effets destructeurs d'un cyclone sur un village.

Pourtant, lors des interviews que nous avons menées, l'une de nos premières constatations a été que, pour une bonne part des journalistes interrogés, le terme « événement » renvoie à la notion de prévisibilité. Un « événement » est inscrit à l'agenda de la rédaction. Ce terme évoque d'ailleurs souvent dans l'esprit des personnes sondées celui de « communication ». Par « communication », il faut entendre une « publicité » plus ou moins déguisée pour une organisation, une marque, une personnalité. Le terme d'événement se rapproche de celui d'événementiel utilisé en marketing. Par contre, concernant les événements non prévisibles, les journalistes parlent « d'informations ». Cette dichotomie est probablement liée au sentiment de « servir la soupe » qu'exprime la majorité des journalistes, jusque dans les conférences de rédaction. Cette remarque d'un journaliste de M6 résume bien le sentiment d'une profession en proie à un désenchantement perceptible par le novice découvrant une rédaction de journal télévisé : « Lorsqu'on fait un canard qui à 80% est de la com (communication), peut-on encore parler de journal d'information ? ». Quoi qu'il en soit, la profession fait nettement la différence entre ce que nous appellerons les événements prévisibles et les événements imprévisibles.

Cependant, dans le cadre de ce chapitre sur la production de l'information, ce n'est pas tant l'événement en lui-même qui nous intéresse mais bien le choix de traiter ou non tel

---

<sup>167</sup> MORIN, Edgar. « Retour sur l'événement ». In *Communications*, n°18, 1972, p. 17.

<sup>168</sup> *Idem.*

<sup>169</sup> CHARAUDEAU, Patrick. *Op. Cit.*, p. 105.

ou tel événement. C'est donc le processus d'événementialisation<sup>170</sup>, c'est-à-dire la perception de la modification d'un état du monde par un sujet-être-social, qu'il faut interroger afin de comprendre comment se construit le journal télévisé.

Selon Patrick Charaudeau, l'événement est sélectionné, par les journalistes, en fonction d'un « potentiel de saillance qui réside soit dans son caractère de notabilité ou d'inattendu susceptible de provoquer l'intérêt ou l'étonnement, soit dans son caractère de désordre susceptible de provoquer danger, menace, terreur, apitoiement »<sup>171</sup>.

C'est ce qu'exprime Bourdieu, d'une autre manière, lorsqu'il s'interroge sur le principe de sélection des événements ; selon lui, cette sélection proche de l'ethos et du pathos de la rhétorique classique, « c'est la recherche du sensationnel, du spectaculaire. La télévision appelle à la dramatisation, au double sens : elle met en scène, en images, un événement et elle en exagère l'importance, la gravité, et le caractère dramatique voire tragique »<sup>172</sup> et, poursuivant, il précise que les journalistes « s'intéressent à l'extraordinaire, à ce qui rompt avec l'ordinaire, à ce qui n'est pas quotidien – les quotidiens doivent offrir quotidiennement de l'extra-quotidien, ce n'est pas facile... »<sup>173</sup>.

Cela signifie, alors, que tout est événement quand il y a apparition de nouveau. Il se passe toujours quelque chose, que ce soit dans une vie individuelle ou dans une vie collective ; mais tout ce qui arrive n'est pas considéré comme une suite d'« événements » : tout ce qui se répète, tout ce qui est monotone, tout ce qui a l'air simplement de durer n'est point « événementiel ». L'événementiel, au contraire, se détache de cette uniformité ; il est ce qui prend une importance soit pour un individu (mariage, naissance d'un enfant, maladie, etc.), soit pour un groupe social (guerre, révolution, couronnement d'un roi). C'est alors ce qui, dans la continuité temporelle, nous semble suffisamment « important » pour être découpé, mis en relief, et pouvoir être désormais, sinon commémoré, du moins mémorisé.

Partant d'un point de vue différent, le sémiologue Eliseo Veron indique, dans son étude de l'événement de Three Mile Island, comment se construit l'événement médiatique.

---

<sup>170</sup> *Op. Cit.*, p. 106.

<sup>171</sup> *Op. Cit.*, p. 236.

<sup>172</sup> BOURDIEU, Pierre. *Op. Cit.*, p. 18.

<sup>173</sup> *Op. Cit.*, p. 19.

Dans son analyse, il démontre que cet événement aurait pu rester confidentiel et ne jamais accéder à la sphère médiatique et que, par conséquent,

« les événements sociaux ne sont pas des objets qui se trouveraient tous quelque part dans la réalité et dont les médias nous feraient connaître les propriétés et les avatars après coup avec plus ou moins de fidélité. Ils n'existent que dans la mesure où ces médias les façonnent »<sup>174</sup>.

Cela veut dire qu'un événement n'est pas médiatique en tant que tel ; il le devient par la connaissance d'un fait, par la possibilité, par le choix ou non des journalistes, rédacteurs, de le révéler, de le rendre médiatique. Et la notion d'événement reste avant tout une notion anthropocentrique ; il n'existe d'événement que par l'homme et pour l'homme.

En outre, de ce point de vue, nous postulerons, à la suite de François Brune, que, de par le choix opéré par les rédactions des événements traités, « toute information, étant sélection, renvoie au néant tout ce qui se produit par ailleurs »<sup>175</sup>. Ce qui implique alors l'existence de deux mondes : le monde dont les événements sont rapportés et celui dont les événements sont ignorés. À l'intérieur de cette typologie des événements sélectionnés, par leur hiérarchisation de l'information, les journaux télévisés donnent plus ou moins d'importance à tel ou tel type d'événement en le traitant de manière spécifique. Cela va de la brève de quelques secondes pour les événements considérés comme « mineurs », en passant par le reportage classique d'une grosse minute, pour aller, par exemple, jusqu'au dossier de la rédaction proposé par le Journal de 20h00 de France 2 et dont la durée est parfois proche des trois minutes.

### **2.3. Les sources d'informations**

Nous venons de voir ce que les journalistes considèrent comme un événement médiatique. Pourtant, comme l'a démontré Eliseo Veron, il existe des événements qui « mériteraient » de devenir des événements médiatiques mais qui ne le deviennent pas, car ils restent inconnus des journalistes et donc du « grand public ». Ce qui signifie

---

<sup>174</sup> VERON, Eliseo. *Construire l'événement, les médias et l'accident de Three Mile Island*. Paris : Les Editions de Minuit, 1981, pp. 7-8.

<sup>175</sup> BRUNE, François. *Les Médias pensent comme moi*. Paris : L'Harmattan, 1997, p. 26.

qu'avant de pouvoir établir la sélection décrite par François Brune entre les événements rapportés et ceux qui sont ignorés par les journalistes, il faut s'interroger sur l'étape de sélection précédant toutes les autres, celle de la connaissance de l'événement et reprendre à notre compte la question que se pose Pierre Bourdieu : « Comment sont informés ces gens qui sont chargés de nous informer ? »<sup>176</sup>.

La ligne éditoriale et donc l'ensemble du travail réalisé par l'ensemble des corps de métier d'une rédaction est, dans une large mesure, le résultat d'une (pré)sélection par, et non dans, les différentes sources d'informations à disposition des journalistes. La question des sources journalistiques est loin d'être « un peu naïve »<sup>177</sup> et sa réponse est loin de « l'idée » qu'en ont de nombreux téléspectateurs. Bien qu'une enquête plus approfondie soit nécessaire, les discours que nous ont tenus, lors de nos interventions dans le cadre universitaire, de nombreux jeunes étudiants souhaitant se diriger vers les carrières de la presse et du journalisme, nous amènent à penser que la profession de journaliste est perçue comme une image d'Épinal, à chercher entre un Tintin grand-reporter parcourant le monde et un Sherlock Holmes épris d'enquêtes en tous genres. Pour eux, tout du moins dans leurs dires, le journaliste de télévision est avant tout un homme de terrain. Cette représentation erronée est sans doute la cause de nombreuses déconvenues pour ceux accédant à cet emploi. Le journaliste, et en particulier le journaliste de télévision, est avant tout un homme de bureau.

Même si les tournages et donc les déplacements sur le terrain sont fréquents, le journaliste passe la majeure partie de la journée devant des écrans d'ordinateurs et de téléviseurs. Ceci s'explique, comme nous l'avons vu, par les nombreuses tâches de production, qu'avec ses collègues, il doit effectuer afin de pouvoir présenter toutes les demi-journées de nouveaux sujets à l'antenne. Le temps de tournage, sur lequel nous reviendrons, et le temps d'enquête sont, par la force des choses, réduits à la portion congrue.

Mais alors, s'ils sont sédentaires, comment les journalistes apprennent-ils l'existence d'un événement ?

---

<sup>176</sup> BOURDIEU, Pierre. *Op. Cit.*, p. 26.

<sup>177</sup> *Idem.*

Les journalistes de télévision sont renseignés par d'autres informateurs à propos desquels il convient de s'arrêter, car ces derniers fournissent, certes des informations, mais également très souvent les images pour traiter ces événements. Images qui se retrouveront au cœur de la politique de sélection documentaire des services d'archives audiovisuelles.

Cette thèse a pour objet central d'étude, l'image d'archives. C'est pourquoi, nous ne chercherons pas à établir, ici, un tableau, obligatoirement incomplet, de l'ensemble des sources journalistiques, mais à traiter de celles qui, lors de notre observation de terrain, nous ont semblé les plus significatives, tant dans l'influence qu'elles ont sur le travail des journalistes que par leur importance dans les fonds documentaires.

Dans l'optique particulière de ce travail de recherche, nous distinguerons donc deux types de sources d'informations : celles proposant des informations primaires, souvent textuelles et celles proposant des informations secondaires, c'est-à-dire accompagnées d'images. Cette dichotomie n'est pas absolue, une source pouvant être parfois primaire et parfois secondaire selon, si nous pouvons dire, les « événements ». Les banques d'images prises comme sources seront évoquées ultérieurement. Comme elles ne traitent pas de l'actualité, nous pouvons considérer qu'elles ne révèlent pas d'information et n'influencent pas le choix journalistique de traiter ou non d'un événement.

### **Victime du push d'information**

Les événements prévisibles, au moins 24 heures avant leur déroulement, sont ceux inscrits à l'agenda de la rédaction. Ces événements sont extrêmement nombreux et variés. Nous ne prétendons pas ici en faire une liste exhaustive. Ils concernent entre autres : conférences de presse, remises de rapport parlementaire, discours ministériels, affaires judiciaires, « Journée de », cérémonies, festivals, avant-première de films, commémorations et marronniers<sup>178</sup> de toutes espèces.

---

<sup>178</sup> Les « marronniers » sont, dans le langage journalistique, des événements revenant tous les ans à date fixe, par exemple : la fête nationale, la rentrée des classes, Noël, etc.

Dans la rédaction de M6, l'agenda est « tenu » par un(e) journaliste. À TF1 ou France 2, chaque service (politique, culture, économie...) gère son propre agenda en fonction de ses spécialités. À M6, ce poste, unique, reçoit près de deux cents contacts entrants différents par jour, tous moyens de communication confondus (courrier, fax, e-mail, téléphone)<sup>179</sup>. Soit un potentiel de deux cents tournages pour des événements s'étalant sur le mois à venir. Autrement dit, tous les jours de la semaine, près de deux cents personnes, organismes, associations, attachés de presse, proposent à la rédaction de M6 de venir faire le tournage d'un événement se déroulant le lendemain, dans quatre jours, deux semaines plus tard ou à la fin du mois.

À ces deux cents contacts, il faut ajouter ceux des autres membres de la rédaction, journaliste, rédacteur en chef, etc. provenant de leur propre réseau d'informateurs. Ce nombre est difficilement chiffrable pour l'ensemble d'une rédaction.

Ces « nombreux » contacts se placent dans une logique de *push* d'informations. Ils s'adressent directement à la rédaction pour lui proposer le traitement d'un événement qu'« ils » organisent. Mais, pour constituer son édition du jour, la rédaction d'un journal ne se contente pas de choisir dans les événements dont on lui a fait part. Elle bénéficie aussi de ce que proposent des informateurs qui ne l'interpellent pas de façon directe, parmi lesquels l'ensemble des médias « de masse » et les agences de presse.

### **Les autres médias**

Les rédactions nationales sont abonnées à un nombre important de titres de la presse quotidienne (nationale et locale), hebdomadaire et autres *news* magazines. La lecture de la presse fait partie du travail des journalistes mais également des documentalistes qui se doivent d'être au courant de « l'actualité ». Les journalistes ont également accès aux radios, aux autres télévisions.

Enfin, depuis quelques années, Internet devient une source d'information au même titre que celles décrites précédemment. La bévée de France 3, concernant les fausses vidéos amateurs des militaires britanniques en Afghanistan, prouve que les journalistes

---

<sup>179</sup> Observation réalisée lors d'une journée test, jugée « normale ».

commencent à chercher des informations en ligne<sup>180</sup>. De plus, au-delà des images « récupérées » sur le web, la recherche d'informations sur le réseau mondial, pose la question de la validité des informations « trouvées », et en particulier sur des sites collaboratifs du type Wikipédia.

Toutes ces sources constituent autant « d'informateurs » pour le choix des événements à traiter, mais également pour leur traitement. À ce titre, les chaînes d'information en continu sont utilisées, par certains journalistes ou monteurs, comme autant de sources d'inspiration. Nous reviendrons sur ce phénomène d'imitation qu'entretiennent entre eux les différents médias dans leur sélection et leur traitement de l'événement. Pour l'instant, intéressons-nous aux autres sources d'informations dont dispose une rédaction nationale.

### **Les sources extérieures, les agences de presse**

Les principales sources des journaux télévisés sont les agences d'informations ou agences de presse. En effet, bien que relativement méconnues du public, les agences d'informations internationales tiennent une place centrale dans la sélection et le traitement de l'information télévisée<sup>181</sup>.

Une agence d'information est, selon la définition qu'en donne l'UNESCO en 1953 :

« une entreprise qui a principalement pour objet, quelle que soit sa forme juridique, de rechercher des nouvelles et d'une façon générale des documents d'actualité ayant exclusivement pour objet l'expression ou la représentation des faits et de les distribuer à un ensemble d'entreprises d'information et exceptionnellement à des partenaires en vue de leur assurer, contre paiement d'une redevance et dans des conditions conformes aux lois et usages du commerce, un service d'information aussi complet et impartial que possible »<sup>182</sup>.

---

<sup>180</sup> À ce sujet voir : CARNEL, Jean-Stéphane. *Op. Cit.*, 2007, pp. 206-207.

<sup>181</sup> Les informations, que nous présentons dans ce point, sur les agences sont principalement issues de : WOLFF, Jacques. « Structure, fonctionnement et évolution du marché international des nouvelles. Les agences de presse de 1835 à 1934 ». In *Revue économique*, vol. 42, n°3, 1991, pp. 575-601.

<sup>182</sup> Rapport : *Les agences télégraphiques d'information*, UNESCO, 1953



Il existe de nombreuses agences de presse couvrant des domaines plus ou moins spécialisés. Pourtant, au niveau international, depuis les années 1990 et la fin de l'empire soviétique, à peine trois agences véhiculent « l'essentiel » des informations circulant à travers le globe<sup>183</sup>. Parmi ces agences « mondiales » deux sont d'origine européenne - l'Agence France-Presse (AFP, Paris) et Reuters<sup>184</sup> (Londres) – et une est d'origine nord-américaine, Associated Press (AP).

Les agences de presse sont apparues en même temps que la presse écrite « de masse », afin de répondre à des besoins de contenu accrus. L'un des précurseurs, voire l'inventeur du système des agences, fut Charles Louis Havas. Traducteur de dépêches, il ouvre, en 1825, un bureau qui fournit aux journaux des informations reprises et traduites de la presse étrangère et sert à des abonnés ce qu'on appellerait, aujourd'hui, un bulletin. Après dix ans de fonctionnement, Havas absorbe des bulletins concurrents puis se met à expédier des nouvelles françaises vers l'étranger et acquiert certaines correspondances étrangères installées à Paris. Le Bureau devient l'Agence Havas. Afin de se développer sur l'ensemble du territoire national, Charles Louis Havas crée ensuite un service de publicité. Les bouleversements de la Seconde Guerre mondiale entraînent la séparation des activités publicitaires, auxquelles le nom d'Havas reste aujourd'hui accolé, et des activités d'information reprises par l'Agence France-Presse.

En 2007, l'AFP est présente dans 165 pays<sup>185</sup>, AP dans 65 et Reuters dans 90. Toutefois, cette « présence » signifie que parfois un simple pigiste, qui travaille éventuellement pour un autre média, informe ou alerte l'agence de l'actualité du pays dans lequel il réside. Mais au-delà du nombre de pays dans lesquels elles ont un correspondant, ces trois agences sont considérées comme mondiales car leur clientèle est internationale. Par exemple, l'AFP déclare compter parmi ses clients, 7 000

---

<sup>183</sup> Jusqu'au début des années 1990, il existait cinq agences internationales : United Press International (UPI) qui a été fondée en 1907 pour concurrencer AP mais qui, depuis le début des années 90, connaît de nombreux problèmes financiers et l'agence soviétique, puis russe, TASS, fondée en 1904 et qui devait beaucoup de son rayonnement à son monopole d'information dans l'empire soviétique.

<sup>184</sup> Reuter's news agency, abrégée en Reuters.

<sup>185</sup> <<http://www.afp.com/>>. L'AP est implantée dans 65 pays (avec 82 bureaux), <<http://www.ap.org>>. Reuters est implantée dans 93 pays, <<http://today.reuters.fr/>>.

quotidiens, 2 500 radios, plus de 100 magazines nationaux, 400 télévisions et 100 agences de presse nationales.

Le fait de vouloir produire et diffuser, en temps réel ou presque, des récits d'information à des clients aussi variés amène les agences à privilégier l'énoncé des faits : une «dépêche» d'agence répond le plus souvent aux questions suivantes : «qui a fait ou dit quoi à qui ? (ou à quoi ?), quand ? où ? et (éventuellement) comment et pourquoi ?». Ces deux dernières questions laissent le champ libre à l'interprétation ; et les premières posent le problème de la sélection : pourquoi retenir tel fait et pas tel autre ?

Ainsi, les pays de l'hémisphère Sud critiquent-ils fréquemment les agences mondiales<sup>186</sup>, qui ont toutes leur siège dans un pays du Nord. Le tri qu'elles opèrent favorise l'information venant du Nord, et minimise beaucoup celle venant du Sud. Les agences déclarent avoir corrigé le tir. Malgré tout, les grandes puissances économiques se situant plutôt dans le Nord, les agences mondiales continuent à avoir davantage de moyens ainsi que de clients dans cet hémisphère.

Au niveau français, l'AFP propose entre 400 et 600 dépêches quotidiennes<sup>187</sup> à ses clients. Il faut préciser que ce nombre en comprend une part importante dont le contenu n'est qu'un ajout ou une modification d'envois précédents. Celles de l'AFP sont classées par thématiques et certaines considérées comme les plus importantes - par l'AFP - bénéficient d'un traitement particulier : code couleur différent, voire signal sonore lorsqu'une information estimée « très » importante est mise en ligne.

Le « travail » des journaux télévisés consiste alors à sélectionner, parmi environ 300 dépêches reçues, les événements « du jour » susceptibles d'alimenter leur édition. Les dépêches d'agences viennent s'ajouter ou parfois recouper les différentes informations glanées dans les autres médias et auprès des différents informateurs de la rédaction. Elles peuvent également grossir l'agenda lorsqu'elles font état d'un événement futur.

---

<sup>186</sup> PALMER, Michael. « Les médias vivent des médias ». In *L'état des médias*, CHARON, Jean-Marie (Dir.), Paris : La découverte, CFPJ, 1991, pp. 26-27.

<sup>187</sup> Site de l'AFP : <<http://www.afp.fr>>, consulté en février 2006.

## 2.4. Les sources d'images

Ces informateurs approvisionnent l'ensemble des médias, qu'ils soient parlés, écrits ou télévisés. Concernant plus spécifiquement le journal télévisé, une fois un événement connu, s'ajoute une contrainte majeure au choix de le traiter ou non: il faut pouvoir le mettre en images. En effet, de nombreux « bons papiers » de la presse écrite ou de la radio ne sont pas adaptés à un traitement télévisé. Si ces médias ont la possibilité par l'écrit ou par la parole de reconstituer et de faire vivre à leurs lecteurs ou auditeurs un événement, le média télévision ne peut se contenter de « raconter » un fait, il lui faut présenter « quelque chose » à l'écran. Pour s'en convaincre, il suffit d'ouvrir notre quotidien préféré aux pages, par exemple, des faits divers. Combien de ces faits-divers « croustillants » peuvent-ils être mis en images tout en conservant la « force » du récit ? Et ils ne sont pas, loin s'en faut, le seul exemple ; les récits de vie, de voyages, etc. demeurent autant de sujets qui ne sont pas simplement transposables d'un média à l'autre.

Cette obligation de « mettre en images » s'avère l'une des contraintes, sinon, la contrainte la plus importante dans le choix des sujets. Ceci explique également, en partie, la différence tant dans le traitement que dans le volume de sujets présentés par la presse écrite et par la presse audiovisuelle.

Quelles sont les sources d'images à disposition des journalistes et quelles sont les plus utilisées ? Afin d'avoir des chiffres précis et les plus proches de la réalité, nous avons étudié l'ensemble des sources images des reportages du corpus. Cette étude révèle qu'au mois d'octobre 2002, les journalistes du *Six'* ont utilisé 541 sources d'images pour réaliser leurs 300 sujets.

Parmi ces 541 sources, les redondances sont évidemment nombreuses. Les images provenant directement de la rédaction, c'est-à-dire les images M6 et celles issues de la palette graphique<sup>188</sup>, représentent 20% des sources employées (131 utilisations). Indépendamment des sources des archives, si nous ajoutons les rédactions régionales, le matériel fourni par le service de documentation ainsi que les séquences de sources

---

<sup>188</sup> La palette graphique comprend les infographies.

internes au groupe (C. Production<sup>189</sup>) ou intégrées à la holding (les sources RTL), nous obtenons 367 des 541 sources, soit les deux tiers des séquences (67,8%). Cela signifie que 174 séquences dont se sert le *Six'* ne tirent leur origine ni d'un tournage, ni des archives du groupe M6 au sens large. Dit autrement, si elles étaient toutes « rendues visibles », un tiers<sup>190</sup> des sources du *Six'* serait des *citations de confrères*.

De la même manière, parmi ces 174 sources, plusieurs sont redondantes. Lors de ce mois d'octobre 2002, le nombre de sources uniques et extérieures au groupe, autrement dit, les fournisseurs d'images n'ayant pas de rapport de politique de groupe avec la rédaction du *Six'*, est de 30.

Continuons l'exploration de ces 30 sources<sup>191</sup>. Parmi les 174 séquences, 99, soit plus de la moitié (56,9%) viennent de 2 sources extérieures. Elles sont fournies par deux « grossistes » en images : les agences *Associated Press Television News* (APTN) et *Reuters*<sup>192</sup>.

Les autres 45% restants sont à chercher entre :

- Les pools<sup>193</sup> (4 séquences)
- Les bourses d'échanges (9 séquences)
- Les autres télévisions (TF1, CNN,...) (34 séquences)
- Les sociétés de production audiovisuelle au sens large : (Endemol, Expand, autres agences de presse audiovisuelle...) (14 séquences)
- Les institutionnels (les sapeurs-pompiers de Paris, Général Motors, Handicap International, AFP Photo,...) (22 séquences).

---

<sup>189</sup> « C. Production » est une société de production filiale à 100% de Métropole télévision. Elle produit, entre autres, le magazine d'information *Capital*.

<sup>190</sup> Il s'agit de valeur absolue et non de durée de diffusion.

<sup>191</sup> Ce faible nombre doit être relativisé ; en effet, à l'époque, les documentalistes de M6 utilisaient la dénomination « Autres productions » (autres sociétés de production audiovisuelle) (8 séquences) pour désigner les ayants droit des extraits de films cinématographiques ou de clips musicaux. De la même manière, ils utilisaient la source ENEX (9 séquences) pour l'ensemble des membres de cette bourse d'échanges. Le total « réel » devant alors se chercher entre 30 et 47 sources uniques.

<sup>192</sup> L'AFPTV, service international de diffusion de vidéos de l'AFP, n'existe que depuis 2007.

<sup>193</sup> Les pools sont des regroupements de chaînes mettant leurs images dans une bourse commune. Voir pp. 102-103.

Nous pouvons dresser le tableau suivant (rappelons que ces chiffres sont les nombres de sources utilisées et qu'ils n'ont aucune correspondance avec la durée des séquences) :

Sources	Nombre de séquences	% global
Rédaction Nationale <sup>194</sup>	131	24,2
Rédactions locales	113	20,9
Service de documentation	109	20,1
Groupe M6	14	2,6
Sources extérieures :	174	32,2

**Tableau 2 : Répartition des sources du Six' en octobre 2002.**

Le détail des sources extérieures est le suivant :

Sources extérieures	Nombre de séquences	% global	% des sources extérieures
APTN	57	10,5	32,8
Reuters	42	7,8	24,1
Autres TV et presses	34	6,3	19,5
Sociétés de production	23	4,3	13,2
Bourses d'échanges	9	1,7	5,2
Institutions	5	0,9	2,9
Pools	4	0,7	2,3

**Tableau 3 : Répartition des sources extérieures du Six' en octobre 2002.**

Avant d'étudier ces deux poids lourds de l'information en images que sont APTN et Reuters, arrêtons-nous sur les autres sources de cette typologie.

---

<sup>194</sup> 103 sources « M6 » + 28 sources « palette graphique ».

## Les autres télévisions

Entre reprendre à son compte une information « vue » sur une autre télévision et enregistrer et diffuser les images proposées par ce « confrère », il existe évidemment une nette différence encadrée par le droit de citation et le droit à l'information.

### ***Le droit de citation***

Le droit de citation s'applique dans tous les domaines. Dans son ouvrage pratique destiné aux chercheurs audiovisuels : *La recherche d'images*<sup>195</sup>, Valérie Massignon démontre que la citation, dans le secteur audiovisuel, donne lieu à des interprétations et à des jurisprudences variées. Pour résumer, sous réserve que soient indiqués clairement le nom de l'auteur et la source, sont autorisées<sup>196</sup> les analyses et courtes citations justifiées par le caractère critique, polémique, pédagogique, scientifique ou d'information de l'œuvre à laquelle elles sont incorporées. En revanche, toute utilisation à des fins illustratives ou économiques reste indéfendable dans un procès en contrefaçon.

Trois conditions entourent le droit de citation :

- dès l'origine, l'œuvre ou le document doit avoir été divulgué avec l'autorisation de l'ayant droit ;
- le nom de l'auteur, ainsi que le nom de la source, doivent être clairement indiqués sur l'extrait en question ou clairement annoncés au générique ;
- la citation doit être courte.

---

<sup>195</sup> MASSIGNON, Valérie. *La recherche d'images ; Méthodes, sources et droits*. Bruxelles : De Boeck, 2002.

<sup>196</sup> Le principe de la courte citation est régi par l'article 10 de la Convention de Berne et deux dispositions du Code français de la Propriété Intellectuelle, L.122-5 s'imposant aux auteurs et L.211-3 aux détenteurs des droits voisins (artistes interprètes, producteurs de phonogrammes et de vidéogrammes, entreprises de communication audiovisuelle).

Ni la loi, ni la jurisprudence ne précisent ce que signifie « courte », les tribunaux jugent alors de la finalité de la citation<sup>197</sup>.

Certains programmes, comme l'ancienne émission de France 5 *Arrêt sur images* ou comme *le Zapping* de Canal+, s'appuient sur ce droit. Concrètement, à l'écran, cela se manifeste par un recadrage important de l'image – le téléspectateur ne doit pas se croire sur une autre chaîne – et par la mention du nom du programme et de la chaîne originale pendant l'intégralité de la citation.

Ce droit de citation, de par son flou juridique et de par son dispositif particulier à l'image reste peu utilisé dans les journaux télévisés. Ces derniers s'appuient sur un autre droit, celui à l'information.

### ***Le droit à l'information***

A priori, ce droit ne concerne pas notre objet puisqu'il ne s'applique que dans les 24 heures suivant la première diffusion. Pourtant, une part des images présentes dans un journal télévisé, et donc de celles qui devront être sélectionnées ou non par les documentalistes, proviennent directement des possibilités offertes par ce droit. Le droit à l'information peut se résumer comme le droit du téléspectateur à être informé d'un événement et d'une actualité immédiats. Notons que le CSA qui, en juin 2008, lance une consultation publique relative *au droit à l'information sportive* relie directement, dans son texte, le droit à l'information au droit de citation<sup>198</sup>.

Dans cette consultation du CSA, c'est la question des reprises d'images d'une manifestation sportive qui fait débat. Cet événement, dont la diffusion reste en général

---

<sup>197</sup> Dans l'émission de Frédéric Mitterrand : "Du Côté de chez Fred" (Spécial Michèle Morgan), diffusée par France 2 le 29 Novembre 1988, un extrait de 49 secondes représentait des tableaux de Vuillard exposés dans le bar fumoir du théâtre des Champs-Élysées. La Cour de Cassation a confirmé la condamnation d'Antenne 2 contre la Spadem, le 4 Juillet 1995: « La représentation intégrale d'une œuvre, quelles que soient sa forme et sa durée, ne peut s'analyser comme une courte citation ; ... c'est à bon droit que la Cour d'appel, qui a constaté que les œuvres de Vuillard avaient été montrées au cours de l'émission dans leur intégralité, a décidé qu'une telle représentation ne pouvait constituer une courte citation au sens du Code de la Propriété Intellectuelle ». Source : MASSIGNON, Valérie. *Op. Cit.*, p. 131.

<sup>198</sup> Site CSA <[http://www.csa.fr/upload/communiqu/consultationpublique\\_droitainfo.pdf](http://www.csa.fr/upload/communiqu/consultationpublique_droitainfo.pdf)>, consulté en août 2008.

une exclusivité lourdement monnayée par une chaîne, demeure exemplaire de la question du droit à l'information. En 2005, c'est probablement pour limiter l'exploitation de ses images par les chaînes d'informations (sportives) en continu que le groupe Canal+ a souhaité mettre fin au flou de ce droit de « citation - information » et a précisé comment devait s'exercer le droit à l'information sur les matchs de football de la Ligue 1 française, dont il détient l'exclusivité des droits pour les championnats 2004 - 2008. Ces règles<sup>199</sup>, comme l'obligation de laisser une période de quatre heures entre les diffusions d'un même extrait de match, contraignent certaines chaînes à choisir entre la diffusion de ces images dans leurs journaux télévisés ou dans leurs éditions sportives. Dans ce cas, la citation n'est pas un choix rédactionnel, elle devient une astreinte juridique.

Pour finir, précisons que les chaînes françaises d'informations en continu ont des accords commerciaux d'échange de sujets avec un certain nombre de rédactions nationales. Ce qui rend les « citations de confrères » moins contraignantes, c'est-à-dire aussi moins visibles.

### **Les pools français**

Les pools sont des regroupements de chaînes mettant leurs images dans une bourse commune. Ils peuvent s'inscrire dans la durée ou se créer pour un événement unique.

---

<sup>199</sup> Dans le domaine du football, au regard des différentes jurisprudences exposées par le CSA dans le document précédemment cité et des « recommandations » transmises par Canal+ aux autres diffuseurs, le droit à l'information pour les images des matchs de football de la Ligue1 de 2005 à 2008 prend cette forme :

- utilisation de 30 secondes maximum d'images par match ;
- diffusion d'extraits de 3 matchs maximum par journée de championnat soit un total de 90 secondes au maximum ;
- pas de diffusion au-delà de 24 heures suivant la fin de la journée de championnat ;
- en cas de multidiffusion de ces extraits, la limite est fixée à un passage du même extrait par période de 4 heures ;
- pour une même rencontre, l'extrait diffusé au cours de chaque bulletin doit être le même ;
- mentionner « images CANAL+ » ou « images KIOSQUE » selon les cas, d'une manière lisible et pendant une durée de 5 secondes minimum.



Car pourquoi tous envoyer des reporters filmer exactement les mêmes images ? C'est à cette question que répond le système des pools. Parfois, les diffuseurs sont assurés de relater certains types d'événements prévus, tels des remises de médaille de la Légion d'honneur. Comme il n'existera pas d'information autre que l'image de la remise de médaille, il n'y aura pas de scoop, pas d'interview à faire et donc les journalistes n'interpelleront personne. Alors, les différentes rédactions télévisées s'accordent entre elles pour n'envoyer qu'une seule équipe de tournage sur place. Ensuite, cette équipe mettra ses images à la disposition de toutes les chaînes participant au pool. Dans la majorité des cas, les participants à ce pool payent un « dédommagement » qui ne concerne que les charges supportées par ceux qui ont envoyé des équipes techniques afin de couvrir l'événement. En France, il existe des traditions pour les pools. Par exemple, c'est TF1 qui délègue ses équipes pour une cérémonie à l'Élysée. C'est France 2 qui couvre un événement à l'Hôtel Matignon.

Cette pratique permet aux rédactions de disposer d'images à prix réduit et ces images vont venir alimenter le fonds documentaire.

### **Les sociétés de production audiovisuelle**

Il ne faut pas confondre les diffuseurs, c'est-à-dire les « chaînes de télévision » qui diffusent des programmes sur les signaux hertziens, câble, etc. et les sociétés créant ces programmes. La majorité de ces derniers n'est pas réalisée par les diffuseurs. Ceux-ci ne produisent en général que les émissions d'informations et les retransmissions sportives. Toutefois, les diffuseurs privés ont créé leurs propres sociétés de production comme Glem pour TF1 ou C.Production pour M6.

Il existe pléthore de sociétés de production et le marché français de la production audiovisuelle compte près de 1 100 sociétés<sup>200</sup>. Celles-ci sont en général spécialisées dans un type de production. Par exemple, la Société Gédéon dans les documentaires, la société Expand dans les jeux (*Fort Boyard*, *Qui veut gagner des millions ?*), ou Capa qui réalise des reportages. L'une des plus importantes, en termes d'heures de programmes fournis aux chaînes est, en 2007, Endemol France, la filiale du groupe

---

<sup>200</sup> DANARD, Benoît, Le CHAMPION, Rémy. *Les programmes audiovisuels*. Paris : La Découverte, 2005, p. 10.

néerlandais Endemol. Elle produit entre autres : *La Star Academy*, *Les enfants de la télé*, *Miss France*,.... Beaucoup de ces sociétés de production gèrent en interne leur fonds d'images et les droits d'exploitation de ceux-ci.

Ces sources sont principalement utilisées dans le journal télévisé lorsque celui-ci fait référence, en images, au programme en question. Dans notre corpus, les images de la société de production Expand, employées et diffusées à l'époque par M6, sont celles du programme *Pop Star*. À de rares exceptions près, ce type d'images apparaît dans le journal télévisé dans un rôle d'auto-promotion du programme qui sera diffusé sur cette même chaîne ou sur celle du groupe. Dans ce cas, les images, bien que n'appartenant pas à M6, existent physiquement dans l'entreprise.

### **Couvrir l'étranger**

Bien entendu, si les rédactions nationales font appel à des sources extérieures, c'est principalement pour offrir à leurs téléspectateurs une information internationale.

Lorsque se produit un événement qui intéresse les rédactions audiovisuelles, celles-ci peuvent avoir recours à un ou plusieurs « envoyés spéciaux » sur le terrain. Cela dépend des possibilités financières des chaînes, de l'éloignement du lieu de reportage ainsi que de l'importance donnée à l'événement par la chaîne de télévision. Par exemple, toutes les télévisions hertziennes françaises étaient à New York pour suivre la visite officielle de Jacques Chirac après les attentats du 11 septembre 2001.

La présence sur le terrain d'un journaliste de la rédaction va également être soumise à la nature de l'événement. S'il est prévisible ou non. S'il ne l'est pas, et c'est le cas de figure le plus fréquent, les journalistes arrivent forcément après l'événement.

Mais, de toute façon, les chaînes de télévision françaises n'envoient pas de reporters pour couvrir chaque événement planétaire ; elles ne constituent donc pas leurs propres fonds d'images concernant ces informations car le réseau des correspondants à l'étranger des médias, et même des médias les plus prestigieux, demeure restreint. Ces derniers doivent alors se tourner vers des fournisseurs de contenu ; nous pouvons en

distinguer deux grands groupes : les bourses d'échanges et les agences internationales.

### **Les bourses d'échanges**

Les bourses d'échanges fonctionnent à peu près sur le même principe que celui du pool national, en l'élargissant à un réseau de chaînes internationales. Ces réseaux rassemblent plusieurs chaînes réparties dans différents endroits du globe afin d'offrir à leurs membres des images de tous pays. Cet échange d'images entre les chaînes, parfois, est gratuit ou se fait à taux préférentiel. Il existe de nombreuses bourses d'échanges au niveau mondial ou européen et les chaînes de télévision peuvent être membres de plusieurs bourses d'échanges.

Le groupe Métropole Télévision est membre de la bourse d'échanges ENEX (European News Exchange) qui rassemble 33 membres en 2008, principalement des chaînes privées<sup>201</sup>. Son fonctionnement est similaire à celui de Eurovision (EVN pour Eurovision News Exchange) qui reste la principale bourse d'échanges entre chaînes européennes.

Le réseau EVN, qui utilise la liaison satellite permanente Eurovision est une bourse d'échanges d'images gérée par l'Union Européenne de Radio-Télévision (EBU pour l'European Broadcast Union). Fondée en 1950, l'EBU regroupe 71 membres actifs dans 52 pays d'Europe, d'Afrique du Nord et du Moyen-Orient, et 46 membres associés dans 29 pays d'autres régions du monde<sup>202</sup> en 2008. Elle compte, parmi ses membres actifs, les principales chaînes de télévision européennes telles que la BBC, TF1, France Télévision ou CANAL + pour la France, RTE, la RAI, etc. et parmi ses membres associés, des télévisions comme la chaîne japonaise NHK, les chaînes américaines ABC, CBS et NBC. L'EBU, installée à Genève, exploite le réseau satellite permanent Eurovision (EVN) dédié aux échanges quotidiens d'une centaine de sujets<sup>203</sup> entre ses membres. Ces « sujets » sont assez longs (en moyenne quatre minutes) pour que les

---

<sup>201</sup> Site de l'ENEX, <<http://www.enex.lu>>, consulté en juillet 2008.

<sup>202</sup> Site de l'EBU, <<http://www.ebu.ch>>, consulté en juillet 2008.

<sup>203</sup> Sur le site de l'EBU, nous pouvons lire que « Plus de 100 nouvelles sont diffusées quotidiennement via les échanges d'informations fournissant un apport *inestimable* aux propres capacités de production d'informations du radiodiffuseur », <<http://www.ebu.ch>>, consulté en juillet 2008.

monteurs puissent « choisir » leurs images. Les images n'ont pas de commentaire ni de musique additionnelle, le son est d'ambiance. Ces pré-montages concernent, principalement, les « gros titres » nationaux susceptibles d'être repris dans d'autres pays membres. À ces images, est jointe habituellement une dépêche textuelle précisant leur contenu et un résumé de l'information présentée.

### **Les agences de presse TV**

Afin de répondre à leurs besoins d'images en provenance de l'étranger, les journaux télévisés font appel à des « grossistes en images d'informations » : les agences de presse internationales, parmi lesquelles APTN et Reuters. Nous l'avons vu dans notre corpus, plus de la moitié des séquences d'images provenant de sources extérieures à la rédaction nationale sont fournies par l'une de ces deux agences.

L'*Associated Press Television News* (APTN) est la section de télévision développée, en 1995, par l'agence américaine *Associated Press*.

En 1846, afin de rentabiliser les coûts de communications télégraphiques et disposer d'une masse d'informations exploitables, par chacun, sur les événements de la guerre américano-mexicaine, les dirigeants du *Sun* proposèrent à leurs confrères et concurrents de mettre en commun leurs dépêches. En 1848, l'*Associated Press* (AP), première coopérative de l'information, réunissant six journaux new-yorkais, était née<sup>204</sup>.

En 1994, AP lance sa section internationale de télévision (APTV) et base ses sièges sociaux à Londres. Après le rachat, en 1998, de *World Television News* (WTN), la section audiovisuelle de AP prend le nom de APTN. Elle est actuellement la principale agence d'actualités audiovisuelles mondiale, servant plus de 500 diffuseurs audiovisuels.

Comme dans les bourses d'échanges, les agences envoient des sujets relativement longs qui sont des sujets pré-montés. De la même manière, un *dope sheet*, une dépêche rédigée décrivant les images et l'information, accompagne chaque « sujet ».

---

<sup>204</sup> Site APTN, <<http://www.aptn.com>>, consulté en avril 2008.

À la différence des bourses d'échanges et de nombreuses autres agences de presse audiovisuelle, APTN et Reuters diffusent des séquences vidéo de manière presque continue, 24 heures sur 24. Les images sont envoyées tout au long de la journée sur un canal satellite dédié. Ces deux agences se comportent comme des chaînes de télévision avec des grilles de programmes (qui sont, ici, des grilles d'envois). Chaque « case » de la grille correspond à un envoi de bulletin (feed) qui s'adresse à une certaine partie des abonnés. Prenons l'exemple de la grille des bulletins APTN durant deux heures, en octobre 2004<sup>205</sup> :

APTN Broadcast Schedule: Winter - Sunday 31 October 2004		
TIME (GMT)	FEED	DAYS
00:05 - 00:40	ABC Overrun Window	Daily
00:40 - 00:50	SNTV Asia Early	Daily
00:55 - 01:00	Earthtv (Subscribers only)	Daily
01:00 - 01:30	Corporate Services	Mon - Thur Sat - Sun
01:00 - 01:30	World Business (Captioned)	Fri
01:45 - 01:55	Broadcast Services	Daily
01:55 - 02:00	Earthtv (Subscribers only)	Daily

**Figure 2 : Grille des bulletins APTN du 31 octobre 2004 de 00h00 à 02h00.**

Nous voyons que la composition des bulletins est thématique. Les agences fournissent à travers leurs envois de nombreux *genres* de programmes : reportages, actualités (les plus nombreux), des bandes-annonces de films et des interviews, parfois des clips, des publicités, des images de synthèse pour illustrer une découverte scientifique (par exemple les trous noirs), des extraits de concert ou de spectacle, voire même d'émissions télévisées (série TV) ou de cérémonies (les Oscars ou les MTV Awards). De la même manière que, quel que soit l'état du monde, le journal télévisé aura toujours la même durée, les grilles de programmation des agences sont quasiment immuables car, comme l'observe un responsable du service Reuters en langue arabe : « Aussi graves que soient les crises au Moyen-Orient, les lecteurs arabes sont toujours fous du football ; dans le Golfe, un journal de 24 pages en consacre 4 aux sports; il faut en tenir

<sup>205</sup> Site APTN, <<http://www.aptn.com>>, consulté en octobre 2004.

compte»<sup>206</sup>. Pour couvrir les sports comme les guerres, les moyens d'information dépendent donc énormément les uns des autres.

Mais, si les agences fournissent des images issues des tournages de leurs propres équipes de reportages, elles diffusent aussi à leurs abonnés du matériel « transmis » par des sociétés de production audiovisuelle, ce que l'on appelle couramment les *Electronic Press Kit* (EPK), c'est-à-dire : bandes-annonces, extraits de films, de concerts, etc.

De plus, afin de proposer une offre plus large à leurs abonnés, les agences internationales achètent des images à des chaînes de télévision ou des agences nationales. Ce fut, par exemple, le cas en 2005 lors des « émeutes de banlieues » en France. Les agences APTN et Reuters ont massivement acheté les images tournées par les rédactions françaises afin de les « diffuser » à leurs autres membres. Sur ce point, signalons que bien qu'accessible dans les bulletins de l'agence, une image achetée à une chaîne n'est pas utilisable par une télévision se trouvant sur le même territoire que la chaîne vendeuse. Par exemple, si Canal+ France vend un sujet à APTN et qu'APTN le diffuse dans ses bulletins « Europe », les restrictions d'utilisation toucheront le territoire français ; c'est-à-dire qu'une autre chaîne française, malgré son abonnement à APTN, ne pourra se servir des images de Canal+ sans les négocier directement avec cette entreprise.

D'autres restrictions s'appliquent également selon les pays. APTN, étant une agence « internationale », elle ne prend pas en compte les droits régissant la diffusion, par exemple, droit à l'image ou droit concernant les « œuvres » comme les défilés de mode, qui sont particuliers à chaque pays. Nous reviendrons sur ce point, dans le chapitre 2, lorsque nous aborderons les droits d'auteur des « objets » présentés à l'image.

Les agences traitent l'information de routine, les événements prévus, tout autant que les crises et l'inattendu. Pour nourrir cette « grille de programmes », les agences puisent alors allègrement dans leur propre fonds d'archives. Traitant de tous les types d'informations que nous avons évoquées (conceptuelles, historiques, etc.), les agences

---

<sup>206</sup> PALMER, Michael. *Op. Cit.*, p. 29.

ont recours à la réutilisation d'images, également dans leurs bulletins, tout comme les télévisions, et les compilations sont fréquentes. Le groupe Reuters possède des archives audiovisuelles importantes. Il édite sur CD-ROM les événements majeurs de l'actualité internationale et ces produits sont des aubaines pour les très nombreuses « jeunes chaînes » ne possédant pas ou peu d'archives.

Mais les agences commencent elles-mêmes à être dépendantes de nouveaux opérateurs qui couvrent l'information « en direct et en continu ». La crise du Golfe, ouverte en 1990, et la guerre qui s'en est suivie en auront été l'illustration. À cette occasion, les téléspectateurs français ont découvert le Cable News Network (CNN), chaîne créée en juin 1980 par l'américain Ted Turner. Dans la nuit du 16 au 17 janvier 1991, les forces alliées déclenchent les bombardements contre l'Irak. Pour alimenter leurs émissions spéciales, les chaînes françaises se connectent sur CNN. Cette chaîne dispose alors de dix envoyés spéciaux au Proche-Orient (soit plus de 50 personnes, avec le personnel technique) et 90 chaînes, dont toutes les chaînes françaises, ont contractuellement le droit de reprendre le signal en direct<sup>207</sup>. En 2004, CNN devient une filiale de Time Warner. En 2007, ses effectifs, 4 000 journalistes, sont aussi nombreux que ceux d'APTN.

### **L'influence des agences**

Honoré de Balzac définit ainsi, le 25 août 1840, dans l'éditorial du deuxième numéro de *La revue parisienne* qu'il vient de créer avec Armand Dutacq, l'influence de Charles Louis Havas, fondateur de l'Agence Havas, sur la presse de son époque :

« Le public peut croire qu'il y a plusieurs journaux, mais il n'y a en définitive qu'un seul journal. Chacun teint en blanc, en vert, en rouge ou en bleu la nouvelle que lui envoie M. Havas, le Maître Jacques de la presse. Sur ce point, il n'y a qu'un journal, fait par lui, et à la source duquel puisent tous les journaux ».

Les images internationales arrivant dans les rédactions françaises se répartissent entre les partenaires de la chaîne, membres des bourses d'échanges, et quelques agences, mais, bien souvent ces différentes sources se recoupent au niveau des faits importants couverts. Le « choix » des journalistes français ne se porte pas sur des événements

---

<sup>207</sup> *Idem.*

différents portés à leur connaissance par APTN, Reuters ou une chaîne partenaire, mais sur les images parfois différentes d'APTN ou autres, qui traitent toutes du même fait marquant. L'influence des agences de presse se montre donc énorme sur le contenu de nos journaux télévisés.

Leur nombre restreint (2 ou 3) donne la répercussion la plus visible : la majeure partie des reportages, traitant de l'étranger, diffusés dans les différents journaux sont extrêmement ressemblants car ils tirent les informations et leurs images des mêmes sources. Le contenu lui-même des dépêches influence profondément le mode d'énonciation des journaux télévisés et des médias de masse en général. Les premières agences Havas et Reuters ont fondé leur image de marque sur la vitesse et l'exactitude des informations qu'elles pouvaient mettre à la disposition de leurs abonnés. Les agences ont investi et continuent d'investir dans les techniques de communication les plus modernes et donc les plus coûteuses (du câble sous-marin au satellite). Ces agences, qui sont avant tout des entreprises commerciales, ont dû rationaliser leur processus qui aboutit finalement à proposer un produit se voulant neutre puisqu'il sera le même pour tous.

Cette neutralité, rendue obligatoire, transforme le « journaliste » des agences de presse en « témoin ». Évidemment, certains accrocs, quelquefois de taille, viennent de temps en temps la compromettre ; pourtant, elle reste la règle de référence de toute agence de presse. S'il a été remis en question par une quantité de journaux de la presse écrite qui souhaitent garder leur particularisme, ce point de vue « neutre » a été adopté par beaucoup de titres de presse et, par la suite, par les radios et les télévisions. Ce traitement « factuel » de l'actualité, destiné à être utilisé par de nombreux clients, convient parfaitement aux médias de masse souhaitant, par définition, s'adresser à un public large et varié. Pourtant, dans la mesure où ces agences se trouvent en concurrence entre elles et avec des acteurs comme Al-Jazeera ou CNN, dont la neutralité n'est pas la marque de fabrique, nous pouvons craindre que, parfois, certains événements soient dramatisés à outrance, éloignant ainsi les agences de leur discours censé s'en tenir à « l'essentiel ».



## Les recherches

Toutes les sources d'images que nous venons de citer sont directement exploitables par la rédaction ; il lui suffit soit d'enregistrer un signal, soit de trouver la bonne cassette dans un local de l'entreprise, ou le bon fichier dans un serveur.

Certaines fois la mise en images d'un sujet nécessite des recherches de matériels à l'extérieur. Cependant, elles sont peu fréquentes dans le cadre d'un journal télévisé car elles ont un coût financier et humain.

Tout d'abord financier car, qui dit matériel « extérieur » dit aussi droits de diffusion à négocier avec les ayants droit. Humain, ensuite, car une recherche des séquences d'images à l'extérieur peut se révéler longue et parfois même infructueuse.

La recherche d'images en externe, comme le reste de la production, se fait toujours dans l'urgence. Elle est réalisée par le documentaliste en charge des recherches de l'édition. Bien que nous ne traitons pas des autres programmes de télévision dans cette thèse, il faut conserver à l'esprit que la mission des recherches d'images à l'extérieur est normalement prise en charge par des spécialistes : les recherchistes. Ce terme de recherchiste a été inventé au Canada<sup>208</sup>. C'est le seul terme vraiment spécifique de cette activité, mais d'autres termes sont également utilisés : documentaliste audiovisuel, chercheur d'images...

Le recherchiste, quel que soit son titre, assume une tâche précise, à savoir : trouver les images demandées. Et trouver des images, de par le monde, n'est pas chose si facile. Les recherchistes sont, en règle générale, rattachés à une émission. Il peut s'agir d'une équipe de recherchistes, d'un recherchiste seul ou même d'un recherchiste employé au coup par coup selon les besoins du programme en question. Les programmes les plus demandeurs sont ceux de type magazine ou documentaire car, bien évidemment, ils ont principalement besoin d'images « d'archives » ciblées. Généralement, ensuite, le recherchiste n'effectue pas le travail de traitement documentaire de l'émission pour laquelle il travaille, il laisse cette tâche à un archiviste.

---

<sup>208</sup> Selon le site web de l'agence de recherchistes français XYZebre, <<http://www.xyzebre.com>>, consulté en juillet 2004.

Si le chercheur ou le documentariste peut, a priori, s'adresser à n'importe laquelle des sources d'images disponibles sur le globe, la réalité fait qu'il se tourne souvent vers les sources précédemment citées auxquelles il faut ajouter les banques d'images, les fonds de Pathé-Gaumont principalement utilisés pour les images des actualités cinématographiques ainsi que le fonds de l'INA.

### **Les banques d'images**

L'INA étant l'un des fonds d'images télévisées les plus importants du monde (en volume), il reste un passage quasi obligé pour le chercheur français. L'INA est un partenaire important des journaux télévisés. La plus grande partie des sujets d'information sont franco-centrés.

Ce fonds regroupe plus de 500 000 heures de programmes audiovisuels comprenant l'ensemble des programmes diffusés en France avant 1982. Depuis 1982, l'INA conserve les programmes de France Télévision et les commercialise un an après leur diffusion<sup>209</sup>. L'INA gère également des fonds qui lui ont été donnés ou pour lesquels il est mandaté par les ayants droit. C'est, par exemple, le cas du catalogue de la SFP qui compte, entre autres, des programmes tels que les séries policières comme *Le Commissaire Moulin* ou *Nestor Burma*. Afin de répondre aux demandes des télévisions, l'INA possède une structure commerciale spécialisée. Les commerciaux de l'INA sont rattachés à une ou plusieurs chaînes spécifiques pour créer des liens particuliers et être un référent régulier pour chaque production d'émission. Ils ne font pas eux-mêmes les recherches d'images. Elles sont transmises à des documentaristes. Le pôle Patrimoine de l'INA communique près de 1 000 heures de télévision par an auprès de plus de 1 000 clients<sup>210</sup>.

---

<sup>209</sup> « Depuis la loi du 1er août 2000, l'exploitation des émissions diffusées pour la première fois au-delà de cette date, fictions comprises, fait l'objet d'un partage de droits d'exploitation entre le diffuseur et l'INA. Le diffuseur conserve les droits pour les exploitations de toutes les émissions postérieures au 1<sup>er</sup> août 1997. L'INA peut exploiter par extraits les programmes un an après leur première diffusion. Le fonds de France 5 peut également être exploité par l'Institut sous forme d'extraits ». Selon le site professionnel de l'INA : Inamediapro, <<http://www.inamediapro.fr>>, consulté en juin 2008.

<sup>210</sup> Site de l'INA, <<http://www.ina.fr/archives/commercialisation/index.fr.html>>, consulté en août 2005.

Les fonds des banques d'images sont un patrimoine qui présente un intérêt à la fois historique, sociologique, culturel mais aussi commercial. Avec la multiplication des producteurs de contenu audiovisuel, un marché de la réutilisation et de la conservation s'est mis en place. L'archive n'est plus un cimetière et l'on n'archive plus seulement pour garder la mémoire, mais pour que les documents puissent continuer à vivre et qu'ils soient diffusés à nouveau, soit dans leur intégralité, soit sous forme d'extraits.

Au niveau international, il n'existe pas de chiffres permettant de connaître précisément la balance commerciale de la vente des séquences d'images. Pourtant, il semble que comme pour les produits finis, les ventes de séquences soient très largement le fait des anglo-saxons. L'équipe commerciale d'APTN France estimait, en juin 2005, recevoir environ une dizaine de demandes hors abonnements par semaine<sup>211</sup>. Ce qui place très probablement cette agence dans les premières places des fournisseurs de contenu d'images de *news* pour les programmes français. Ce recours aux agences internationales et en particulier à APTN doit être vraisemblablement similaire dans les autres pays occidentaux. À l'inverse, les français vendent assez peu à l'étranger. Seuls quelques événements, comme par exemple les émeutes urbaines de novembre 2005, ont tourné les projecteurs médiatiques internationaux vers la France et occasionné, arrivant de l'étranger, de nombreuses demandes d'images. Pour les élections présidentielles, événements prévisibles, les données sont différentes, les grands réseaux étrangers envoyant des reporters en France.

Avec l'apparition de nouvelles techniques de diffusion des programmes télévisés comme le câble, l'ADSL ou la TNT, nous constatons une multiplication de chaînes ayant des budgets et des moyens de production très variables, mais en général faibles, comme les chaînes thématiques et locales. Même si les chaînes sportives apparaissent comme les plus dynamiques, la montée en puissance des chaînes du câble et du satellite est un phénomène général. Ces dernières s'approprient ainsi une part de marché toujours grandissante au sein de la diffusion télévisuelle. De 10% de parts de marché en 2002, elles représentent près de 18% de l'audience globale en 2007<sup>212</sup>.

---

<sup>211</sup> Entretien avec le responsable commercial France d'APTN, réalisé en octobre 2005.

<sup>212</sup> Site de médiamétrie, <[http://www.mediametrie.fr/resultats.php?rubrique=tv&resultat\\_id=473](http://www.mediametrie.fr/resultats.php?rubrique=tv&resultat_id=473)>, consulté le 12 février 2008.

Il en va alors de deux conséquences sur la réutilisation des images. La première est le rachat de programmes « complets » anciens. Ceux-ci, largement diffusés, donc déjà amortis par leur producteur, ont des prix bien moins élevés que des programmes récents. Ceci explique la multiplication des séries des années 1980 sur les chaînes du câble et du satellite. L'autre conséquence est le besoin pour ces chaînes d'acheter des extraits d'émissions. Elles ne disposent pas des moyens financiers ou humains pour couvrir l'actualité au même titre que les grandes chaînes hertziennes qui peuvent compter plusieurs centaines de journalistes ou correspondants dans leur rédaction. De nombreuses chaînes passent alors, des accords avec des diffuseurs pour que ceux-ci leur fournissent, grâce à des abonnements, un certain nombre d'images sur des sujets choisis.

Au niveau de la tarification, en télévision, les séquences animées se vendent en principe par minute indivisible. Il est cependant possible d'acheter des sujets complets (sans décompte de temps) ou de bénéficier d'une tarification plus souple par 15 ou 30 secondes d'extrait utilisé.

Le prix global d'une séquence d'images résulte de l'adéquation de nombreuses variables.

Il dépend du prix des droits de diffusion fixé par les ayants droit et se définit en fonction de plusieurs critères :

- la diffusion est-elle simple ou multiple ?
- sur quel(s) territoire(s) ce programme va-t-il être diffusé ? Le territoire de diffusion du nouveau programme peut être régional, national, européen, mondial ou cibler certains territoires en particulier.

Il comprend souvent des frais de recherche. Plus celle-ci est longue et ardue plus les frais sont importants. Un sujet « d'actualité » se retrouve facilement. Une requête concernant une large période historique et comportant des images provenant de différents fonds (actualités, magazines, documentaires,...) s'effectue moins aisément.

Il inclut les frais de mise à disposition du matériel (qui, elle, se fait de différentes manières) :

- l'envoi de la séquence d'images via un moyen de transfert « immédiat » tel que le satellite, les outils adsl, etc ;
- l'envoi d'une cassette de visionnage. Cette dernière contient dans la grande majorité des cas, des images en surimpression rendant l'exploitation *broadcast* de cette séquence impossible. Couramment, on utilise l'insertion des Time Code pour marquer l'image. Cette pratique vise à diminuer le piratage possible des images, par la suite. En effet, les fournisseurs de contenu envoient de larges extraits pour que le monteur puisse choisir les images les plus intéressantes ;
- l'envoi du matériel destiné au montage final, une fois les images sélectionnées. Ce matériel est parfois nommé « matériel clean » (propre, c'est-à-dire sans TC incrustés dans l'image). Bien que dites « clean », ces images peuvent contenir les logos des ayants droit. C'est le cas de l'INA ou de Pathé-Gaumont dont le « G » ou « le coq » se retrouve bien souvent sur nos écrans de télévision.

Il varie aussi selon le client lui-même de par sa nature et de l'utilisation qu'il fait des images. Selon l'audience et les moyens financiers supposés des clients, la tarification sera différente. Une chaîne nationale va payer plus cher ses achats d'images qu'une télévision locale dont l'audience reste confidentielle. De même, l'heure de diffusion du nouveau programme influe sur la négociation des prix. Si celui-ci est diffusé en journée ou en prime time, le coût de la séquence peut être très différent. Le type de programme réutilisant ces séquences entre, aussi, en ligne de compte pour en établir le montant. Un journal télévisé paiera moins cher les images qu'un magazine. De plus, le contenu lui-même des images (images banales ou au contraire scoop, exclusivité...) influence le tarif de la séquence en question.

Enfin, comme dans n'importe quelles négociations commerciales, le caractère historique des relations client / fournisseur joue : client régulier, client possédant des abonnements, etc.

L'intérêt commercial de la vente d'extraits de programme s'accompagne de la numérisation des fonds et de leur mise en ligne. Ceci a l'avantage de proposer au documentaliste de juger « sur pièces » les images disponibles<sup>213</sup>. C'est, par exemple, le site de l'INA<sup>214</sup> réservé aux professionnels, celui d'APTN<sup>215</sup> ou encore celui de Gaumont-Pathé<sup>216</sup>.

Les sites des banques d'images audiovisuelles offrent différentes stratégies de mise en ligne de leur contenu documentaire. La plus visible est la recherche de concentration des acteurs au sein d'interfaces de recherche unique. Il peut s'agir d'un site vitrine pour différents fournisseurs ou d'une réelle fusion des fonds. Par exemple, le site des archives de « l'agence » de presse anglaise *Independent Television News* (ITN)<sup>217</sup> propose, outre ses propres fonds, ceux de *Reuters* ou de *Pathé British*. Les objectifs de ces regroupements sont de gagner en visibilité et en exhaustivité. Visibilité, car l'accord avec un nouveau partenaire s'annonce à grand renfort de publicité. Exhaustivité, car en commercialisant les images d'une grande partie des télévisions mondiales, les sites des très grandes agences s'imposent comme des carrefours incontournables dans le processus de recherche.

Le choix de se tourner vers telles ou telles sources dépend pour le documentaliste de ses connaissances du « marché », du budget qu'il a à sa disposition pour négocier les droits de diffusion des images et surtout du temps dont il dispose pour effectuer la recherche. Soyons clairs, pour le documentaliste français, il est plus simple de chercher auprès d'ATPN des images tournées en Corée du Sud, que de contacter la « bonne » personne dans une télévision sud-coréenne.

---

<sup>213</sup> Les fonds étant en cours de numérisation, parfois seules des notices documentaires sont accessibles en ligne.

<sup>214</sup> Site des archives vidéos de l'Institut National de l'Audiovisuel (INA), <<http://www.inamediapro.fr>>, consulté en juin 2008 .

<sup>215</sup> Site des archives vidéos de l'Associated Press (AP), <<http://www.aparchive.com>>, consulté en juin 2008.

<sup>216</sup> Site des archives vidéos de Gaumont-Pathé, <http://www.gaumont-pathe-archives.com>, consulté en juin 2008.

<sup>217</sup> Site des archives vidéos de l'Independent Television News (ITN), <<http://www.itnsource.com>>, consulté en juin 2008.

Les magazines d'informations ou certains programmes usant d'images d'archives (les émissions de classement : *Les 100 meilleurs...*) emploient des « recherchistes » pour effectuer ce type de recherche. Dans les cas les plus courants, ceux-ci disposent de plusieurs semaines pour trouver et négocier les droits d'utilisation d'une séquence d'images. Le cas des documentalistes travaillant pour le journal télévisé se révèle évidemment tout autre. Lorsque les images doivent être reçues, le plus souvent dans la journée, le nombre de sources baisse de lui-même. Seules les structures pouvant envoyer leur matériel par liaison satellite ou par un coursier intéressent le documentaliste. Ces sources d'images potentielles, nous venons de le voir, se réduisent alors à une poignée d'acteurs.

### **2.5. La sélection de l'événement**

Pour couvrir l'étranger, les rédactions françaises sont fortement dépendantes de quelques acteurs : les agences de presse et les membres des bourses d'échanges. Pour un événement sur le territoire français, les rédactions ont leurs propres moyens de reportage. Encore faut-il choisir quel événement traiter.

#### **Les lieux de décisions**

Le choix de traiter tel ou tel sujet et les angles de traitement sont décidés dans les conférences de rédaction. Dans la majorité des entreprises de presse, il en existe plusieurs types : celles de rédaction générale, celles de rédaction des services (sport, politique étrangère, etc.) et les conférences de prévision.

La rédaction du *Six'* ne possède pas de structure en services. Bien que certains journalistes soient spécialisés, la taille de la rédaction ne justifie pas le niveau intermédiaire des conférences des services. Restent donc les conférences de rédaction générale dont le rythme est quotidien ; elles ont lieu le matin à 7h30 pour le 12:50 et à 10h30 pour le *Six'*. À ces réunions sont présents l'ensemble des corps de métiers intervenant dans la production de l'édition concernée : journalistes, monteurs, documentalistes, cameramen, infographistes, responsable liaison satellite.

À ces conférences de rédaction générale, il faut en ajouter d'autres qui ne concernent souvent qu'un nombre plus restreint d'interlocuteurs ; les entretiens avec les antennes régionales (biquotidiens) et les conférences de préparation, ou prévision, se déroulant quotidiennement en début d'après-midi et dans lesquelles sont discutées, principalement, les éditions du lendemain.

À ces assemblées quotidiennes, s'ajoute une conférence de prévision hebdomadaire (le jeudi) pendant laquelle sont abordés les événements « prévisibles » de la semaine suivante, voire du mois suivant. Les rédactions, prévoient donc, parfois bien à l'avance de couvrir tel ou tel événement. Elles peuvent aussi « créer l'événement » en choisissant de traiter d'un sujet qui n'est pas directement lié à « l'actualité ».

### **L'intérêt supposé du public**

Le choix et la hiérarchisation des sujets, par les rédactions, reposent sur des critères relativement flous. Vincent Régnier<sup>218</sup>, lors de son passage comme Directeur adjoint de l'information à M6, en charge des rédactions nationales et locales, expliquait à toute la rédaction que, selon lui, un journal télévisé doit se baser sur six principes que nous résumons de cette façon :

- la force de l'image : un document contenant des images spectaculaires sera privilégié ;
- le côté « concernant » du sujet : une information intéresse plus les gens quand elle les touche personnellement ;
- le côté affectif : il faut jouer sur la corde sensible des téléspectateurs, « sans toutefois tomber dans la sensiblerie » ;
- le côté enrichissant : un sujet, bien fait, doit apprendre quelque chose au spectateur ;
- le côté exemplaire : un sujet ne doit pas être gratuit. Un fait divers, selon cette théorie, ne doit être traité que s'il possède une valeur d'exemple, de référence pour les téléspectateurs ;

---

<sup>218</sup> De février 2005 à 2007, Vincent Régnier occupe le poste de Directeur adjoint de l'information à M6 et est responsable des rédactions nationales et locales. En 2007, il est nommé Directeur des rédactions du *Parisien-Aujourd'hui en France*.



- la règle du « mort-kilomètre » : il s'agit d'une règle de proximité géographique. Un mort dans notre rue est censé nous intéresser davantage que deux morts dans notre ville, que dix dans un pays voisin ou qu'une centaine dans un pays lointain.

Ces six principes qui constituent un guide de fabrication d'un reportage sont à mettre en parallèle avec une notion décrite par le sociologue Pierre Bourdieu : la circulation circulaire de l'information.

### **La circulation circulaire de l'information**

Nous l'aurons compris, les sources d'informations disponibles sont nombreuses. Mais cette situation d'abondance crée un paradoxe : un nombre élevé de sources ne signifie pas un nombre élevé d'informations. Au contraire, il semble que plus il y ait de sources et moins il y ait de diversité dans les informations diffusées par les médias « de masse ».

Ce paradoxe a été étudié par Pierre Bourdieu, qui lui a donné le nom de « circulation circulaire de l'information »<sup>219</sup>. Ce phénomène est sans doute l'un des plus surprenants pour le novice assistant à une conférence de rédaction. Les journaux télévisés se construisent en fonction des autres organes de presse, qu'ils soient radio, presse écrite ou autre télévision. Et la circulation circulaire de l'information peut se résumer ainsi : les médias parlent de ce dont les autres médias ont déjà parlé et parce qu'un média en a parlé, les autres médias se sentent obligés de l'évoquer aussi, et ainsi de suite.

Ce qui signifie que contraints par une nécessité d'audimat, les journalistes sont obsédés par le fait de manquer une information qu'ils considèrent, de manière rétro-active, comme essentielle. Afin de ne rien « rater », ce qui au vu de notre définition de l'événement est une hérésie, les journalistes consacrent la majeure partie de leur temps à regarder ce que fait la concurrence. François Ruffin, ancien étudiant au Centre de Formation des Journalistes (CFJ), explique que cette pratique, enseignée dès l'école de journalisme, se base sur l'imitation délibérée de la concurrence. Il cite les propos du

---

<sup>219</sup> BOURDIEU, Pierre. *Op. Cit.*, pp. 22-29.

Directeur de première année du CFJ : « Le premier réflexe dans le métier, c'est de regarder ce que font les confrères »<sup>220</sup>.

Cette pratique de reproduction de ce que font les autres va alors « homogénéiser »<sup>221</sup> le contenu des journaux. Comme le remarque Bourdieu, « Si *Libération* fait sa une sur tel événement, *Le Monde* ne peut pas lui rester indifférent, quitte à se démarquer un peu, a fortiori si c'est de TF1 qu'il s'agit »<sup>222</sup>.

François Ruffin précise que ce phénomène de « copie » des autres médias semble naturel aux journalistes puisqu'il se fait autour d'une « consécration collective de l'actualité »<sup>223</sup>. Cet auteur explique la circulation circulaire, en partie, par la routine journalistique qui fait que les étudiants en journalisme rédigent leurs articles à partir des quotidiens et des dépêches AFP et il constate que « tant pis, ou tant mieux si les mêmes sources produisent les mêmes infos »<sup>224</sup>.

Nicolas Demorand, animateur de la tranche matinale de France Inter le confirme :

« Vous écoutez l'info de TF1, elle sera la même que celle de France 2, qui recycle les mêmes dépêches d'agence que LCI, que l'on retrouvera en boucle le matin sur France Info et France Inter : nous parlons tous des mêmes sujets parce que nous nous abreuvons aux mêmes sources »<sup>225</sup>.

### **Le Parisien comme (fil) conducteur<sup>226</sup>**

La circulation circulaire de l'information apparaît donc comme l'un des « secrets de famille »<sup>227</sup> de la profession. Mais cette homogénéisation des contenus va encore plus

---

<sup>220</sup> RUFFIN, François. *Les petits soldats du journalisme*, Paris : Les Arènes, 2003, p. 62.

<sup>221</sup> BOURDIEU, Pierre. *Op. Cit.*, p. 24.

<sup>222</sup> *Idem.*

<sup>223</sup> RUFFIN, François. *Op. Cit.*, p. 62.

<sup>224</sup> *Idem.*

<sup>225</sup> « Entretien entre Jean-François Kahn et Nicolas Demorand ». In *Télérama*, n°3052, 12-18 juillet 2008, pp. 14-15.

<sup>226</sup> Le conducteur est le document qui décrit le déroulement de l'émission à réaliser.

<sup>227</sup> Expression inspirée d'une citation d'un intervenant au CFJ et chef de service à l'AFP : « Dans un an, vous serez journalistes, vous entrerez dans ce que j'appelle « le complot de famille ». C'est-à-dire des

loin dans le milieu de la presse audiovisuelle<sup>228</sup>. Parmi l'ensemble des sources à disposition des journalistes de télévision, il en existe une qui se démarque : *Le Parisien*.

Dans un article de *Télérama*, nous pouvions lire l'interview d'un journaliste de ce titre de la presse écrite : « Quand on rencontre les reporters de télé sur le terrain, ils nous disent : « Ah ! Le Parisien ! » Chez nous, on vous appelle le conducteur ! »<sup>229</sup>. Et d'ajouter les propos d'un journaliste de France 2 :

« Si *Le Parisien* fait sa une sur le beau temps, on demande à deux équipes de tourner un sujet en moins de trois heures. Cela devient une urgence, alors qu'il suffisait de regarder par la fenêtre depuis une semaine pour s'en rendre compte »<sup>230</sup>.

Afin d'expliquer ce phénomène, nous pensons qu'il faut aller chercher plus loin que la notion de circulation circulaire de l'information. En effet, comment comprendre que ce titre de la presse écrite dicte le contenu de nos journaux télévisés ?

Selon nous, l'attrait des journalistes de télévision pour *Le Parisien* vient de deux facteurs qui se superposent.

Le premier tient à la recherche du public, au phénomène de l'audience. Bien que celle des différents journaux télévisés soit connue, minute par minute, grâce aux sondages effectués par l'entreprise Médiamétrie, nous avons vu, dans le chapitre liminaire, que les chiffres doivent se lire comme étant le nombre de spectateurs regardant une émission en particulier, mais également comme ceux regardant une chaîne en particulier. Autrement dit, l'audience d'une émission télévisée, journal télévisé compris, ne peut s'analyser qu'à la lumière des programmes qui la précèdent et qui la suivent dans la grille de programmation du diffuseur. En 2007, les meilleures audiences du *Six'* sont celles du dimanche. Dans une interview diffusée sur le canal interne du groupe

---

règles qui peuvent scandaliser les gens, mais bon, c'est comme ça que la machine fonctionne ». Cité dans RUFFIN, François. *Op. Cit.*, p. 11.

<sup>228</sup> Nous restreignons, ici, notre discours à la télévision, car n'ayant pas observé de conférence de rédaction d'un journal papier national, nous nous gardons de généraliser nos conclusions. Pourtant, nos discussions avec des salariés ou anciens salariés de la presse écrite nous laissent penser que l'influence du *Parisien* existe aussi dans la presse écrite, mais dans une moindre mesure, sans doute du fait que la presse écrite ne s'adresse pas à un public aussi hétérogène que la télévision.

<sup>229</sup> Cité dans l'article d'Erwan DESPLANQUES. « Des JT très Parisiens ». In *Télérama*, 15 août 2007.

<sup>230</sup> *Idem*.

Métropole Télévision, Christophe Lauterfing, Rédacteur en chef des éditions du week-end, fait remarquer que les excellentes audiences de l'édition du dimanche sont le fait, certes, d'un excellent travail des équipes de la rédaction, mais également de la « locomotive d'audience de la case qui [...] précède », c'est-à-dire le magazine *D&Co* diffusé de 18h55 à 19h50 le dimanche<sup>231</sup>.

L'analyse des audiences d'un journal télévisé doit donc se faire en prenant en compte l'ensemble de la grille dans laquelle il s'insère. Il est donc finalement délicat de connaître, de manière précise, le nombre des téléspectateurs regardant le *Six'* (ou tout autre journal télévisé) en tant que tel. Cette analyse vaut également pour les radios.

Par contre, la presse écrite bénéficie pour cela d'un indicateur relativement fiable et ne concernant que son contenu informatif<sup>232</sup> : ce sont ses chiffres de vente.

L'Association pour le contrôle de la diffusion des médias indique qu'en 2007<sup>233</sup>, le titre quotidien de presse nationale le plus vendu est *Le Parisien-Aujourd'hui en France* avec 523 513 exemplaires payés en France. Ces chiffres sont à comparer à ceux de *Le Figaro* : 327 500, de *Le Monde* 316 851 ou de *Libération* 132 356 qui sont les trois autres journaux les plus consultés dans les rédactions des journaux télévisés<sup>234</sup>.

*Le Parisien-Aujourd'hui en France* est donc, de loin, le titre national le plus vendu. Cela explique sans doute pourquoi ce titre de presse écrite a une influence aussi grande sur les rédactions des journaux télévisés qui sont en permanence à la recherche du plus large public possible.

---

<sup>231</sup> Le magazine *D&Co* obtenait, en 2007, des parts de marché allant de 25 à 30% sur les téléspectateurs de 4 à 50 ans. Et couramment plus de 20% sur l'ensemble du public (4 ans et +), ce qui en faisait le deuxième programme le plus regardé sur cette tranche horaire.

<sup>232</sup> Nous estimons, ici, que les ajouts (programmes télévisés et autres magazines) sont à intégrer au contenu du journal et non à considérer comme des éléments différents tels qu'ils le seraient dans une grille de programme audiovisuel.

<sup>233</sup> Site de l'Association pour le contrôle de la diffusion des médias (anciennement ODJ) : <<http://www.odj.com>>, consulté en juin 2008.

<sup>234</sup> Le quotidien sportif *L'équipe* qui, avec 323 184 exemplaires payés en France, se place troisième dans le classement des titres nationaux les plus vendus, est également l'un, sinon le titre le plus lu dans les rédactions mais son contenu thématique, le sport, nous oblige à le sortir de ce classement.

La seconde cause de cet attrait pour *Le Parisien* vient, selon nous, du fait que si le « couplage » *Le Parisien-Aujourd'hui en France* est considéré comme un quotidien national, l'édition du *Parisien* reste à proprement parler un titre de la Presse Quotidienne Régionale (la PQR).

La Presse Quotidienne Régionale, qui par son placement éditorial et commercial, répond au principe de proximité géographique du « mort-kilomètre », reste la presse la plus consultée en France. Toutes catégories confondues, le journal *Ouest-France* est le quotidien le plus vendu en France, avec 769 149 exemplaires payés. Il se place donc loin devant les autres titres nationaux ou régionaux. Nous ne nous attarderons pas, dans cette étude, sur les raisons du succès de ce titre qui sont, pensons-nous, à chercher surtout dans la situation de monopole géographique de ce titre de presse.

Outre *Ouest-France*, le quotidien régional le plus vendu est *Le Parisien* avec 336 032 exemplaires payés en France. À lui seul, *Le Parisien*, en tant que PQR, touche un lectorat plus important que les titres nationaux que sont *Le Monde* ou *Le Figaro*.

*Le Parisien-Aujourd'hui en France* s'appuie sur une ligne éditoriale issue de la PQR, « proche des préoccupations des citoyens », car chaque région possède une édition qui lui est propre et suit une ligne éditoriale de titre de presse nationale car le « couplage » *Le Parisien-Aujourd'hui en France* demeure un titre à vocation nationale. Ces chiffres, et le succès de ce titre de presse, n'échappent pas aux responsables des éditions des journaux télévisés. Ceux-ci, comme nous l'avons précédemment précisé, n'ayant qu'une idée toute relative de leur public, cherchent de manière plus ou moins explicite, comme nous le certifiait un assistant chef d'édition du *Six'*, à « mettre *Le Parisien* en images ».

Cette idéologie, car il s'agit bien d'une idéologie, d'être toujours au plus près de ses téléspectateurs, se trouve renforcée, dans la profession, par l'excellente image auprès du public dont bénéficie la chaîne France 3 qui conserve une vocation régionale, et par les bons scores d'audimat des décrochages locaux de M6. Faire un journal national comme un décrochage local, c'est dans cette position complexe qu'il faut, selon nous, chercher les raisons de l'influence du *Parisien* sur nos journaux télévisés.

## L'autonomie éditoriale et les faux événements

François Jost, dans son introduction à l'analyse de la télévision, constate que, sur une journée témoin, tous les journaux télévisés (13h00 et 20h00 de TF1 et de France 2) abordent cinq titres en commun et que les éditions de 13h00 et de 20h00 d'une même chaîne ont plus de sujets différents que de sujet semblables. Ces conclusions, que François Jost présente comme une contradiction avec la hiérarchisation identique des différents journaux (mais non avec la circulation circulaire de l'information), semblent soutenir le contraire des hypothèses précédemment évoquées.

Il faut évidemment reconnaître une autonomie de choix éditorial à chaque rédaction. Le téléspectateur averti peut, d'ailleurs parfois, reconnaître la « patte » des rédacteurs en chef dans le choix des sujets traités : celui qui privilégie les découvertes scientifiques, celui qui avantage le sport, etc.

Pourtant, François Jost constate que cinq sujets de l'actualité du jour se retrouvent dans les quatre éditions. Il s'agit ici de l'actualité du jour. Par exemple, dans la journée observée par Jost, le 21 mai 2007, nous trouvons des affrontements au Liban, une réunion présidentielle avec des écologistes, etc. Toutes les éditions étudiées par François Jost se composent d'une vingtaine de reportages. Ce qui signifie que 25% des différentes éditions traitent du même sujet. Elles peuvent les présenter différemment, mais elles le font toutes. Cependant la circulation circulaire de l'information ne se limite pas à une journée test. Elle doit s'observer sur une semaine voire sur un mois. Tel journal fera un reportage inédit sur un sujet, qui sera lui-même repris le lendemain par deux autres confrères, puis le mois suivant par un magazine d'informations, etc. Ce phénomène, dans lequel chacun à son niveau retransmet une information venue d'un confrère, est particulièrement visible lors des « faux événements » sur lesquels nous terminerons ce sous-chapitre consacré à la sélection de l'événement.

Les « faux événements » sont nombreux. Certains comme « l'affaire d'Outreau » ne sont pas de la responsabilité unique des médias ; mais d'autres, comme l'annonce de la mort d'un animateur de télévision<sup>235</sup> plus de vingt jours avant son décès, paraissent

---

<sup>235</sup> Le lundi 21 avril 2008, Europe 1, France 2 et Direct 8 annoncent le décès de l'animateur Pascal Sevran. Celui-ci décédera le 9 mai 2008.

plus révélateurs de la circulation circulaire de l'information et de ses dangers. Mais ces « faux événements » proviennent d'erreurs et, logiquement, ne sont pas créés par des « faussaires ».

Il existe de « faux événements » inventés par des « professionnels ». Par nature, la désinformation, car c'est de cela dont il s'agit, est bien plus compliquée à repérer. Pour finir ce sous-chapitre sur la création de la ligne éditoriale du journal télévisé et sur la sélection des informations, nous citerons Patrick Lamarque, Directeur de la communication à la Délégation Générale de l'Armement (DGA) qui nous décrit comment les services de renseignements français analysent le fonctionnement « habituel d'une opération de désinformation ».

Soit un pays, qui entend diffuser une fausse nouvelle destinée à servir ses intérêts diplomatiques, militaires ou économiques ; il faut et il suffit que l'information qu'il distille présente tous les aspects du plausible et de l'étonnant, qu'elle ait donc une certaine vraisemblance pour que, confiée à un journaliste (« ami », le plus souvent) d'une agence de presse à Beyrouth, ou bien à Nicosie ou encore dans le Golfe, la nouvelle soit rapidement reprise par le bureau d'une agence européenne, au Caire, par exemple (dans laquelle tout va mieux si un second « ami » exerce ses talents). Constatant la simultanéité de deux télex concordants, le permanencier de nuit d'une troisième agence, new-yorkaise celle-là, reprendra aussitôt la révélation, avant d'être suivi dans l'heure (toujours dans la course de vitesse) par ses principaux confrères mondiaux. Du coup, le rédacteur qui, au petit matin, souhaite sérieusement confronter plusieurs sources, trouve une information déjà recoupée d'elle-même. Dès lors, elle EST vraie»<sup>236</sup>.

Les médias sont donc manipulables et les faux événements existent. Toutefois, cette manipulation n'est pas celle fantasmée. Paraphrasant Pierre Bourdieu, nous remarquons que les médias manipulent d'autant mieux qu'ils sont eux-mêmes manipulés<sup>237</sup>. Le processus de désinformation est plus subtil et dépend bien moins des instances médiatiques, elles-mêmes, que de leurs informateurs et du processus de fabrication des reportages.

---

<sup>236</sup> LAMARQUE, Patrick. *Les désordres du sens, alerte sur les médias, les entreprises, la vie publique, Communication et complexité*. Paris : ESF, 1993, p. 32.

<sup>237</sup> BOURDIEU, Pierre, *Op. Cit.*, p. 15. Les journalistes « manipulent même d'autant mieux, bien souvent, qu'ils sont eux-mêmes plus manipulés et plus inconscients de l'être ».

### **3. Du sujet au reportage, la mise en images**

---

#### **3.1. Des spécialistes au JRI**

Avant d'entrer dans le processus de production d'un reportage à proprement parler, il convient d'avoir à l'esprit que, jusqu'à ces dernières années, la préparation, l'enregistrement des images et des sons, le montage, toutes ces tâches étaient confiées à des spécialistes : journalistes, cameramen, preneurs de son, monteurs, etc. Mais, que depuis le début des années 2000, dans les rédactions, la règle devient de plus en plus la polyvalence pour tous.

Cette concentration des métiers se trouve renforcée par le passage des rédactions au « tout numérique » qui est présenté, parfois de manière très simpliste et réductrice<sup>238</sup>, comme devant rendre ces tâches plus rapides et moins techniques. Au départ, le terme JRI : Journaliste-Reporter-d'Images dénommait le cameraman possédant une carte de presse. Depuis quelques années, il devient le titre générique des « acteurs » de la production des journaux télévisés. Probablement sous l'influence, entre autres, des chaînes câblées possédant moins de moyens, le JRI est aujourd'hui un journaliste-reporter-d'images-monteur-mixeur-étalonneur.

À cette « flexibilité » nouvelle des métiers de la production audiovisuelle, vient s'adjoindre la question du statut professionnel de ses acteurs. Ces problèmes de statuts ne sont pas spécifiques aux membres des rédactions des journaux télévisés mais touchent l'ensemble des métiers du divertissement et de l'information.

La grande majorité des corps de métiers de la télévision était composée, jusqu'en 2005, d'intermittents du spectacle, c'est-à-dire d'employés payés à la pige. Ce qui correspond soit à une mission (un reportage), soit à une durée de travail (en général une journée). Suite aux vives polémiques au sujet de ce statut en 2004-2005, nombre de chaînes de

---

<sup>238</sup> Lors du séminaire « passage au numérique » organisé pour l'ensemble des rédactions de M6 en 2005, la diffusion d'un film commercial de la société AVID, présentant ses outils utilisés dans la rédaction de la chaîne anglaise ITV, créa un mini-scandale. Dans ce film, la société AVID souhaitait mettre en avant l'aspect high-tech et la facilité de prise en main de ses outils ; pourtant les membres de la rédaction de M6 y ont vu, avant tout, des journalistes particulièrement isolés devant leurs écrans.



télévision ont massivement employé en CDI du personnel, parfois présent dans la société depuis de nombreuses années et de manière permanente. Cette thèse ne discute pas de ce point sensible dans la profession, mais le lecteur ne doit pas perdre de vue que l'ensemble des métiers impliqués dans la production audiovisuelle est en pleine modification, aussi bien au niveau des statuts qu'au niveau des tâches effectuées.

Ancien journaliste à France 2, Eric Lemasson nous apporte ces quelques précisions :

« On assiste à la disparition de plusieurs métiers comme celui des preneurs de son. Avant, les monteurs étaient la plupart du temps des vrais chefs monteurs issus du cinéma. Il s'agissait de monter un récit en images. Aujourd'hui, il n'y a plus de spécificité du métier. Pourquoi ? Parce qu'il n'y en a plus besoin : la plupart des reportages se résument à un assemblage d'images chocs, entrecoupé d'interviews... À la fin des années 1990, la généralisation du montage virtuel numérique a permis à des mecs de 20 ans, qui n'ont aucune culture de l'image, d'utiliser ces instruments. On fait de la télé façon LCI, France-Info »<sup>239</sup>.

Pourtant, comme le précisent Dominique Cotte, Marie Després-Lonnet et Jacqueline Chervin, lors de leur étude sur l'activité de montage numérique dans l'audiovisuel :

« la tentation est forte dans un premier temps de banaliser le métier (« tous monteurs »), avant que, par un effet d'équilibre, les capacités professionnelles reviennent sur le devant de la scène »<sup>240</sup>.

Si ce subtil équilibre semble peu à peu se mettre en place, à l'heure où nous écrivons ces lignes, nos journaux télévisés sont produits par des journalistes « apprentis monteurs » ou par des monteurs « apprentis cadres ». Comme nous l'avons évoqué, cette mutualisation des tâches n'est pas sans rencontrer de nombreuses réactions et parfois même des résistances au sein des rédactions. Car si, par la force des choses, les différents corps de métiers connaissent mieux les obligations, les astreintes des autres acteurs de la rédaction et si d'indéniables économies sont ainsi réalisées, ces choix créent de nouvelles contraintes que nous retrouvons tout au long de la chaîne de production, à commencer par le tournage des images.

---

<sup>239</sup> Cité dans ENDEWELD, Marc. « Audimat et images en guise d'information, plongée à l'intérieur des journaux télévisés ». In *Le monde diplomatique*, décembre 2005.

<sup>240</sup> COTTE, Dominique, DESPRÉS-LONNET, Marie, CHERVIN, Jacqueline, « La sémiotisation d'une pratique professionnelle. L'activité de montage numérique dans l'audiovisuel ». In *L'écriture des médias informatisés*, TARDY, Cécile, JEANNERET, Yves, all. Paris : Hermes Science Publications, 2007, p. 84.

### **3.2. Le tournage**

Les sources, dont nous avons parlé jusque-là, sont externes à la rédaction. Celle-ci possède ses propres moyens de tournage. Sur les 541 sources d'images totales dont se sert le *Six'* en octobre 2002, 244 proviennent directement d'un tournage de la rédaction nationale ou des décrochages locaux, soit près de 50% des sources. Rappelons qu'il s'agit du nombre de sources utilisées et non de la durée des séquences fournies par ces sources. En volume horaire, les cameramen, reporters images ou cadres<sup>241</sup> produisent directement en moyenne les deux tiers de l'édition (65,6% sur la première semaine d'octobre 2002).

Nous pouvons distinguer deux types principaux de tournages : ceux qui sont envisagés, parfois longtemps à l'avance, et ceux qui se décident « sur le moment ».

La préparation du sujet sera tributaire de sa prévisibilité et de l'importance que la rédaction souhaite donner à cet événement. Mais l'importance qu'il prendra dépendra également des possibilités de tournage.

Pour illustrer, prenons l'exemple de la présentation d'un rapport réalisé par un institut de santé sur les résultats d'une nouvelle thérapie. Pour traiter ce sujet, les images de la remise du rapport et de la conférence de presse qui a été organisée ne suffisent pas et elles sont, d'ailleurs, peu employées car il faut incarner l'information avec des témoignages ou des descriptions d'individus. Dans ce cas, il s'agira de déclarations de médecins, de chercheurs et/ou surtout de malades qui se feront sous la forme, soit d'une « simple » interview, soit d'un portrait, c'est-à-dire qu'une équipe suivra le malade dans son quotidien.

Organiser ce type de tournage n'est pas forcément simple. Il faut d'abord trouver des personnes souhaitant s'exprimer sur le sujet mais surtout devant une caméra. Pour cela, les liens tissés entre les membres de la rédaction et leur réseau (confrères, attachés de presse, association précédemment contactée) peuvent alors être utiles aux journalistes.

---

<sup>241</sup> Ces trois dénominations sont équivalentes.

Tous les cas de figures sont envisageables. Mais, sans portrait, le reportage perd de son côté « concernant ». Il est facile de comprendre, alors, que le manque de témoin joue directement sur le choix de traiter ou non une information et que l'étape de préparation des tournages reste essentielle, mais constitue, de fait, une étape de sélection. À l'inverse, parfois, les personnes contactées donneront « des pistes » pour recueillir d'autres témoignages ou effectuer d'autres tournages. Souvent, dans ce cas, plusieurs reportages sont réalisés et diffusés ensuite dans différentes éditions. Donnant finalement encore plus de poids à l'événement.

L'autre type de tournage, celui qui se décide sur le moment se rapporte aux événements « accidentels » pour lesquels les journalistes arrivent, forcément, après le crime, l'inondation, etc. Mais également à des faits prévisibles, mais non préparés en amont par les rédactions, et qui, pour diverses raisons, parce que des confrères les traitent aussi ou parce qu'il y a « manque » d'actualité ce jour-là, intégreront l'édition du jour.

Que le tournage soit préparé ou non, les cadreur·s ne se déplacent, de toute façon, pas au hasard et ils filment en fonction de « l'angle journalistique » décidé en conférence de rédaction et selon les possibilités de tournage qu'ils rencontrent une fois sur place. Les contraintes liées au tournage sont nombreuses et forcément déterminantes pour l'ensemble de la production ultérieure.

Les premières sont celles du matériel. Bien que celui-ci soit normalement vérifié scrupuleusement avant le départ « sur le terrain », des pannes techniques peuvent toujours surgir.

Un autre problème lié au matériel reste son poids. Même si les appareils gagnent en miniaturisation, l'appareillage « standard » : caméra, batterie(s), micro(s), et spot(s), auxquels il faut souvent ajouter un pied de caméra, continue de peser près d'une dizaine de kilos. Les cas de jeunes JRI, souvent féminines, ayant prématurément des problèmes dorsaux ne sont pas qu'une simple anecdote.

De plus, une fois sur le terrain, lorsque plusieurs équipes sont présentes, c'est souvent à qui arrivera à s'imposer – physiquement - pour obtenir le meilleur angle de prise de vue. Les récits de tournage des cameramen font régulièrement appel aux métaphores

guerrières pour décrire les conditions de tournage. Ces cas de tournages éprouvants impliquent principalement les « *one shot* », ces reportages dans lesquels il faut ramener « L'image », celle qu'Eliseo Veron qualifie de testimoniale. Le cameraman doit enregistrer cette image de la manière la plus propre possible, c'est-à-dire avec une bonne valeur de cadrage et avec une image stable. La règle de base des cinq secondes de plan fixe<sup>242</sup> est parfois difficile à suivre au milieu de la bousculade d'une cinquantaine d'autres journalistes-cameramen cherchant tous *la même image* et donc *la même position*.

Comme nous l'affirmait un cadreur de M6, « On peut être tellement vite battu par le terrain » que le cas du cameraman revenant sans les « bonnes » images n'est pas rarissime. Si la rédaction décide de conserver le sujet malgré le manque d'image, il sera traité grâce à des images achetées aux concurrents ayant, eux, réussi la bonne prise. Alors, bien sûr, certains reportages prévus à l'origine pour une durée supérieure à la minute voient leur temps de diffusion, et donc leur importance, fortement diminués. Le recours aux images d'archives peut aussi être envisagé dans certains cas, mais il pallie plus les oublis de tournage que les ratés. Il est parfois possible de retrouver en archives la façade de tel ou tel bâtiment que le cameraman aurait oublié de filmer ; il semble plus délicat de reconstituer une scène ou de se passer de la poignée de main entre chefs d'état.

Au niveau de l'esthétique des images filmées, le point de vue du cadreur de télévision reste très spécifique à son média et même au programme pour lequel il travaille. Par exemple, pour un meeting politique, il filme l'orateur en plan large, de face. C'est le cadrage télévisé type pour ces événements. Il se différencie de la photographie car le photographe, pour le même type d'événements aura tendance à chercher un angle de vue plus subjectif pour exprimer une émotion, une intention : c'est la « rhétorique des passions » chez Eliseo Veron. Au contraire, le cameraman place son « cadre » et n'en change plus.

---

<sup>242</sup> Lors des formations professionnelles à la caméra, la première règle enseignée est de faire des plans fixes d'au moins cinq secondes (certains formateurs parlent de huit secondes). Cette règle permet d'obtenir les trois secondes de plan fixe nécessaires à l'utilisation dans un montage, le reste du temps correspond à la mise au point de l'objectif. Nombre de plans ne respectant pas cette règle ne sont pas conservés par les documentalistes car ils sont difficilement (ré)utilisables.

Cette thèse ne prétend pas présenter l'ensemble des contraintes rencontrées par le cameraman sur le terrain pour filmer les images d'un événement. Dans un premier temps, nous avons montré qu'elles tenaient essentiellement au matériel et aux confrères avec lesquels il faut jouer des coudes. Elles peuvent donc être, comme nous venons de le voir, la cause de l'abandon d'un sujet ou de l'utilisation d'images d'archives « par défaut ».

Dans un second temps, nous souhaitons attirer l'attention du lecteur sur celles liées au poste de JRI, c'est-à-dire à la personne seule sur le terrain. Assurément, si les contraintes précédemment évoquées sont inhérentes à tous les cameramen du monde, l'apparition du nouveau JRI et le fait d'envoyer une seule et unique personne sur le terrain a des répercussions sur les images ramenées par ce dernier et donc sur les images intégrées aux fonds d'archives car il doit souvent faire un choix entre « la qualité et la quantité des images rapportées ».

Dorénavant, une fois sur le terrain, le JRI doit commencer par faire son travail de journaliste : établir les contacts et chercher les personnes susceptibles d'être interviewées. Ce temps passé à la prise de contact est autant de temps pendant lequel, habituellement, le cameraman effectuait des plans permettant de contextualiser l'événement ou des plans d'ensemble d'un lieu, susceptibles d'intégrer le fonds documentaire et d'être réutilisés lors d'une édition suivante, ou lors d'un événement similaire. Devant mener toutes les tâches de front, le JRI se voit obligé de travailler encore plus dans l'urgence que par le passé. Par manque de temps et parfois aussi par insuffisance de pratique des cameramen, les images ramenées ont souvent minimalistes et le service de documentation reçoit du matériel de plus en plus court et surtout de plus en plus pauvre au niveau des différents plans proposés.

Enfin, une fois rentré à la rédaction, le « simple » caméraman a fini son travail. Souhaitant « occuper » ces cameramen de retour de tournage, la plupart des rédactions de journaux télévisés ont essayé de mettre en place des tournages « archives » par des cadreurs « inoccupés ». L'idée étant de faire filmer des images « d'illustrations » comme des panneaux de circulation, des façades d'immeubles, etc. afin de renouveler le fonds d'archives. Pourtant, incontestablement, l'aspect réutilisation des images de tournage ne préoccupe que peu de cameramen et beaucoup sont réfractaires à un tel usage de leurs compétences. Un responsable de la rédaction de

France 2 nous expliquait que ce refus tenait plus d'une « tradition corporatiste [...], ils travaillent pour le JT et non pour les archives », que d'une réelle mauvaise volonté. Bien que certains cameramen, comprenant l'intérêt d'une telle démarche, acceptent d'effectuer ce type de tournages, la majeure partie de la profession s'est toujours opposée à cette pratique et le « brouillage » des fonctions et des métiers ne devrait pas, dans l'immédiat, désamorcer ces ressentiments envers ce que bon nombre de cadres considèrent comme des « piges déguisées », c'est-à-dire un travail « supplémentaire » mais non rémunéré pour lui-même<sup>243</sup>.

### **3.3. Le dérushage**

Le tournage terminé, le journaliste et le monteur, s'ils ne sont pas qu'une seule et même personne vont « dérusher » les images. Cette activité consiste à visionner les enregistrements et à sélectionner les plans « utiles » au sujet dans le ou les rushes de tournage. Quel que soit le support, analogique ou numérique, cette étape est nécessaire à l'appropriation des images par le monteur et le journaliste responsables de la production du reportage.

Le dérushage tire son nom de son matériau original ; le rush est la cassette (le fichier) du tournage original « brut ». Il contient tous les plans filmés par le cadreur, qu'ils soient bons ou mauvais. Celui d'un cadreur professionnel n'est pas un film amateur car il est régi par diverses règles qui contraignent la liberté de tournage ; par exemple, les droits à l'image, les droits d'auteurs des œuvres filmées. Il ne l'est pas non plus en ce sens qu'il respecte les règles techniques de tournage, dites « classiques ». L'image est normalement nette, directement utilisable. Les prises de vues sont peu nombreuses et brèves, etc.

Les rushes sont, par nature, de taille variable. Et, de par les différentes contraintes, exposées ci-dessus, les cameramen du journal télévisé se contentent souvent du minimum nécessaire à la mise en images du reportage commandé par leur rédaction. Lors du dérushage, les extraits de rushes gardés sont dédoublés ; ils sont numérisés et

---

<sup>243</sup> L'un des cadres interrogés à ce sujet nous précisait également qu'« aller filmer des panneaux routiers ou des devantures de magasins, après trente ans de métier, ne représente pas un *challenge* très palpitant ».

placés sur le serveur afin de constituer un premier bout à bout des images sélectionnées. Le bout à bout (le BAB) est donc la première étape du montage. Il s'agit de placer les images les unes à la suite des autres dans l'ordre du scénario mais sans effectuer de traitement de celles-ci ; on parle de « montage cut ». De même, ce travail est réalisé par les documentalistes lors de la création de cassette de compilation autour d'un événement ou d'une thématique. C'est aussi sous cette forme qu'ils mettent à disposition du monteur le matériel choisi lors de la recherche documentaire. Les BAB sont également appelés des « ours ». Nous n'avons pas réussi à trouver l'origine de cette dénomination qui, dans le domaine audiovisuel, sert à désigner ces pré-montages et non les mentions de responsabilité, comme c'est le cas dans la presse écrite.

En référence au passé cinématographique, les extraits des rushes dont personne n'avait tiré parti étaient appelés des « chutes ». Les chutes étant les morceaux de film coupés et non conservés qui tombaient dans un bac nommé le chutier. Avec le numérique, ayant perdu toute référence à une nouvelle réalité du métier, cette expression n'est plus employée que par les monteurs les plus anciens. Les anglo-saxons, comme par exemple James Turner, désignent ces images par le terme de « stockshot »<sup>244</sup>. Cette appellation insiste sur le fait que ces images peuvent avoir une seconde vie en étant réutilisées en interne et /ou commercialisées.

### **3.4. Le montage**

Le monteur crée, en association avec le journaliste, lorsqu'il ne s'agit pas, là encore, d'une seule et même personne, le ou les sujets à partir des images conservées lors du dérushage. Facilités par le montage virtuel<sup>245</sup>, les retours en arrière sont possibles au niveau des images sélectionnées.

Dominique Cotte, Marie Després-Lonnet et Jacqueline Chervin précisent que : « Mis au service d'une narrativité par l'image, le montage doit tenir suffisamment l'attention du

---

<sup>244</sup> TURNER, James M. *Images en mouvement, stockage, repérage, indexation*. Sainte-foy : Presse de l'université du Québec, 1998, p. 85.

<sup>245</sup> Le montage s'effectue sur des bancs de montage virtuel. Les outils de montage utilisés à M6 sont les media composer (News Cutter) de l'entreprise AVID.

spectateur pour que ce dernier oublie justement que montage il y a »<sup>246</sup>. Les auteurs soulignent que « le montage devient efficace lorsqu'il cesse d'être perçu ». C'est-à-dire lorsque la structure de l'énonciation ne choque pas le téléspectateur, lorsqu'elle lui semble naturelle.

### **Sélection et règles de montage**

La sélection des images lors du dérushage, et plus encore lors du montage, répond à différentes règles et contraintes.

Il semble impossible de définir de manière exhaustive les différents critères de sélection des images lors du montage. Ce choix correspond à un véritable casting ; cependant, il se fait, lui aussi, selon certaines contraintes issues, évidemment, du tournage mais également juridiques lors de la réutilisation d'archives tel que le droit à l'image sur lequel nous reviendrons dans le chapitre 2, et selon des règles de montage originaires pour la plupart du cinéma.

Ces dernières sont multiples. Pourtant, comme nous l'avons vu précédemment, les monteurs ne sont pas tous, loin s'en faut, issus d'écoles de cinéma. C'est pourquoi, les journalistes (JRI) formés au montage en quelques semaines ne maîtrisent que rarement l'ensemble de ses subtilités techniques.

La règle la plus sensible est celle du plan sur plan où le monteur évite, dans la mesure du possible, d'utiliser deux plans consécutifs ayant la même valeur ou le même angle de prise de vue. C'est ici « l'effet corbillard<sup>247</sup> » du prestidigitateur Georges Méliès qu'il sied d'éviter. Ce principe se retrouve, par exemple, dans le choix des images des micro-trottoirs. Le monteur va s'abstenir de faire se succéder des personnes

---

<sup>246</sup> COTTE, Dominique, DESPRÉS-LONNET, Marie, CHERVIN, Jacqueline, *Op. Cit.*, p. 80.

<sup>247</sup> « L'effet corbillard » est le premier trucage de l'histoire du cinéma, « découvert » par Georges Méliès en 1896. Georges Méliès est en train de tourner une scène de rue, place de l'Opéra à Paris, quand son appareil se bloque pendant une minute. Au développement, il découvre sur la pellicule un omnibus qui soudainement se trouve mué en corbillard. Ce film est présenté au musée de la Maison de la magie à Blois.



interviewées regardant dans le même axe de caméra. Le choix se fera donc sur des intervenants regardant à gauche, puis à droite, puis à gauche,...

Cet exemple des micro-trottoirs introduit la règle des plans d'axe. Les monteurs essayent de respecter l'axe des 180°, c'est-à-dire celui qui rejoint les visages de deux protagonistes d'un dialogue ou d'une action. Dans un montage en champ contrechamp, la règle est que lorsque l'on a placé la première caméra d'un côté de cet axe, le montage ne peut pas passer de l'autre côté, celui de la deuxième caméra, sauf si on « aide » le téléspectateur à comprendre le changement. Cela peut se faire par un mouvement de la caméra qui va, elle aussi, passer de l'autre côté, ou par l'intervention d'un personnage tiers dont l'axe commun aux deux autres protagonistes va permettre d'aller « en face » au deuxième changement de champ. Généralement, les axes bougent donc de 90° en 90° afin que le téléspectateur ait le temps de saisir le déplacement de l'image.

Enfin, la règle des raccords regard est aussi une des règles les plus importantes. Si un personnage regarde dans une direction, le plan suivant doit, a priori, correspondre à cet angle du regard. Pourtant, comme cette règle a l'air difficile à mettre en place lorsque le cameraman ne l'a pas prise en compte lors du tournage, elle est sans doute l'une des moins respectées dans les montages de journaux télévisés.

Ces principales règles de base du montage : plan sur plan (effet corbillard), plan d'axe et raccord regard, même si elles sont connues des monteurs, sont finalement assez peu observées dans les journaux télévisés. Un monteur de M6 nous affirmait que : « de moins en moins de monde est choqué par les montages trash »<sup>248</sup>.

Ce non-respect des règles de montage provient de nombreux phénomènes : le manque de formation des monteurs, le manque de formation au montage des cadresurs, l'urgence dans laquelle est réalisé un sujet pour les journaux télévisés et, enfin, sans aucun doute selon nous, en accord avec la majorité des professionnels de l'audiovisuel que nous avons interviewés : l'influence des chaînes anglo-saxonnes d'information en continu dont le rythme de montage est encore plus soutenu que dans les journaux français. Un monteur travaillant pour un magazine de France 5 s'amusait de « ne

---

<sup>248</sup> « Trash », qui est l'expression utilisée par la profession, doit se comprendre comme un montage ne correspondant pas aux règles cinématographiques.

trouver aucun plan raccord dans les reportages de CNN. Ils ne cherchent qu'à occuper l'œil en collant bout à bout des plans dépassant rarement la seconde ».

Cette remarque est lourde de signification sur le « sens » des images proposées dans les journaux télévisés et trouve écho dans la réflexion d'un monteur, de formation, travaillant pour le 12:50. Selon lui, si le montage, dans le cadre, par exemple, d'un documentaire ou d'un film, consiste à « raconter une histoire en images », celui des reportages des journaux télévisés est tout autre : « pour le journal télévisé, l'image sert à illustrer un propos. Elle n'a plus la même importance, ni la même signification (que dans un documentaire). Elle n'est qu'une illustration, un support pour le commentaire ».

Enfin, il nous paraît impossible de parler du montage sans évoquer le principe de l'effet Koulechov<sup>249</sup>. Pourtant, suite aux interviews réalisées, il semble que ce nom soit méconnu des monteurs. S'ils savent qu'existe le principe de la contamination de signification qui se fait d'une image à l'autre, le nom de Lev Koulechov et son protocole expérimental sont quasiment étrangers aux personnes interrogées<sup>250</sup>.

Finalement, comme l'évoquait en 1949 le cinéaste George Freedland, le travail du monteur devrait être de combattre la distraction potentielle du téléspectateur ou son handicap perceptif. Le montage impose donc, aux yeux de cet auteur, l'adjonction de plans de rappel, un resserrement du cadre sur l'action et un rythme qui ramènent :

« le style télécinématographique au simple travail de l'œil humain, lequel regarde ce qui se passe autour de lui au moyen de travellings quand l'individu se déplace, coupés soudain par des plans fixes ou des panoramiques plus ou moins brusques, avec une constante continuité subjective »<sup>251</sup>.

Mais comme nous venons de le voir, les JRI-monteurs s'attachent principalement à accrocher l'œil du téléspectateur plus qu'à lui permettre de s'orienter dans les images diffusées.

---

<sup>249</sup> L'effet Koulechov désigne la propension d'une image à influencer sur le sens des images qui l'entourent dans un montage filmique. Les images ne prenant alors sens que les unes par rapport aux autres. Le spectateur étant amené inconsciemment à interpréter les images dans leur succession et non indépendamment les unes des autres.

<sup>250</sup> Il convient ici de préciser que les monteurs interrogés sont très majoritairement des monteurs de télévision, parfois formés « sur le tas » et non des monteurs de cinéma.

<sup>251</sup> FREEDLAND, George. *Op. Cit.*, pp. 121-128.

## Montage et archives

Nous venons de voir comment le monteur intègre les images de tournage dans son reportage. Qu'en est-il des images d'archives ? Ont-elles une place assignée dans le montage ? Leur place sur « l'axe syntagmatique » du reportage a-t-elle un sens ?

À cette question, les monteurs interrogés expliquent que, généralement, on n'aborde pas un sujet par des archives, la règle est de débiter par ce qui est le plus récent. Sauf rares exceptions, les reportages commencent par la nouvelle image ou le nouveau témoignage. D'un point de vue syntagmatique, les archives ne sont donc qu'exceptionnellement utilisées en « entame » de reportage. Ce phénomène s'explique par l'écriture journalistique qui attaque de manière à peu près systématique par une accroche forte du téléspectateur. Le commentaire démarré rarement par un « souvenez-vous », les images d'archives appuient et illustrent ce nouveau témoignage, mais elles ne sont pas employées comme accroche d'un reportage. Signalons que cette règle semble être la seule à dicter la place des images d'archives dans les reportages. Les sujets « tout archives » (pour les informations conceptuelles, futures ou sans images) ne sont évidemment pas concernés par ce mode de construction.

De plus, du point de vue du travail de recherche documentaire, la relative prise de distance par rapport aux règles de montage « classique » évoquées plus haut permet aux documentalistes de fournir des séquences d'images sans avoir à se préoccuper du reste des images du montage. Il est important d'indiquer aussi que les documentalistes ont, en général, une connaissance empirique et donc souvent limitée de ces règles. Par conséquent, le choix des images lors de leur recherche documentaire se fait souvent dans la plus complète ignorance des autres types d'images intégrées dans le montage. En contrepartie, il faut signaler que les demandeurs d'images (journalistes, monteurs, etc.) précisent rarement d'eux-mêmes le contexte dans lequel ils souhaitent faire entrer les images d'archives. Ce phénomène de méconnaissance réciproque n'est cependant pas général et il faut le relativiser en fonction des documentalistes et des demandeurs d'images.

Enfin, dans le cadre d'un journal télévisé, l'étape de l'étalonnage des images ou mise en conformité de l'aspect chromatique des différentes images n'est pas réalisée par des étalonneurs de profession comme dans le cinéma, mais par les monteurs eux-mêmes,

qui l'effectuent presque toujours dans l'urgence. Plus que d'étalonnage des images, il semblerait plus précis de parler de correction des valeurs chromatiques<sup>252</sup>. Si ces rectifications peuvent se faire avec un appareillage spécifique, tel l'oscilloscope pour les valeurs de couleurs, les monteurs des journaux télévisés n'ont à leur disposition que leurs yeux et compensent et étalonnent au jugé. D'un côté, cela explique les différences, parfois flagrantes pour un œil quelque peu attentif, de résolutions des images et/ou des couleurs entre les plans successifs dans certains reportages ; l'utilisation de plusieurs séquences filmées avec des types de caméras divers ne faisant que renforcer ce phénomène. D'un autre côté, presque obligatoires lors de l'utilisation d'images d'archives, qui par définition sont plus anciennes, elles peuvent aussi passer inaperçues pour le téléspectateur peu attentif à ce type de détails et dont l'œil ne fait pas (plus) la distinction entre les diverses qualités d'images proposées dans le cadre d'un journal télévisé.

Et comme le précise Arnaud Mercier :

« puisque le visuel sans le son peut apparaître ambigu, la compréhension de la narration visuelle oblige le journaliste à choisir, parmi les séquences filmées, celles qui sont faciles à décrypter, qui n'occasionnent pas a priori de contresens »<sup>253</sup>.

Mais cette narration visuelle, de moins en moins cohérente, ne se fait cependant jamais sans le son.

### **3.5. Le mixage**

Une fois réalisé le montage des images, il convient d'y ajouter les sons. L'image télévisée est sonore. Elle nous propose des bruits, des musiques, des paroles qui s'organisent selon des codes d'intensité ou de hauteur qui sont autant de langages en interaction les uns avec les autres et avec les images. L'étape qui s'intéresse à cela s'appelle le mixage.

---

<sup>252</sup> Les logiciels les plus récents permettent également de corriger, de manière acceptable pour l'œil, les flous et les tremblements.

<sup>253</sup> MERCIER Arnaud. *Op. Cit.*, p. 153.

## Le sens de l'image, le commentaire

Nous avons vu, avec l'exemple de *Ceci ne nous rendra pas la Belgique*, à quel point le dispositif mais également le commentaire journalistique influence l'interprétation des images. C'est qu'entre les mots et les images, il y a complémentarité et concurrence. L'image parfaite se suffirait à elle-même, et l'archétype du commentaire idéal serait le paradoxal : « Ces images se passent de commentaires ». La séquence « No Comment » de la chaîne d'information européenne Euronews<sup>254</sup> illustre parfaitement ce cas. Pourtant, « No Comment » renseigne par une légende sur le lieu et la date de tournage de ces images. Ces explications sont souvent indispensables pour donner une meilleure idée du contexte de tournage, et donc de la signification des images présentées aux téléspectateurs.

Roland Barthes parle pour les titres des images fixes de la fonction d'ancrage. Il s'agit de « fixer la chaîne flottante des signifiés ». C'est-à-dire d'empêcher une interprétation trop subjective des images. De même, le commentaire arbitre le sens des images présentées. Celui d'informations peut alors avoir un rôle d'ancrage ou de relais par rapport aux images diffusées. Le commentaire d'ancrage nous renseigne sur la signification des images : le lieu, les personnes présentes à l'image. Il tend à limiter la polysémie des images télévisées. Le commentaire relais permet d'exprimer ce que les images ne peuvent montrer, soit par manque d'images à disposition, soit par impossibilité, par exemple, de montrer un événement se situant au 15<sup>ème</sup> siècle. Ce peut être aussi le commentateur sportif qui nous renseigne sur l'ambiance du stade.

Mais, rappelons-le, dans les journaux télévisés, qu'elle soit ou non une réutilisation, l'image a surtout un statut illustratif du propos du journaliste. Elle reste dans un rapport de dépendance à la parole. Parfois, le commentaire n'a absolument aucun lien avec les images proposées. C'est souvent le cas dans les programmes sportifs.

Dans la pratique, le commentaire est un texte, soit écrit à l'avance pour les sujets enregistrés, soit un texte dit en direct par des commentateurs assis dans un studio. Les

---

<sup>254</sup> EuroNews est la propriété d'un groupement de 19 chaînes ou groupes publics européens et maghrébins formant la SECEMIE (Société Editrice de la Chaîne Multilingue d'Information EuroNews) qui détient la licence de diffusion. Parmi ces 19 chaînes nous trouvons France Télévision, la RAI, la BBC ou la RTBF.

« apports » du numérique font que dans certaines rédactions, les studios de mixage ont été remplacés par un « simple micro casque ». Lors du mixage viennent s'ajouter, de temps en temps, de nouvelles demandes d'archives complémentaires. Ou un travail de (re)montage d'un reportage s'avère parfois nécessaire car l'enregistrement du commentaire peut, par sa durée ou par un changement de son contenu, remettre en cause une partie du montage.

### ***Le son d'ambiance***

Nous entendons par les sons d'ambiance, l'ensemble du matériel sonore recueilli en direct, pendant le tournage lors de la prise d'images, c'est-à-dire celui capté par le micro associé à la caméra. Le son dit d'ambiance, ou son en direct, procure un sentiment de vérité aux images, les enracinant plus profondément dans le réel. Parfois les images des journaux télévisés valent moins pour ce qu'elles montrent que pour ce qu'elles font entendre ; les déclarations de certaines personnes peuvent rendre une séquence d'images télévisées très réutilisée. Ce sont, par exemple, les discours d'hommes politiques pendant lesquels ceux-ci prononcent des « phrases chocs » ou historiques. Le discours « I have a dream » du Pasteur Martin Luther King entre dans cette catégorie<sup>255</sup>.

### ***Les musiques***

En télévision, le silence a un sens en lui-même et pour le combler ou pour exprimer des sentiments, les journalistes-monteurs recourent à des musiques additionnelles.

Les auteurs utilisent le pouvoir connotatif de la musique : moins pour l'ambiance créée par ces musiques que pour les images auxquelles elles renvoient. En effet, les musiques additionnelles dans les journaux télévisés servent principalement à faire référence à un film ou à une série. Soit, pour des raisons de droits, ce sont des musiques cultes qui seront reprises et non des images de la fiction, soit elles seront employées pour connoter les images, souvent sur le ton de l'humour, en fonction du film évoqué : pour les sujets estivaux sur les camps de nudistes, ce seront les musiques du

---

<sup>255</sup> 10 références sur le site des archives professionnelles de l'INA : <<http://www.inamediapro.fr>> consulté en mai 2008.

film *Les gendarmes de St Tropez*. D'autres types de reportages seront sonorisés avec les musiques des *Dents de la mer* ou de *Mission impossible*.

#### **4. En conclusion, de l'urgence aux archives**

---

La télévision, et en particulier le journal télévisé, est un instrument de communication très peu autonome sur lequel pèse toute une série de contraintes. Celles-ci se situent tant au niveau extérieur : inscription dans une logique de groupe, concurrence entre les différents médias et phénomène de « circulation circulaire de l'information », qu'à un niveau local, aux rédactions dont l'astreinte la plus tangible est le travail dans l'urgence. Pour réaliser leurs éditions quotidiennes, les journalistes s'appuient alors sur des éléments récurrents ou prévisibles et inscrits dans leurs possibilités matérielles d'intervention.

Le recyclage des images d'archives est donc à la fois une nécessité pour créer des reportages revenant sur certains événements « historiques » mais aussi, une solution pour gagner du temps lors d'un tournage. C'est également ce que nous dit le sociologue Jacques Siracusa, quand, étudiant les pratiques des journalistes, il constate que les utilisations des images d'archives visent à « un gain de temps et de moyens »<sup>256</sup>.

Par ailleurs, les services d'archives télévisuelles reçoivent un grand nombre d'images de diverses provenances. Par conséquent, nécessairement soumis aux mêmes contraintes que le reste du personnel de la rédaction, les documentalistes audiovisuels construisent et recréent leurs outils documentaires afin de répondre de manière plus pertinente et rapide aux demandes des journalistes.

---

<sup>256</sup> SIRACUSA, Jacques. *Le JT, machine à décrire. Sociologie du travail des reporters à la télévision*. Bruxelles : De Boeck Université/INA, 2001, p. 31.

## Chapitre 2 : Communication documentaire et communication journalistique.

---

Ce deuxième chapitre nous permet de nous intéresser à la sélection et au potentiel de recyclage des images. Les journalistes emploient un matériau diversifié. Celui-ci sera traité, ou non, par le service de documentation. Pour qu'une séquence d'images serve à nouveau, il faut évidemment la retrouver et, même, retrouver celle-ci plutôt qu'une autre. Ce potentiel de réutilisation est, alors, fonction des critères de sélection définissant le traitement qui sera effectué. Ce chapitre pose donc la question de l'existence de normes ou conformités auxquelles devrait correspondre une séquence d'images archivées afin de prétendre à un retour sur nos écrans.

Les archivistes de télévision ont tous été confrontés un jour à une demande urgente d'images concernant le personnage le plus obscur qui soit ou l'événement le plus anodin possible, à la suite de l'émergence soudaine dans l'actualité du personnage ou de l'événement en question. Ces demandes ne sont pas prévisibles et il est donc souhaitable de tout garder afin de pouvoir y répondre le cas échéant. Evidemment, la thèse en faveur de la conservation systématique ne tient pas compte du facteur coût, tant financier qu'humain, pour le stockage, le traitement et la recherche du matériel. Elle ne tient pas compte, non plus, de la richesse de significations que peut revêtir une séquence d'images sortie de son contexte original et dont une analyse, même minutieuse, n'aura pas prévu l'indexation. Sans une indexation efficace, une conservation systématique ne prémunit pas contre des silences documentaires.

Ce chapitre, consacré à l'étude des pratiques documentaires des documentalistes des journaux télévisés, permettra de révéler les interactions entre la construction du journal télévisé et son traitement documentaire. Si les documents subissent déjà de nombreuses sélections avant même d'être traités par le service de documentation, le traitement documentaire est l'étape *sine qua non* pour qu'une séquence d'images devienne archive(s) et susceptible de réutilisations. Comme le souligne Catherine Saracco au sujet des archives audiovisuelles : « l'objet de mémoire est moins un écho du passé que le matériau d'une exploration future »<sup>257</sup>. Cette conception des images

---

<sup>257</sup> SARACCO, Catherine. *Op. Cit.*, p. 187.



d'archives est à la base des missions des documentalistes audiovisuels qui se matérialisent par des descriptions et des indexations diversifiées des images en fonction de pratiques sociales d'un monde voué à l'efficacité de l'action.

## **1. Collecte du matériel et politique de sélection**

---

### **1.1. Collecte du matériel**

Monté et mixé, le reportage est diffusé, via la régie, sur les ondes hertziennes et sur les réseaux de transmissions numériques. À l'époque de la constitution de notre corpus, la rédaction nationale du *Six'* produisait, traitait et diffusait en analogique. Depuis 2006, la rédaction est entièrement numérisée, ce qui signifie, en théorie, une tendance à aller vers le « zéro cassette ». Cependant, que le matériel soit analogique ou numérique, les étapes de fabrication diffèrent peu ; la réalisation d'un sujet de journal télévisé correspond à une succession de choix et de sélections d'informations, dans un volume très important d'images et d'informations.

Actuellement, aucune chaîne nationale n'a la capacité technique nécessaire pour stocker, sur des serveurs, toutes les images qu'elle exploite et qu'elle reçoit. Les vidéos étant très demandeuses d'espace disque, les services de documentation procèdent nécessairement à une sélection dont la première étape est celle de la collecte du matériel avant que celui-ci ne soit effacé.

Depuis 2006, les matériaux issus de la rédaction : éditions, rushes, banques d'images internationales, sont gérés au niveau du serveur de production, *Unity*, qui est purgé tous les trois jours glissants. Reprenant la théorie des trois âges<sup>258</sup>, développée pour

---

<sup>258</sup> PÉROTIN, Yves. « L'administration et les trois âges des archives ». In *Seine et Paris*, n°20, 1961, pp. 1-4. Yves Pérotin, qui s'intéresse aux archives des administrations publiques, propose les termes « archives courantes », « archives intermédiaires » et « archives archivées » pour définir le cycle de vie des archives. Comme le précise Marcel Caya : « Pérotin exhortait d'abord les archivistes à s'intéresser au contexte de production des documents avant leur versement aux archives pour mieux en contrôler l'évaluation ». CAYA, Marcel. « La théorie des trois âges en archivistique. En avons-nous toujours besoin ? ». En ligne : <<http://elec.enc.sorbonne.fr/document72.html>>, consulté en juin 2008.

les archives administratives par l'archiviste français Yves Pérotin, le serveur *Unity* contient les « archives courantes » ; le *Nearchive*, serveur réservé uniquement au stockage, accueille les « archives intermédiaires » qui y sont placées par les documentalistes ; enfin, un autre serveur, le *Deep archive*, de capacité en théorie illimitée, devrait entrer en fonction à la fin 2008 et servira au stockage des « archives archivées ».

Une étude, menée lors du projet de numérisation des archives de M6 en 2005, évalue le volume horaire quotidien conservé pour la rédaction à 162 minutes par jour. Il comprend les rushes (100 minutes), les éditions du *12:50* et du *Six'* (11 minutes chacune), ainsi que les envois des « agences internationales » (40 minutes). Ces 2h32 correspondent déjà à une sélection rigoureuse en comparaison des nombreux bulletins des agences<sup>259</sup>.

En outre, nous ne pouvons analyser le système documentaire appliqué au journal télévisé sans rappeler qu'il doit être en cohérence avec le traitement effectué sur d'autres programmes, à travers le même outil et par la même équipe. La rédaction est le premier service de M6 tout numérique. Le matériel « global » traité, chaque jour, par le service de documentation est bien plus diversifié, tant dans ses sujets que dans ses formats, car les autres programmes utilisent encore le support cassette. La même enquête précise que ce matériel global sélectionné quotidiennement par le service de documentation de M6 est estimé à près de huit heures (7h55). Preuve que ces services d'archives doivent gérer différents supports, l'une des tâches demandées dans une annonce de stage pour le service sportif de TF1, en mai 2008, est, à ce sujet, un bon exemple : « Participation à l'ensemble des tâches de la gestion de la vidéothèque : *récupération des supports cassettes dans les différents centres d'acquisition d'images* »<sup>260</sup>. Pourtant, une étude, réalisée en 2004 et disponible dans le document précité, montre qu'à cette époque, la moitié des cassettes « prêtées » par le service de

---

<sup>259</sup> Etude disponible en ligne dans les annexes 1 et 2 de : VALENTIN, Alice, *Numériser des archives d'images animées : étude des besoins et analyse des implications*, Mémoire de DESS en Sciences de l'Information et de la Documentation spécialisées, Institut national des techniques de la documentation du CNAM, octobre 2005. En ligne : <[http://memsic.ccsd.cnrs.fr/mem\\_00000338.htm](http://memsic.ccsd.cnrs.fr/mem_00000338.htm)>, consulté en août 2008.

<sup>260</sup> Annonce pour un stage de 4 mois au service de documentation des sports de TF1. En ligne : <<http://recrutement.tf1.fr/Web/Doss.aspx?FromListe=1&NoDossier=2715>>, consulté le 18 mai 2008.

documentation le sont pour la rédaction. C'est pourquoi les besoins de cette dernière dictent, en grande partie, la politique et les critères de sélection du service bien que celui-ci œuvre pour de nombreuses autres émissions.

La rédaction du *Six'* ainsi que le service de documentation de M6 utilisent donc, en 2008, ce que nous pourrions appeler, dans la lignée de Mabrouka El-Hachani, « des systèmes semi-numériques »<sup>261</sup>. Un serveur d'exploitation facilite la centralisation de l'ensemble des fichiers nécessaires à la fabrication d'une édition. De même que le groupe France Télévision, la rédaction de M6 est équipée du système *Média Manager* développé par l'entreprise AVID, un des leaders mondiaux des solutions de gestion de vidéo professionnelle<sup>262</sup>.

Par conséquent, le serveur *Unity*, consultable via l'interface du Media Manager, contient, non seulement les versions inachevées de certains reportages mais, également des images d'archives, les envois des agences internationales, ceux des rédactions locales ; ainsi que les récents résultats de recherches effectuées pour le journal télévisé ou pour une autre émission. Il permet aussi de copier sur cassette des images présentes sur le serveur de la rédaction ou sur celui des archives. Le lecteur l'aura compris, plusieurs dizaines de fichiers sont donc accessibles, en permanence, à chaque membre de la rédaction.

L'interface du Média Manager ne fait pas apparaître tous les fichiers mais seulement ceux rendus visibles par leur auteur en vue d'un partage de fichiers. Pourtant, si, dans le meilleur des mondes, les documentalistes, monteurs, cadres, journalistes et autres acteurs de la production nomment leur fichier de manière extrêmement normée, dans la réalité, les problèmes d'identification des « bons » fichiers sont nombreux. La présence, éphémère mais réelle, des fichiers « brouillons » de montages, partagés pour diverses raisons (changement de poste de travail, travail collectif entre journaliste et monteur...), n'est pas toujours sans répercussion et crée, parfois, des erreurs au niveau du matériel collecté par le service de documentation. De plus, les documentalistes de M6 ne récupèrent pas le reportage diffusé à l'antenne, mais normalement celui réalisé avant le

---

<sup>261</sup> EL-HACHANI, Mabrouka. *Indexation des documents multilingues d'actualité incluant l'arabe : équivalence interlangues et gestion des connaissances chez les indexeurs*. Thèse de doctorat, Université Lumière, Lyon 2, 2005, p. 55.

<sup>262</sup> Site AVID : <<http://www.avid-technology.fr>>, consulté en juin 2008.

calcul des effets, avant l'ajout des textes dans l'image. Sont alors traitées uniquement les images issues du rush.

Enfin, ajoutés au dernier moment sur le fichier diffusé à l'antenne, certains plans ne sautent pas aux yeux du documentaliste traitant un fichier presque en tous points semblable. En cas de doute, il faudra visionner le parallèle antenne. Mais cette manipulation n'est pas, et pour des raisons de temps, ne peut pas être systématisée. A contrario, dans ce « grand bazar » des fichiers, certains journalistes-monteurs utilisent parfois des images d'archives disponibles sur le serveur bien que la recherche soit incomplète, ou même, qu'elle ne leur soit pas destinée, cela entraînant parfois des problèmes de droits.

Voilà pourquoi, si auparavant, à l'ère des supports analogiques, chaque phase de création du programme laissait une trace, celle-ci risque aujourd'hui de se perdre et de s'effacer des mémoires informatiques. Ce qui fait dire à Jean-Michel Rodes que « l'archivage redevient une démarche volontaire », faute de quoi il ne restera rien, passée la diffusion, et, affirme-t-il, « la collecte doit se penser dans cette contrainte : enregistrement par parallèle antenne du produit fini lors de la diffusion, archivage volontaire des phases de production. Sinon, les programmes de stock seraient les seuls à laisser encore une trace physique »<sup>263</sup>.

## **1.2. Politique de sélection**

L'ensemble de ces documents, créés ou reçus par la rédaction mais également par le service de documentation en provenance des autres programmes du groupe, sont évalués et ensuite, parfois, documentés en fonction de la politique et des critères de sélection suivis par les documentalistes. Car il faut bien distinguer les deux, comme le précise Sam Kula qui fut Président de l'*American Moving Images Archives*. La première porte sur les décisions majeures « comme le choix de traiter ou non tel ou tel

---

<sup>263</sup> RODES, Jean-Michel. « Archives audiovisuelles et convergence ». In *CinémAction*, n° 97, 2000, p. 135.

programme »<sup>264</sup>. Les seconds, les critères de sélection que nous développerons ensuite, apparaissent au niveau « micro » de l'analyse des séquences d'images et non dans le choix de traiter ou non le programme.

La politique de sélection des services d'archives s'établit, au premier chef, en fonction des moyens disponibles toujours tant techniques qu'humains. En janvier 2007, le service de documentation de M6 compte une quinzaine de personnes dont onze documentalistes permanents. Chaque jour, trois documentalistes travaillent pour la rédaction. Deux se relaient sur la journée et sont rattachés au 12:50 et au Six' du jour. Celui du « matin » (7h-16h) a en charge les recherches pour le 12:50 du jour et le traitement documentaire du Six' de la veille. Celui de « l'après-midi » (11h-20h) effectue les recherches pour le Six' et le traitement documentaire du 12:50. Aux éditions, il faut ajouter le matériel que nous avons évoqué précédemment, qu'il soit utilisé, produit ou reçu par la rédaction. Le troisième s'occupe des images internationales (Agences, échanges) reçues la veille. Le traitement documentaire des éditions se fait donc, pratiquement, simultanément à la diffusion des journaux.

En parallèle, les documentalistes en charge des éditions reçoivent et gèrent certaines des demandes extérieures venant d'autres chaînes, de rédactions locales, de particuliers. Évidemment, en cas de « coup de feu » de l'actualité, d'autres membres du service viennent en soutien à l'équipe, dans la limite des postes informatiques à disposition dans la rédaction. Pourtant, de la même manière que, quel que soit l'état du monde, les journaux télévisés, sauf cas exceptionnels, ont une durée limitée et régulière, le temps de traitement du matériel reçu quotidiennement sera aussi chaque jour identique. Obligeant les documentalistes à procéder à des sélections plus ou moins drastiques suivant le temps imparti. À M6, ils ont aussi bien à charge l'indexation d'un programme que les recherches du jour. Cette situation peut être différente pour d'autres services de documentation dans lesquels les fonctions de traitement et de recherche sont distinctes.

---

<sup>264</sup> KULA, Sam. « Politique de sélection et critères de sélection pour les archives de télévision ». In *Panorama des archives audiovisuelles*, SAINTVILLE, Dominique (dir.), Paris : La documentation française, 1986, p. 86.

Donc, comme pour ses collègues de la rédaction, que ce soit au niveau du traitement documentaire ou de la recherche, le documentaliste de l'information exerce son métier bien souvent dans l'urgence. Chiffrer le temps moyen des recherches est impossible et une moyenne cacherait des disparités trop importantes. Elles peuvent accaparer le documentaliste de quelques minutes à plusieurs heures par jour. Le temps de traitement du *Six'* reste plus stable. Pourtant, celui-ci demeure variable en fonction de chaque édition et de son contenu particulier. Une moyenne serait, ici, à chercher entre trois et quatre heures « effectives » pour une édition. Les autres matériaux sont donc traités sur le temps restant.

Les deux documentalistes attirés aux éditions et celui chargé du poste des agences travaillent sur du matériel, en majeure partie, « d'actualité ». Pourtant, nous le savons, des images issues d'autres genres de programmes se retrouvent dans le journal et dans le fonds documentaire. Pour comprendre quelles sont les images disponibles, en interne, pour les journaux télévisés de M6, c'est-à-dire celles présentes dans l'ensemble des images d'archives, arrêtons-nous sur la politique de sélection « générale » du service de documentation. Pour cela, nous pouvons reprendre la typologie des genres initiée par François Jost<sup>265</sup>.

### **Le monde fictionnel**

Le monde fictionnel, rappelons-le, concerne, principalement, les programmes de fiction comme les feuilletons, les séries, les films, aussi bien que les clips musicaux. En général, ce type de programmes n'est pas traité par les services d'archives de l'information mais par des services spécialisés qui les cataloguent d'après des critères, nécessaires pour leur diffusion mais non pour l'utilisation d'extraits : titre, numéro de l'épisode, auteur et durée des droits de diffusion.

Bien évidemment, nous pouvons arguer que cela est dommage, que le film de fiction peut être considéré comme un document social et historique et qu'il pourrait illustrer certains commentaires développés dans un sujet de journal télévisé ou dans un magazine d'information. Mais cette pratique se heurte à deux réalités du réemploi futur :

---

<sup>265</sup> Voir Chapitre liminaire : la promesse des genres, pp. 32-35.

la première est relative au temps dont disposent les documentalistes pour traiter les arrivées quotidiennes d'images au sein d'une rédaction nationale. L'autre concerne les droits de réutilisation des œuvres de fiction. Ajoutés au fait que les images issues de ce monde ne correspondent pas à la promesse d'authenticité du journal télévisé, les problèmes de droits et surtout les coûts d'utilisation de séquences de films, hors période de promotion, justifient difficilement le temps passé pour une description plan par plan des différentes séquences de ces oeuvres.

Pourtant, de temps en temps, les journaux télévisés se servent d'images venues de ce genre de programmes ; c'est le cas pour établir les nécrologies d'acteurs. Le choix des journalistes se porte, alors, vers des scènes extraites de films dont ils connaissent « l'existence ». Ainsi, nous pouvons penser que, dans les journaux télévisés, les scènes « cultes » sont reprises, avant tout, pour que le plus grand nombre des téléspectateurs les reconnaisse ; mais signalons que ne peuvent, sauf hasard, en être proposées d'autres car elles resteraient introuvables pour qui ne les a jamais vues et mémorisées.

### **Le monde ludique**

Le monde ludique comprend les jeux dont la construction très répétitive n'offre que peu d'images inédites. De même, leur traitement documentaire sera sommaire. Ces images ont peu de chance de figurer dans un journal ou même dans un autre programme, sauf pour l'évoquer explicitement ou rappeler un événement « extraordinaire » qui s'y serait produit. S'il faut faire référence au programme lui-même, le monteur utilisera des images trouvées dans la première cassette à sa disposition. S'il s'agit d'un moment particulier, celui-ci est alors identifié, au moins par le producteur du jeu, et il sera donc facilement retrouvable. Ce type de programme constitue, parfois, en interne, ses propres compilations des « meilleurs moments » dans le but d'anticiper des émissions « best of » et également pour répondre aux demandes du service de l'autopromotion qui produit, entre autres, les bandes-annonces.

François Jost place également la publicité dans le monde ludique<sup>266</sup>. De la même manière que les fictions et les jeux, les publicités ne sont pas prises en charge par le

---

<sup>266</sup> JOST, François. *Op. Cit.*, 2006, p. 31. « La publicité réunit deux dimensions ludiques : d'un côté, elle est authentifiante, dans la mesure où ses discours ou ses affirmations s'appuient sur des propriétés du

service de documentation, leur description est donc de type catalogage. Néanmoins, certains organismes, comme Secodip ou la Maison de la pub, décrivent les publicités plan par plan. Cette pratique permet de retrouver des extraits de publicités en fonction de leur contenu et non uniquement sur les souvenirs des journalistes ou des documentalistes. Les extraits de publicité sont rarement employés dans les journaux télévisés, ils le sont plus fréquemment dans des magazines d'informations comme *Capital*. Enfin, signalons que ces organismes commercialisent le matériel mais non les droits d'utilisation qui restent à négocier avec les auteurs des films publicitaires.

### **Le monde réel**

Pour désigner les programmes du monde réel, les documentalistes parlent couramment d'émissions « à contenu ». Par cette expression, il faut entendre que le contenu de l'émission possède un fort potentiel de réutilisation. Les émissions du réel englobent, outre le journal télévisé, des émissions de plateau, des magazines et des retransmissions d'événements qui sont sélectionnés avant même leur diffusion : investiture d'un Président de la République français, événement sportif majeur...

C'est donc dans cette catégorie de programmes que nous trouvons l'essentiel de la matière traitée dans les services de documentation télévisée. Leur politique de sélection se fait en fonction du personnel disponible, de l'intérêt médiatique de tel ou tel événement et de ses droits de ré-exploitation. Celle des magazines se traduit, fréquemment, par la décision d'archiver le programme fini, mais aussi de ne conserver qu'une partie du matériel ayant été utilisé pour le construire. Les rushes de tournages des magazines ne méritent pas tous un traitement plan par plan et, par exemple, de nombreuses interviews, lorsqu'elles sont conservées ne reçoivent qu'un traitement de type catalogage : nom de la personne interviewée, date de tournage et émission pour laquelle ce tournage a été effectué.

Enfin, observer le nombre de notices consacrées à un programme donne un premier indicateur de sa place dans la politique de sélection documentaire. Par rapport à ce que

---

monde dans lequel nous vivons (où nous salissons, nous mangeons, nous conduisons), en espérant bien prescrire certains de nos comportements ; d'un autre côté, elle se *prête au jeu* de l'exagération, de l'emphase, de l'impossible, jeu dont le téléspectateur n'est évidemment pas dupe ».



cette dernière lui accorde comme importance, une émission sera analysée selon un nombre différent de notices. Les reportages des journaux télévisés sont autant de notices « individuelles ». D'autres programmes, comme par exemple le « magazine de divertissement » *Fan de* (26 minutes) qui est une émission de reportages et d'interviews de personnalités du monde du spectacle, au sens le plus large, seront traités sur une notice unique pour l'ensemble du programme. De même, l'émission musicale, le *Hit Machine*, offrant 52 minutes de prestations scéniques et d'interviews, ne sera traitée que sur une seule notice. La règle étant une notice unique par programme. Les émissions d'information (*Six'*, *12:50*, *Capital*, *Zone Interdite*, *Secret d'Actualité*) voient chacun de leurs reportages traité sur une notice unique.

Ce qui signifie, d'un point de vue purement technique, qu'un reportage du *Six'*, d'une durée de moins de deux minutes, a droit à une notice au même titre qu'un reportage de vingt minutes diffusé dans *Zone Interdite* ou qu'une émission musicale de près d'une heure. Si chaque reportage des journaux télévisés possède sa propre notice, c'est parce qu'il est le genre le plus réutilisé. Il l'est autant par lui-même que par d'autres programmes ayant besoin d'images d'actualités (magazines, mais également certains jeux).

### **1.3. Patrimoine et pérennité du support**

La politique de sélection, mise en place par le service de documentation de M6, prévoit l'augmentation quotidienne du fonds d'environ huit heures. Ces nouvelles images s'ajoutent aux plusieurs dizaines de milliers d'heures conservées par ce service depuis 1987. Les formats des supports d'images disponibles dans les fonds d'archives de M6 reflètent donc l'histoire de la vidéo de ces vingt dernières années : Betacam, Beta SP, Beta numérique, Dv cam, ou encore Mini Dv, ainsi que quelques VHS, U-Matic et DVD. Il faut alors prendre en compte l'obsolescence des équipements de lecture.

De plus, se pose également la question de la pérennité des supports car les documentalistes sont confrontés aux dégradations, inéluctables, du support et du signal. Comme le souligne Philippe Jedrecy, Responsable du service Consultation et Conservation du département de l'Audiovisuel de la BNF, celles-ci interviennent en « fonction de la nature physico-chimique des différents composants du document ou

[peuvent] être accélérées par les conditions de magasinage et de maintenance ainsi que par la communication »<sup>267</sup>.

D'ores et déjà, le service de documentation de M6 doit faire face au phénomène de dégradation des supports « anciens » qui provoque une perte de signal perceptible à l'œil, et à l'obsolescence du matériel de lecture (U-Matic). Passée une période de dix ans<sup>268</sup>, les conditions de conservation sont primordiales pour espérer garder un support lisible. Bien que cela ne concerne pas directement les journaux télévisés, de nombreux supports matériels sont déjà inutilisables, l'exemple le plus courant de « problème » étant la rupture de la bande magnétique lors d'une lecture. Dans ce cas, le choix d'entreprendre des frais de réparation est directement dépendant de la « valeur » accordée aux images présentes sur cette bande.

Face à ces difficultés, le support numérique paraît s'imposer comme la solution. Malgré cela, Philippe Jedrecy<sup>269</sup> soutient que : « À la conservation par production d'un support pérenne doit se substituer la conservation par processus de réactualisation continue du format ». En effet, si la perte de signal avec le temps semble, a priori, réglée avec la numérisation, nécessitant soit des émulations, soit une migration régulière des images ou encore un musée des logiciels de lecture, garder la lisibilité du support devient le nouveau défi du stockage numérique.

---

<sup>267</sup> JEDRECY, Philippe. « La vidéo patrimoniale à la Bibliothèque Nationale de France ». In *Conservation de la collection*, n°5, BBF, 2001, pp. 54-60. En ligne : <<http://bbf.enssib.fr>>, consulté en août 2008.

<sup>268</sup> Voir le rapport de la Bibliothèque du Congrès sur la préservation du patrimoine audiovisuel sur bande-vidéo: *Television and Video Preservation 1997. A Report on the Current State of American Television and Video Preservation*. En ligne : <<http://lcweb.loc.gov/film/tvstudy.html>>, consulté en juin 2007.

<sup>269</sup> JEDRECY, Philippe. *Op. Cit.* : « Au regard d'une mission de conservation, le réflexe qui consiste à rechercher sans cesse des supports plus pérennes est défaillant, pour la simple raison que rien n'est éternellement pérenne. L'éternité est une affaire de constant renouvellement. Or, c'est précisément ce que les supports analogiques de type bande magnétique ne peuvent promettre. Chaque copie ne constitue pas une réplique de l'original et entraîne une dégradation. Si on copie les documents selon des intervalles courts, on arrive rapidement à un nombre de générations trop important pour assurer une fidélité acceptable. En revanche, si l'on attend le plus longtemps possible, on se trouve dans le cas où on doit réaliser une copie depuis un exemplaire dégradé. « L'archive numérique » est d'autant plus réaliste aujourd'hui qu'aucune autre alternative ne se présente, son autre intérêt résidant dans la tendance désormais irréversible de l'édition vidéo numérique ».

Finalement, la sélection des documents aux fins d'archivage a toujours été et demeure le point le plus controversé d'une politique d'archives. Pourtant, Sam Kula souligne que :

« La littérature est remplie de réflexions philosophiques sur la nature de la responsabilité de l'archiviste dans la conception et la mise en œuvre d'une politique de sélection, mais les textes proposant des directives pratiques sont très peu nombreux, et encore moins nombreux les textes sur les critères de sélection »<sup>270</sup>.

## **2. La typologie des recyclages du Six'**

### **2.1. Répondre à quelles recherches ?**

Selon Michel Melot :

« On peut consacrer un livre entier à la description d'une seule image et, si l'on ne sait pas ce que l'on cherche, l'opération sera vraisemblablement inutile. La description ou l'analyse de l'image n'ont donc de sens que dans la mesure où elles répondent à une recherche déterminée »<sup>271</sup>.

Effectivement, le traitement documentaire n'a de sens que par rapport à la recherche. C'est ce qui en fait sa raison d'exister. Dans notre cas, les contraintes de « l'actualité » imposent des temps de réponse extrêmement rapides. Il s'avère alors nécessaire de réduire le temps de consultation des notices au maximum, en privilégiant une grande lisibilité et une description « adaptée » des images.

La demande de recherche est formulée soit par un journaliste, soit par le monteur, soit par le journaliste-monteur. Elle doit être comprise, « déchiffrée » par le chercheur à partir de ce que le journaliste imagine comme images et du souhait qu'il en exprime. Le rôle du documentaliste consiste à retranscrire cette requête en terme documentaire, c'est-à-dire en mot-clé. Afin de donner une indication la plus juste possible, pour lui « faciliter » la tâche et probablement pour avoir une réponse plus rapide, certains journalistes proposent directement des mots-clés au documentaliste. Pourtant, ces

---

<sup>270</sup> Cité dans SAINTVILLE, Dominique. *Op. Cit.*, p. 86.

<sup>271</sup> COLLARD, Claude, GIANNATTASIO, Isabelle, MELOT, Michel. *Les images dans les bibliothèques*. Paris : Editions du cercle de la Librairie, 1995.

précisions, données en termes documentaires par les solliciteurs d'images, restent en général loin de la réalité du langage effectif dans la structure et cette pratique agace nettement une partie de la profession des archivistes qui se sent parfois confondue avec les moteurs de recherche du web. Une documentaliste de M6 nous disait : « Certains journalistes nous prennent pour *Google*. On met n'importe quoi comme mot-clé et on a n'importe quoi comme réponse ! »

Cette confusion entre un service documentaire et un moteur de recherche n'est pas faite par tous les acteurs qui se contentent, en général, de demandes « en langage naturel ». Il est évidemment impossible de définir l'ensemble de celles que reçoivent les services de documentation mais nous pouvons, cependant, les classer en trois catégories : les demandes vagues, restreintes ou spécifiques. Chacune peut émaner, de la même personne qui caractérisera sa requête au cours du montage ou de la discussion avec le documentaliste. De plus, si la recherche semble trop vague ou trop spécifique, afin de mieux la cibler, le documentaliste et le journaliste débattent à nouveau. Signalons en outre que, normalement, le requérant précise le cadre de leur réutilisation : flash, reportage, titre et donc la durée des séquences désirées.

Par exemple :

- Vague : Il me faudrait des images de Noël.
- Restreinte : Il me faudrait des images de repas de Noël.
- Spécifique : Il me faudrait des images de bûches de Noël.

Les demandes vagues donnent un nombre important de résultats. Le documentaliste utilise ses propres représentations de la fête de Noël : sapin, crèche, table décorée, etc. Les restreintes font également appel à ses modèles subjectifs, mais les réponses sont moins nombreuses et amènent moins de problèmes de choix. Les dernières, les demandes d'images spécifiques sont les plus simples à trouver car leur précision implique qu'elles existent ou non dans la base. La sélection ne se faisant plus que sur une poignée de séquences.

Les extraits semblant les plus pertinents au documentaliste sont mis à la disposition du journaliste-monteur. La pratique montre que les monteurs ont rarement le temps de dérusher un reportage complet pour trouver les images utiles, et encore moins lorsqu'il s'agit d'un rush. Avant le numérique, le documentaliste calait les cassettes sur le plan

qui lui semblait le meilleur. Autres temps, autres mœurs et nouvelles méthodes, aujourd'hui, il se mue en monteur et produit des bouts à bouts, c'est-à-dire des compilations des quelques plans qu'il juge exploitables par le « vrai » monteur.

## **2.2. Les reportages recyclant**

Les requêtes des journalistes correspondent à des besoins spécifiques. Nous avons présenté, dans les chapitres précédents, les différentes contraintes « obligeant » le journaliste à recycler des images d'archives. À ce stade de l'étude, il convient de s'interroger sur le cadre d'utilisation de ces images. Ce qui revient à poser la question du type de reportages dans lesquels elles sont réemployées.

Établir une typologie des sujets d'un journal télévisé signifie s'intéresser au rubricage des reportages, ce que nous avons assimilé à la ligne éditoriale du programme car le rubricage exprime les différents domaines jugés représentatifs et dignes d'intérêt pour apparaître dans le journal télévisé. Ces rubriques sont censées correspondre aux grandes catégories de pensée de l'opinion publique. Citons en trois : *l'information politique* où est débattu de ce qui touche au pouvoir dans la vie sociale ; *l'information culturelle* où l'on parle de la vie artistique ; *l'information sportive* où l'on expose la performance physique et ses héros. Pour Patrick Charaudeau, les opérations de rubricage des médias d'information constituent « la base de la configuration thématique de l'espace public qui est constitué par les médias »<sup>272</sup>.

Évidemment, créer un rubricage ne se fait pas sans poser question, que cela soit à l'instance médiatique ou au chercheur. Il faudra se demander : dans quelle section ou rubrique devra être traité un fait qui relève à la fois d'une décision politique et qui a des incidences sociales ou économiques ? De quelle rubrique dépendent la question du budget ou celle de l'Europe ? De plus, nous ne pouvons pas nous reposer sur un rubricage explicite du *Six'* car, nous l'avons vu, celui-ci s'affranchit largement d'un classement de ses reportages en catégories « traditionnelles ».

---

<sup>272</sup> CHARAUDEAU, Patrick. *Op. Cit.*, p. 162.

Pour aborder le contenu thématique du *Six'*, la typologie adoptée est donc forcément partielle et réductrice au vu des diverses thématiques classiques d'un reportage. Elle est basée, en grande partie, sur celle utilisée par l'outil de suivi statistique de l'information télévisée développé par l'INA : l'Ina Stat<sup>273</sup>. Cette typologie de base a été modifiée afin, par exemple, de catégoriser des reportages « auto-promotionnels »<sup>274</sup>.

Les 300 reportages du *Six'* du mois d'octobre 2002 se répartissent alors selon 16 catégories ou rubriques. Parmi ces 300 reportages, 76, soit un quart, utilisent des séquences d'images décrites par les indexeurs comme étant des archives. En comparant le nombre total de reportages et le nombre de ceux recyclant des images, nous obtenons les résultats suivants :

---

<sup>273</sup> L'Ina Stat propose un ensemble d'indicateurs quantitatifs qui rendent compte du contenu thématique des journaux télévisés diffusés par les 6 chaînes nationales hertziennes. En ligne : <<http://www.ina.fr/observatoire-medias/ina-stat>>, consulté en août 2008.

<sup>274</sup> Voir Annexe 1.

Rubriques	Nombre total de reportages	Nombre de reportages recyclant des archives	Pourcentage des reportages recyclant des archives par rubrique
Société	44	13	30 %
Faits divers	43	9	18 %
Politique	32	5	16 %
Justice	31	15	58 %
Conflit	27	6	23 %
Culture	25	1	4 %
Sport	20	2	10 %
Histoire - Hommage	18	7	44 %
Catastrophe	14	4	29 %
Mouvements Sociaux	11	4	36 %
Sciences et techniques	9	2	22 %
Economie	6	5	83 %
Auto-promotion	5	1	20 %
Education	5	1	20 %
Santé	5	1	20 %
Environnement	5	0	0 %
<b>TOTAL</b>	<b>300</b>	<b>76</b>	<b>25 %</b>

**Tableau 4 : Typologie des reportages du Six' en octobre 2002.**

Ce tableau montre que les reportages ayant pour sujet des informations liées à l'économie, au judiciaire ou à l'histoire recourent très largement aux archives. Ces trois catégories se rapportent au recyclage des archives explicité dans le chapitre liminaire : les *informations historiques*, les *informations sans images* (par exemple pour le judiciaire et les procès), et les *informations conceptuelles* (pour l'économie et, à un moindre degré, pour la rubrique société). Notons que les reportages « catastrophes » et « mouvements sociaux » usent principalement des archives pour les annoncer, donc pour exprimer des événements « futurs ».

Enfin, cette répartition est celle, rappelons-le, du Six' du mois d'octobre 2002. Un corpus établi sur un autre mois peut donner des résultats sensiblement différents. Par exemple, le nombre des reportages sportifs (20) et le faible pourcentage de ceux

utilisant des images d'archives (10%) seraient sans doute très dissemblables lors d'un mois d'août « olympique ».

### **2.3. Les images recyclées**

L'analyse des notices documentaires du corpus révèle que les 76 reportages se servant des images d'archives recyclent, au total, 169 plans ou séquences d'archives. Ce qui signifie que, parmi l'ensemble des séquences d'images mises à la disposition du journaliste-monteur en ce mois d'octobre 2002 par les documentalistes, 169 ont été diffusées. Ces images nous intéressent au plus haut point puisqu'elles ont rempli tous les critères implicites ou explicites de sélection, précédemment évoqués, pour être une nouvelle fois (re)diffusées dans le journal télévisé.

Répartir ces 169 séquences en fonction des rubriques n'a pas beaucoup de sens. Il est sûr que, en octobre 2002, avec 15 reportages utilisant des images d'archives, la rubrique « justice » recycle bien plus de séquences que la rubrique « politique » qui ne compte que 5 reportages ayant recours à ce type d'images. De plus, nous l'avons vu, des sujets peuvent, au gré des événements, changer de catégorie et donc leurs images également. Par conséquent, il convient de s'interroger sur les images recyclées, en elles-mêmes, indépendamment des nouveaux contextes d'énonciation dans lesquels elles sont insérées. Pour analyser ces 169 séquences d'images d'archives, nous pouvons les étudier selon l'angle du téléspectateur ou selon l'angle des producteurs.

L'angle du téléspectateur concorde avec celui défini par Eliseo Veron, à savoir, ces images contiennent-elles des indices des conditions de prise de vue ? Le téléspectateur peut-il y percevoir l'espace-temps de captation ? Finalement, ces images sont-elles testimoniales ou sont-elles d'un autre type ?

L'angle des producteurs concerne les journalistes, les monteurs et les documentalistes qui, grâce à la notice documentaire, connaissent les conditions de prise de vue de ces images. Cela fait écho alors au choix des images sur l'axe paradigmatique. Plusieurs alternatives s'offrent-elles au producteur devant de nombreuses images « équivalentes » ou le sujet du reportage nécessite-t-il une séquence d'images,



testimonial, qu'aucune autre ne peut remplacer, sauf à modifier radicalement la structure du reportage ?

En fait, ces deux approches se rejoignent dans la possibilité de décontextualiser ou non les séquences d'images. Ces 169 séquences ont donc été classées, non en fonction du discours qu'elles servent mais des indices qu'elles contiennent sur leur contexte de prise de vue, autrement dit, sur les indices spatio-temporels qu'elles possèdent intrinsèquement.

Nous choisissons alors de décrire les images recyclées suivant deux variables : l'espace (E), c'est-à-dire l'endroit de la prise de vue, et le temps (T), correspondant à la date, ou même, au moment de la prise de vue. Grâce à une analyse de l'image, chacune de ces variables peut être visible, elle est alors notée « oui » (o) ; soit elle est invisible et, dans ce cas, nous la noterons « non » (n).

Précisons que cette analyse ne s'est pas basée sur un visionnage de ces 169 séquences mais sur la description qui en a été faite par le documentaliste dans les notices documentaires<sup>275</sup>. Le repérage d'indices dans les images dépend de la culture de chacun ; par exemple, pour les uns, le Ponte Vecchio peut évoquer Florence, l'Italie, la Renaissance ; pour d'autres, il représentera un pont à l'architecture étrange. De même, le repérage d'indices est lié à l'expérience vécue, personnelle, des lieux représentés ; par exemple, quelques personnes reconnaîtront un mobilier urbain particulier à certaines villes ou pays. Enfin, le repérage des indices relève également d'un regard habitué à les décrypter ; un œil exercé remarquera les plaques d'immatriculation, les panneaux routiers.

---

<sup>275</sup> Pour pallier le « descriptif des archives trop rapide », certaines séquences ont été replacées dans un contexte plus large comprenant le sujet du reportage, d'autres ont été visionnées, afin d'obtenir des résultats plus précis et moins soumis aux aléas du descriptif textuel des « archives déjà archivées ».

Les résultats de l'analyse sont les suivants :

Identification des images		Espace	
		Oui	Non
Temps	Oui	51	14
	Non	28	76

**Tableau 5 : Répartition des images recyclées dans le Six' en fonction de leurs indices spatio-temporels.**

Nous avons considéré que les images classées To-Eo ne pouvaient pas être remplacées par d'autres équivalentes ; elles ont été tournées à un endroit et à une date précise, à un instant précis dans l'espace temps : les attentats à la station de RER St Michel en 1995. Leur recyclage n'est possible que dans un cadre très proche du contexte d'origine et la qualité des images importe peu sur leur « choix ».

Les To – En sont les moins nombreuses et se rapportent à une période historique : première guerre en Tchétchénie, Lula pendant les grèves... Elles auraient pu se situer dans un endroit différent mais correspondent à la même période historique. Certaines de ces images peuvent être fortement marquées dans le temps mais peu dans l'espace à cause des facteurs techniques : une séquence d'images en noir et blanc montrant, par exemple, une route permet de se faire une idée approximative de l'époque de tournage mais moins du lieu.

Les Tn - Eo sont utilisées pour leur valeur « indicative ». Elles contiennent des indices sur le lieu de tournage, leur date importe peu : vue générale du Camp de Guantanamo ou vue aérienne de Strasbourg. Ces images sont donc principalement des images d'illustrations de monuments, de villes. Leur emploi est directement dépendant de la notoriété du lieu décrit et de l'actualité. En France, la ville de Bruxelles sera probablement plus souvent figurée par le Manneken-Pis que par l'Atomium ; et elle le serait encore moins par le Palais royal. De même, les monuments servent à représenter des périodes de l'Histoire qui seront, dans ce cas, forcément explicitées par le commentaire. Pour nous parler du Moyen-Âge, les journalistes ou documentaristes peuvent avoir recours à des images « récentes » de château fort, le moins en ruines possible sauf s'il est localisé.

Enfin, le type de séquences les plus recyclées dans notre corpus correspond aux images Tn – En. C'est-à-dire que 76 séquences d'archives réutilisées ne possèdent, a priori, pas ou très peu d'indices permettant au téléspectateur de retrouver la date et le lieu de tournage : un policier avec radar contrôlant la vitesse, un écran GPS, un minaret...

Cependant, le lieu de prise de vue reste un facteur, sans aucun doute, déterminant, puisque c'est de lui que découle la séquence d'images. Mais, bien que mettant en valeur une chose, le lieu demeure parfois indéterminé : par exemple, les images de l'intérieur d'un casino russe peuvent se substituer à celle d'un casino américain dans lequel les caméras de télévision sont généralement interdites. Il en va de même pour la quasi-totalité des infrastructures possédant des standards nationaux comme l'intérieur d'une agence ANPE, d'un bureau de poste..., ou internationaux comme les enseignes des fast-foods Mc Donald's.

#### **2.4. Le Glissement de catégorie**

Chacune des séquences étudiées n'est pas établie dans une catégorie une fois pour toutes. Les changements sont nombreux et réversibles. Quels que soient ses indices propres, n'importe quelle séquence peut, par une inscription sur l'image ou grâce au commentaire, être replacée dans son contexte d'enregistrement.

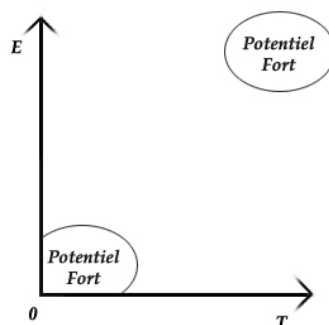
À l'inverse, une séquence d'images To-Eo n'a la possibilité de changer de catégorie que lorsque les indices qu'elle contient ne sont plus identifiables par le téléspectateur. Soit parce que la « nouvelle génération » de téléspectateurs ne connaît pas ou peu cet événement très ancien, soit qu'au contraire, certaines images récentes puissent alterner les glissements et revenir de la catégorie To-Eo à Tn-Eo. Par exemple, dans le cas du climat, des images de neige sur le périphérique parisien sont datées en été ; mais, durant le mois de décembre suivant, elles reprennent un statut d'images d'illustration, donnant l'illusion d'avoir été filmées ce jour-là, pendant l'hiver. Au contraire, certaines séquences Tn-Eo s'inscrivent parfois définitivement dans le temps : il s'agira, par exemple, d'images de la baie de Manhattan avant la destruction du World Trade Center.

Quant aux plus utilisées, les « décontextualisées », les Tn – En sont aussi les plus éphémères et leur maintien dans cette catégorie reste non seulement soumis à leur aspect « technique » mais, également, à l'actualité qu'elles reflètent. Une personnalité vieillit mais elle peut, aussi, simplement changer de coiffure ; les logos des entreprises évoluent ainsi que les modes vestimentaires des personnes filmées. Finalement, en dehors de la dégradation des supports et du signal, seules certaines images sont véritablement intemporelles et de localisation spatiale indéterminable. Il s'agit des images mettant en valeur les objets célestes ou les phénomènes météorologiques : arc-en-ciel, coucher de soleil sur l'océan, ciel étoilé, gros plan de la Lune, qui, à moins d'une catastrophe écologique majeure, seront toujours aptes à passer pour des images récentes.

### **2.5. Conclusion de la typologie des recyclages**

Du point de vue du travail documentaire et de la mise en images des reportages, il est possible de dire que seules 51 des 169 séquences ne pouvaient être remplacées par une autre dans les reportages du corpus étudié. Cela signifie que près de 70% des images recyclées n'entretiennent, avec le commentaire journalistique, qu'un rapport « lâche » comme le qualifierait Eliseo Veron.

Parallèlement, ces résultats montrent que, si nous plaçons les variables de temps et d'espace comme abscisse et ordonnée sur un repère orthonormé, les images les plus recyclées se positionnent soit à l'origine, soit à l'extrémité des axes. Nous voyons, alors, que les journalistes font usage, principalement, des images fortement ou très peu marquées et que celles se situant « entre les deux » sont beaucoup moins reprises.



**Figure 3 : Répartition du potentiel de réutilisation des images d'archives en fonction de leurs indices spatio-temporels.**

### **3. Un traitement documentaire voué à l'efficacité, dans l'urgence**

---

#### **3.1. Répondre aux requêtes**

Avant de se confronter au choix de séquences plus ou moins équivalentes, d'abord, il convient de les trouver. Ces 169 séquences réutilisées dans les 76 reportages correspondent à au moins autant de requêtes faites au service de documentation. Pour répondre à ces demandes et pour effectuer, en amont, le travail de traitement documentaire, le service de M6 utilise le logiciel *Westhèque* de la société WestValley<sup>276</sup>. Ce logiciel aide à la création et à l'interrogation de notices créées suite à un ensemble d'opérations structurées et hiérarchisées que nous nommerons : catalogage, descriptif et indexation. Chacune de ces phases est inter-dépendante des autres pour que la recherche soit efficace. Claire Guinchat et Michel Menou estiment d'ailleurs que ces différentes opérations « présentent tant de caractères communs que l'on peut les considérer comme les divers moments d'un tout »<sup>277</sup>.

Cependant, les tâches du traitement documentaire s'identifient clairement à M6. Elles sont le résultat du choix de l'interface et des possibilités offertes par le logiciel qui séquence, visuellement, le traitement de l'information en trois principaux environnements de travail :

- le catalogage qui concerne les champs documentaires comme le titre, la référence, la date de tournage. Certains de ces champs sont en langage libre, d'autres sont contrôlés par un lexique.
- le descriptif qui permet au documentaliste, en langage libre, de traduire en mots les images.
- l'indexation, c'est-à-dire l'apposition de mots-clés, est employée pour la recherche. Il s'agit d'un langage contrôlé par un thésaurus.

---

<sup>276</sup> Site de Westvalley : <[www.westvalley.fr](http://www.westvalley.fr)>, consulté en août 2008.

<sup>277</sup> GUINCHAT, Claire, MENOUE, Michel, *Introduction générale aux sciences et techniques de l'information et de la documentation*. Paris : UNESCO, 1990, p. 119.

La création de la notice peut être réalisée dans un ordre différent et être modifiée tout au long de son élaboration. L'observation enseigne, pourtant, que les documentalistes travaillent de manière relativement homogène en traitant dans cet ordre les reportages.

Le logiciel documentaire donne la liberté de consulter tous les champs via des lexiques ou le thésaurus. Toutefois, les deux champs remplis en langage libre : le titre et le descriptif image ne sont pas interrogeables. La possibilité de recherche en « texte intégral » existe ; cependant, en raison de « problèmes techniques », la durée d'attente d'un résultat se compte en dizaines de minutes. Cette fonctionnalité n'est donc utilisée que pour des cas très exceptionnels et nombre de documentalistes en ont d'ailleurs oublié l'existence.

### **3.2. Le catalogage**

Afin d'effectuer le traitement documentaire des reportages des émissions, *Westhèque* propose soixante-huit champs interrogeables. À titre de comparaison, en 2001, les notices de l'*Inathèque* en comptent soixante-treize. Tous les systèmes étudiés de traitement des images animées : notices documentaires mais également *dope sheet* des agences, comportent au minimum six champs que nous pouvons considérer comme indispensables. Ces six champs obligatoires sont : une référence, un titre, une date, une durée, un lieu de tournage, un auteur.

Au niveau de l'interface des résultats de recherches, *Westhèque* présente, en lignes successives, trois champs : la référence, le titre et la date. Lors du choix, comme première étape de sélection, le documentaliste lit ces trois champs, avant « d'ouvrir » chaque notice.

#### **La référence**

Les références du service de documentation de M6 sont alphanumériques et normées. Elles correspondent au nom du programme, sous forme d'abréviation, avec soit sa

date, soit un numéro (par exemple, pour les rushes)<sup>278</sup>. Leur premier rôle est l'identification, de manière unique, du support physique des images recherchées : la bonne cassette ou le bon fichier.

La référence est aussi l'un des premiers éléments sur lequel se base le documentaliste lors d'une recherche. Contenant le nom du programme, elle favorise l'identification de son *genre* (actualité, magazine, sport, etc.) et se lit comme la *promesse* d'un type d'images en particulier.

En outre, elle procure le moyen de connaître les ayants droit ou, tout du moins, de prévoir qu'à cause des droits d'auteur surviendront peut-être certaines difficultés. Par conséquent, à partir du nom du programme d'origine, lorsque la recherche renvoie de nombreux résultats, le documentaliste écarte d'office certaines notices qui risquent d'être litigieuses.

### **Le titre**

Le titre est un autre outil de sélection essentiel. Si la requête est vague, il rend possible une sélection plus rapide des réponses, a priori pertinentes, parmi parfois plusieurs dizaines de réponses.

Le titre se donne en langage libre. Il doit être parlant, explicatif, clair. Les reportages du *Six'*, comme nous l'avons vu, n'en possèdent pas<sup>279</sup>. Revient donc au documentaliste la charge d'en choisir un avec la règle, généralement admise, qu'il doit rester concis et bref. Il résume le sujet du reportage en une ligne, répondant aux deux questions principales : Qui ? Quoi ? S'y adjoignent, parfois, les questions : Quand et Où?

---

<sup>278</sup> Un reportage diffusé dans l'édition du *Six'* du 1<sup>er</sup> mai 2008 sera noté : M6E2008\_0501\_06 : M6E20 (*Six'* édition de 20 heures) du 08\_0501 (1<sup>er</sup> mai 2008, notation aa\_mmjj) sujet n°6 (numérotation dépendante des reportages prévus lors de la conférence de rédaction, elle peut être différente de l'ordre de passage dans l'édition). Un rush sera noté : M6RUSH 10245 : M6RUSH (Rush produit ou reçu par la rédaction) n° 10245.

<sup>279</sup> Les titres du *Six'* sont fréquemment remplacés par une onomatopée : *Aïe, Et hop !*

## **La date**

Pour un programme comme le journal télévisé, qui s'intéresse à l'actualité, la date du reportage importe beaucoup car elle peut être l'un des éléments de réponse à la question, le journaliste se souvenant avoir vu, ou avoir réalisé, un sujet contenant ces images à un moment plus ou moins précis. Ce champ permet d'avoir une idée de ce que contient la cassette et d'écartier, a priori, certains résultats de recherche. Par exemple, les images d'une grève des transports filmées un 22 juillet ne pourront pas être utiles pour illustrer une grève prévue en février parce que, nous nous en doutions, les tenues vestimentaires des personnes présentes à l'écran sembleront trop anachroniques : les images de touristes en short, pour un sujet diffusé en plein hiver, risquent de paraître bizarres au téléspectateur.

Elle donne le moyen aussi de prévoir « l'état » des images, de savoir à quel point leur aspect archives, c'est-à-dire ancien, risque de se voir à l'écran. C'est pourquoi, en cas de choix possible, les journalistes et les documentalistes préfèrent souvent les images les plus récentes car, en moyenne, au-delà de cinq ans, leur apparence désuète commence à se percevoir.

Il n'existe qu'un seul champ « date ». Pour les images provenant de la rédaction, il s'agit de celle de tournage. Cependant, pour les magazines traités par le service de documentation de M6, la « date » correspond à celle de la diffusion de l'émission et non de l'enregistrement des images. Ce renseignement ne favorise pas l'anticipation de l'aspect météorologique des séquences.

### ***3.3. Voyage au cœur de la notice documentaire.***

Ces trois champs : référence, titre et date, directement accessibles depuis l'interface des résultats, constituent, dès lors, la première étape de la sélection d'une séquence d'images. Avant le visionnage, la deuxième étape se fait en fonction des indications contenues dans les notices présélectionnées. Que trouve-t-on dans ces notices documentaires qui permettront au documentaliste de repérer, rapidement, des images correspondant à la requête qu'on lui a faite ?



## Les sources

Le premier des critères déterminant le potentiel de réutilisation d'une séquence d'images d'archives est la possession des droits de (re)diffusion de celle-ci. Nous l'avons dit, il arrive que les journaux télévisés passent à l'écran du matériel dont ils ne détiennent pas les droits pour des utilisations multiples. Certains reportages contiennent, parfois, cinq ou six sources d'images très différentes. Si les droits ne permettent pas l'usage d'une séquence d'images, l'exploration de la notice n'a aucun sens. Rappelons que certains des droits limitant le recyclage des images sont visibles dès la lecture des références et le documentaliste en tient donc compte. D'autres nécessitent d'explorer plus en profondeur la notice documentaire car les reportages renferment parfois de multiples sources qui ne transparaissent pas dans leur référence.

Le droit à l'information tolère l'usage de certaines images indépendamment de leurs ayants droit. Néanmoins, le recyclage de celles-ci est plus contraignant. Une cascade de droits encadre la réutilisation des documents audiovisuels : en particulier les droits d'auteurs et les droits voisins (des artistes interprètes, éditeurs, producteurs), les droits de propriété (des propriétaires de tous biens représentés) et les droits d'utilisation de l'image des personnes représentées (dits, improprement, « droits à l'image ») sur lesquels nous reviendrons.

Lors de la visualisation d'une notice documentaire, le premier critère de sélection tient au droit d'auteur qui considère l'intégralité des émissions des chaînes de télévision comme des œuvres audiovisuelles<sup>280</sup>. En droit français, le droit d'auteur protège toute « œuvre » du seul fait de sa création, « dès lors qu'elle est matérialisée dans une forme et qu'elle est originale ». Elle est admise comme originale lorsqu'elle porte « l'empreinte de la personnalité de son ou ses auteurs ». Celles protégées sont énumérées à

---

<sup>280</sup> Le CSA définit différemment la notion d'œuvre audiovisuelle car celle-ci est prise en compte dans les calculs des quotas de diffusion. Selon la définition donnée par l'article 4 du décret n°90-66, constituent des œuvres audiovisuelles les émissions ne relevant pas d'un des genres suivants : œuvres cinématographiques de longue durée ; journaux et émissions d'information ; variétés ; jeux ; émissions autres que de fiction majoritairement réalisées en plateau ; retransmissions sportives ; messages publicitaires ; télé-achat ; autopromotion ; services de télétexte. Source : <<http://www.csa.fr>>, consulté en juin 2008.

l'article L.112-2 du Code de Propriété Intellectuelle (CPI)<sup>281</sup> et les œuvres audiovisuelles en font partie.

De plus, afin de faciliter leur exploitation tout en respectant les droits des créateurs, la loi institue une présomption de cession au profit du producteur (article L.132.-24) des droits exclusifs d'exploitation de l'œuvre audiovisuelle, à l'exception des droits musicaux. Le contrat entre le producteur et les auteurs définit les autorisations, les conditions d'exploitation et de conservation de l'œuvre ainsi que la rémunération correspondante.

Il faut garder à l'esprit que le droit d'auteur garantit aux créateurs et producteurs une protection de leurs intérêts intellectuels et patrimoniaux sur les programmes qu'ils ont créés, mais surtout que, grâce à lui, les acteurs de la production audiovisuelle peuvent organiser le commerce des œuvres. En règle générale, ces auteurs ou leurs ayants droit ne cèdent les droits de diffusion que contre une rétribution financière. Certaines séquences d'images constituent, alors, des trésors pour les ayants droit. C'est le cas de l'agence américaine APTN qui a acheté : les images du crash du premier avion sur le World Trade Center le 11 septembre 2001 à l'agence CAPA, les films amateurs de l'assassinat de John Fitzgerald Kennedy ou encore, filmées par un routier espagnol, les images du crash du Concorde à Gonesse en juillet 2000 et qui sont autant de séquences « multi-recyclées ».

Concernant l'entrée dans le domaine public des œuvres audiovisuelles, le législateur communautaire a imposé, dans sa directive de 1993, de restreindre le cercle de leurs coauteurs au regard de la durée de protection. Ainsi, depuis la loi du 27 mars 1997, le délai de soixante-dix années est calculé à compter du décès du dernier survivant parmi une liste restrictive de coauteurs de l'œuvre audiovisuelle : réalisateur principal, scénariste, dialoguiste, auteur des compositions musicales avec ou sans paroles réalisées spécialement pour l'œuvre.

---

<sup>281</sup> Oeuvres graphiques et plastiques : de dessin, peinture, architecture, sculpture, lithographie, œuvres photographiques, œuvres des arts appliqués, écrits littéraires, artistiques et scientifiques, compositions musicales, œuvres orales : conférences, allocutions, sermons, plaidoiries, œuvres chorégraphiques, numéros et tours de cirque, pantomimes, œuvres audiovisuelles, bases de données, logiciels.

Avec la télévision née dans les années 1940 et le cinéma tout juste centenaire, les œuvres audiovisuelles appartenant au domaine public ne sont pas légion. À l'heure actuelle, il s'agit de documents versés dans le domaine public par leur propriétaire. Par exemple, la NASA, sous réserve de citation de la source, met à disposition l'ensemble de son fonds disponible sur Internet. Certaines associations, institutions, offices de tourisme, entreprises nationales, ou même partis politiques fournissent également des films « libres de droits d'exploitation » dans le but de faire leur promotion.

Enfin, signalons, à la suite de Marc Ferro lors du colloque organisé par l'Institut National de l'Audiovisuel, le 1<sup>er</sup> avril 2003 à l'Assemblée Nationale, le problème de l'identification de certains fonds « anciens » rendant inutilisables de nombreux films car les professionnels ne parviennent pas à identifier les ayants droit qui, eux-mêmes d'ailleurs, ignorent probablement l'existence de ces fonds.

### **La durée**

La durée d'un document audiovisuel peut se comparer au nombre de pages d'une monographie. La « page » d'une vidéo est matérialisée par le *Time Code* (TC) qui s'exprime visuellement par une série de quatre nombres de deux chiffres représentant : heure, minutes, secondes, fenêtres (frames<sup>282</sup>) : 88:88:88:88. C'est l'un des champs les plus facilement automatisables. Soustraire le Time Code de début au Time Code de fin d'une séquence permet de calculer la durée de ladite séquence.

Elle donne une indication sur la longueur dans le temps des séquences disponibles et donc sur la variété possible des images. Par exemple, dans le cas d'une recherche portant sur des images de l'aéroport de Roissy, à titre et descriptif proches, le documentaliste privilégiera le rush de trente minutes à celui de dix.

---

<sup>282</sup> Les fenêtre ou « frames » représentent les images « fixes » utilisées pour constituer l'illusion de mouvement. Pour rappel, ces fenêtres sont au nombre de 25 par secondes pour les programmes télévisés utilisant les standards PAL ou Secam.

## Le lieu

La localisation d'un événement est fréquemment précisée par le journaliste lors de sa demande d'images. Le ou les lieux dans lesquels ont été tournées les images sont donc bien sûr indiqués.

Le logiciel de M6 hiérarchise les localités dans des listes d'autorités : continent – pays – ville, et donc, il permet d'effectuer des requêtes à différents niveaux de conceptualisation. Se servant de systèmes documentaires basés principalement sur le texte intégral, beaucoup de vidéothèques rendent impossibles certains types de recherche. Par exemple, trouver des documents sur « la politique française en Afrique » impliquera une requête utilisant le mot-clé « politique étrangère française » ou un équivalent, et une autre sur l'ensemble des pays d'Afrique que le documentaliste devra repérer, par exemple via un atlas. Le temps de recherche, alors nécessaire, oblige le documentaliste à aller vers les pays africains dans lesquels la présence française est la plus connue, tout du moins par lui-même.

À ces six champs documentaires, s'en ajoutent de nombreux autres spécifiques à l'institution en charge du traitement des programmes. À M6, il s'agit, entre autres, du nom du programme générique (*Zone Interdite*, *Capital*, etc.), des sous-titres, du nom du producteur, du journaliste, de deux champs constituant une sonothèque<sup>283</sup>, du nom de l'animateur, du format du support : numérique, betacam, ...

Ce dernier champ, celui du format, devient de plus en plus un champ de sélection des images. En effet, ne serait-ce que pour la rapidité, la facilité d'accès et la manipulation réduite des supports, les documentalistes et les journalistes privilégient de plus en plus les supports numériques en lieu et place des supports cassettes. D'un autre côté, les moyens de copie d'un fichier numérique sur une cassette étant encore limités, les émissions n'ayant accès ni au serveur de production de la rédaction nationale, ni au serveur d'archivage sollicitent davantage le support cassette que le support numérique.

---

<sup>283</sup> - Le champ « Sonore » indique qu'une personnalité a pris la parole.

- Le champ « Ambiance » est une sonothèque dans laquelle sont regroupés les bruitages, (cris d'animaux, pluie, explosion, alarme, instruments de musique, etc.) ainsi que les artistes ou groupes musicaux.

### 3.4. *Le descriptif*

La deuxième étape de l'analyse documentaire correspond à la création du descriptif images. Celles-ci n'étant pas (encore) consultables immédiatement, c'est l'objet principal du travail documentaire audiovisuel et le seul moyen, pour le chercheur ensuite, de se faire une idée relativement exacte des images qu'il trouvera sur la cassette ou dans le fichier sélectionné. Par ailleurs, le descriptif images demeure l'outil essentiel des nombreux services d'archives audiovisuelles qui effectuent leurs recherches en texte intégral. Dans le cas des journaux télévisés, la description est précise et se fait, en général, plan par plan bien que, comme nous l'avons vu dans le chapitre liminaire, la découpe en plans soit plus ou moins systématisée selon la réutilisation probable des images constituant le document.

La notice documentaire est conçue pour être consultée rapidement. Elle doit faciliter la recherche en étant la plus lisible possible. Pour gagner un maximum de temps, ces descriptifs sont rédigés dans un style concis et télégraphique. Si les images ont déjà subi un traitement documentaire, s'il s'agit d'archives, elles ne sont pas décrites à nouveau<sup>284</sup> et elles sont donc supprimées du stockage sur serveur, afin de limiter au maximum les doublons.

Répondant au besoin d'une lecture rapide, la description reste donc sommaire. Sa taille varie selon les programmes et selon les reportages. Dans sa forme standard, le descriptif visible à l'écran permet de lire, sans manipulation, une quinzaine de lignes généralement nettement suffisantes pour la plupart des reportages du *Six'*.

Ce qui est décrit se rapporte à l'action principale ou à la personnalité présente au premier plan dans l'image, les autres profondeurs de plans étant rarement retenues, sauf intérêt particulier. Par contre, la valeur du cadrage aide à évaluer la décontextualisation possible d'une image. Eliseo Veron l'a montré, avec en particulier *La rhétorique des passions*, un gros plan est plus facilement décontextualisable qu'une vue plus large.

---

<sup>284</sup> Pratique instaurée depuis novembre 2002.

De plus, décrire des images animées à l'aide de mots pose le problème du mouvement. Les logiques adoptées par les différents services traitant des images animées sont alors très semblables. Nous pouvons dire qu'il y a deux entités constituant la description de l'image animée : l'entité dynamique, qui désigne une action à l'aide d'un participe présent et l'entité statique qui indique un état représenté à l'aide d'un participe passé.

Description d'une entité dynamique :

- Participe présent : tout ce qui se rapporte à une action ;
- Par exemple : Camion explosant.

Description d'une entité statique :

- Participe passé : état d'une personne, d'un objet ou d'un lieu ;
- Par exemple : Camion détruit.

Toujours pour faciliter la recherche, le documentaliste peut ajouter des « mots-clés outils » dans le descriptif. Leur usage est encadré par des notes d'applications<sup>285</sup>. Il s'agit de trouver rapidement « la bonne séquence ». À M6, six catégories de mot-clés outils existent. Quatre servent à détailler, « de façon objective », les aspects techniques propres à une séquence d'images : *technique de mouvement*, *vitesse des images*, *aspect chromatique et technique de création*. Les descripteurs *qualitatifs* et *sensationnels*, sur lesquels nous reviendrons, sont plus subjectifs et employés par l'indexeur pour signaler des images possédant un potentiel de réutilisation important.

---

<sup>285</sup> Les mots-clés outils sont regroupés sous l'appellation « Descripteur d'image ». Terme de langage contrôlé interne au service des archives M6. La liste utilisée par le service de documentation de M6 en 2007 compte 33 descripteurs d'images, classés en : 1. Qualitatifs (belles images, carte postale, image neutre, petite phrase, scène de rue, tilt); 2. Sensationnels (bêtisier, gag, insolite, zinzin); 3. Techniques de mouvement (caméra cachée, caméra embarquée, caméra subjective, tour de table, travelling, vue aérienne, image floue), 4. Vitesse (image accélérée, image arrêtée, ralenti), 5. Luminosité (noir et blanc, image infrarouge, image de nuit, image de nuit avec intensificateur de lumière); 6. Création (image de synthèse, image virtuelle, image graphique, image radar, vidéo, vidéo amateur, vue microscopique, vue sous-marine, image sous-marine).

En outre, si le sujet est long ou si l'indexeur souhaite faire connaître la position exacte d'une séquence « remarquable », le Time Code (TC) se rajoute dans le descriptif. Les TC successifs indiquent donc la durée de chaque séquence.

Le descriptif prend alors cette forme :

**TC : Source\* : Localité\* : (Mot-clé outil) -- Valeur de plan\*\* -- Action\*\* -- Nom de(s) personnalité(s)\*\* / ...**

\*Indispensable s'il y a changement par rapport à la séquence précédente

\*\*Indispensable

Enfin, quand il le juge utile, le documentaliste peut compléter le descriptif par un résumé permettant de recontextualiser l'information lorsque le titre ne paraît pas suffisant ou, en texte libre, adjoindre des notes aux notices pour rappeler quelques précisions sur les droits d'utilisation, pour reprendre sommairement une information un peu confuse...

### **Le droit de propriété**

La description d'une séquence dépend, une nouvelle fois, des droits d'utilisation possible de ces images. Nous avons précisé que chaque séquence d'images a un auteur. De même, les personnes ou les propriétaires d'objets représentés à l'image peuvent faire valoir leurs droits. Les conditions d'usage de ces séquences sont limitées par le droit de propriété et le droit d'utilisation de l'image des personnes représentées.

Le droit à l'image des biens représentés s'exprime sous la forme : « Chacun a le droit au respect de l'image des biens dont il est le propriétaire »<sup>286</sup>.

Ce droit encadre, par exemple, l'utilisation des images de la Tour Eiffel prises de nuit car son éclairage est considéré comme une œuvre. De même, les bouches du Métro parisien créées par Guimard sont des œuvres « d'art nouveau » ; elles ne peuvent être

---

<sup>286</sup> Code Civil : art. 544 –1.

filmées et, encore moins, leurs images diffusées sans l'autorisation de la RATP. Les images de feux d'artifice ou de défilés de mode engendrent également des droits. Le négociateur s'avère parfois très fastidieux. Par exemple, concernant les défilés de mode, dans le cas où les images sont filmées par une équipe de la rédaction, sont nécessaires l'autorisation du mannequin et de la maison de couture. Si les images ont été tournées par une autre organisation, il faudra, en plus, négocier au sujet des droits des auteurs de ces images. Un autre exemple sensiblement analogue : celui de la réutilisation des publicités. Les ayants droit sont nombreux et les droits d'utilisation extrêmement longs et difficiles à obtenir car il faut l'accord de l'agence publicitaire, de la marque et aussi, selon les cas, des acteurs de la publicité.

### **Les personnes et leurs droits**

L'autre droit s'attachant à ce qui est diffusé « à l'image » concerne le « droit à l'image des personnes représentées ». Ce « droit à l'image » n'est pas régi par des textes de loi mais par la jurisprudence. Celle-ci est en évolution constante ces dernières années.

Il peut s'exprimer ainsi : « Toute personne a sur son image et sur l'utilisation qui en est faite, un droit exclusif qui lui permet de s'opposer à sa reproduction, sans autorisation expresse et spéciale »<sup>287</sup>.

Autrement dit, nous sommes propriétaires de notre image comme de notre patrimoine. Actuellement, c'est le contexte d'utilisation qui motive la raison du litige, d'où le problème de la réutilisation des séquences d'archives pour illustrer des sujets différents de celui d'origine. Sans accord préalable, ce principe de droit exclut, de fait, toutes les images présentant des personnes reconnaissables à l'écran. Normalement obligatoire, la signature des décharges d'utilisation par les personnes filmées ne résout pas le problème de la réutilisation de ces séquences car, par nature, elle est inconnue au moment de la prise de vue et ne pourra pas figurer dans le texte de la décharge.

Il existe, cependant, deux aménagements à ce droit à l'image. En premier lieu, si l'objet de l'image est une foule, il paraît impossible de demander l'autorisation de diffuser son

---

<sup>287</sup> Cour d'Appel de Paris 1<sup>ère</sup> chambre – 23 mai 1995.



image à chaque participant d'une manifestation. Alors, le cameraman ne doit pas cadrer spécifiquement quelqu'un dans cette foule, il ne peut faire que des plans larges. Le second cas concerne les images de personnes prises dans un contexte public d'actualité culturelle, politique, artistique, etc. Il existe, à ce moment-là, une présomption d'acceptation du contexte de par sa dimension publique et la « personnalité » ne peut alors se prévaloir de son droit à l'image. De fait, cette règle interdit la réutilisation de l'image dans un autre contexte sinon, en rappel d'un événement avec la mention obligatoire de la date.

Par ailleurs, rappelons que ces droits s'appliquent dans le cadre d'une diffusion sur le territoire français et, avec le risque de redondance, répétons que de nombreuses images proviennent de l'international et que la France est l'un des pays sinon celui qui est le plus attentif aux droits d'auteurs, de propriété et d'image des personnes représentées. Diffusées par les agences, de nombreuses images ne prennent pas en compte ces différents droits. À charge pour chaque utilisateur de les exploiter en conformité avec la législation de son pays<sup>288</sup>.

Ces droits ont une répercussion directe au niveau de la sélection des images des individus et, dans le descriptif, nous constatons 3 types de personnalités :

- les habitués des médias (homme politique, artiste, sportif,...) ;
- les personnes s'exprimant pour une organisation ou représentant un mouvement (médecin, avocat, responsable d'association,...)
- les quidams.

Pour le traitement documentaire de ces « personnages », il existe des différences fondamentales tant au niveau du discours, quand il existe, qu'à celui des images.

Les habitués des médias représentent les personnages historiques. Ils sont, comme dans l'histoire d'avant *Les Annales*<sup>289</sup> de March Bloch et Lucien Febvre, les pivots permettant d'expliquer une société. Leurs prestations télévisées sont conservées car, étant fréquemment reçus ou interviewés par les médias, il est probable que d'autres

---

<sup>288</sup> Par exemple, les agences internationales fournissent de nombreuses images de prévenus menottés, ce qui, en raison de la présomption d'innocence, est interdit sur le territoire français.

<sup>289</sup> L'École des Annales est un courant historique fondé par Lucien Febvre et Marc Bloch en 1929.

sujets leur soient à nouveau consacrés. Mais, sauf quelques rares exceptions, leurs discours sont rarement réutilisés comme le déclarait en avril 1992, Claude Bayle, responsable de la documentation audiovisuelle au service politique d'Antenne 2 :

« La dimension discursive est en fin de compte peu utilisée. [...] Les discours, que ce soit le Président, le Premier ministre, des leaders, quand il y a des points importants, on les garde, mais on ne peut pas garder tous les discours politiques, ça n'est pas possible, du reste on ne s'en sert pas, on se sert de très peu de phrases »<sup>290</sup>.

Signalons ici que certaines personnalités, appartenant principalement au monde du spectacle, afin de « mieux contrôler leur image », interdisent, par contrat, la réutilisation des images en dehors du programme original.

Les images de personnes « officielles » qui s'expriment au sujet d'un événement particulier sont sauvegardées au cas où elles reviendraient dans l'actualité (mort d'un pompier en opération, précédemment interviewé) mais rarement pour les propos tenus qui sont, en général, fortement liés à un événement spécifique.

Enfin, la troisième catégorie est celle des quidams. Comme le précisent Florence Aubenas et Miguel Benasayag dans *La fabrication de l'information, les journalistes et l'idéologie de la communication* : « chacun des interviewés est mis en scène pour symboliser un rôle, une passion, une place sociale, un point de vue réduisant la multiplicité des voix possibles à une parole, immédiatement identifiable »<sup>291</sup>. Les rédactions sont à la recherche de personnages qui cristalliseront leur reportage, qui l'incarneront. En conférence de rédaction, il est courant d'entendre le rédacteur en chef commander l'interview d'une « victime qui n'a pas été remboursée par les assurances » ou d'un « buraliste en colère contre la nouvelle réforme ».

Ils sont L'image du quidam et sont, a priori, reconnus comme tel par le téléspectateur : l'utilisateur pris en « otage » par la grève des transports publics, le vacancier triste de la fin des vacances qui replie sa tente, la mère de famille inquiète des suppressions de postes dans le collège fréquenté par ses enfants. Ces images sont ce qu'Eliseo Veron nommait les images catégorielles appliquées au niveau des individus. La télévision

---

<sup>290</sup> Cité dans MERCIER, Arnaud. *Op. Cit.*, p. 294.

<sup>291</sup> AUBENAS, Florence, BENASAYAG, Miguel. *La fabrication de l'information, les journalistes et l'idéologie de la communication*. Paris : La découverte, 2006, p. 19.

construit, ainsi, un peuple virtuel censé représenter les opinions de chaque citoyen isolé. Et par là-même, elle légitime le traitement de ce reportage. Il est à noter que ce procédé est souvent couplé aux sondages, transformant ainsi chaque citoyen en un pourcentage soutenant ou non tel ou tel élu ou telle ou telle réforme.

Il semble d'ailleurs, au visionnage des rushes des « micro-trottoirs », que les interviewés eux-mêmes aient intériorisé les différents rôles qu'ils peuvent endosser à l'écran. Ainsi aux traditionnels « C'est pour quelle chaîne ? », « Ça va passer quand ? », nous entendons, de plus en plus, de questions du type : « Vous avez ce qu'il vous faut ? », « J'ai bien répondu ? », « Vous allez beaucoup couper au montage ? ».

Le traitement des images de quidams et l'importance qui leur est donnée sont assez différents suivant les structures. Les vidéothèques de TF1 et France Télévision inscrivent leurs noms et prénoms dans les notices documentaires. Ce qui les rend « trouvables » grâce à une recherche en texte intégral. Par contre, le service de documentation de M6 ne les décrit pas, ne les indexe pas et, depuis le passage au numérique, leurs images ne sont gardées que sur le parallèle antenne et non dans les fonds d'archives à proprement parler.

Pourquoi M6 ne conserve-t-elle pas ces images ? La raison en est simple : elles ne sont pas recyclables puisqu'elles sont régies, comme nous venons de le voir, par le droit à l'image des personnes représentées. Ce qui, pour les réemployer, signifie qu'il faut l'autorisation de la personne dont, la plupart du temps, les coordonnées sont inconnues. De plus, leur intérêt informationnel est considéré par la profession comme quasi nul. Sur nos cinq années de présence dans la rédaction du *Six'*, nous n'avons jamais eu de demande de réutilisation de micro-trottoir<sup>292</sup>.

Si la politique de sélection des micro-trottoirs de M6, se résumant à ne rien garder, paraît la plus pertinente, pourquoi d'autres services les conservent-ils ? Cette question étonne les documentalistes qui effectuent ce travail. Pour beaucoup, elle ne se pose pas, ils ont toujours fait comme ça. Pourtant, certains expliquent que cela doit provenir de l'aspect « service public » de leur chaîne. Les quidams interrogés par la télévision

---

<sup>292</sup> Ceci est différent pour les magazines qui parfois cherchent ce type d'images comme, par exemple, des supporters de football après une victoire. Ces demandes proviennent souvent de jeunes journalistes peu au fait des aspects juridiques de l'image.

sont référencés pour pouvoir être retrouvés si ceux-ci demandent « leurs images ». Car il est fréquent que les services d'archives se voient demander par des particuliers des copies de reportages dans lesquels ils ont été vus. Il semble que ce soit, là, l'unique raison du traitement documentaire de ce type d'images : pouvoir assurer ce rôle et mettre à la disposition des personnes le souhaitant leur passage à la télévision. Cette notion, nous la transposons à TF1 dont nombre de ses membres ne cesse de pointer le « passé » de service public de cette chaîne.

M6 se trouve également confronté à ces demandes. Pour recevoir une réponse, le particulier doit envoyer sa photographie, le nom et la date de l'émission à laquelle il a participé. Ces démarches, en plus de filtrer les demandes fantaisistes, aident le documentaliste à retrouver rapidement le reportage en question.

### **3.5. L'indexation**

L'ultime phase de la construction de la notice documentaire est son indexation. Cette dernière étape du traitement permet la première étape de la recherche car, bien que les champs du catalogage soient fréquemment utilisés, les mots-clés n'existent que pour accéder à la notice documentaire. L'indexation se trouve définie dans la norme AFNOR de la manière suivante :

« L'indexation est l'opération qui consiste à décrire et à caractériser un document à l'aide de représentations des concepts contenus dans ce document, c'est-à-dire à transcrire en langage documentaire les concepts après les avoir extraits du document par une analyse. La transcription en langage documentaire se fait grâce à des outils d'indexation tels que thésaurus, classification etc. »<sup>293</sup>.

Bruno Bachimont insiste sur l'usage de l'indexation qu'il définit comme :

« La paraphrase d'un contenu en une forme sémiotique interprétable permettant l'exploitation du contenu indexé dans le cadre d'une pratique donnée [...] c'est-à-dire à des usages qui gouvernent l'exploitation qui doit être faite des documents indexés »<sup>294</sup>.

---

<sup>293</sup> AFNOR NF Z-47-102 Information et documentation, Principes généraux pour l'indexation des documents, Paris : norme française AFNOR, octobre 1993, p. 4.

<sup>294</sup> BACHIMONT, Bruno. « Bibliothèques numériques audiovisuelles : des enjeux scientifiques et techniques ». In *Document numérique*, vol. 2, n° 3-4, 1992, pp. 219-242. En ligne : <[http://www.utc.fr/~bachimon/Publications\\_attachments/Bachimont-Biblios-AV.pdf](http://www.utc.fr/~bachimon/Publications_attachments/Bachimont-Biblios-AV.pdf)>, consulté en juin 2008.

L'indexation, dont nous réduisons le sens à l'apposition de mots-clés ou de descripteurs<sup>295</sup> et non à l'ensemble du traitement documentaire, consiste à repérer les thèmes abordés par le document afin de les traduire en langage documentaire. Comme nous l'avons déjà précisé, les mots-clés gérés par thésaurus ne sont pas la règle dans les services de documentation audiovisuelle qui privilégient de plus en plus les logiciels utilisant les recherches en texte intégral.

Dans tous les cas, l'objectif de l'indexation reste clairement défini : favoriser une recherche efficace des informations contenues dans un fonds de documents. Elle a donc pour but de faciliter l'accès au contenu d'un document ou d'un ensemble de documents à partir de mots-clés ou d'une combinaison de mots-clés. Toutefois, remarquons que, contrairement au catalogage, l'indexation implique une part d'interprétation du documentaliste.

### **Objectif et mise en oeuvre de l'indexation**

L'objectif essentiel de l'indexation demeure jusqu'ici un idéal, celui de pouvoir allier à la fois l'exhaustivité et la précision pour rendre plus simple la recherche d'informations. Etant donné l'inflation actuelle des sources d'informations, la précision est devenue la qualité essentielle en indexation. Par exemple, si le reportage propose les images d'un modèle spécifique d'avions de ligne, celui-ci ne sera pas indexé par « Avion de ligne » mais par Airbus A320-100. La même rigueur est de mise pour les autres mots-clés, comme ceux du domaine de l'automobile. Le niveau d'indexation se fait donc, dans le service de documentation de M6, sur le premier niveau de l'image : l'objet dénoté.

Le chercheur canadien James Turner, étudiant l'analyse de l'image animée, reprend le modèle d'Erwin Panofsky réalisé en 1955 au sujet de l'analyse des tableaux. Il propose un modèle d'analyse de l'image comprenant les trois niveaux suivants :

---

<sup>295</sup> Nous utiliserons les deux expressions comme équivalentes, bien que certains auteurs distinguent les descripteurs comme le résultat d'une démarche conceptuelle humaine et les mots-clés comme celui d'une extraction de termes « signifiants » par un système automatique.

- le premier niveau, dit niveau pré-iconographique, est purement descriptif ; il se réfère aux objets ou aux situations identifiables ; il suffit d'énumérer, de décrire les objets ou situations présentés sur l'image ;

- le deuxième niveau, dit iconographique, se rapporte à l'interprétation des actions et des gestes. L'observateur, nous dit James Turner, doit posséder une connaissance des conventions sociales afin de saisir la dimension de la gestuelle ou des actions, comme le fait de soulever son chapeau par politesse qui est un signe conventionnel et social ;

- le troisième niveau, dit iconologique, porte sur la signification inhérente au contenu ; ce niveau est nécessaire pour saisir la portée symbolique des images d'art généralement.

Les deux premiers niveaux peuvent directement s'appliquer à l'indexation des documents audiovisuels. Le troisième niveau, comme le remarque James Turner, « s'appuie sur le savoir et l'érudition »<sup>296</sup>, et s'utilise pour l'indexation des œuvres d'art dans lesquelles l'étude de la signification de certains objets (par exemple, la Vierge Marie écrasant un serpent sous ses pieds) fait appel à un niveau plus savant pour expliquer le contenu de l'œuvre.

À la suite de Sara Shatford<sup>297</sup> qui s'intéresse à l'« of » et à l'« about » des images, James Turner transpose les deux premiers niveaux du modèle d'Erwin Panofsky au processus d'analyse d'un indexeur pour des documents visuels. Ainsi le niveau pré-iconographique devient, chez James Turner, « l'ofness » de l'image (description de l'image - c'est une image de quoi ?), le deuxième niveau iconographique, « l'aboutness » de l'image (ce à quoi renvoie l'image - cette image « parle » de quoi ?). James Turner rapproche, d'ailleurs dans son argumentation, l'ofness et l'aboutness des notions de dénotation et de connotation utilisées en sémiologie. C'est pourquoi nous pouvons dire, d'une certaine manière, que le travail du documentaliste audiovisuel correspond, dans une large part, au travail d'analyse initié par Roland Barthes dans son article *Rhétorique de l'image*<sup>298</sup>.

---

<sup>296</sup> TURNER, James M. *Op. Cit.*, p. 12.

<sup>297</sup> SHATFORD, Sara. « Analyzing the subject of a picture : a theoretical approach ». In *Cataloging & Classification Quarterly* 6, n°3, 1986, pp. 39-62.

<sup>298</sup> BARTHES, Roland. *Op. Cit.*, 1964.

Cependant, l'indexation à la fois de l'ofness et de l'aboutness n'est pas obligatoire, elle doit se faire en fonction de la collection. Sara Shatford signale<sup>299</sup> à ce sujet que le niveau de l'aboutness ne s'applique pas dans certaines collections spécialisées, par exemple, une collection géologique d'images de fossiles. De même, le niveau de l'ofness n'est pas pertinent dans la collection d'images d'un psychologue.

En conséquence, le niveau de description pré-iconique (l'ofness ou la dénotation) est alors le niveau le plus couramment employé dans les centres de documentation des chaînes télévisées nationales. Le niveau iconique (l'aboutness ou encore le connotatif) l'est moins car il est plus subjectif. De plus, une séquence d'images télévisées apporte forcément un signifiant : il existe peu d'images abstraites en télévision. La séquence présente un sujet principal et l'image animée de cette séquence représente, le plus souvent, une action. L'ofness de l'image est donc le plus simple à utiliser et celui qui apporte le moins de « bruit » lors des recherches.

Finalement, James Turner remarque que les plans indexés de façon individuelle doivent être perçus comme des éléments de production qui n'ont pas encore de contexte permettant de leur donner un sens ; c'est seulement lorsqu'un plan est monté entre deux autres dans une production « qu'on peut y trouver une certaine signification, une raison d'être, un sens quelconque ». C'est pourquoi, selon cet auteur dont nous partageons l'opinion :

« toute description au niveau iconographique (aboutness) est plutôt inutile pour ce genre de matériel, jusqu'au moment où l'on voudra peut-être décrire le document qui le contient à un niveau plus interprétatif, un film ou une émission de télévision par exemple »<sup>300</sup>.

### **Un thésaurus pour répondre à l'actualité**

Les descripteurs sont gérés par un thésaurus original créé par le service de documentation de M6. Le choix de concevoir son propre thésaurus plutôt que d'en utiliser un déjà existant se justifie par le manque, sur le marché, de thésaurus répondant au besoin d'une documentation « d'actualité ». Incomber, alors, aux

---

<sup>299</sup> SHATFORD, Sara. *Op. Cit.*, p. 58.

<sup>300</sup> TURNER, James M. *Op. Cit.*, p. 67.

documentalistes la création et le choix des mots-clés. Pourtant, travaillant sur des fonds différents, leurs interprétations des mots-clés peuvent être très dissemblables<sup>301</sup>.

Les termes « embouteillage » ou « bouchons » sont exemplaires de la polysémie des mots-clés. Dans le cadre d'un magazine automobile, comme *Turbo*, ils font allusion au trafic routier. Dans le cas d'un reportage, diffusé dans un magazine d'information comme *Capital*, traitant des vignobles français, ils évoquent la mise en bouteille du breuvage. Cette polysémie se règle par une note d'application qui donne une définition monosémique au terme et précise les cas d'utilisation de ce mot-clé. Elle permet, le cas échéant, de renvoyer à d'autres termes mieux appropriés. De plus, le thésaurus de M6 intègre le lexique des personnalités ; ainsi, les artistes peuvent être reliés à leurs œuvres, les hommes politiques à leurs lois.

Le thésaurus est rectifiable par tous les documentalistes possédant les droits de modification, c'est-à-dire, l'ensemble des documentalistes permanents. Et les ajouts, destructions ou transformations de mots-clés sont quotidiens car associés à l'« actualité » : nouvelles lois, inventions, etc. De plus, les documentalistes ont besoin de termes dans l'immédiat pour pouvoir répondre, parfois dès le lendemain, à une requête sur un reportage. La création des descripteurs est donc extrêmement souple, le revers de la médaille étant la production de mots-clés synonymes ou homonymes.

Voilà pourquoi, l'élaboration ou au contraire la suppression d'un mot-clé est discutée entre tous les membres du service, lors d'une réunion hebdomadaire où sont abordés les « problèmes d'indexation » et l'ensemble des informations de service, afin de posséder une base cohérente entre les documentalistes. Cette réunion et le compte-rendu qui en est fait, donnent, en théorie, à tous les documentalistes le moyen d'user de la même manière des mots-clés. Lors de ces réunions, sont arrêtés également les termes privilégiés : par exemple, « l'appellation générique » d'une personnalité. C'est le cas d'artistes qui possèdent parfois plusieurs patronymes, telle la chanteuse du groupe des Spice Girls : Victoria Adams a pour nom de scène, « Posh », et depuis son mariage avec le footballeur David Beckham, elle s'appelle Victoria Beckham. Le problème des

---

<sup>301</sup> 71 606 mots-clés sont présents dans le thésaurus du service de documentation de M6, le 10 août 2008.



noms de personnalités se pose également pour les orthographes, des dénominations étrangères s'écrivant dans d'autres alphabets, arabes, asiatiques, ...

### **Principales limites à l'indexation des images animées**

L'utilisation des mots-clés rencontre certaines limites. L'une des plus visibles trouve son origine dans le fait que, dans la plupart des services, ceux associés à la notice ne correspondent pas à un plan mais à cette notice. La majorité des services d'archives des télévisions nationales applique un traitement documentaire et une indexation sur l'ensemble d'un sujet, n'allant pas jusqu'à une indexation reliée à un plan spécifique. Donc, les demandes croisées, par exemple une image présentant deux personnes, ne donneront pas forcément un résultat de recherche où ces deux personnes seront présentes en même temps à l'image mais uniquement à des moments séparés dans le même reportage.

Une autre difficulté, inhérente au contenu télévisuel même, réside dans la différenciation entre les émissions retransmettant un événement et les émissions discutant de cet événement sans le montrer. Ce cas est réglé, à M6, par l'usage de deux niveaux de mots-clés distincts à l'échelon de l'indexation : « les Mots-clés – mots clés » employés pour décrire les images et les « Mots-clés - références » utilisés pour spécifier une information, c'est-à-dire tous les descripteurs qui semblent nécessaires pour retrouver une notice, sans que ces mots-clés n'indexent d'images en particulier. C'est, par exemple, le mot-clé « décès » auquel le documentaliste recourra dans la notice d'un reportage nécrologique ; pourtant, nous n'y voyons pas les images du trépas de la personnalité en question mais une rétrospective des moments marquants de sa vie.

De plus, au même titre que, dans le descriptif, il faut pouvoir distinguer les entités statiques des entités dynamiques, il faut aussi rendre compte du mouvement dans l'indexation, donc dans les mots-clés. Afin de préciser l'action « en train de se dérouler », les documentalistes de M6 prennent l'infinitif du verbe, par exemple, « exploser ». Si c'est l'image de la carcasse du camion, le mot-clé employé et indexé en référence sera « explosion ». Pour résoudre ce problème, d'autres services d'archives audiovisuelles font usage du mot-clé « en direct » ou « diffusion en direct ». Cet emploi

du descripteur « direct » associé au média télévisé pose beaucoup de questions. Et, à la suite de Jérôme Bourdon,<sup>302</sup> nous pouvons dégager plusieurs sens à l'utilisation du mot « direct » :

- un intercesseur télévisuel est en direct avec un événement lorsqu'il est présent sur les lieux (commentateur sportif),
- un intercesseur télévisuel est en direct avec un intervenant (par duplex),
- une image prise sur le vif, sans préparation, l'est en direct,
- un chanteur chante en direct lorsque sa voix n'a pas été préenregistrée,
- une émission est en direct lorsqu'elle offre les apparences de la continuité et que les circonstances extérieures confirment le sentiment du direct (préparation médiatique),
- le téléspectateur regarde une émission en direct lorsque le signal est transmis à d'autres au même moment (par opposition au magnétoscope).

Ce qui, nous le comprendrons aisément, fait dire à certains responsables de services de documentation audiovisuelle comme Sylvie Fegard, cadre à la consultation du dépôt légal de la radio télévision, qu'il n'est pas possible de « garantir l'usage qui est fait du descripteur *en direct* »<sup>303</sup>.

### **Indexation et texte intégral**

Nous avons vu que, pour gérer les mots-clés, afin de s'accorder sur leur utilisation, les documentalistes de M6 se réunissent de façon hebdomadaire. Cela reste possible pour des équipes au personnel réduit mais la cohérence de l'indexation, entre les documentalistes, conduit de nombreux chercheurs à s'interroger sur la question de l'automatisation de cette tâche. Selon Pierre le Loarer, l'indexation humaine serait trop sujette à des variabilités «aussi bien dans le choix des descripteurs que dans le choix des termes en l'absence de langage contrôlé »<sup>304</sup>. Il a observé ces deux types de

---

<sup>302</sup> BOURDON, Jérôme. « Le direct : une politique de la voix ou la télévision comme promesse inaccomplie », In *Réseaux*, vol 15, n°81, 1997 pp. 61-78.

<sup>303</sup> Entretien avec Sylvie Fegard, cadre à la consultation du dépôt légal de la radio télévision, réalisé en juillet 2001.

<sup>304</sup> LOARER, Pierre le, « Indexation automatique, recherche d'information et évaluation », In *Le traitement automatique du document*, cours INRIA, Aix en Provence, 1994, pp. 158-159.

variation « aussi bien dans des situations où plusieurs personnes indexaient que dans des situations où une même personne indexait différemment un même document à deux moments différents »<sup>305</sup>.

Cette remarque amène à discuter de l'opposition entre l'indexation humaine et celle automatique en texte intégral. Dans le premier cas, le documentaliste choisit les concepts qui lui semblent les plus représentatifs du document. En revanche, dans le second, la machine produit un index englobant tous les termes pleins présents dans le texte et élimine les mots vides non porteurs de signification. Pierre Le Loarer indique, cependant, que ce type d'antagonisme engendre une certaine ambiguïté du concept même d'indexation car, d'un côté, nous avons un choix intelligent de notions parmi un ensemble de possibles et de l'autre, une simple opération mécanique dépourvue de sens en soi mais basée sur l'idée d'ordre et de présence, dans le document, des termes de l'index. Reste à savoir quel modèle adopter.

James Turner ne se pose pas cette question puisqu'il suggère que :

« à cause des coûts très élevés de l'indexation des images en mouvement au niveau du plan par des êtres humains, on devra recourir à l'indexation automatique, sinon on n'aura pas d'indexation du tout »<sup>306</sup>.

Son but étant alors de faciliter ce type de traitement, il cherche à élaborer une méthode normalisée pour l'organisation, le stockage et le repérage d'images<sup>307</sup>. Il essaye de faire correspondre les méthodes d'analyse de l'image, issues de la sémiotique et de l'histoire de l'art, et les techniques documentaires qui restent principalement basées sur le texte écrit. Une partie de son travail vise à chercher des invariants dans le traitement documentaire de l'image animée.

Les expériences qu'il met en place concernent l'indexation des images animées au niveau du plan, qu'il définit comme « l'unité documentaire », c'est-à-dire le type d'indexation pratiquée dans les services d'archives audiovisuelles. James Turner a fait visionner à 200 « cobayes », soit une cassette contenant une succession de plans d'images animées, soit une cassette contenant des images fixes, issues de la version

---

<sup>305</sup> *Idem.*

<sup>306</sup> TURNER, James M. *Op. Cit.*, p. 69.

<sup>307</sup> TURNER, James M. *Op. Cit.*, pp. 54-61.

en mouvement. À chaque plan qu'ils voyaient, les cobayes inscrivaient de un à cinq descripteurs, selon ce que chacun trouvait utile pour le décrire, afin qu'eux-mêmes ou un autre utilisateur le retrouve, ultérieurement, dans un hypothétique système d'information.

Il a constaté que tous les participants ont donné un peu plus de deux descripteurs par plan. L'analyse a montré que la très grande majorité des termes n'étaient choisis qu'une fois et que peu de mots étaient souvent nommés. Par ailleurs, 60% des participants ont, en moyenne, employé l'appellation la plus populaire. Mais, surtout, il a vu que la tendance à la description était de désigner « tout simplement » les personnes, objets ou événements. Les expressions les plus usitées sont des termes « primaires », par exemple le mot « lac » est préféré à un descripteur plus abstrait comme la « géographie ». Dans les résultats qu'il communique, James Turner ne différencie pas les descripteurs utilisés pour les images fixes ou pour les images animées, laissant entendre que, lors de l'indexation, les différences entre ces deux « objets » se révèlent anecdotiques.

Dans un second temps, ce chercheur compare les termes les plus nommés par les cobayes avec ceux de la notice de l'indexeur professionnel dont étaient issues les images de l'expérience<sup>308</sup> et il remarque que, dans 90% des cas, l'indexeur professionnel avait utilisé le mot le plus fréquent aussi chez les cobayes.

Ensuite, il rapproche chacun de ces termes de ceux présents dans le synopsis visuel (le descriptif). Dans 80% des cas, l'appellation la plus populaire figurait aussi dans le synopsis visuel du plan. La conclusion que cet auteur tire de ces expériences est que l'indexation automatique basée sur des textes d'accompagnement serait de « bonne qualité »<sup>309</sup>.

Assurément, comme le pressentait déjà James Turner, le volume croissant d'images animées, arrivant dans les rédactions des journaux télévisés, pousse les responsables des services d'archives à se tourner de plus en plus vers des systèmes de traitement automatique des documents. La raison est économique mais elle est également

---

<sup>308</sup> Images d'archives de la Cinémathèque de l'office national du film du Canada.

<sup>309</sup> TURNER, James, *Op. Cit.*, p. 57.

technique. Parmi les logiciels leaders sur le marché, s'il peut intégrer un thésaurus, le britannique *Autonomy*<sup>310</sup> commercialise, principalement, ses propres algorithmes de recherche basés sur les pondérations des différents champs et des outils linguistiques. Comme son nom le laisse entendre, ce logiciel vise à l'autonomie du traitement de l'information et ce, sous toutes ses formes : textuelle, sonore, visuelle. De plus, les réponses aux requêtes sont hiérarchisées suivant leur degré de pertinence. Concrètement, au niveau de l'utilisateur final, il se comporte comme un moteur de recherche disponible sur le web.

À partir d'un repérage automatique des ruptures de plan et/ou de séquences, cet outil propose la génération d'un story-board basé sur une analyse des changements de la bande-image (repérage des mouvements de caméra par exemple) et l'extraction, ainsi que la traduction, en format alphanumérique, du texte contenu dans le signal vidéo comme les sous-titres, mais aussi l'indexation automatique des visages, des types de données audio (parole, musique, bruit). Le site de l'INA offre, également, un story-board dont l'espacement arbitraire des vignettes est paramétrable de trente à cinq secondes selon la précision souhaitée. Le site de Pathé-Gaumont offre aussi cette possibilité. L'ensemble des documentalistes interrogés s'accorde sur le fait que cette fonction apporte un réel confort à la recherche d'images.

*Autonomy* permet la transcription automatique des mots de la bande-son. Chaque information audiovisuelle est ensuite considérée comme indépendante et autonome par rapport à son contexte de publication originale. Le journal télévisé présente une construction régulière et stéréotypée sous forme d'alternance, plateau et reportage, facilitant la segmentation automatique et le repérage des visages. Les commentaires réguliers des journalistes favorisent une transcription de la bande-son. Les images sont alors indexées d'après cette bande-son et selon les informations textuelles repérables par les inscriptions à l'écran.

Cette méthode fonctionne pour les reportages qui restent majoritairement construits comme une succession de commentaires illustrés par des images. Pourtant, reste le problème des commentaires qui ne nomment pas les images que nous voyons à l'écran. Parallèlement, son extension à d'autres types de documents paraît délicate.

---

<sup>310</sup> Site de *Autonomy* : <<http://www.autonomy.com>>, consulté en juillet 2008.

Ainsi, sans parler de documents où il n'y a pas de commentaire (danse, musique, fiction), nous observons également que lors de retransmissions en direct, il arrive souvent que le commentateur parle de tout autre chose que de ce qui est montré à l'écran. Par ailleurs, les mots-clés outils subjectifs, tel celui-ci : une « belle image », sont difficilement automatisables ; c'est, probablement, là, l'avenir de la profession de documentaliste audiovisuel : apporter un regard subjectif, issu de la pratique, à un traitement automatique « indifférencié ».

En outre, ce déplacement de certaines tâches de l'homme vers la machine, comme le traitement intellectuel des images, ne va pas sans une modification du rapport de l'utilisateur à son fonds. Comme le souligne Yves Jeanneret au sujet des moteurs de recherche :

« Certaines opérations effectuées jusque-là par les « hommes de l'art » (éditeurs, documentalistes, critiques) seront confiées à l'utilisateur ordinaire. D'autres seront transférées de l'homme vers la machine, c'est-à-dire détachées de leur contexte sémantique pour être attachées à une procédure mathématique »<sup>311</sup>.

De plus, si cette approche est pertinente pour l'indexation automatique de grandes bases de données visuelles mises à la disposition d'un large public, le documentaliste exerçant pour un journal télévisé, qu'il indexe ou qu'il décrit les images, n'a pas toujours recours au terme le plus couramment cité, ni à celui disponible dans le texte journalistique. Un « grand patron » en langage journalistique sera traduit par « chef d'entreprise » en langage documentaire. Une recherche sur « grand » et « patron », en deux mots, ne renvoyant pas les mêmes résultats, surtout si le fonds contient des émissions traitant de couture. Le choix du documentaliste se porte vers le terme cité par sa communauté linguistique professionnelle. Il doit donc s'abstenir de reprendre les termes des « primary definers »<sup>312</sup> envers lesquels Stuart Hall mettait en garde les journalistes. Cependant, certains choix ne peuvent se régler sans le recours à l'arbitraire ; c'est, par exemple, le cas pour les descripteurs « voiture » et « automobile »

---

<sup>311</sup> JEANNERET, Yves. *Y-a-t-il (vraiment) des technologies de l'information ?* Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2000, p. 51.

<sup>312</sup> HALL, Stuart. *Policing the crisis mugging, the state and law and order*, London : MacMillan, 1978, pp. 58 et suivantes. Les "primary definers" sont les groupes ayant le plus grand accès aux médias comme les hommes politiques, les policiers,... Cet accès leur permet alors d'exercer une forte influence sur la « définition » de la réalité.

dont le premier semble plus utilisé dans le langage courant, alors que toutes les bases documentaires que nous avons observées favorisent le descripteur « automobile ».

Traitement humain et traitement automatique cohabitent déjà et cohabiteront, probablement, de plus en plus dans le futur. En remplissant certains champs de manière automatique, en assurant la gestion des quantités, la machine laisse à l'homme le travail de conceptualisation des données. Comme le remarque Jacques Maniez : « La mise en index des clés d'accès de toute nature (indexation des champs « auteur », « éditeur »,...) est du domaine du gestionnaire et de l'informaticien d'une bibliothèque, alors que l'indexation des documents est la tâche de l'indexeur »<sup>313</sup>.

C'est pourquoi, à la suite de Pierre Brouste et Dominique Cotte qui, prenant comme base les expériences menées sur la presse écrite, considèrent que penser que l'indexation automatique réglera tous les problèmes de la recherche est « une chimère »<sup>314</sup>, nous estimons que, ramenée aux problématiques de l'indexation des images en vue d'un recyclage dans un journal télévisé, l'automatisation des tâches permet, pour l'heure, essentiellement une « montée en puissance des traitements », autorisée par des procédures de tri et de balayage de grandes quantités de données.

#### **4. Le potentiel de recyclage des archives**

Une fois les droits gérés, il reste, parfois, une foule d'images potentiellement candidates à une réutilisation. Si seulement une ou deux séquences d'images correspondent à une requête, le documentaliste n'effectuera pas de sélection, il proposera les deux au monteur. Par contre, avant visionnage, s'il en existe plusieurs décrites de manières équivalentes, comment le choix se fera-t-il ? Qu'il soit dans le descriptif, dans les champs, ou que ce soit un mot-clé, le texte ne permet souvent qu'une représentation grossière des images. C'est la raison pour laquelle les documentalistes utilisent des *mots-clés outils* « *subjectifs* ». Nous ajoutons le terme *outil*, car ces mots-clés ne

---

<sup>313</sup> MANIEZ, Jacques. *Actualités des langages documentaires : fondement théorique de la recherche d'information*, Paris : Edition ADBS, 2002, pp. 144-145.

<sup>314</sup> BROUSTE, Pierre, COTTE, Dominique, *Le multimédia : promesses et limites*, Paris : ESF éditeur, 1993, p. 67.

désignent pas des objets, des actions ou des personnalités comme la grande majorité des mots-clés dans les bases documentaires, mais ils matérialisent l'opinion de l'indexeur sur le potentiel de réutilisation de ces images.

#### **4.1. Les mots-clés outils**

Les mots-clés outils ne sont pas normalisés dans les manuels de technique documentaire et leur utilisation, ou même leur présence, est variable selon les services documentaires et les fonds disponibles. Ces mots-clés outils existent pourtant dans de nombreux services de documentation télévisuels et ils assurent le moyen d'indexer les images, non pas au niveau dénotatif ni même réellement connotatif mais, simplement pour servir une « efficacité de l'action » lors d'une recherche.

En ce sens, les mots-clés outils peuvent être vus comme des artefacts cognitifs. Selon Donald Norman, l'artefact cognitif est un « outil artificiel conçu pour conserver, exposer et traiter l'information dans le but de satisfaire une fonction représentationnelle »<sup>315</sup>. Les mots-clés outils sont alors compris comme des « amplificateurs des capacités humaines »<sup>316</sup>, en augmentant les performances, en termes de rapidité et de pertinence, des résultats de recherche.

Pourtant les mots-clés outils ne sont pas des amplificateurs, comme l'est par exemple un porte-voix. Ils sont, en fait, une action supplémentaire, un commentaire, un métadiscours sur une séquence, élaborés par l'indexeur, et c'est en « changeant la nature de la tâche exécutée par la personne qu'[ils] améliorent le niveau de performance »<sup>317</sup>. Tout comme dans l'exemple étudié par Donald Norman, celui de la *checklist* des pilotes d'avion dont la fonction est de mémoriser et de planifier les actions, les mots-clés outils fournissent la possibilité de sélectionner, dans un résultat de recherche a priori trop important ou parfois lors d'une deuxième requête plus « précise », les notices et les séquences les plus pertinentes. Cependant, leur usage introduit indubitablement de nouvelles tâches : dresser la liste des mots-clés outils, s'en

---

<sup>315</sup> NORMAN, Donald A. Les artefacts cognitifs, In *Raisons pratiques*, n°4, 1993, p. 18.

<sup>316</sup> *Op. Cit.*, p. 19.

<sup>317</sup> *Op. Cit.*, p. 21.



servir lors de l'indexation, y recourir lors de la recherche et, enfin, les interpréter correctement, tant au moment de l'indexation qu'ensuite lors de la recherche.

L'indexation d'une séquence d'images par des mots-clés outils est, comme la nomme Donald Norman à la suite d'Edwin Hutchins<sup>318</sup>, une « précomputation »<sup>319</sup> car il s'agit d'une tâche préparatoire permettant de distribuer l'effort cognitif dans le temps et entre les différents acteurs. Lors du traitement documentaire, l'indexeur qui sélectionne et décrit les séquences utilise ces items afin de répondre, au mieux, à de multiples recherches futures ; ils favorisent donc une cognition distribuée entre les personnes. L'indexeur n'indexe pas pour lui-même ; sa propre action a des répercussions directes sur le résultat des actions à venir d'autres documentalistes cherchant ce type de séquences et donc, sur les images diffusées dans les éditions du journal télévisé.

Les mots-clés outils subjectifs utilisés par les documentalistes de M6 sont de deux types : « Sensationnels » et « Qualitatifs ». Les premiers regroupent les images : insolite, gag, bêtisier, zinzin et ont été créés, principalement, pour pourvoir aux besoins des journalistes travaillant pour les magazines de variétés. Ces derniers sont fréquemment à la recherche d'images « insolites » ou drôles. Par contre, le journal télévisé recycle peu les images entrant dans ces catégories, même s'il lui arrive d'en diffuser.

Les seconds, les mots-clés outils qualitatifs, sont employés pour subvenir à l'ensemble des demandes du groupe et en particulier celles, toujours urgentes, émanant de la rédaction du *Six'*. Ces mots-clés outils sont : belle image, carte postale, image neutre, petite phrase, scène de rue et tilt. Ils possèdent deux fonctions. Comme les « sensationnels », ils facilitent la réponse à des requêtes formulées en ces termes : « une scène de rue de Marseille », « une image neutre du Premier Ministre ». Ils servent également au tri des notices documentaires lorsque les résultats de recherche sont trop nombreux pour apporter une réponse pertinente. La requête : « Il me faut des images d'illustration de Jacques Chirac », sans l'apport de mots-clés outils, renvoie à plusieurs centaines de séquences.

---

<sup>318</sup> HUTCHINS, Edwin. « Médiation and Automatization ». In *Quarterly Newsletter of the laboratory of comparative Human Cognition*, San Diego : University of Carolina, pp. 47-58.

<sup>319</sup> NORMAN, Donald, *Op. Cit.*, p. 24.

Ces six mots-clés « qualitatifs » donnent la possibilité aux documentalistes d'indiquer, à la personne effectuant la recherche, que ces images sont de qualité, à savoir, qu'elles sont parfaites pour une réutilisation dans le cadre d'un journal télévisé. Les documentalistes de M6 distinguent donc six catégories d'images possédant un fort potentiel de réutilisation. Cette pratique ne se limite pas au service de documentation de M6 et de nombreuses vidéothèques ou services d'archives audiovisuelles tirent parti également de mots-clés plus ou moins semblables à ceux employés par les documentalistes du *Six*<sup>320</sup>. Par exemple, la vidéothèque de LCI a recours au terme « belle image », l'INA au descripteur « image choc », Euronews à « image symbolique ».

En outre, étant par nature subjectifs, ces critères de « qualité » des images ne peuvent être utilisés, de manière identique, par l'ensemble des documentalistes d'un service, ni par un même individu au cours du temps. Par conséquent, au-delà de l'intérêt principal de l'étude des *mots-clés outils*, qui d'ailleurs peuvent s'additionner pour décrire une même séquence, et bien que certains termes puissent dans les notices être employés les uns à la place des autres, le fait demeure qu'ils sont *significatifs* de la volonté d'un documentaliste, lors de l'indexation d'un plan, de signaler qu'il l'estime candidat à une réutilisation. Cette séquence est donc mise en exergue, à la différence de ses voisines.

Formalisée dans les notes d'application du thésaurus, la définition de chacun de ces mots-clés outils est la suivante :

- *Carte postale* : illustration d'une ville, d'un lieu ...
- *Tilt* : scène particulièrement représentative
- *Belle image* : image ayant un caractère esthétique
- *Image neutre* : qui ne pose aucun problème de droits à l'image
- *Scène de rue* : illustration de personnes marchant dans la rue (le terme est associé à carte postale)
- *Petite phrase* : phrase choc, dérapage verbal ou expression inappropriée, délibérément employée par une personnalité.

---

<sup>320</sup> Signalons que le logiciel utilisé par les documentalistes de M6 permet de préciser, dans la zone d'indexation, si le plan indexé est un gros plan. Cette fonctionnalité, spécifique à M6, devant permettre, en théorie, de signaler des objets ou des personnalités cadrés « serrés » donc, a priori, décontextualisables. L'utilisation de ce critère lors des recherches est à rapprocher de l'utilisation du mot-clé outil « image neutre ».

Pour étudier ces six mots-clés outils, nous pouvons reprendre la méthodologie, consistant à questionner les indices, présents dans les images, des conditions spatio-temporelles de leur enregistrement.

<b>Mot-clé outil</b>	<b>Marquage spatial (lieu)</b>	<b>Marquage temporel (date)</b>
Petite Phrase	Oui	Oui
Tilt	?	?
Belle Image	?	?
Carte postale	Oui	Non
Scène de rue	Oui	Non
Image neutre	Non	Non

**Tableau 6 : Mots-clés outils en fonction de leur connotation spatio-temporelle**

Le tableau ainsi obtenu va nous permettre de définir les principaux critères du potentiel de réutilisation d'une séquence d'images d'archives.

### **Repérer une phrase**

Nous avons vu que, sauf rares exceptions, les documentalistes ne retranscrivent pas l'intégralité des discours prononcés. Pourtant, et surtout lors des campagnes électorales, il est très fréquent qu'un journaliste souhaite réutiliser la déclaration particulière d'une personnalité. Le journaliste cherche alors une séquence réellement spécifique, il veut telle personnalité prononçant telle phrase. Afin d'optimiser le temps de recherche et surtout pour pouvoir répondre à la demande, « il me faudrait les petites phrases de X », les documentalistes les signalent dans l'indexation par le mot-clé « petite phrase ».

Concernant la possibilité de déterminer les conditions de prise de vue de cette séquence, le téléspectateur trouve souvent, dans l'image, dans le commentaire ou dans ses propres souvenirs, des indices lui permettant de la replacer dans son espace temps d'origine. Cette phrase n'a été prononcée qu'une fois et le téléspectateur est capable de la reconnaître (bien qu'un effort de mémorisation lui soit parfois nécessaire). De plus, cette séquence ne peut être remplacée par aucune autre équivalente.

## L'instant prégnant ?

La note d'application du mot-clé « tilt » précise qu'il s'agit d'une « scène particulièrement représentative ». Qu'est-ce qu'une scène particulièrement représentative ? Bien que dans son utilisation, le « tilt » soit proche de l'image neutre ou de la belle image, nous rapprochons cette notion de celle de l'instant prégnant. Les reportages des journaux télévisés nous présentent, en quelques minutes, quand ce n'est pas en quelques secondes, des événements ayant duré parfois pendant plusieurs heures. De même, les documentalistes doivent sélectionner des « instants » dans des rushes pour les décrire en quelques mots.

Jacques Aumont remarque que l'image fixe a un rapport privilégié avec la notion d'instant car elle vise précisément à extraire, « imaginativement, du flux temporel, un point singulier »<sup>321</sup>. Quand apparut le style naturaliste, les tableaux figuraient, alors en l'arrêtant, un moment d'un événement qui s'était réellement déroulé, même si cet événement était irréaliste ou surnaturel. La question se posa alors de la relation entre ce moment et cet événement puisqu'il fallait, à la fois, reproduire « tout l'événement, afin qu'on le comprenne bien et n'en représenter qu'un instant, afin d'être fidèle au vraisemblable perceptif »<sup>322</sup>.

Reprenant alors les thèses développées par Gotthold Ephraim Lessing dans son traité *Lacoon* (1766), il propose de nommer ce moment, « l'instant prégnant », qu'il définit comme « l'instant le plus favorable, un instant que l'on fixe dans la représentation »<sup>323</sup>. Pourtant, l'instant prégnant repose sur un présupposé qui n'est guère tenable car « il n'y a aucune raison pour qu'un instant particulier d'un événement réel en résume toute la signification »<sup>324</sup>.

---

<sup>321</sup> AUMONT, Jacques. *L'image*. Paris : Nathan, 2001 (1990), p. 178.

<sup>322</sup> *Op. Cit.*, p. 179.

<sup>323</sup> *Idem*.

<sup>324</sup> *Op. Cit.*, p. 180.

En fait, selon Jacques Aumont, l'instant prégnant est

« une notion de nature pleinement esthétique, qui ne correspond à aucune réalité physiologique, et représenter un événement par un « instant » n'est possible [...] qu'en s'appuyant sur les codages sémantiques des gestes, des postures, de toute la mise en scène »<sup>325</sup>.

Prenant l'exemple du tableau de référence biblique : *L'annonciation* de Sandro Botticelli, il remarque que ce tableau semble fixer « photographiquement » un instant réel mais qu'il n'en est pas moins fabriqué « en référence à un *sens*, déterminé par un *texte* »<sup>326</sup>.

Ce clivage, entre la volonté de fixer un instant réel et les nécessités du sens que voulait résorber la doctrine de l'instant prégnant, est réapparu à mesure que se développèrent les capacités de fixation de l'instant avec des moyens mécaniques dont la photographie. Certainement, l'instantané photographique permet-il « d'accéder à une représentation authentique d'un instant prélevé sur un événement réel ». Néanmoins, cette possibilité de prélèvement d'un instant *quelconque* démontre que les prétendus instants figurés par la peinture avaient été entièrement reconstruits.

Pourtant, bien avant l'invention de la photographie, certains artistes comme François Marius Granet ou John Constable se sont spécialisés dans la représentation de l'instant *quelconque*. Pour eux, il s'agit, alors, de donner l'illusion que le moment figuré n'a pas été choisi, en accordant, par exemple, une large part aux phénomènes météorologiques (pluie, orage, nuages,...). Selon Jacques Aumont, chez tous ces peintres, le « goût de l'instant quelconque renvoie au sentiment plus large de l'authentique ».

Pourtant, malgré la fixation « technique simple » de l'instant quelconque par la photographie, il est remarquable que de nombreux photographes « d'art », comme Henri Cartier-Bresson ou Robert Doisneau, aient cherché, à leur tour, à fixer des « instantanés expressifs », en « prélevant un instant authentique, a priori quelconque, mais expressif, donc visant au sens, à la prégnance ».

---

<sup>325</sup> *Idem.*

<sup>326</sup> *Idem.*

Cet instant prégnant est-il transposable aux images de journal télévisé ? Selon Jacques Aumont, l'image-mouvement bouleversa les données de la représentation de l'instant car, d'une part, elle permet la représentation du temps d'un événement sans avoir l'obligation de recourir à la traduction plus ou moins arbitraire de ce temps à travers l'un de ses instants et, d'autre part, parce que, si le film (la pellicule) est bien une collection d'instantanés, la projection annule tous ces photogrammes au profit d'une seule image, en mouvement.

Évidemment, notre propos n'est pas de ramener les journaux télévisés à une suite d'instantanés, les images qu'ils nous proposent sont bien mobiles. Les reportages sportifs, nous montrant les buts marqués lors d'un match, perdraient probablement une part de leur intérêt s'ils n'étaient pas « en mouvement ». Pourtant, un match de football dure, au minimum, quatre-vingt-dix minutes. Nous savons qu'en vertu du droit à l'information, les journaux télévisés sont autorisés à diffuser trente secondes d'un match. Ces trente secondes d'images comparées au temps effectif de l'événement n'en sont-elles pas les « instants » prégnants ? Et que dire des images de poignées de mains entre chefs d'état ou des signatures d'accords qui, en dix secondes d'images, « résument » plusieurs heures de négociations quand il ne s'agit pas de plusieurs mois ?

Néanmoins, étudiant la représentation de la douleur dans les photographies, Susan Sontag<sup>327</sup> a suggéré que le photojournalisme de nouvelles nous a encouragé à penser le monde des événements en termes de « moments mémorables », plutôt qu'en une suite prolongée de processus complexes. Naturellement, la cause de l'événement, comme une famine, une guerre ou une catastrophe naturelle, reste intéressante, mais elle l'est en partie, précisément, parce qu'elle se trouve reconnaissable et interprétable à travers les normes du journal télévisé. De plus, dans la lignée des travaux de David Morley<sup>328</sup>, nous pouvons remarquer que ces événements sont rarement donnés dans leur contexte politique ou sociologique. Des guerres sont simplifiées de manière très manichéenne. Ces événements semblent se produire simplement pour le téléspectateur. Leur signification est concentrée dans ce « moment mémorable » qui

---

<sup>327</sup> SONTAG, Susan. *Regarding the Pain of Others*. New York : Farrar, Straus & Giroux, 2004.

<sup>328</sup> MORLAY, David. *Télévision and audience, Cultural studies*. Londres : Routledge, 1992.

obtient sa signification par le sentiment qu'il nous donne d'incarner « l'essence » de l'événement.

Le mot-clé « tilt », ou un autre employé dans ce sens, est alors à regarder tel un mot-clé outil permettant de retrouver plus rapidement ces instants prégnants d'un événement car, comme nous l'explique la responsable de la vidéothèque d'une chaîne d'information en continu, « ce que les documentalistes cherchent, ce ne sont pas les images d'un événement, c'est L'image de cet événement »<sup>329</sup>.

Par ailleurs, cet instant prégnant reste rare en télévision car il s'agit plus fréquemment d'images de l'après événement ; ce fut le cas pour le décès de Lady Diana. Seul l'art ou la fiction peut rendre sensible l'instant de l'accident, aucune image n'existant de ce moment. D'où l'attrait pour les vidéos amateurs, images souvent affublées du descripteur « tilt », comme lors du Tsunami en 2004.

### **Image d'illustration, de l'intemporelle à l'historique.**

#### ***Carte postale***

Si le « tilt » peut désigner autre chose qu'une image « fixe », le terme « carte postale » : illustration d'une ville, d'un lieu, renvoie directement à la photographie et plus particulièrement à la photographie paysagère.

En effet, le terme « carte postale » concerne un *genre* aussi vaste que celui des archives ou celui du film car il existe autant de *genres carte postale* qu'il existe d'images fixes : animaux, paysages, monuments ; certaines ne sont pas des photographies mais un dessin ou un photomontage.

Cependant, la note d'application de ce descripteur discrimine bon nombre des ces acceptions de la carte postale pour ne retenir que sa définition « paysagère » et, en particulier, la valeur de plan associée à celle-ci : un plan (très) large. La dimension esthétique, sur laquelle nous reviendrons au sujet des « belles images », n'est, semble-

---

<sup>329</sup> Entretien réalisé en juin 2008.

t-il, pas à négliger dans le choix d'indexer une séquence d'images comme une « carte postale ».

### ***Scène de rue***

« Scène de rue » s'associe à « carte postale » ; ce mot-clé outil exprime également un cadrage large. Ce descripteur correspond à des images banales que nous verrions si nous nous trouvions dans la rue d'une ville. Il sert à localiser, de manière « lâche », un lieu, principalement une ville, voire un pays. D'autres scènes de rue, celles tournées en France, peuvent être recyclées pour suggérer, lors de sujets de « société », la « population » française. Celles-ci sont alors moins marquées dans l'espace et se rapprochent de l'image neutre.

### ***Image neutre***

« L'image neutre » s'applique principalement aux personnalités. Neutre veut dire décontextualisable. Avant tout, les images de ce type ne posent aucun problème de droits. Le critère fondamental pour définir la valeur neutre d'une image est la transparence ou non de son contexte de tournage.

Les séquences d'images réutilisées sont forcément des images anciennes, filmées à une date antérieure à celle de la nouvelle diffusion. L'intention première de la production de ces images n'était pas de servir au discours futur des journalistes réemployant ces séquences, mais bien de montrer un événement ou de mettre en images un discours contemporain à son tournage. Ces images contiennent, alors, des marqueurs de la date et de leurs lieux de production originelle. Selon la culture propre à chacun des téléspectateurs, certains reconnaissent les images et les replacent dans leur contexte d'origine.

D'un autre côté, pour être des images décontextualisables, c'est-à-dire des images prétextes ou d'illustration, elles ne doivent pas être perçues comme des archives ; il faut qu'elles ne possèdent aucun, ou peu, des critères précédemment cités. Dans ce cas, l'image doit correspondre à une image ayant un statut quasi prototypique afin d'évoquer, d'illustrer le commentaire oral du journaliste. Il s'agit des « images d'identification » d'Eliseo Veron. Cela concerne, par exemple, des images



d'événements qui se répètent de manière fréquente dans le temps : voitures au péage lors des départs en vacances ou enfants dans une cour de récréation à la rentrée des classes. Ici, peu importe l'endroit dans lequel se déroule cette « information » puisqu'elle est généralisable à l'ensemble d'un territoire.

Cependant, les images d'illustration présentes dans le fonds doivent sans cesse se renouveler ; car leur « durée de vie » dépend autant de la réalité, parfois supposée, d'une situation, du fait que notre monde visuel change (les logos des marques, les automobiles ou la forme des panneaux routiers évoluent), que de la qualité technique des images qui « montre » qu'elles sont anciennes.

Le récent passage au stockage numérique des images ne permet pas encore de savoir si, stockées dès leur production sur les serveurs, elles présenteront des signes significatifs de leur ancienneté. Pourtant, les matériels de tournage, les formats de compression et de diffusion évoluant constamment, il est probable que même ces images « totalement » numériques prendront un « coup de vieux » dans quelques années.

Parfaitement conscientes des besoins des télévisions en images d'illustration, certaines professions « de l'image » et du « spectacle » en jouent. Les personnalités du spectacle, en bons professionnels de l'image, fabriquent les occasions pour créer des images pouvant être recyclées à profusion. Il s'agit des « tapis rouges » ou des montées de marches comme celles du festival de Cannes. Principalement aux États-Unis, une cérémonie médiatiquement importante a toujours un tapis rouge, moment pendant lequel les « personnalités » posent pour les photographes et les télévisions. Au festival de Cannes, les images les plus impressionnantes sont, d'ailleurs, les véritables murs humains de photographes et cameramen interpellant telle ou telle personnalité. Il y a beaucoup de stars, « mises sur leur trente et un », donc beaucoup de photographes, ce qui produit beaucoup d'images qui serviront ensuite, de très nombreuses fois, tant dans la presse qu'en télévision.

Ces images, enregistrées dans la rue et lors d'une manifestation publique, sont de réutilisation gratuite. Ce n'est pas le cas de cérémonies dans des salles dont les droits de diffusion, monnayés avec les organisateurs, appartiennent le plus souvent à une chaîne précise. Une fois passée la période de « droit à l'information », soit 24 heures, la

réutilisation des images de cette cérémonie par les autres médias s'en trouve fortement réduite, car fréquemment soumise à finances. Voici pourquoi, tous programmes confondus, nous voyons bien plus d'images de personnalités gravissant les marches du palais du festival de Cannes que de stars dans la salle du festival. En outre, sur les marches, tous, acteurs, actrices, réalisateurs... ont une attitude plus décontextualisable ; ils posent et/ou montent un escalier. Il en est tout autre s'ils sont dans la salle ou sur un podium un trophée à la main.

Évoquons également le « photo call » qui est une séance photographique pendant laquelle les membres du tournage d'un film passent quelques minutes devant les photographes et les cameramen afin que ceux-ci puissent prendre des images leur permettant ensuite de « parler » en images des acteurs et du film présenté.

Cette influence de la culture américaine des tapis rouges participe activement de celle de la musique et du cinéma américain, et, outre l'impact publicitaire, cela facilite grandement le travail des journalistes et des chercheurs d'images. Lorsqu'il n'existe pas d'image d'un événement à proprement parler, mais qu'il est très facile de trouver une « belle image » d'un artiste américain pour illustrer le commentaire journalistique, par la suite, toutes ces images resserviront chaque fois qu'il y aura lieu de mentionner la personne en question.

Cependant, si le contrôle de l'image existe, celui du discours existe également. À la différence des séances de poses, les interviews réalisées avant les cérémonies restent, pour les médias, fortement ancrées dans un contexte. Lors de la promotion de films, il s'agit, par exemple, des *junkets*. Ce sont des rencontres enregistrées, chronométrées de cinq à vingt minutes, organisées par les producteurs du film entre ses principaux protagonistes, réalisateur, acteurs et la presse internationale. Pendant la prise de vues, l'affiche du film demeure présente derrière la personnalité interviewée. Ce qui limite, de fait, le recyclage, hors contexte, de ces images. De surcroît, afin d'en avoir un contrôle « total », le caméraman enregistrant l'interview n'est pas un collègue du journaliste mais un cadreur employé par la production du film ; il travaille en plan « américain » fixe, cadrant l'artiste assis et l'affiche du film. La cassette est remise au journaliste à la fin de son entretien. Cet ancrage « linguistique » des images se retrouve lors de certains discours politiques ; depuis quelques années, sur le pupitre de l'orateur et donc à

l'image, apparaissent le lieu et la date car, nous l'avons vu, le cadrage de ce type de discours est « standard » en télévision.

### ***Le glissement de la valeur temporelle***

Peu d'images « neutres » ont la capacité de prétendre à une longue présence dans cette catégorie. Jean-Michel Rodes remarque ceci : « Plus une image est ancienne, plus je la regarde, elle n'est plus transparente, son aspect démodé me choque même »<sup>330</sup>. Si une image très ancienne possède une valeur de rareté, elle change de valeur significative lorsqu'elle sort de l'univers cognitif et référentiel des téléspectateurs.

Le 12 octobre 1963, *Les Raisins verts*, émission de Jean-Christophe Averty, utilise le générique de *Cinq colonnes à la une* afin de parodier ce magazine d'informations. Cet « emprunt » ne peut être compris que des personnes connaissant le magazine. Le potentiel de réutilisation des images dépend aussi de la tranche d'âge à laquelle elles font écho. Par contre, certaines images resteront probablement trans-générationnelles comme les premiers pas de l'homme sur la Lune. Et donc, les émissions d'archives, montrant de vieilles images à de nouvelles générations, peuvent également créer un lien social entre téléspectateurs d'âges différents réunis devant le téléviseur. Les plus anciens expliquant les références, ou leur vécu de l'événement, aux plus jeunes.

Les images de télévision sont marquées, en fonction de la qualité du dispositif technique d'enregistrement et de la conservation de leur support, mais, au-delà des aspects techniques et des tenues vestimentaires des personnes représentées à l'image, il existe également une mode des images télévisées. En général, les créateurs de programme usent, et abusent, des dernières trouvailles techniques et restent plus sobres dans l'usage des plus anciennes. La fin des années soixante, début soixante-dix favorisait les surimpressions de texte et de formes colorées, les années quatre-vingt virent naître les jeux sur les tailles, les déformations et la variété d'angles de prise de vues. Les années deux mille, à la suite des clips musicaux, semblent devenir surtout les années de la vitesse, du rythme, des changements fréquents des angles de vue et de l'usage des images de synthèse.

---

<sup>330</sup> RODES, Jean-Michel, cité dans MERZEAU, Louise, « De l'archive comme machine à recycler, à fabriquer du mythe ». In *Compte rendu du Collège Iconique de l'INA* du 27-10-1999, p. 24.

## Un esthétisme journalistique : belle image et carte postale.

Deux mots-clés outils permettent aux documentalistes de signaler l'aspect esthétique des images. Il s'agit de « belle image » (BI) ou, nous l'avons précédemment abordé, de « carte postale ». Le premier de ces mots-clés outils, et c'est remarquable, s'utilise dans de très nombreuses vidéothèques (M6, LCI, France 2,...)

La beauté est une notion particulièrement subjective ; qu'est-ce qu'une belle image pour les documentalistes du journal télévisé ? La note d'application de la « belle image » à M6 précise : « images ayant un caractère esthétique ». Le beau se définit donc par le *caractère esthétique* des images. Le terme d'esthétique apparaît au milieu du XVIII<sup>ème</sup> siècle, à partir de la racine grecque *aisthesis*, sensation, sentiment<sup>331</sup>. Ce mot signifie, alors, l'étude des sensations et des sentiments produits par l'œuvre d'art. Rappelons qu'avant cette époque, les tableaux étaient principalement vus en fonction de leur sujet et non pour eux-mêmes. Mais rapidement, ce terme désigna plutôt « l'étude de la source supposée des sensations agréables produites par l'œuvre d'art : le Beau »<sup>332</sup>. La note d'application tautologique adoptée par les documentalistes de M6 est symptomatique de la difficulté à définir le beau.

Pourtant, devant une image, chacun a la possibilité d'émettre un avis sur sa beauté : « j'aime » ou « je n'aime pas ». Ce point de vue peut-il être similaire pour tous les acteurs de la production d'un journal télévisé ou l'utilisation de ce descripteur est-elle totalement subjective ? Dans sa critique de la faculté de juger, Emmanuel Kant définit le jugement de goût :

« Je poursuis en disant qu'on pourrait attribuer le nom de sensus communis au goût, à plus juste titre qu'au bon sens, et que plutôt que la faculté de juger intellectuelle, c'est la faculté de juger esthétique qui pourrait porter le nom de sens commun à tous, si l'on est prêt à employer le mot sens pour désigner un effet de la simple réflexion sur l'esprit : en effet, sens signifie ici sentiment de plaisir. On pourrait même définir le goût par la faculté de juger de ce qui rend universellement communicable, sans la médiation d'un concept, le sentiment que nous procure une représentation donnée »<sup>333</sup>.

---

<sup>331</sup> AUMONT, Jacques. *Op. Cit.*, p. 236.

<sup>332</sup> *Op. Cit.*, p. 237.

<sup>333</sup> KANT, Emmanuel. *Critique de la faculté de juger*, § 40. Paris : Edition Pléiade, p. 1074.

Selon Emmanuel Kant, le jugement de goût est alors un moyen pour l'homme de réaliser l'un de ses penchants naturels : la sociabilité. Ce que retraduit Jacques Aumont en précisant que, pour le philosophe, « c'est le goût en tant que sens commun et non le sens logique, qui permet de connaître et de rencontrer autrui, qui permet la société des hommes »<sup>334</sup>.

Comme le souligne Laurence Allard, Hans Robert Jauss, dont nous avons évoqué les travaux sur la notion d'horizon d'attente des œuvres littéraires, interprète le jugement de goût kantien « comme la réalisation spécifique de la communication esthétique »<sup>335</sup>. Pour cet auteur, présupposer une communicabilité universelle requiert une intersubjectivité, elle-même facteur de socialisation.

Cependant, la définition kantienne, de la « communicabilité universelle » des sentiments éprouvés, a suscité de nombreux débats, et l'idée, que le jugement esthétique soit pur et autonome, a été remise en cause. Pour le sociologue Pierre Bourdieu le jugement de goût répond avant tout à des « conditions sociales de possibilité »<sup>336</sup>. Pour lui, la faculté d'apprécier le beau « classe » chacun socialement. Nous ne pouvons pas émettre un jugement de ce type sans être justiciable de ce jugement. D'ailleurs, Pierre Bourdieu remarque que, afin d'évacuer ce problème, le « sens commun » a façonné l'expression « *les goûts et les couleurs ne se discutent pas*, afin de ne pas parler des jugements de goût car cela serait trop grave »<sup>337</sup>.

Cette difficulté, d'émettre un jugement sur la beauté d'une image, demeure bien visible ; principalement chez les jeunes stagiaires peu à l'aise avec ce descripteur qu'ils craignent de mal utiliser ou aussi, comme le laisse à penser Pierre Bourdieu, parce qu'ils ont peur d'être « accusés » de faute de goût. L'idée de la beauté d'une séquence d'images télévisées, qui se traduit par son aspect « télégénique » ne peut, donc, se définir objectivement, même pour un usage aussi restrictif que celui du *Six'*.

---

<sup>334</sup> AUMONT, Jacques. *De l'esthétique au présent*. Bruxelles : De Boeck, 1998, p. 50.

<sup>335</sup> ALLARD, Laurence. « Dire la réception - Culture de masse, expérience esthétique et communication ». In *Réseaux. Communication – Technologie – Société*, n° 68, 1994, p. 72.

<sup>336</sup> BOURDIEU, Pierre. *La distinction*. Paris : Editions de Minuit, 1979. Ces conditions sont principalement d'ordre socio-économiques.

<sup>337</sup> *Penseurs de notre temps*. [Images animées]. Paris : SCÉRÉN-CNDP, 2006.

Travaillant sur la dimension pratique de la réception esthétique et observant une séance de projection qu'un ancien membre d'un caméra-club organisait à son domicile, Laurence Allard constate que cette « communauté de goût n'est pas seulement une communauté d'interprétation, qui se constituerait sur la base de répertoires interprétatifs communs »<sup>338</sup>. Elle est aussi un « monde de l'art »<sup>339</sup>. Car les critères de jugement sur le « beau film amateur » qui émergent à travers les interactions verbales dans une séance de projection « viennent en retour éclairer la production des membres du caméra-club »<sup>340</sup>. Selon cette théorie, les documentalistes, journalistes, cadres, monteurs, en discutant, quotidiennement, ou en émettant des jugements de goût, s'influencent, de manière plus ou moins explicite, à travers cette question de la définition du beau. Mais, lorsqu'un documentariste indexe une séquence comme une belle image, il exprime avant tout un désir.

Jacques Aumont propose de considérer que le plaisir qu'un spectateur éprouve devant une image est « sans doute inséparable d'un supposé plaisir du créateur de l'image » et d'ajouter que, pour nous, la « fascination de l'œuvre d'art » tient à notre rapport à son créateur : « on y sent le désir d'un individu »<sup>341</sup>. Nous souscrivons à cette définition car, pourquoi indexer une séquence comme une « belle image » si ce n'est parce que le documentariste l'identifie comme potentiellement recyclable ? Ne pouvons-nous pas, alors, y discerner son *désir* de signifier une satisfaction de l'œil qu'il souhaite faire partager de nouveau. Mais cela incite également à y percevoir, comme Jacques Aumont, le plaisir du cadreur. Une belle image n'est pas une image qui tremble, elle n'est pas floue. Le cadreur a choisi son angle de vue. Il a recherché un aspect esthétique dans l'image dont le sujet l'inspirait.

De même, les monteurs interrogés définissent souvent la belle image comme une image « propre », c'est-à-dire respectant les standards, soulignant même que, parfois,

---

<sup>338</sup> ALLARD, Laurence. *Op. Cit.*, p. 81.

<sup>339</sup> BECKER, Howard. *Les Mondes de l'art*. Paris : Flammarion, 1988 (1982) pp. 58-59 : Pour le sociologue Howard Becker, un « monde de l'art » se compose « de toutes les personnes dont les activités sont nécessaires à la production des œuvres que ce monde-là (et d'autres aussi) définit comme de l'art ». Pour cet auteur, les œuvres ne sont plus, alors, que « la production commune de toutes les personnes qui coopèrent suivant les conventions caractéristiques d'un monde de l'art afin de donner naissance à des œuvres de cette nature ».

<sup>340</sup> ALLARD, Laurence. *Op. Cit.*, p. 81.

<sup>341</sup> AUMONT, Jacques. *Op. Cit.*, 2001, p. 245.

lorsque le temps le permet, c'est-à-dire rarement pour un journal télévisé, certaines images « très belles » amènent à modifier le story-board initial afin d'y inclure une séquence dont l'angle original l'excluait.

Bien que cela soit moins présent que dans « l'art », à proprement parler, dans les journaux télévisés, la notion esthétique et le plaisir parfois partagé de l'image ne sont pas inexistantes. Le descripteur « belle image » apparaît fréquemment de pair ou en substitution des autres « mots-clés outils » qui correspondent plus à l'aspect technique du cadrage des images. Cette esthétique de l'image de journal télévisé se comprend, alors souvent, soit comme une image de type carte postale, pour un lieu ou une couverture de magazine, pour une personnalité, c'est-à-dire « l'image d'un beau sujet, décontextualisable », soit comme une « belle image d'un sujet » lorsque ce descripteur se rapporte à un instant prégnant comme ceux immortalisés par Robert Doisneau ou Jacques Henri Lartigue.

#### ***4.2. Critères liés au sujet de l'image***

##### **Notoriété et redondance**

Un dernier critère permet de définir le potentiel de réutilisation d'une image, il s'agit de la notoriété du sujet qu'elle représente. Les images d'une personne célèbre seront plus facilement réutilisées que celles d'un quidam car, non seulement elles sont plus aisées à trouver mais surtout, un fait marquant survenant dans la vie d'une « vedette » possède plus de chance de faire l'actualité médiatique qu'une circonstance, même exceptionnelle, dans la vie d'un buraliste précédemment interviewé lors d'un reportage sur l'augmentation du prix du tabac.

La notoriété des sujets des images n'englobe pas que les grands médiatisés de ce monde, mais aussi les événements, filmés, les plus « extra-ordinaires » ou ayant eu un retentissement important dans la sphère publique, telle une victoire de l'équipe nationale de football lors d'une coupe du monde. Elle peut, alors, être due à l'essence

même de l'événement, comme c'est le cas des grandes cérémonies<sup>342</sup> ou lors de l'irruption de l'inattendu dans le prévu, comme ce fut le cas, en 1985, lors du « drame » du stade du Heysel dont les images « illustrent » aujourd'hui de nombreux sujets sur la sécurité dans les stades ou le hooliganisme.

Au contraire, pour les images neutres, il s'agit d'être potentiellement réutilisables dans un des reportages récurrents évoqués dans le journal télévisé car, les journaux télévisés connaissent de nombreux sujets « marronniers », c'est-à-dire revenant de manière répétitive dans le temps et qu'il faut présenter en images. Le potentiel de réutilisation d'une séquence tient donc à la redondance des événements qu'elle peut illustrer. La liste des demandes en images « d'illustration », établie par les documentalistes spécialisés sur le Six', est exemplaire<sup>343</sup> : circulation routière, téléphone portable, sms, consultation médicale, vacances et embouteillages, pompe à essence, feuille d'impôts, transports en commun, patrouille de police, salle de classe, personnes âgées, foule, ANPE, ASSEDIC, Services publics : EDF, GDF, Air France, tabac – tabagisme, les lieux de pouvoir (Palais de l'Élysée, Assemblée Nationale) ainsi que les « Personnalités politiques ». Les besoins en images des documentalistes spontanément exprimés ont donc trait principalement à des images représentant « la vie quotidienne ».

Les demandes récurrentes sont anticipées par la plupart des vidéothèques qui, afin de répondre de manière plus pertinente et plus rapide, constituent des compilations thématiques pour ces sujets. Précisons que les « compilations » ou dossiers documentaires s'inscrivent souvent dans la durée mais peuvent être créés pour anticiper un événement fortement médiatisé. Par exemple, lors des Jeux Olympiques de Pékin, comme nous pouvons le lire dans une offre de stage de TF1, il s'agira de « créer et mettre à jour des compilations nécessaires à la fabrication de sujets : compilation d'images des médaillés français aux Jeux Olympiques, compilation d'images d'agences sur les villes candidates aux Jeux Olympiques... »<sup>344</sup>.

---

<sup>342</sup> À ce sujet voir DAYAN, Daniel. « Madame se meurt. Des publics se construisent. Le jeu des médias et du public aux funérailles de Lady Diana ». In *Quaderni*, n°38, 1999, pp. 49-68.

<sup>343</sup> Cette liste a été établie sur des critères « subjectifs » par les documentalistes interrogés.

<sup>344</sup> Annonce pour un stage de 4 mois au service de documentation des sports de TF1. En ligne : <http://recrutement.tf1.fr/Web/Doss.aspx?FromListe=1&NoDossier=2715>, consulté le 18 mai 2008.



Concernant les événements « divers », la réutilisation de leurs images se fera en fonction de leur retentissement médiatique au-delà de leur première diffusion. Cette question touche aussi les sujets d'actualité non diffusés et provenant de l'étranger. Si un fait-divers est présenté par de nombreux journaux, voire par d'autres genres de programmes, le journal télévisé en suivra plus systématiquement l'évolution. Autrement dit, selon sa reprise dans les autres « médias », c'est-à-dire selon l'importance qu'il prendra dans le phénomène évoqué par Pierre Bourdieu de la « circulation circulaire de l'information », à partir du principe de l'effet boule de neige, un événement peut voir son traitement s'amplifier et donc « ses images » gagner en notoriété. Au contraire, si l'événement a été très faiblement médiatisé, il est peu probable que ses images soient réutilisées, sauf s'il contient des images « cartes postales ».

Pourtant, ce critère de notoriété d'une image peut être modifié en fonction de l'actualité : par exemple, les images de Bill Clinton embrassant, lors de meetings politiques, une jeune spectatrice brune du nom de Monica Lewinsky n'avaient, a priori, qu'un faible potentiel de réutilisation. D'ailleurs, les diffusions différées, mais nombreuses, de séquences de ce type, montrant Bill Clinton et Monica Lewinsky ensemble à l'image, laissent à penser qu'elles proviennent de nouveaux dérushages des meetings de Bill Clinton, conservés probablement par certains organismes et médias américains, mais non d'une indexation antérieure du mot-clé « Monica Lewinsky », ce personnage étant probablement inconnu de l'indexeur à l'époque du traitement documentaire de ces images.

Le potentiel de réutilisation d'une image est fonction de la notoriété de ce qu'elle représente, mais aussi de ce qu'elle est en elle-même. Une séquence d'images, par exemple, possède une importance particulière suivant sa date de tournage par rapport à son sujet ; il peut s'agir, dans ce cas, de la première image télévisée d'une personnalité ou de la dernière.

En outre, comme nous l'avons évoqué, au sujet des images de fiction dont ne sont utilisées que les images les plus connues, les demandes d'images par les journalistes se rapportent souvent à des images qu'ils connaissent. Les demandeurs possèdent, en général, une bonne mémoire des images et, cela d'autant plus, si ces dernières proviennent d'une demande antérieure. Le journaliste, ou le monteur, n'imagine pas ses séquences à partir de rien mais son travail s'élabore à partir d'images qu'il a déjà vues,

soit sur une autre chaîne ou par le passé, soit, et ce cas est fréquent, parce qu'il les a lui-même précédemment incorporées dans un de ses reportages. En étant utilisées une première fois, ces images télévisées entrent dans le champ de références du journaliste. Elles sont donc susceptibles d'être réutilisées au moins par cette personne.

Nous pouvons illustrer ce cas par un exemple tiré des fonds de l'émission musicale de M6 spécialisée dans le rap, *Rapline* qui, en 1993, retransmit, en avant-première du concert de la « très célèbre » Madonna, celui des rappers marseillais du groupe IAM. Les images de ce groupe, ayant connu un certain succès dans les années 90, ont été rediffusées, en 2004, dans un sujet qui leur était consacré par le magazine musical d'ARTE, *Tracks*. Vues par les journalistes de MTV France, elles ont ensuite été diffusées sur cette chaîne. Enfin, MTV France les proposa à son confrère de MTV USA qui préparait un reportage sur le groupe français. À force de recyclages, ces images sont maintenant « largement connues » par les journalistes spécialisés et tant que le groupe IAM fera « l'actualité », elles posséderont un potentiel de réutilisation important.

C'est ce que souligne très bien Serge Lafont qui fut, de 1998 à 2003, Directeur général délégué de l'INA et responsable du département Droits et Archives :

« Il y aura toujours [...] des clients qui voudront des images qui n'auront pas encore été traitées, qui auront des besoins auxquels nous n'avons pas encore pensé. Mais il existe aussi beaucoup de gens prêts à se satisfaire d'images standard, même s'ils ne le savent pas. Souvent, les clients pensent qu'ils achètent des images que personne n'a vues, ce qui n'est pas vrai. En fait, ils se contentent souvent d'images qu'ils reconnaissent plutôt que d'images qu'ils découvrent »<sup>345</sup>.

À ce phénomène, des requêtes d'images « reconnues » des « demandeurs », s'ajoute celui du documentaliste qui, parfois, avant même d'effectuer une quelconque recherche, prévoit quelle séquence d'images il va proposer car il la connaît, il sait qu'elle existe et qu'elle répond à la requête ; et accessoirement, il sait où elle se trouve car si, après divers recyclages, les images gagnent en notoriété, elles gagnent également en disponibilité. Elles sont reproduites, clonées et, donc, se multiplient dans les fonds audiovisuels des différents acteurs.

---

<sup>345</sup> LAFONT, Serge. « Les archives télévisuelles à l'heure du numérique : Livrer vite et bien ». In *Les dossiers de l'audiovisuel* n° 93, Septembre - octobre 2000. En ligne : <http://www.ina.fr/produits/publications/da/93/articles/livrer.fr.html>>, consulté en février 2007.

De plus, forcément, le fait de recycler ces images les amène à suivre l'évolution technique des supports et des formats. L'agence APTN, qui utilise sur la page d'accueil de son site web des extraits des films de l'assassinat de John Fitzgerald Kennedy à Dallas, prouve que ces films ont été conservés sur des supports plus modernes, et ce, sans doute, depuis bien longtemps. Sans parler d'une colonisation de l'écosystème, les images les plus réutilisées gagnent en disponibilité à chacune de leur réutilisation. Plus une image est réutilisée, plus elle se retrouve sur de nombreux supports, et plus elle devient facilement accessible au documentaliste.

Dans une certaine mesure, la fréquence des recyclages successifs d'une même séquence d'images peut se rapprocher des notions développées par Dereck de Solla Price d'« avantages cumulés » qui régissent les citations scientifiques et qui s'appuient sur les principes de « l'effet Matthieu » de Robert Merton.

En 1968, Robert Merton étudie « l'édification des réputations scientifiques » dans un article nommé « L'effet Matthieu en science »<sup>346</sup>. Partant d'entretiens menés par Harriet Zuckerman avec les lauréats américains du Nobel, Robert Merton analyse le phénomène de « sur-reconnaissance » de ceux qui sont déjà au sommet de leur carrière. Emprunté à la parabole des talents de l'Évangile selon St Matthieu<sup>347</sup>, l'effet Matthieu signifie, alors, que le succès engendre encore plus de succès. Ainsi, dans l'article de Robert Merton, nous trouvons ce témoignage d'un prix Nobel de chimie : « Quand les gens voient mon nom sur un article, ils sont capables de s'en souvenir, au détriment des autres noms »<sup>348</sup>. L'effet Matthieu explique notamment que les distributions de citations soient asymétriques : plus une citation est fortement mentionnée, plus elle génère de citations au détriment des moins citées.

---

<sup>346</sup> MERTON, Robert K. « The Matthew Effect ». In *Science*, n°159, 5 janvier 1968. En ligne : <<http://www.garfield.library.upenn.edu/merton/matthew1.pdf>>, consulté en juin 2008.

<sup>347</sup> Évangile selon St Matthieu, chapitre 25, verset 29 : « Car à tout homme qui a, l'on donnera et il aura du surplus ; mais à celui qui n'a pas, on enlèvera ce qu'il a ».

<sup>348</sup> MERTON, Robert K. *Op. Cit.*, p. 2. "When people see my name on a paper, they are apt to remember it and not to remember the other names". Le nom du prix Nobel n'est pas cité dans l'article.

Dans cette lignée, les études statistiques de Derek de Solla Price<sup>349</sup> montrent que l'évolution de la création respective des auteurs très productifs et de ceux moins prolifiques ne se caractérise pas par une croissance linéaire, mais suivant la loi de distribution développée, au début du vingtième siècle, par Vilfredo Pareto en économie politique et que nous pourrions résumer par la formule : 20% des moyens permettent d'atteindre 80 % des objectifs. Ce qui, ramené à notre cas, signifie que de moins en moins d'auteurs conçoivent de plus en plus d'articles publiés. Ceci est la conséquence des avantages cumulés<sup>350</sup> regroupant les phénomènes qui font qu'un auteur ayant déjà publié des ouvrages, acquiert des facilités pour réaliser une nouvelle parution, car ses articles seront acceptés plus aisément et il se verra proposer davantage de collaborations.

Bien que le but des analyses de la fréquence des citations chez ces auteurs ait pour objectif principal de « mesurer l'utilité de différents articles »<sup>351</sup>, la théorie des avantages cumulés et l'effet Matthieu peuvent, en partie, se transposer des citations scientifiques aux citations télévisuelles. Et avec elles, certaines de leurs « dérives » comme l'auto-citation ou la citation d'amis. Pourtant, au-delà des citations d'auteurs entre eux, le potentiel de recyclage d'une séquence d'images, en elle-même, répond à un principe identique : plus elle sera connue, plus elle sera utilisée, et plus elle sera utilisée, plus elle sera connue, et ainsi de suite. Ceci est également vrai au sujet des sources, lors des étapes de recherches d'images et pour les images internationales, il existe des carrefours incontournables. Moins de 20% des sources fournissant plus de 80% des images réutilisées, bien évidemment ce sont elles qui « s'imposent » dans l'esprit du documentaliste au moment d'une recherche d'images à l'extérieur.

---

<sup>349</sup> De SOLLA PRICE, Derek. *Little science, big science*. New-York : Columbia University Press, 1969 (1963), p. 89. « There is a continuous movement towards an increase in the productivity of the most prolific authors and an increase in the numbers of those minimally prolific ».

<sup>350</sup> De SOLLA PRICE, Derek. « A general theory of bibliometric and other cumulative advantage processes ». In *Journal of the american society for information science* n°27, 1976. En ligne : <<http://garfield.library.upenn.edu/price/pricetheory1976.pdf>>, consulté en juin 2008.

<sup>351</sup> BLANQUET, Marie-France. « De Solla Price, Dereck J., fondateur de la scientométrie : "Sciences de la science" ». En ligne : <<http://savoirscdi.cndp.fr/culturepro/biographie/Derek/Derek.htm#1>>, consulté en juillet 2008.

## Obsolescence

Un dernier phénomène est à prendre en compte dans le potentiel de recyclage d'une séquence, il s'agit de l'obsolescence qui frappe toutes les images, mise à part, peut-être, une petite poignée prétendant à une belle longévité. Les images de télévision s'usent. Sauf quelques rares exceptions comme les représentations d'objets célestes, elles sont, non seulement, forcément marquées temporellement mais le sujet qu'elles mettent en valeur décroît d'intérêt médiatique avec le temps, elles finissent par être simplement « périmées ». Les séquences de Bill Clinton avec Monica Lewinsky, ont démontré que certaines séquences doivent « attendre leur heure de gloire » ; pourtant, plus de dix ans après les faits, ces dernières ne font plus la une de l'actualité.

Le phénomène d'obsolescence des informations et des images peut être comparé à la demi-vie des littératures scientifiques. Pour Yves-François Le Coadic, cette question de la dépréciation du contenu des documents est apparue lorsque celle de l'usage des travaux passés s'est posée et qu'il a paru légitime de « supposer que la croissance rapide du nombre de publications devait conduire à une obsolescence également rapide du stock d'information disponible »<sup>352</sup>.

L'obsolescence de l'information est une manifestation corollaire à la croissance exponentielle de la quantité d'articles<sup>353</sup>. Ce qui veut dire, selon cet auteur, que « si les références à la littérature passée sont distribuées de façon aléatoire [...] une majorité d'entre elles renvoie à des travaux récents, puisqu'il y a plus d'articles disponibles pouvant être cités ».

Ce phénomène existe au niveau des images de journaux télévisés. La disponibilité de nombreuses sources, comme les « confrères », les agences ou les archives, participent du traitement d'un événement puisqu'il sera « l'actualité » et, selon le principe de la circulation circulaire de l'information, les sources d'images, d'un même sujet, se

---

<sup>352</sup> Le COADIC, Yves-François. *La science de l'information*. Paris : PUF, 2006, p. 62.

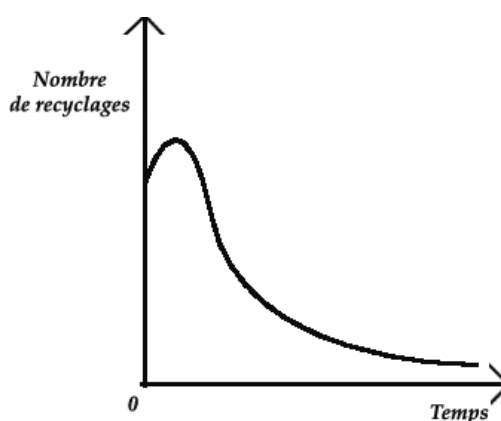
<sup>353</sup> Yves-François le Coadic parle de « fonction de croissance naturelle » car de nombreux processus naturels, comme la croissance d'une forêt ou d'une population, varient de façon exponentielle. Le COADIC, Yves-François. « Mathématique et statistique en science de l'information et en science de la communication » In *Infométrie mathématique et infométrie statistique des revues scientifiques*, n° 3, 2005, pp.15-22, En ligne : <<http://www.scielo.br/pdf/ci/v34n3/v34n3a02.pdf>>, consulté en mai 2008.

multiplieront. De plus, dans le cas d'un choix entre de nombreuses images équivalentes, seront préférées les images les plus récentes : un événement sera annoncé avec les images de l'événement de l'année précédente, et non avec celles d'il y a deux ou trois ans.

Pour rendre compte de l'obsolescence de l'information scientifique, Yves-François Le Coadic propose de calculer la demi-vie des littératures scientifiques, ce qu'il définit comme :

« le temps pendant lequel la moitié de la littérature active a été publiée<sup>354</sup>. [...] Connaissant alors le nombre total de citations reçues par une revue, la demi-vie de cette revue mesure le nombre d'années pendant lesquelles elle a reçu 50% de ces citations »<sup>355</sup>.

Ce concept ne peut directement s'appliquer à une séquence d'images d'archives dont le potentiel de citations est différent d'une revue scientifique ; néanmoins, le phénomène décrit pour la demi-vie de la littérature scientifique peut s'adapter afin d'expliquer l'obsolescence tant des informations que des images. Le nombre de recyclages d'une séquence d'images se comprenant alors en deux temps ; le premier, correspondant au jeu de la circulation circulaire de l'information et des avantages cumulés, fait qu'une image sera de plus en plus citée puis, dans un deuxième temps, elle sera remplacée par d'autres, équivalentes, meilleures ou plus récentes. Partant de ces deux hypothèses, nous pouvons proposer, pour les images recyclées, une courbe de ce type :



**Figure 4 : Répartition du nombre de recyclages dans le temps d'une séquence d'images d'archives.**

<sup>354</sup> Les études d'obsolescence des différentes littératures ont montré des variations importantes de cette caractéristique : 4,6 années en physique, 7,2 années en psychologie, 10,5 années en mathématiques.

<sup>355</sup> Le COADIC, Yves François. *Op. Cit.*, 2005, p. 21.

### 4.3. *Le cas Serge Gainsbourg*

Pour finir ce chapitre et illustrer tant le potentiel de réutilisation d'une séquence d'images que son obsolescence, nous étudierons les images de Serge Gainsbourg, brûlant un billet de 500 francs sur le plateau de l'émission 7/7 le 11 mars 1984. Les raisons du succès « médiatique » de cette séquence sont à chercher à travers de nombreux aspects.

Tout d'abord, cette action se déroule sur le Plateau de 7/7, émission d'information axée sur la politique et la société, et se voulant d'approche sérieuse ; nous sommes dans un genre du monde réel. Nous avons une émission en direct qui est elle-même un événement car le chanteur Serge Gainsbourg était réputé pour ses déjà nombreuses provocations lors de ses passages télévisés. Probablement préparée par le chanteur, cette provocation-là rencontre alors ici un autre symbole, le billet de 500 francs, un morceau de papier matérialisant un pouvoir d'achat mais représentant également, à l'époque, la plus importante valeur de monnaie fiduciaire existante. Le chanteur présente ce billet à la caméra comme s'il correspondait à son revenu annuel et, le laissant brûler jusqu'aux trois-quarts, il montre ce qu'il lui reste. Le feu, avec toute la charge symbolique et fascinante qu'il exerce, représente l'impôt et l'État qui, plus que collecteur, détruit la richesse de l'artiste.

Ces images ont, bien évidemment, eu un fort retentissement car peu de téléspectateurs peuvent, « financièrement » parlant, se permettre de brûler un billet de 500 francs et cette séquence « polémique » fut, par la suite, recyclée à de nombreuses reprises. Dans l'émission *Arrêt sur Images* du 8 avril 2001, Michel Royer, Directeur de la cellule images d'archives de Canal +, déclare que ces images auraient été diffusées près de 150 fois en deux jours. Ce chiffre est probablement exagéré ; pourtant, la suite de cette émission montre que la bande originale est très abîmée à l'endroit de « l'instant prégnant », celui pendant lequel Serge Gainsbourg enflamme le billet. Détériorations expliquées par Serge Lafont comme étant le résultat du « trop » grand nombre de copies qui en a été tiré.

Ces images ont été recyclées pour illustrer divers types de discours. « Symboliser » le côté provocateur du chanteur dans les portraits proposés lors de ses anniversaires. « Symboliser ou incarner » la provocation proprement dite comme dans l'émission *Les*

*30 scandales de la télévision*, diffusée le 28 septembre 1987 sur Antenne 2. Elles vont également symboliser la destruction des billets usagés par la Banque de France dans l'émission *Capital* présentée sur M6, le 18 octobre 1998. L'émission *Que dit la loi*, diffusée le 15 novembre 2003 sur France 5, la réutilise, elle, pour « illustrer » le fait que la destruction d'un billet n'est plus condamnée et donc qu'elle devient tout à fait possible sans risque de poursuite pénale.

Ainsi, une séquence déjà diffusée a plus de chance de l'être encore dans le futur, bien que nous le constatons, sa signification sera modifiée par son contexte d'énonciation. Réutilisée par France 2 dans son édition de 13h00 et de 20h00, le 27 février 2007, elle ne fait plus aucunement référence au chanteur mais au billet lui-même pour annoncer la fin de l'échange des billets de 500 francs par la Banque de France.

Ce sujet, qui est à notre connaissance le plus récent recyclage de cette séquence, marque la fin du dernier symbole de ce trio : l'émission *7/7*, le chanteur et le billet. Cette image, bien que possédant encore un potentiel de recyclage important, avec le temps, perdra probablement de son attrait pour les nouveaux producteurs audiovisuels. En tout cas, son utilisation sera bien moins importante que la probable centaine de citations qui en avait été faite durant la semaine suivant l'événement. Car les moins de vingt ans ne peuvent avoir vu cette image, lors des « très nombreuses rediffusions » de 1984, et n'ont pas ou peu connu l'émission de même que l'artiste.

## **5. En conclusion, des archives à leur recyclage**

En réponse à la rapidité du traitement de l'information et aux contraintes structurelles ainsi qu'organisationnelles, le journal télévisé ne peut se passer des images d'illustration et les documentalistes adaptent leurs pratiques de travail aux demandes - récurrentes - de leurs usagers.

Nous avons vu que les journalistes recyclent des images d'archives à cause, soit de contraintes logistiques, soit de contraintes tenant au type d'information en lui-même. Des différentes variables que nous avons étudiées, nous pouvons alors résumer que le potentiel de réutilisation d'une séquence d'images dépend principalement de sept d'entre elles :



- *L'ancrage dans la réalité.* De préférence les images appartiendront au monde réel, les images des jeux ou des fictions étant peu recyclées dans le journal télévisé.

- *La facilité d'accès.* Le documentariste du journal télévisé aura tendance à choisir plutôt les images « instantanément » disponibles sur un serveur, plutôt que de partir à la recherche d'une cassette dans un magasin. À l'inverse, comme nous l'avons précisé, pour des contraintes logistiques, certains journalistes privilégient les images sur support cassette. Cette disponibilité des images est d'autant plus essentielle dans le cadre d'un journal télévisé, que répétons-le, celui-ci se construit dans l'urgence.

- *Les droits d'utilisation.* Ces droits, tant du support des images que des sujets présents à l'écran, sont les variables les plus contraignantes et les plus sélectives. Précisons cependant que les documentaristes conservent certaines images, dont ils ne détiennent pas les droits, dans le but de disposer « immédiatement » de ce matériel si besoin en est. Dans ce cas, la négociation des droits d'utilisation se fait ultérieurement.

Ces trois variables concernent l'ensemble des images et des supports. Au niveau du contenu des images proprement dit, nous pouvons identifier quatre autres variables :

- *Les indices spatio-temporels contenus dans la séquence.* Nous savons désormais que les images les plus recyclées se répartissent en deux groupes principaux : les « instants prégnants » et les « images d'illustration ». Il s'agit ou d'utiliser un instant pris dans un événement pour le résumer ou au contraire d'employer une séquence d'images comme simple support impersonnel à un commentaire, c'est-à-dire dans une fonction d'identification visuelle d'une catégorie sociologique, d'une personnalité ou d'un lieu.

- *La date de tournage.* Liées à la qualité d'illustration, si elles sont équivalentes, les images les plus récentes seront préférées aux anciennes. Si les images d'instants prégnants ont une durée de vie « importante », les images d'illustration, au contraire, sont rapidement obsolètes.

- *La notoriété.* Qu'elle touche le sujet présenté à l'image ou la séquence elle-même, est une variable forte pour évaluer le potentiel de réutilisation d'une séquence. Les images de vedettes médiatiques en possèdent un plus important que les images des quidams.

- *Le critère « esthétique » ou télégénique de la séquence.* Cette variable, bien que subjective, permet, *in fine*, de choisir entre plusieurs séquences d'images équivalentes en prenant acte des variables précédemment exprimées.

Pour conclure, remarquons qu'il est impossible de prédire si certaines images de télévision « traverseront les siècles ». En fonction du retentissement d'un événement dans la sphère publique, matérialisé principalement par la « circulation circulaire de l'information », il est concevable pour elles, au mieux, d'espérer une simple citation dans d'autres médias ou bien d'entrer dans les manuels d'histoire scolaires. Comme les articles scientifiques cités, les images, très nombreuses, ne sont recyclées que peu de fois et dans un laps de temps court. Seules quelques-unes aux caractères prégnants peuvent prétendre jouir d'une longévité et d'une fréquence de recyclage importante et continue. Sans doute, les images des premiers pas de l'homme sur la Lune sont-elles à classer parmi celles-ci.

### **Chapitre 3 : Archives et représentations du monde**

---

Dans ce dernier chapitre, après avoir montré quelles sont les contraintes rencontrées par les producteurs du journal télévisé et comment celles-ci se retranscrivent dans les reportages présentés aux téléspectateurs, nous voudrions dépasser le cadre du dispositif de création de ce programme et interroger le recyclage des images d'archives dans les journaux télévisés du point de vue du téléspectateur, et donc, l'inscription et le sens de ce phénomène dans notre société.

Dans une démarche pragmatique, nous souhaitons nous interroger sur la manière dont le téléspectateur construit du sens en visionnant une séquence d'images d'archives dans un reportage. Mettre en question cette construction nous amène à prendre en compte plusieurs aspects. Le téléspectateur a-t-il conscience de regarder un recyclage d'images et voit-il le recyclage comme une citation ? Autrement dit, comment un recyclage d'images devient-il une citation ?

Ensuite, que le recyclage soit explicité ou non, de quelle façon le téléspectateur l'interprète-t-il ? De la question de l'interprétation des images recyclées, découlent celles de sa correspondance avec nos représentations du monde et de son influence sur celles-ci. Pourquoi une séquence d'images peut-elle en remplacer une autre et que pouvons-nous en déduire sur la création de nos répertoires visuels ?

Pour finir, nous souhaitons élargir notre réflexion et confronter nos conclusions à l'ensemble des images diffusées dans les journaux télévisés. Ce qui, dans une optique proche des *Cultural Studies*, nous conduira à proposer des pistes afin de saisir comment les publics utilisent et se réapproprient le journal télévisé. Point de vue qui nous amènera à appréhender les journaux télévisés sous l'angle de leur rôle de lien social et comme source d'inspiration de conversations « neutres » lors de nos relations inter-individuelles.

## 1. Un recyclage de plus en plus présent ?

---

Avant d'étudier à proprement parler les « effets » possibles du recyclage d'archives, dans la construction de la représentation du monde du téléspectateur, voyons d'abord la première question dont résultent toutes les autres, celle de l'ampleur du phénomène. Est-il nouveau et comment évolue-t-il ? Déterminer son importance actuelle et son évolution probable nous entraînera à mieux comprendre ses liens avec la sphère sociale.

Un quart des reportages du *Six'* du mois d'octobre 2002 ont utilisé le recyclage d'images d'archives. Mais qu'en est-il de la durée effective de ces dernières dans une édition ? Afin de nous représenter leur volume horaire dans un journal télévisé, nous avons chronométré les séquences d'archives pendant une semaine<sup>356</sup>, du samedi 5 au vendredi 11 octobre 2002 du *Six'*. Si nous supprimons de notre calcul les deux valeurs extrêmes<sup>357</sup>, nous obtenons une moyenne d'une minute et six secondes. Soit entre 10 et 15% de la durée totale des reportages de l'édition. C'est-à-dire que le *Six'*, d'une durée comprise entre dix et onze minutes, recyclera le plus souvent entre une et une minute trente d'archives.

Le *Six'* est une édition « tout images ». Elle est donc soumise à des nécessités de mise en images que les éditions « incarnées » ne rencontrent pas. Nous avons suivi la même méthode pour étudier la même première semaine d'octobre du journal de 20h00 de France 2<sup>358</sup>. La fourchette du temps effectif de recyclage d'archives se situe aussi entre 10 et 15% de la durée totale d'une édition : pendant ses trente minutes, le journal de 20h00 de France 2 recycle, en moyenne, entre trois et cinq minutes d'archives.

---

<sup>356</sup> Voir annexe 2.

<sup>357</sup> Lundi 7 octobre et vendredi 11 octobre.

<sup>358</sup> Voir annexe 3. Les images d'archives ont été identifiées grâce aux notices documentaires rédigées par les documentalistes de l'INA.

Jours	<b>Six'</b>			<b>20h00 France 2</b>		
	Durée reportages	Durée archives	% durée archives	Durée reportages	Durée archives	% durée archives
5 octobre	9 : 57	0 : 34	5,7	32 : 34	2 : 22	7,5
6 octobre	9 : 59	1 : 16	12,7	31 : 05	3 : 24	10,9
7 octobre	11 : 40	0	0	26 : 41	3 : 18	12,4
8 octobre	10 : 43	1 : 32	14,3	30 : 55	7 : 17	23,6
9 octobre	9 : 51	1 : 25	14,4	29 : 18	5 : 28	18,7
10 octobre	9 : 05	0 : 43	7,9	26 : 35	0 : 56	14,8
11 octobre	9 : 51	1 : 37	16,4	30 : 41	3 : 50	12,5

**Tableau 7 : Durée des séquences d'archives recyclées par édition**

La place prise par le recyclage des images d'archives dans les journaux semble donc comparable entre les principaux journaux télévisés français actuels. Mais ce phénomène, observé au début du vingt-et-unième siècle, est-il inédit et quelle peut en être son évolution ?

Étudier l'évolution du recyclage des images d'archives à travers les journaux télévisés français amènerait à devoir reconsidérer un nouveau corpus. Cependant, sans avoir à recourir à ce dernier, nous pouvons postuler que le recyclage des archives demeure un phénomène aussi ancien que le montage. Afin nous doter tout de même d'un point de comparaison historique, nous avons étudié, ce que nous propose le site web grand public de l'INA : « le journal de notre naissance », qui, dans notre cas, correspond à l'édition du journal de 20h00 de TF1 du 23 mai 1977.

Cette édition, présentée par Roger Gicquel, a pour titre principal la grève générale en France prévue pour le lendemain. Pour traiter ce sujet, le journal de TF1 nous montre deux reportages : le premier concerne les secteurs touchés par la grève (1 minute 45 secondes), le second, en deux parties, s'intéresse à la représentation syndicale dans les entreprises (57 secondes). Nous entendons des interviews des représentants syndicaux et du Premier Ministre de l'époque, Raymond Barre (2 minutes 15 secondes).

Le premier sujet est donc une annonce de grève et de ses répercussions pour les usagers. Le commentaire du journaliste s'attache à donner les conditions de circulation

des moyens de transports en commun, la situation dans les hôpitaux, pour les pompes à essence... La mise en images du reportage est remarquable : il est entièrement constitué d'images fixes : photographies de locomotives, de personnes passant les portiques de la RATP, d'une chambre d'hôpital, toutes diffusées pendant quatre à cinq secondes chacune. Nous pourrions postuler que l'utilisation de « photographies catégorielles » dans ce premier sujet semble être le résultat, soit d'un début de grève dans le secteur audiovisuel, soit une manière d'indiquer au téléspectateur qu'il s'agit d'images d'archives « décontextualisées ». Pourtant, traitant de la représentation syndicale dans les entreprises, le reportage suivant vient contredire ces premières hypothèses.

En effet, ce deuxième reportage nous fait connaître la répartition des votes des salariés par secteurs d'entreprises. Il est aussi constitué d'une minute d'images d'archives, mais cette fois animées. Dans un premier temps, nous sont présentées des images de personnes sortant d'une usine pour « catégoriser » les travailleurs, puis des images de tracts syndicaux et de « scènes de vie » dans des cellules syndicales. Nous avons, ici, un recyclage d'archives nécessité par une information conceptuelle.

Le sujet suivant de l'édition est, lui, un sujet socio-économique (1 minute 02 secondes) ; il s'agit de la nouvelle possibilité pour les particuliers de souscrire à l'emprunt d'État de 1977. Nous l'avons vu, les sujets économiques sont des sujets également conceptuels et/ou sans images et donc recycleurs d'archives. Ce reportage ne déroge pas à la règle et c'est une nouvelle minute d'images d'archives qui nous est proposée.

Continuant dans cette édition, après l'annonce de la grève et l'emprunt d'État, le troisième titre traité consiste en une double prise d'otages d'un groupe de sud-moluquois au royaume des Pays-Bas. Afin de remettre ces prises d'otages dans leur « contexte », le journal de TF1 rediffuse, pendant une vingtaine de secondes, les images de la prise en otage des passagers d'un train effectuée en 1975, également par des sud-moluquois. Nous avons donc, ici, un recyclage d'archives pour « rappel des faits », nécessaire dans un cadre historique, avant la diffusion des images enregistrées près des lieux de la prise d'otage « actuelle » en 1977, et extrêmement semblable à la précédente.

Après ces trois titres, nous sommes quasiment au milieu de l'édition et le recyclage d'archives a été omniprésent dans sa première partie. Deux reportages ensuite y feront encore largement appel, car, après les élections législatives du mois dernier en Israël, il s'agit de remettre le malaise cardiaque de Menahem Begin dans son contexte politique et le Député Pierre Abelin étant décédé, le journal de TF1 lui consacre une rubrique nécrologique d'une quarantaine de secondes. Cette dernière nouvelle correspondant aux informations « sans image ».

Nous pourrions également comptabiliser, en partie, les interventions de Roger Gicquel car, à l'époque, l'ensemble des interventions plateau du présentateur se fait devant un écran diffusant tantôt des photographies, tantôt des infographies, tantôt des images animées. Ces images sont alors, bien souvent, des images d'archives. Nous ne les avons pas retenues dans notre calcul bien qu'elles soient également, pour la plupart, issues d'une recherche documentaire. Nous avons fait le choix, de ne pas tenir compte du dispositif plateau, pour ne retenir que le recyclage des images dans les reportages, afin d'obtenir une durée comparable aux chiffres actuels.

Si nous chronométrons la durée de diffusion d'images d'archives dans cette édition de 1977, nous arrivons alors au total de 11 minutes 18 secondes, soit 35% de la durée totale de l'édition (32 minutes 33 secondes). Nous constatons donc que le recyclage des images d'archives dans les journaux télévisés n'est pas un phénomène récent. Il est dû aux thèmes de certains reportages : l'annonce des grèves est un sujet annonçant un événement futur et l'emprunt d'État ne nécessite pas un nouveau tournage. Nous trouvons la preuve aussi, dans cette édition, que les images d'illustration se démodent. Dans le reportage sur l'emprunt d'État, celles des billets en francs manipulés dans les guichets des banques ne peuvent plus être utilisées pour leur valeur d'illustration d'une situation actuelle.

Nous serions amenés à penser, à la vue de cet exemple, que le recyclage d'images est un phénomène en déclin. Pourtant, l'édition du lendemain, le 24 mai 1977 est, elle, focalisée principalement sur la journée de grève et propose bien moins d'images d'archives que d'images « du jour » des manifestations et des réactions des différents porte-parole. La durée chronométrée des images d'archives dans cette édition est de 3 minutes 55 secondes, soit 10% des 37 minutes 40 secondes de l'édition totale. Nous retrouvons alors notre moyenne basse actuelle.

La comparaison entre ces deux exemples issus des journaux télévisés de 1977 et de notre corpus de 2002 amène à des résultats assez proches. Le recyclage des images d'archives reste lié à l'actualité et à la nécessité de mettre en images certaines informations comme les décès de personnalités publiques ou d'autres événements pour lesquels les journalistes ne possèdent pas d'images. C'était vrai il y a trente ans, cela l'est toujours.

Mais qu'en sera-t-il du futur ? Nous pouvons postuler que les variations seront faibles. Cependant, avec les technologies numériques, l'apparition des téléphones portables caméra et la démocratisation des caméscopes individuels, les informations « sans images » deviennent de moins en moins nombreuses. Les images du Tsunami, en Asie du sud en 2006, enregistrées par des vidéos amateurs montrent que, si les journalistes arriveront toujours après les événements imprévus, les personnes qui les vivent « en direct » ont, de plus en plus souvent, la possibilité de les filmer. En outre, les agences internationales sont de mieux en mieux structurées et leurs réseaux, associés aux progrès et à la facilité de diffusion des images, leur permettent également de disposer de plus en plus d'images des événements « en train de se faire ». Les progrès techniques et le développement des agences réduiront-ils la part du recyclage d'archives dans nos journaux télévisés ?

C'est une thèse inverse que soutiennent, en 2006, les chercheurs en communication anglais David Machin et Adam Jaworski, dans un article consacré au recyclage des archives dans les journaux télévisés anglais<sup>359</sup>. Ces auteurs cherchent à comprendre comment le numérique peut modifier le travail des journalistes et, à la suite de travaux comparatifs des pratiques des journalistes dans les rédactions espagnoles et anglaises, entrepris par Garcia Aviles<sup>360</sup> en 2004, ils observent une recrudescence de l'utilisation des sources secondaires : agences internationales, attachés de presse, banques d'images et archives. Selon eux, les images d'archives sont employées pour rendre les reportages visuellement plus attrayants et « divertissants » (entertaining), mais

---

<sup>359</sup> MACHIN, David, JAWORSKI, Adam. « Archive video footage in news : creating a likeness and index of the phenomenal world ». In *Visual Communication*, n°5, 2006, pp. 345-366. En ligne : <<http://vcj.sagepub.com/cgi/reprint/5/3/345>>, consulté en avril 2007.

<sup>360</sup> GARCIA, Aviles. « Journalists at Digital Television Newsrooms in Britain and Spain: Workflow and Multi-skilling in a Competitive Environment ». In *Journalism Studies*, n°5, 2004, pp. 87-100.



également, parce qu'elles sont bon marché, faciles d'accès et que leur usage permet à un journaliste-monteur « seul » (single editor) de créer un reportage.

Selon ces auteurs, ce recours aux sources secondaires, en général, et aux images d'archives, en particulier, est la conséquence, à la fois, de la concurrence entre les organes de presse et de l'apparition des outils numériques. Cette dernière rendant possible des rédactions plus petites dans lesquelles les journalistes se voient dans l'obligation de devenir de plus en plus rapides et polyvalents. C'est pourquoi, David Machin et Adam Jaworski considèrent que les journalistes anglais et espagnols, travaillant dans les rédactions de presse numérique, sacrifient les « valeurs traditionnelles » du reportage pour privilégier « le vite fait » (speeded-up). Ces chercheurs affublent alors les journalistes du terme intraduisible de « mouse-monkeys »<sup>361</sup>.

Nous l'avons vu dans le premier chapitre, au sujet de l'élargissement des tâches confiées aux Journalistes-reporters-d'images, les « mouse-monkeys » ne sont pas étrangers aux salles de rédaction françaises. Il semble alors probable que, comme en Angleterre ou en Espagne, le recours au recyclage des images d'archives dans les journaux télévisés français ne devrait pas décroître. Mais s'il ne diminue pas, peut-il au contraire, comme le soutiennent David Machin et Adam Jaworski, au sujet des journaux télévisés anglais, s'accroître dans les années à venir ?

L'hypothèse soutenue par ces deux auteurs prévoit que leurs tâches s'élargissant et travaillant de plus en plus dans l'urgence, les journalistes se tourneront de plus en plus vers les sources d'images « secondaires » et en particulier les archives. Cependant, nous souhaitons distinguer dans les « sources secondaires », évoquées par les chercheurs anglais, les images d'archives et les images provenant des sources externes, comme les images d'agences ou des pools.

Si les images des pools et des agences sont sollicitées, c'est parce que les moyens d'échanges sont plus efficaces et moins coûteux que par le passé, mais également parce que le recours à ces sources permet de livrer une information plus « internationale » et plus variée aux téléspectateurs. L'augmentation de l'appel aux

---

<sup>361</sup> MACHIN, David, JAWORSKI, Adam. *Op. Cit.*, p. 348.

sources externes, plutôt qu'au tournage réalisé par les rédactions elles-mêmes, doit alors s'entendre, dans le cas des images internationales, comme la conséquence de la fermeture de bureaux de correspondance permanents à l'étranger ou la baisse des dépôts d'envoyés spéciaux sur le terrain.

Au niveau national, l'utilisation des images données par des services de communication ou par l'achat d'images d'autres chaînes est, lui, directement lié aux possibilités financières et humaines des rédactions. Il est évident que moins les rédactions pourront envoyer de journalistes sur le terrain et plus elles seront dépendantes, non seulement les unes des autres, mais également des sources d'images extérieures fournies par les industriels ou les partis politiques. Mais la problématique de l'évolution du recours aux « sources externes » mérite des études plus précises et dépasse largement le cadre de cette recherche.

En nous limitant au point de vue de l'évolution de l'appel aux images d'archives, nous remarquons que déjà les journaux des années 1970 n'hésitaient pas à puiser dans leurs fonds d'archives et que ce phénomène semble aussi vieux que les actualités cinématographiques<sup>362</sup>. Néanmoins, ici aussi la métamorphose du rôle des journalistes conduit à penser que, filmant de moins en moins et en l'absence d'images « récentes » apportées par leurs partenaires, ils s'orienteront plus fréquemment vers le recyclage d'images d'archives.

Difficile de prévoir si ce phénomène va s'accroître « durablement ». Mais la position, selon laquelle la réutilisation des images d'archives progresserait, implique que ces images remplacent des images autrefois « fraîchement tournées » par la rédaction. Et donc, que le recyclage d'archives « progresse » dans les rubriques où il était jusqu'alors faiblement utilisé, comme les reportages « politiques »<sup>363</sup>. Dans ce cas, si des images d'archives peuvent se substituer à des images « fraîches », cela suppose que les « signes visuels » du discours d'un journal télévisé sont interchangeable, commutables, presque à souhait sur l'axe paradigmatique. Qu'en est-il alors des différences entre des images récentes et des images d'archives dans le discours journalistique ? Surtout, quelles en sont les répercussions sur les représentations

---

<sup>362</sup> À ce sujet voir NINEY, François. *L'épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire*. Bruxelles : De Boeck Université, 2002, en particulier les pages 33 à 35.

<sup>363</sup> Voir page 157 : Tableau 4 : Typologie des reportages du Six' en octobre 2002.

visuelles du monde proposées par les journaux télévisés et enfin, de quelle façon le(s) téléspectateur(s) reçoit(vent)-il(s) le message véhiculé ?

## **2. Images d'archives et inférences**

---

Afin de saisir pourquoi une séquence d'images d'archives peut en remplacer une autre et donc la manière dont le téléspectateur les interprète, nous nous appuyerons sur les notions de *pertinence de la communication* et de *coût cognitif* issues des sciences cognitives.

Mais, dans un premier temps, pour que le téléspectateur considère un recyclage d'images d'archives comme une répétition, il faut qu'il l'identifie. En d'autres termes, les journalistes donnent-ils aux téléspectateurs le moyen de repérer les images d'archives dans leurs reportages ?

### **2.1. Montrer la citation**

La question de la monstration de l'archive, de son signalement dans un reportage, est régie par une convention<sup>364</sup> signée entre chacun des diffuseurs privés et le Conseil Supérieur de l'Audiovisuel (CSA). Les conventions possèdent toutes une section « Honnêteté de l'information et des programmes ». Dans cette section, se trouve un article dans lequel sont précisées les modalités d'utilisation des images d'archives. Les conventions sont claires : « Toute utilisation d'images d'archives est annoncée par une incrustation à l'écran, éventuellement répétée. Si nécessaire, mention est faite de l'origine des images »<sup>365</sup>.

Avant de débattre de cet extrait d'article, remarquons que les chaînes publiques ne signent pas de convention avec le CSA mais sont soumises à un « cahier des missions et des charges ». C'est dans le chapitre premier de ce cahier que se situe le paragraphe : « obligations générales et déontologie ». Nous y retrouvons l'essentiel des

---

<sup>364</sup> Conventions disponibles sur le site du CSA : <<http://www.csa.fr>>

<sup>365</sup> Article 22 pour M6 et TF1, article 17 pour Canal+ des conventions d'avril 2008.

recommandations communiquées aux diffuseurs privés. Pourtant, aucune directive n'est donnée sur l'utilisation des archives. Sur ce sujet, le seul commentaire que nous ayons dans le cahier des charges et des missions des diffuseurs publics a trait aux dispositions entre le diffuseur et l'INA.

Faut-il y voir une méconnaissance du législateur sur le rôle « d'illustration » de l'image d'archives ? Quoi qu'il en soit, nous constatons que l'emploi d'archives d'un instant prégnant doit être annoncé par un bandeau sur l'écran et que, globalement, sauf oubli, cette recommandation est suivie par les diffuseurs. Pourtant, l'indication de l'utilisation d'archives comme images d'illustration semble bien moins respectée.

Si le lecteur peut s'offusquer de tels procédés, il convient, cependant, de distinguer deux cas : l'utilisation des images d'archives pour illustrer un commentaire ne pouvant avoir de support visuel défini dans le cas d'informations conceptuelles et le recyclage des archives « pour faire plus vrai » lorsqu'un événement s'est réellement déroulé, mais que les rédactions n'en possèdent pas les images.

La monstration des images d'archives, le fait, par une inscription de les marquer comme des citations, soulève une situation paradoxale. Dans l'esprit du documentariste qui les a cherchées et du monteur-journaliste qui les a recyclées dans son reportage, elles sont sélectionnées car elles ne « ressemblent pas » à des archives. C'est même l'une des tâches principales du documentariste d'identifier ces images décontextualisables. Le but de leur usage étant d'être « transparentes », le fait d'en indiquer l'origine contredit ce pour quoi elles sont employées. L'application de la mention « archives » sur les images voit, alors, dans le milieu professionnel, deux tendances s'affronter.

La première est celle de la systématisation du signalement « archives » sur les images impliquées ou, dans une moindre mesure, l'obligation de le signifier dans le commentaire du journaliste. Pourtant, cette systématisation de la mention pose un nouveau problème, celui de sa durée de présence à l'image. Si l'on systématise la mention sur les images, il faut la laisser pendant l'ensemble de la séquence d'archives en question. Nous pouvons légitimement nous interroger sur le fait que le téléspectateur repère vraiment le sigle « images d'archives » lorsque ce dernier n'apparaît que quelques secondes. De plus, certaines de ces images d'illustration possèdent une valeur « esthétique ». Si un plan présentant des images d'archives dure trois secondes,

le téléspectateur aura son regard pris, soit par la « belle image », soit par l'indication « archives », rarement les deux ensemble, en si peu de temps.

Enfin, si, dans le cas des sujets de société ou de consommation, qui sont parfois des « tout archives », ce signalement doit apparaître sur l'ensemble du reportage, du point de vue de la construction du sens du reportage, cette mention vient contredire le commentaire. Dans le cas de reportages comme ceux annonçant les chiffres mensuels du chômage ou par exemple un sujet sur le remboursement des médicaments, le commentaire s'inscrit dans le présent, voire dans le futur, là où le sigle à l'écran indique des images du passé. Comme le souligne Marie-France Chambat-Houillon, « Dès lors, la répétition citationnelle effective transforme ce fragment d'ordre discursif en fait télévisuel historique »<sup>366</sup>.

L'indication systématique du statut d'archives des images est par conséquent plus compliquée à mettre en place qu'il n'y paraît. Cette position semble plus une attitude de recherche d'honnêteté intellectuelle avec le téléspectateur qu'une position dogmatique, et ce, même chez les documentalistes dont pourtant l'apposition de cette mention marque, de manière visible, le travail à l'antenne.

C'est une autre tendance qui s'impose : celle de l'usage parcimonieux de la citation « archives ». Les tenants de cette tendance, les plus nombreux, estiment, comme le législateur, que cette notation « archives » ne se justifie que si son absence peut entraîner la confusion dans l'esprit du téléspectateur. Soulignons aussi, que la simple indication « archives » sur une séquence d'images ne renseigne pas vraiment le téléspectateur sur les conditions de cet enregistrement, l'endroit et l'époque réels où il a été tourné.

C'est pourquoi, de nombreux acteurs de la production d'un journal télévisé pensent qu'une utilisation systématique de la mention « archives », n'apporterait rien au téléspectateur. Signalons aussi que certains journalistes, soucieux de l'aspect esthétique de leur reportage, trouvent que « cela ne fait pas beau »<sup>367</sup>. Si cette réflexion

---

<sup>366</sup> CHAMBAT-HOUILLOIN, Marie-France. « Retour sur images. Analyse de deux dispositifs de citation télévisuelle ». In *Télévision. Questions de formes*. De TARANGER, Marie-Claude, GARDIES, René (dir). Paris : L'Harmattan, 2003, p. 36.

<sup>367</sup> Entretien avec un journaliste sportif pour le groupe Métropole Télévision, réalisé en mai 2005.

vient confirmer l'idée que l'esthétique des images reste une priorité dans l'esprit de bon nombre de journalistes-monteurs, elle montre aussi qu'indiquer la source de leurs matériaux n'est pas la préoccupation première de tous les journalistes. Cependant, le téléspectateur attentif observera que, selon le chef d'édition et/ou le journaliste responsable d'un reportage, cette utilisation se fait de manière très variée entre les différentes éditions d'un même journal ou d'une chaîne à l'autre.

Sachons que, au-delà de la mention « archives », l'indication de l'origine des images, provenant en particulier des autres diffuseurs, reste une grande cause de débat. D'ailleurs, l'apposition ou non du nom de la source peut être un des éléments pris en compte lors de la négociation commerciale des images. Les agences, comme APTN, qui fournissent à leurs abonnés des images achetées à d'autres chaînes précisent, dans le texte accompagnant leurs envois d'images, l'obligation ou non de citer la chaîne détentrice des droits.

Dans le cas des informations « sans images », le débat sur la monstration des images d'archives reste ouvert. Car, du point de vue de l'interprétation du sens, elles peuvent se révéler être un message préjudiciable au commentaire qu'elles « illustrent simplement ». En outre, bien que la population concernée par ce cas soit restreinte, le fait de reconnaître un logo, par exemple celui de l'INA dans l'image, peut amener le téléspectateur à créer des inférences à partir d'une expérience personnelle, de son vécu et le faire ainsi, par l'imaginaire, s'évader du reportage pendant un moment.

C'est pourquoi, non pour clore, mais pour relativiser ce débat, nous pouvons estimer à la suite de Marie-France Chambat-Houillon que

« le succès rhétorique de la citation est pleinement atteint lorsque le téléspectateur comprend que le véritable objet visé par cette énonciation particulière n'est pas la provenance de l'extrait, ni ses origines, mais le contenu dénoté de l'énoncé cité »<sup>368</sup>.

---

<sup>368</sup> CHAMBAT-HOUILLO, Marie-France. *Op. Cit.*, p. 37.

## 2.2. Pertinence et coût cognitif

Avant de discuter de l'interprétation des images d'archives par les téléspectateurs, il nous semble nécessaire, afin que notre lecteur comprenne nos postulats, de nous arrêter sur les notions de *pertinence de la communication* et de *coût cognitif*.

### Une interprétation entre pertinence et coût cognitif.

Dans leur ouvrage, *La Pertinence. Communication et cognition*<sup>369</sup>, Dan Sperber et Deirdre Wilson proposent un modèle de pragmatique cognitive cherchant à sortir du « modèle du code »<sup>370</sup> en prenant en compte l'efficacité de la communication<sup>371</sup>. Ils considèrent que « l'environnement cognitif d'un individu est un ensemble de faits qui lui sont manifestes »<sup>372</sup>. Un fait sera manifeste pour un individu, à un moment donné, « si et seulement s'il est capable à ce moment de se le représenter mentalement et d'accepter cette représentation comme vraie ou probablement vraie »<sup>373</sup>.

Ces auteurs posent comme postulat qu'un acte de communication ostensif<sup>374</sup> « communique la présomption de sa propre pertinence optimale »<sup>375</sup>. Ce qui signifie que, demandant l'attention d'un tiers, tout destinataire laisse à penser que son message

---

<sup>369</sup> SPERBER, Dan, WILSON, Deirdre. *La Pertinence : Communication et Cognition*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1989, pp. 229 à 249.

<sup>370</sup> *Op. Cit.*, p. 13.

<sup>371</sup> La communication est définie, chez Dan Sperber et Deirdre Wilson, selon le « modèle inférentiel » dans lequel « communiquer, c'est produire et interpréter des indices » (p. 13.). À partir des inférences, le destinataire d'un message élabore des *hypothèses*, qui sont les pensées qu'il « traite comme des représentations du monde réel (par opposition à des fictions, des désirs ou des représentations de représentations) » (p.12.) et qui constituent un « ensemble structuré de concepts » (p. 135.).

<sup>372</sup> *Op. Cit.*, p. 65.

<sup>373</sup> *Idem*.

<sup>374</sup> Pour ces auteurs, la communication est « ostensive » et « inférentielle ». Ostensive, car elle présuppose la reconnaissance, par le destinataire, de l'acte de communication du destinataire. Inférentielle, car elle engage un travail de construction mentale, grâce aux nouvelles propositions et à celles qui lui sont déjà connues. *Op. Cit.*, pp. 83-102.

<sup>375</sup> *Op. Cit.*, p. 237.

est pertinent. La tâche du destinataire revient, alors, à construire une interprétation du message propre à confirmer cette présomption de pertinence<sup>376</sup>.

Ce qui signifie que l'interprétation du recyclage d'une séquence d'image d'archives se fait en fonction de l'ensemble des propositions inférables de l'énoncé qui le rendent le plus pertinent possible. Précision importante, la pertinence n'est pas une recherche déductive de la vérité mais dépend du rapport entre l'effort et l'effet cognitif<sup>377</sup>.

L'effort cognitif, également nommé « coût », figure la concentration intellectuelle nécessaire à l'interprétation d'un énoncé, correspondant au nombre de déductions logiques devant être opérées pour sa compréhension. Alors que l'effet cognitif d'une proposition représente l'ensemble des propositions que l'on peut inférer d'elle et de son contexte.

Nous pouvons caractériser le degré de pertinence d'une hypothèse, dans un contexte donné, en estimant qu'il sera d'autant plus élevé que « ses effets contextuels y sont plus importants » et que « l'effort nécessaire pour l'y traiter est moindre »<sup>378</sup>. Autrement dit, pour interpréter les images d'archives, nous choisissons le sous-ensemble d'hypothèses qui attribuent à l'énonciation la plus grande pertinence en produisant, par les inférences les moins coûteuses, le plus d'effets cognitifs. Se pose alors la question des images d'illustration.

### **Coût cognitif et images d'illustration**

Si les images d'illustration ne sont pas explicitement signalées à l'écran, sont-elles interprétées comme un recyclage, comme une citation par le téléspectateur ? Devant des images de quai bondé pour annoncer une grève des transports, par un jeu d'inférences déductives, car raisonnablement « le journal télévisé ne peut pas nous

---

<sup>376</sup> Les auteurs précisent que les hypothèses sur les objets, les événements et d'autres entités ne sont pas partagées par tous et qu'elles peuvent changer au cours des générations ou même au cours d'une vie. Pour cette raison, la pertinence n'est pas absolue et elle doit être considérée en termes de « pertinence pour un individu ». *Op. Cit.*, pp. 218-219.

<sup>377</sup> *Op. Cit.*, pp. 188-200.

<sup>378</sup> *Op. Cit.*, p. 191.



présenter des images du futur », le téléspectateur peut « logiquement » en déduire que les images proposées sont des archives. Mais, le téléspectateur produit-il cet effort cognitif ?

Comme l'indique Michel Denis, l'image permet « de dériver des inférences sans devoir recourir à des opérations de logique formelle »<sup>379</sup>. C'est ce que souligne Annette Béguin-Verbrugge pour qui la construction du sens ne s'établit pas qu'à travers des inférences logiques mais également automatiques. En effet, il « existe un rapport entre le répertoire et le caractère plus ou moins automatique des inférences »<sup>380</sup>. Ce qui signifie que, lorsqu'un modèle est fortement intégré à la mémoire du sujet, il est « très disponible » et le téléspectateur a tendance à le mobiliser « de manière immédiate, sans le confronter à d'autres indices plus coûteux au plan cognitif »<sup>381</sup>. Ce n'est que lorsque l'individu se donne le temps de la réflexion ou quand il y a absence, dans le répertoire, de modèle applicable, que la construction du sens nécessite une compensation inférentielle de type logique.

Jean-Léon Beauvois et Jean-Claude Deschamps parlent, eux, d'un état de basse tension cognitive correspondant à l'investissement cognitif minimum requis :

« Dans les mœurs courantes de l'échange social, les gens se passent fort bien de procédures d'inférences conformes à la norme scientifique [...], même lorsqu'ils en sont capables. Ils préfèrent l'usage de schèmes ou d'heuristiques, stratégies courtes et économiques, qui donnent lieu à des inférences dont l'évaluation doit se faire en termes d'acceptabilité (sociale) plutôt que de validité (logico-déductive) »<sup>382</sup>.

Suivant ces auteurs, nous pouvons formuler l'hypothèse que, par le processus de l'investissement cognitif minimum, les images d'archives non signalées ne sont pas reconnues comme telles. Les téléspectateurs s'interrogent-ils sur les conditions et la date de prise de vue des images proposées lors des annonces de grèves ? Ou préfèrent-ils se concentrer sur le commentaire oral ?

---

<sup>379</sup> DENIS, Michel. *Image et cognition*. Paris : PUF, 1989, p. 130.

<sup>380</sup> BÉGUIN-VERBRUGGE, Annette. *Op. Cit.*, p. 118.

<sup>381</sup> *Idem.*

<sup>382</sup> BEAUVOIS, Jean-Léon, DESCHAMPS, Jean-Claude. « Vers la cognition sociale ». In *Traité de psychologie cognitive 3 : cognition, représentation, communication*. BONNET, Claude, GHIGLIONE, Rodolphe, RICHARD, Jean-François (dir.) Paris : Dunod, 1989, pp. 1-110.

L'usage d'images d'illustration sert un principe d'économie cognitive. L'utilisation des images « animées » a pour but de maintenir l'attention du téléspectateur, mais leur caractère peu informatif engage la « vigilance » vers le commentaire oral. Le rôle de ces images dans des situations de « basse tension cognitive » doit s'entendre, au moins dans l'esprit du producteur, comme des repères cognitifs aisés et qui focalisent la concentration vers le commentaire « informatif ». Les images d'illustration sont alors « transparentes » pour le téléspectateur.

La notion de transparence d'une séquence d'images est centrale dans notre étude. Telle que nous la concevons, elle se rapproche de celle évoquée par Roland Barthes dans son ouvrage *Le degré zéro de l'écriture*, lorsque, souhaitant rédiger une introduction à « l'Histoire de l'Écriture »<sup>383</sup>, il rappelle que :

« L'art classique ne pouvait se sentir comme un langage, il était langage, c'est-à-dire transparence, circulation sans dépôt, concours idéal d'un Esprit universel et d'un signe décoratif sans épaisseur et sans responsabilité »<sup>384</sup>.

Résultat de la redondance des styles artistiques, selon Roland Barthes, « cette transparence vient à se troubler » à partir de la fin du XV<sup>ème</sup> siècle car « la forme littéraire développe un pouvoir second, [...] elle fascine, elle dépayse, elle enchante, elle a un poids »<sup>385</sup>.

Pour cet auteur, la notion de transparence est intimement liée à celle de la répétition de formes identiques ou proches qui en viennent à ne plus être perçues comme telles par une société. Transposer cette notion aux images d'illustration, signifie pour nous, qu'afin de remplir leur fonction, c'est-à-dire être transparentes pour le téléspectateur, les images d'illustration ne doivent ni le choquer ni même l'interpeller par un quelconque indice. Elles doivent être habituelles. C'est pourquoi nous pouvons formuler l'hypothèse que les images d'archives sont transparentes lorsqu'elles sont proches de nos représentations mentales les plus courantes.

---

<sup>383</sup> BARTHES, Roland. *Le Degré zéro de l'écriture*. Paris, Seuil, 1972, p. 10.

<sup>384</sup> *Op. Cit.*, p. 8.

<sup>385</sup> *Idem.*

## Inférences activatrices et constructives

Postuler que les images d'illustration sont proches de nos représentations mentales, nous amène à nous interroger sur l'influence du phénomène de recyclage d'images sur la création de nos représentations du monde et de la réalité. Pour aborder cette question, les sciences cognitives distinguent deux types d'inférences<sup>386</sup>. Elles peuvent être activatrices, dans la mesure où elles remettent en mémoire de travail des éléments ou des concepts déjà intégrés à nos répertoires ou constructives, dans la mesure où elles autorisent des élaborations secondes à partir d'une relation interconceptuelle jusqu'ici inconnue du sujet.

Les inférences activatrices reposent sur nos répertoires cognitifs. Dès lors, selon nous, les images d'archives ne sont transparentes que si elles réactivent des modes mémorisés de pensées ou de représentations. Or, de quoi se souvient-on parmi les images médiatiques ? Selon Martine Joly,

« on peut penser, sans s'avancer outrageusement, qu'on se rappelle en priorité ce qui se répète, autrement dit, les différentes formes, les procédés, la fréquence des images et les différents champs de la répétition à la télévision dont certains relèvent de la stéréotypie et d'autres pas »<sup>387</sup>.

Selon cet auteur, dont nous partageons les conclusions, nous nous souvenons des images qui se répètent, se recyclent et cela d'autant mieux qu'elles sont stéréotypées. Nous reviendrons sur la notion de stéréotype, mais, à ce stade de l'étude, nous souhaitons insister sur le lien entre les images d'archives, fréquemment recyclées, et leur rôle de références activatrices, et postuler que nous utilisons ces images d'archives, ces souvenirs, dans notre construction du sens, entre autres, lorsque nous sommes dans un état d'investissement cognitif minimum, comme, souvent, devant le journal télévisé. Nous l'avons vu dans le chapitre liminaire, les journaux télévisés sont conçus, aussi, pour des personnes occupées à d'autres tâches (préparation repas...).

---

<sup>386</sup> Voir ERHLICH, Stéphane. « Construction des représentations sémantiques : le fonctionnement du sujet ». In *Le langage : construction et actualisation*, n°98, MOSCATO, Michel. PIERAUT-Le-BONNIEC, Gilberte. (dir.) Rouen : Publications de l'Université de Rouen, 1984, pp. 151-164.

<sup>387</sup> JOLY, Martine. « Stéréotype et discours télévisuels ». In *Actes du XXIème Colloque d'Albi : Langages et signification Le stéréotype : usages, formes et stratégies*, 2000. En ligne : <[www.revue-texto.net/1996-007/marges/marges/Documents%20Site%206/doc0032\\_joly\\_m/albi2000\\_mj.pdf](http://www.revue-texto.net/1996-007/marges/marges/Documents%20Site%206/doc0032_joly_m/albi2000_mj.pdf)>, consulté en avril 2006.

Par ailleurs, si les images d'archives nous sont transparentes, alors que comme nous l'avons démontré, une image d'illustration est très périssable, c'est que ce type d'images nous est familier et donc qu'il est conforme à notre modèle mental. Comme le précisent Jean Claude Fozza, Anne-Marie Garat et Françoise Parfait, dans la *Petite fabrique de l'image* : « L'image n'est pas une mémoire, mais elle y participe, elle la construit »<sup>388</sup>. Que construisent les images d'archives ? L'hypothèse la plus intéressante est que nous les utilisons pour nourrir nos images mentales, notre imaginaire mais également notre représentation du monde et ses « clichés ».

### **Image mentale**

Les images mentales, nées du travail de l'imagination, sont des images « intérieures », rattachées au psychisme de celui qui les élabore et les neurobiologistes, qui en étudient les traces d'activité dans le cortex, en ont une connaissance encore relativement incomplète. L'image mentale ne doit pas se confondre avec une idée abstraite ou un concept. René Descartes l'a parfaitement exprimé :

« Que si je veux penser un chiliogone, je conçois bien à la vérité que c'est une figure composée de mille côtés, aussi facilement qu'un triangle est une figure composée de trois côtés seulement ; mais je ne puis pas imaginer les mille côtés d'un chiliogone, comme je fais les trois d'un triangle ni, pour ainsi dire, les regarder comme présents avec les yeux de mon esprit »<sup>389</sup>.

Mais quel rapport avec les images d'archives ? Ce rapport est direct avec notre capacité à imaginer car, comme l'affirment Jean-Louis Missika et Dominique Wolton, « l'imagination ne crée pas des images *ex nihilo*, elle déforme, transforme les copies fournies par la perception »<sup>390</sup>. Toujours selon ces auteurs, l'image animée appartient à une classe particulière d'objets perçus qui serait un intermédiaire entre « le monde visible et l'imaginaire »<sup>391</sup>. Pour ces sociologues, l'image télévisée est bien une chose extérieure perçue par le regard au même titre que les objets de notre quotidien, comme

---

<sup>388</sup> FOZZA, Jean Claude, GARAT, Anne-Marie et PARFAIT, Françoise. *Petite fabrique de l'image*. Paris : Magnard, 2003, p. 236.

<sup>389</sup> DESCARTES, René. *Méditations métaphysiques - Méditation sixième: De l'existence des choses matérielles, et de la réelle distinction qui est entre l'âme et le corps de l'homme*. Paris : Classiques Hatier de la philosophie, 2004, p. 91.

<sup>390</sup> MISSIKA, Jean-Louis, WOLTON, Dominique. *Op. Cit.*, p. 174.

<sup>391</sup> *Idem*.

une chaise ou une table. Pourtant, la « fugacité et l'irréalité de l'image » lui donne un caractère fictionnel, celui d'une « vision » ; elle ressemble à une production de l'imaginaire. Les auteurs précisent que l'image enregistrée est un « entre-deux » : à la fois réalité matérielle résultant d'un processus de fabrication et « quelque chose d'autre » qui constitue pour la pensée et la conscience une expérience psychique singulière. Ces auteurs se rapprochent du sentiment de Christian Metz, pour qui « le film est l'extension de la rêverie »<sup>392</sup>.

### **Prototype**

Les images utilisées dans les journaux télévisés nous serviraient à créer des images mentales qui « entre le réel et l'imaginaire » nous permettent de penser notre monde en nourrissant notre imaginaire. Pourtant, cet argument s'applique à tous les types d'images ; concernant les images d'archives « d'illustration » et leur recyclage, nous pensons qu'il faut poser la question de leur valeur prototypique.

Le caractère prototypique des représentations mentales a été étudié par Umberto Eco dans son ouvrage *Kant et l'ornithorynque*<sup>393</sup>. Il y distingue trois « versions » du prototype :

- La première définit le prototype comme « le membre d'une catégorie dont la singularité est de devenir une sorte de modèle pour reconnaître d'autres membres partageant avec lui certaines propriétés considérées comme saillantes »<sup>394</sup>. Ce qui signifie que, lorsque nous sommes invités à définir un oiseau, c'est le prototype du moineau que nous avons en tête, pour la bonne raison que c'est cet oiseau qui nous est le plus familier. Le sémiologue précise d'ailleurs qu'un habitant du Pacifique aura une représentation (Umberto Eco parle de *Type Cognitif*) d'un oiseau autre que celle du moineau.

- La deuxième version du prototype amène à le considérer comme un schéma, comme un faisceau de traits, ce qui, de ce point de vue, rapproche le prototype du stéréotype. Umberto Eco explique que si nous songeons à un dinosaure, qui est un animal que

---

<sup>392</sup> METZ, Christian. *Le Signifiant imaginaire*. Paris : Christian Bourgois, 1984, p. 163.

<sup>393</sup> ECO, Umberto, *Kant et l'ornithorynque*. Paris : Grasset, 1997, pp. 268-274.

<sup>394</sup> *Op. Cit.*, p. 268.

nous ne connaissons pas à travers une expérience directe mais à travers « les véritables prototypes que nous présente l'Encyclopédie », nous sommes amenés, selon lui, à projeter une image mentale « plus proche du monde de Walt Disney que du musée d'histoire naturelle ».

- Umberto Eco souligne l'ambiguïté de la troisième version car elle se définit en termes de classification ; c'est « un ensemble de réquisits, exprimables propositionnellement, nécessaires pour affirmer l'appartenance à une catégorie ».

Pour cet auteur, la valeur de la notion de prototype réside dans sa capacité à définir quels sont les « bords » d'une catégorie de base<sup>395</sup>. Par contre, « parce qu'elle dépend d'expériences *in situ* », l'image prototypique peut se modifier, c'est-à-dire que celle-ci peut être différente d'un individu à l'autre et également d'une période de la vie à une autre. Par exemple, l'évocation du terme *World Trade Center* renvoie à la réalité « actuelle » qui est, *Ground zero*, soit, une immense dalle de béton plus ou moins en chantier. La réalité de ce terme linguistique désignait, avant le 11 septembre 2001, un centre d'affaires new-yorkais, soit deux immenses tours dominant la presqu'île de Manhattan. Pourtant, à la lumière des arguments précédents, il nous semble raisonnable de postuler qu'à l'évocation du groupe de mots : « world trade center » de nombreuses personnes « voient » sous la forme d'image prototypique accolée à cette expression linguistique, un avion percuter une tour : c'est l'image la plus recyclée et sans doute la plus ancrée dans nos esprits.

### **Interpréter une séquence d'images muettes**

Avant d'étudier comment le recyclage des images d'archives permet d'intégrer et de stabiliser de nouvelles formes dans nos répertoires, arrêtons-nous sur une situation décrite par le sociologue Daniel Dayan<sup>396</sup> qui, bien qu'elle ne soit pas un recyclage d'archives tel que nous l'avons défini, nous aidera à comprendre la formation des inférences lors du visionnage d'un reportage et à observer l'influence de notre répertoire cognitif dans la construction du sens des images d'un journal télévisé.

---

<sup>395</sup> *Op. Cit.*, p. 294.

<sup>396</sup> DAYAN, Daniel. « Quand montrer c'est faire ». Texte présenté au séminaire du Centre d'Etude des Mouvements Sociaux, EHESS/CNRS, 19 juin 2008.

Cet exemple est tiré d'une séquence du programme *No comment* de la chaîne d'information européenne Euronews, dont la particularité réside dans l'absence de commentaire parlé. Cet exemple ne convoque pas d'inférences via un récit journalistique, à l'inverse des nombreux sujets utilisateurs d'archives. Il nous donne l'occasion de nous interroger sur notre représentation du monde lorsqu'elle ne se fait qu'à travers des images. Dans *No comment*, seule une indication textuelle donnant le lieu et la date de la prise de vue est présente à l'écran. Les images sont inscrites dans un contexte spatio-temporel. Elles ne sont pas des images d'illustration mais, au contraire, des instants prégnants, mémorables, dont les images, selon le principe de ce programme, « peuvent se passer de commentaire ».

Ceci fait directement écho aux principes enseignés dans les écoles de journalisme qui donnent pour objectif aux Journalistes-reporters-d'images :

« d'enregistrer une succession de plans qui racontent une histoire. Ces plans doivent être informatifs. L'idéal serait de pouvoir relater un événement uniquement en images, sans avoir à ajouter de commentaire »<sup>397</sup>.

La séquence évoquée par Daniel Dayan se déroule dans les « territoires occupés » de Palestine. Un plan-séquence montre, au premier plan, des soldats en treillis, armes à la main. À une dizaine de mètres de la caméra, se tient un garçon d'une dizaine d'années, terrorisé. Les soldats lui hurlent des ordres que nous ne comprenons pas. Le petit garçon obéit, enlève alors une sorte de gilet qu'il porte autour du corps puis sa chemise et enfin son pantalon. La séquence se termine ainsi.

Les inférences développées ici sont soumises à la connaissance du monde que peut avoir le téléspectateur au sujet du conflit israélo-palestinien. En fonction de la promesse du genre des images de *No comment*, qui les place dans le monde réel, ainsi que de certains systèmes de référence comme l'innocence des enfants, l'absence d'ancrages linguistiques autres que le lieu et la date ne permettent pas au téléspectateur de construire de nouvelles inférences. Selon Daniel Dayan, cette image est pourtant « lisible sans commentaire ». Elle répond au scénario « d'un fantasme collectif » : un petit palestinien est brutalisé par des soldats israéliens.

---

<sup>397</sup> GANZ, Pierre. *Le reportage radio et télé*. Paris : CFPJ, 1988, p. 36.

Pourtant, la réalité de cet événement est tout autre : l'enfant est un « kamikaze » et son gilet est truffé d'explosifs. Cet enfant a pris peur et il ne veut plus faire éclater sa bombe. Les soldats qui lui crient des ordres sont des démineurs. Ils hurlent car ils craignent qu'il ne se trompe de geste et ils lui demandent de se déshabiller car il peut avoir été équipé de plusieurs charges. En d'autres termes, nous venons, en fait, d'assister à une tentative de sauvetage réussie et notre hypothèse de départ, née des inférences réalisées lors du visionnage de cette séquence, se révèle fausse car la chose réelle est trop éloignée de nos schémas de pensée habituels.

### **3. Entre pertinence et vraisemblance, une construction du monde**

---

#### **3.1. Problème de la réutilisation invisible : conférence de Bagdad**

Le traitement de *No comment* a rendu illisible, ou plus exactement a rendu « lisible », mais autrement, un événement dont la réalité ne peut se retrouver qu'à partir d'informations obtenues par d'autres voies.

Cependant, cet exemple ne concerne pas directement le recyclage des images d'illustration. Arnaud Mercier décrit un autre cas posant également de véritables problèmes déontologiques dus à l'absence d'indices permettant d'identifier le recyclage d'une séquence d'images d'archives. Il s'agit du cas où cette dernière remplace les images d'un événement « réel » mais dont les images, soit n'existent pas, soit ne sont pas disponibles. Nous touchons, alors, aux dérives possibles - et effectives - de l'utilisation d'archives comme images d'illustration. Arnaud Mercier dépeint d'ailleurs cette pratique comme « récurrente » dans les journaux télévisés. Il cite l'exemple de la Conférence palestinienne tenue à Bagdad en novembre 1990.

À cette époque, les chaînes de télévisions occidentales n'étaient pas autorisées à tourner en Irak. Dès lors, rendre compte en images des événements de la « crise du Golfe » devenait impossible.



Arnaud Mercier explique que :

« Antenne 2 [...] choisit alors de monter un reportage à base d'archives, mais sans le signaler explicitement, et montra les images de la Conférence palestinienne d'Alger, [s'étant déroulée] quelques années auparavant, sur un commentaire relatant la conférence de Bagdad. À aucun moment, le journaliste n'a prétendu que les images montrées étaient celles de Bagdad, mais leur association avec le commentaire le laissait penser. Interrogé sur le procédé, un grand reporter de cette chaîne ne s'avouait pas le moins du monde choqué. Il ne s'agissait en aucun cas d'une manœuvre destinée à tromper, mais simplement d'une astuce de montage pour rendre le sujet plus vivant. Il n'y avait pas manipulation en ce sens que la Conférence palestinienne avait bien eu lieu à Bagdad et que, si les images de Bagdad avaient existé, elles auraient ressemblé à celles venant d'Alger »<sup>398</sup>.

Ce recyclage « invisible » d'images d'archives qui, de plus, ne représente pas la réalité développée par le commentaire pose de nombreuses interrogations que nous pourrions résumer par une question très naïve : dans le cadre d'un journal télévisé, peut-on recycler n'importe quelle image pour raconter n'importe quoi ?

Cet exemple soulève alors trois questions :

- La première est d'ordre déontologique. L'exemple de la conférence de Bagdad conduit Arnaud Mercier à formuler quelques questions déontologiques mais, comme il le remarque, les auteurs de ce reportage, eux, s'en posent beaucoup moins.

- La deuxième touche à la notion de vraisemblance des images. Si l'illustration en images du commentaire journalistique demeure une nécessité en télévision, quand les journalistes ne possèdent pas les images de l'événement dont ils souhaitent parler, ils font appel à l'aspect vraisemblable d'autres images.

- La troisième question est celle de la définition de la valeur informative et référentielle de certaines images puisque celles de deux événements de types « similaires » sont jugées interchangeables.

---

<sup>398</sup> MERCIER, Arnaud, *Op. Cit.*, p. 157.

### **3.2. L'archive, le documentaliste et la déontologie**

Si nous nous arrêtons à la réflexion d'Arnaud Mercier, nous pouvons imaginer que cette façon de faire est parfaitement intégrée aux habitudes des producteurs de l'information télévisée ; pourtant, comme nous l'avons précédemment exposé au sujet de la *monstration des archives*, les auteurs eux-mêmes s'interrogent sur cette pratique et, au premier chef, les documentalistes qui doivent répondre à des demandes parfois farfelues.

Dans le processus de sélection des images en vue d'une réutilisation effective, le documentaliste se trouve directement concerné par cette question. Car, dans l'esprit des journalistes-monteurs, sauf indications contraires explicitement signalées, la séquence d'images que leur fournit le documentaliste est une séquence « libre d'utilisation » puisque celui dont c'est le métier l'a *validée*. C'est donc à lui qu'incombe, en grande partie, la responsabilité du respect de la « déontologie » de la réutilisation des images de *son* fonds documentaire. Et les discussions sur la « déontologie » de la réutilisation de certaines images d'archives dans certains contextes sont plus régulières que ne le laisserait penser l'exemple de la conférence de Bagdad. Néanmoins, ces discussions se font entre individus et, par conséquent, les conclusions dépendent des personnes impliquées et de leur « vision » propre de « ce qui se fait et de ce qui ne se fait pas ».

Enfin, ces réflexions « déontologiques » restent possibles lorsque le temps octroyé pour les recherches permet de trouver d'autres solutions mais, nous le savons, c'est rarement le cas pour les journaux télévisés. La contrainte de mise en images des reportages « oblige », alors, les acteurs du journal télévisé à ce type d'entorse aux règles qui devraient régir la profession mais, faute de mieux, cela semble à ce moment-là secondaire.

### **3.3. Des journalistes poètes ou historiens ?**

Lors de leur insertion dans un reportage, les séquences d'images d'archives sont choisies en fonction de leur « vraisemblance » avec le réel supposé de la situation et de leur conformité avec la narration du journaliste. Les images de la conférence d'Alger

peuvent se substituer à des images de la conférence de Bagdad, car elles entretiennent, tout du moins dans l'esprit du journaliste ayant réalisé ce reportage, un important degré de vraisemblance avec la situation réelle qu'il s'imagine.

Lors de l'utilisation de cet artifice, la question de la vraisemblance d'une séquence d'images correspond à la possibilité qu'elle a de « passer » pour une autre ou, plus exactement, au fait de ne pas choquer le téléspectateur ; c'est-à-dire qu'il lui est proposé une image à laquelle il s'attend, qu'il connaît déjà.

Le critère de vraisemblance d'une séquence d'images se détermine soit de manière individuelle, soit, et ce cas est assez fréquent pour ne pas être négligé, entre collègues documentalistes et/ou monteur. Les critères de validation de cet aspect vraisemblable sont ceux énoncés par la rhétorique de Quintilien lorsque, pour convaincre, l'orateur a recours aux inventions ; il faut qu'elles « aient un air de vérité qui ne jure ni avec la personne, ni avec le lieu, ni avec le temps, et que tout soit vraisemblable dans l'accomplissement comme dans l'ordre des faits »<sup>399</sup>.

Cependant, poser le principe de vraisemblance et non de réalité amène inévitablement à poser la question de la frontière entre le caractère réel et le caractère fictionnel de ce type de recyclage des images d'archives dans les journaux télévisés. En effet, la principale promesse du genre journal télévisé est celle de l'authenticité. Attardons-nous un instant avec Aristote qui, dans le chapitre IX de la *Poétique*, associe la notion de *vraisemblance* non à l'œuvre de l'historien mais à celle du poète : « le rôle du poète est de dire non pas ce qui a lieu réellement, mais ce qui pourrait avoir lieu dans l'ordre du vraisemblable ou du nécessaire »<sup>400</sup>. Pour Aristote, la différence entre l'historien et le poète ne tient pas à la manière d'écrire, « l'ouvrage d'Hérodote serait écrit en vers, ce n'en serait pas moins une histoire, indépendamment de la question de vers ou de prose », mais elle se base sur la teneur du discours : l'historien « parle de ce qui est arrivé », même si le récit des événements paraît non crédible, alors que le poète exprime « ce qui aurait pu arriver ».

---

<sup>399</sup> QUINTILIEN. *De institutione oratoria. Livre IV et V*. Paris : Les Belles Lettres, 1976, Livre IV.

<sup>400</sup> ARISTOTE. *La poétique*. Paris : Les Belles Lettres, 1997, Chapitre IX.

Les poètes antiques utilisaient le vraisemblable pour traiter de sujets généraux et lors d'annonces de faits futurs. L'exemple de la conférence de Bagdad entraîne à s'interroger sur l'utilisation des images d'archives pour « illustrer » un événement du passé, plus ou moins proche, dont la rédaction ne possède pas d'image. Bien que, dans leur commentaire, les journalistes remplissent, normalement, la fonction de l'historien, les images présentées, elles, se classent dans le domaine de la narration poétique ; elles sont vraisemblables, mais n'entrent pas dans la réalité décrite par l'énonciation verbale.

Pourtant, il nous semble peut probable que le téléspectateur rencontre un conflit cognitif sur ce point. À la difficulté inférentielle de reconnaître les images d'archives, nous pouvons associer ce que le sociologue Louis Quéré nomme l'économie du vraisemblable dans la création de l'opinion publique :

« On peut dire que la validation intersubjective d'une grande partie de ce que font les gens et de ce qu'ils disent relève de *l'économie du vraisemblable* plutôt que de l'établissement de vérités rationnelles du genre de celles produites par la science »<sup>401</sup>.

Selon Alain Deremetz, en littérature, la vraisemblance est basée sur l'intertextualité implicite ou explicite du texte qui permet de le rattacher à une tradition, qui fonctionne comme le lieu d'une *doxa*, fondée sur le consensus. Cette *doxa*, chaque auteur en est à sa manière le témoin et le garant :

« la vraisemblance pragmatique de son récit, l'écrivain la tire de son inscription, comme le depositaire et l'héritier d'une lignée, [...] qui lui donne son autorité et sa légitimité. Elle ne repose plus sur la prétention à révéler un dire inouï, mais à répéter, en les intégrant, tous les dires antérieurs »<sup>402</sup>.

Le vraisemblable n'est donc pas l'apparition du nouveau mais la répétition et l'actualisation des dires antérieurs. À ce titre, le recyclage des images d'archives joue alors deux rôles :

---

<sup>401</sup> QUÉRÉ, Louis. « Opinion : l'économie du vraisemblable. Introduction à une approche praxéologique de l'opinion publique ». In *Réseaux. Communication – Technologie – Société*, n°43, 1990, p. 56.

<sup>402</sup> DEREMETZ, Alain. « Tradition, Vraisemblance et autorité fictionnelle ». In *Dictynna*, n°1, Villeneuve d'Ascq, Université de Lille 3, 2004, p. 21. En ligne :

<http://dictynna.revue.univ-lille3.fr/1Articles/1Articlespdf/deremetz.pdf>, consulté en janvier 2007.

Dans un premier temps, par la répétition des mêmes formes visuelles, à défaut d'être exactement les mêmes images, il aide à conserver la transparence et donc l'aspect vraisemblable des images diffusées, bien que leur rapport de signification soit parfois très éloigné du commentaire.

Dans un second temps, le recyclage stabilise de nouvelles formes et les intègre à nos répertoires. Qui, devant des images totalement « inédites »<sup>403</sup> comme celles des attentats du 11 septembre 2001, ne s'est pas, même rapidement, interrogé sur la « réalité » de ces images « invraisemblables » ? Par la répétition, le recyclage rend possible l'incorporation de nouvelles images dans le répertoire visuel du téléspectateur.

### **3.4. Archives, stéréotypes et clichés**

Le recyclage des images d'archives agit sur nos représentations de la réalité, soit pour les conforter, soit pour y intégrer de nouvelles formes. Cependant, le second cas est bien moins fréquent que le premier et les images d'archives réutilisées seront d'autant plus transparentes et vraisemblables qu'elles s'accorderont à nos représentations mentales, c'est-à-dire à nos stéréotypes.

Il est certain que les images possédant le plus important potentiel de réutilisation sont les images les plus stéréotypées. Ce sont elles qui seront demandées, elles dont se souviendra, ou que reconnaîtra lors de la recherche, le journaliste ou le documentariste. En outre, si le stéréotype est fortement ancré dans les représentations mentales, la question déontologique se posera d'autant moins, allant même fréquemment jusqu'à être totalement ignorée. Illustrer un reportage annonçant des grèves dans les transports en commun à l'aide d'images de quai de métro bondé, prises en réalité suite à un incident technique ou « voyageur », ne provoquera que peu de problèmes de respect des règles; le stéréotype des images de grève étant bien installé dans les mentalités, peu de documentaristes ou de journalistes ont le sentiment de travestir une « réalité ».

---

<sup>403</sup> Signalons que certaines fictions comme les films *Independance Day* ou *Armageddon* avaient déjà proposé des images de destruction du World Trade Center. Ceci ajoutant, probablement pour certains téléspectateurs, à l'aspect fictionnel de ces images.

Le sujet de la stéréotypie des images d'archives recyclées amène à questionner la valeur informative et référentielle de ces images. Mais, avant cela, il nous semble important de nous arrêter sur la notion même de stéréotype ainsi que sur celle plus spécifique aux images : le cliché.

Ces deux termes sont péjoratifs et cette péjoration est « d'autant plus forte », selon Isabelle Rieusset-Lemarié, « qu'elle a fini par jouer le rôle non plus seulement d'une connotation négative mais de [sa] dénotation pure et simple »<sup>404</sup>. Néanmoins, à la suite de Martine Joly nous souhaitons réenvisager les notions de clichés et de stéréotypes comme « modes de communication spécifique et comme discours sociaux et non individuels, contraints par nature à réactiver des modèles d'acceptabilité »<sup>405</sup>.

### **Des notions techniques**

Dans leur champ lexical original, le stéréotype et le cliché sont des outils permettant de reproduire, rapidement et à moindre coût, un « document » source contenant des informations textuelles ou visuelles.

*Le stéréotype* est un terme d'imprimerie ; selon le Trésor de la Langue Française informatisé, il s'agit d'un :

« cliché métallique en relief, obtenu à partir d'une composition en relief originale (caractères typographiques, gravure, photogravure, etc.). Il se dit des ouvrages imprimés avec des pages ou planches dont les caractères ne sont pas mobiles, et que l'on conserve pour de nouveaux tirages, au moyen de flans qui prennent l'empreinte de la composition et dans lesquels on coule un alliage à base de plomb ».

*Le cliché*, lui, est un terme issu de la typographie, il s'agit toujours selon le TLFi d'une :

« plaque métallique en relief à partir de laquelle on peut tirer un grand nombre d'exemplaires d'une composition typographique, d'un dessin, d'une gravure sur bois, sans avoir à composer, dessiner ou graver à nouveau ».

---

<sup>404</sup> RIEUSSET-LEMARIÉ, Isabelle. « Stéréotype ou reproduction de langage sans sujet ». In *Le stéréotype. Crise et transformations*, Centre de Recherche sur la Modernité, Université de Caen, 1994, p. 25.

<sup>405</sup> JOLY, Martine. *Op. Cit.*, 2000.

Le cliché est donc un stéréotype, ou type en relief, qui sert à reproduire une image à l'identique à de nombreux exemplaires. Par analogie, ce terme a ensuite désigné, dans le domaine de la photographie, « l'épreuve négative sur support transparent ou translucide obtenue en faisant agir la lumière sur des matières sensibles à l'exposition et à partir de laquelle on peut tirer un grand nombre d'épreuves positives ».

Du terme technique désignant un procédé typographique, « le stéréotype » est devenu un mot d'usage courant utilisé au cours du XX<sup>ème</sup> siècle en sociologie et en psychologie sociale. En psychologie sociale, les stéréotypes sont les images figées que l'on applique à un individu en fonction des images que l'on a de son groupe d'appartenance. Le sociologue Emilio Willems définit alors le stéréotype comme une « représentation collective constituée par l'image simplifiée d'individus, d'institutions ou de groupes »<sup>406</sup>.

### **Le cliché, un déni du mouvement de l'image animée ?**

L'analogie avec la photographie et l'image fixe paraît fort intéressante car, en réalité, le journaliste formule sa demande d'images de la façon suivante : je voudrais « une image cliché de X ». Si, par l'appellation cliché, il désigne l'acception « sociologique », le choix du terme renvoie, pourtant, soit à une plaque métallique gravée, soit à une image photographique, c'est-à-dire, de toute façon, à une « image » fixe. C'est d'ailleurs souvent par ce singulier, « une image de », que sont exprimées les demandes de séquence d'images.

Lorsque nous avons abordé les instants prégnants, nous avons précisé que les images diffusées dans les journaux télévisés sont bel et bien des images animées et que nous ne pouvons pas les réduire à une photographie. Pourtant, notre étude sur le nombre de plans utilisés dans les reportages diffusés du 5 au 11 octobre 2002 dans le 20h00 de France 2 indique que la durée moyenne d'un plan est de cinq secondes<sup>407</sup>. Ce qui

---

<sup>406</sup> WILLEMS, Emilio. Dictionnaire de sociologie. Paris : Rivière, 1970, cité dans AMOSSY, Ruth, HERSCHBERG, Pierrot. *Stéréotype et cliché, langue discours société*. Paris : Nathan, 1991, p. 266.

<sup>407</sup> Voir annexe 3.

signifie que la durée de plus ou moins de la moitié<sup>408</sup> des plans utilisés dans un journal télévisé est inférieure à cinq secondes. Nous pouvons, alors légitimement, nous interroger davantage sur ce que nous percevons, plutôt que sur ce que nous voyons dans une séquence d'images aussi courte. Par ailleurs, si nous l'inscrivons dans un montage où les images s'enchaînent toutes dans un aussi bref rapport de temps, ne peut-on rapprocher un plan inférieur à cinq secondes d'une image fixe ? L'observation du journal télévisé du 23 mai 1977 montre que le recours à l'image fixe pour annoncer des grèves ne nuit pas, selon nous, au message du commentaire et que la différence entre une image animée de quelques secondes et un plan fixe est parfois plus anecdotique que significative.

Selon les monteurs interrogés et les résultats de notre analyse de corpus, les plans dépassant les dix secondes sont majoritairement des discours en *voix in*. Il est compliqué de couper certaines phrases et lors de courtes séquences, l'utilisation de plans de coupe se justifie difficilement. Et plus encore quand l'interviewé, l'invité, le journaliste, etc. parle en direct. Bien que dans ce cas, reconnaissons-le, les plans de coupe soient quand même assez fréquents. Dans le journal télévisé, les discours en *voix in* sont les seuls moments de liberté visuelle pour le téléspectateur. Il peut laisser son regard balayer toute l'image et commencer une « observation » de celle-ci : le décorum, la tenue vestimentaire de l'orateur, ses mimiques, etc. C'est-à-dire, s'occuper de tout sauf d'écouter réellement l'orateur.

Malgré tout, hors discours, la brièveté des plans rapproche de plus en plus la télévision de l'image fixe. Elle ne peut, alors, nous proposer que des « clichés » de la réalité. Le téléspectateur ne peut analyser les différentes images qui lui sont proposées et elles ne peuvent être interprétées que dans leur acception première. Il s'agit là, par conséquent, d'une dénotation de l'image, rendue encore moins connotative du fait de la rapidité d'enchaînement. Découvrant, pour la première fois, la publicité des pâtes Panzani évoquée par Roland Barthes, après l'avoir vu pendant trois ou quatre secondes, qui peut évoquer, aussitôt, le concept d'italienneté ou de retour du marché qu'il a exprimé au sujet de cette image ? Le plus fréquemment, au premier abord, chacun n'y voit que le signe prégnant : une publicité pour les pâtes Panzani.

---

<sup>408</sup> Nous n'avons pas calculé la médiane, mais, au regard du nombre d'items pris en compte (2 429) et de la relative homogénéité des éditions, nous pensons qu'elle doit être proche de la moyenne.



## Aspect socio-linguistique du stéréotype

Les stéréotypes et les clichés sont également des notions linguistiques. Ruth Amossy fait, de la répétition, un trait distinctif entre le cliché et le stéréotype « qui ne procède pas par répétition littérale »<sup>409</sup> car elle s'ancre essentiellement dans le discours.

Le cliché est une expression figée que les locuteurs ne peuvent modifier ni du point de vue de la forme, ni en ce qui concerne le contenu sémantique, alors que le stéréotype vise le plan des représentations mentales que les membres d'une collectivité reçoivent telles quelles. Le stéréotype peut se manifester à partir des clichés ou dans des récits plus longs. Selon Ruth Amossy, le stéréotype « simplifie et élague le réel ; il peut ainsi favoriser une vision schématique et déformée de l'autre qui entraîne des préjugés »<sup>410</sup>.

Cette nouvelle acception du terme est donc étroitement liée à la symbolique de ce mode de production qui devient norme culturelle. Ainsi, selon les termes de Ruth Amossy « de la standardisation industrielle, [le stéréotype] passe à la mécanisation de la production culturelle »<sup>411</sup>.

## Stéréotype, télévision et pensée critique

Le stéréotype et le cliché seraient, dès lors, des outils liés pour une certaine part à l'industrialisation des processus de production. Ce point de vue ne peut qu'évoquer la pensée critique développée au sujet des médias et le concept « d'industrie culturelle » initiés par Theodor Adorno et Max Horkheimer<sup>412</sup> à la fin des années quarante.

Après la seconde guerre mondiale, la croissance de la télévision et la diffusion massive d'images et de sons sur des territoires nationaux, puis au niveau mondial, modifia « le

---

<sup>409</sup> AMOSSY, Ruth. « Du cliché et du stéréotype. Bilan provisoire ou anatomie d'un parcours ». In *Le cliché*, Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 1998, p. 24.

<sup>410</sup> AMOSSY, Ruth, HERSCHBERG, Pierrot. *Op. Cit.*, p. 27.

<sup>411</sup> AMOSSY, Ruth. *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*. Paris : Nathan, 1991, p. 26.

<sup>412</sup> À ce sujet voir : ADORNO, Theodor, HORKHEIMER, Max. *Dialectique de la raison*, Paris : Gallimard, 1983 (1947).

paysage politique et culturel au niveau planétaire »<sup>413</sup>. Ce changement d'échelle de la communication est principalement dû aux avancées techniques et à la création de groupes industriels. C'est sur cette constatation de l'industrialisation des modes de production des « produits médiatiques », que se créent la pensée critique et le concept « d'industrie culturelle ».

Pour ces auteurs, l'industrie culturelle exerce une fonction idéologique majeure : elle oriente les modes de consommation, contrôle le temps de loisir, détermine les points de références de son public ; ses œuvres préférées et son univers imaginaire sont des produits de l'industrie culturelle. En d'autres termes, elle cherche à limiter les capacités créative et critique du public, afin de rendre efficace la réception d'un produit hautement standardisé pour une très large audience.

Theodor Adorno s'est intéressé, de manière spécifique, à la télévision et à sa création de stéréotypes, dans un article étudiant les principaux « modèles »<sup>414</sup> (Patterns) de ce média. Il y reconnaît que la standardisation, « imposée par des cadres de référence établis, produit automatiquement nombre de stéréotypes » ; que le peu de temps imparti à l'élaboration des scénarios et l'abondant matériel, à produire continuellement, induisent aussi certaines formules et « rendent presque inévitable une certaine stéréotypie ».

Ces stéréotypes régissent les modèles de la culture de masse. Theodor Adorno propose de les interpréter à travers la valeur du réalisme :

« si elle n'est pas raffinée, la culture de masse doit au moins être à la page — ce qui revient à dire « réaliste » ou s'affichant comme telle — dans le but de rencontrer les attentes d'un public supposé désillusionné, vigilant, réaliste et peu enclin au sentimentalisme »<sup>415</sup>.

---

<sup>413</sup> OLIVIER, Bruno. *Les sciences de la communication, Théories et acquis*. Paris : Armand Colin, 2007, p. 145.

<sup>414</sup> ADORNO, Theodor. « Television and the Patterns of Mass - Culture », In *Quarterly of Film, Radio and Television*. 1954 pp. 213-235 — Traduit de l'anglais par SAVARY, Géraldine, PIDOUX, Jean-Yves et BEAUD, Paul. *Réseaux* n° 44/45, 1990. En ligne : < [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/reso\\_0751-7971\\_1990\\_num\\_9\\_44\\_1806](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/reso_0751-7971_1990_num_9_44_1806)>, consulté en avril 2008.

<sup>415</sup> *Op. Cit.*, p. 230.

Par réalisme, il précise que les programmes de télévision enseignent à leurs téléspectateurs qu'il leur faut renoncer « aux idées romantiques », s'adapter à tout prix et ne rien attendre de qui que ce soit : « l'éternel conflit petit-bourgeois entre individu et société a été réduit à un vague souvenir, et le message de l'identification au statu quo se répète invariablement ».

Pour l'auteur, ces stéréotypes agissent à partir de « la répétitivité, la redondance et l'ubiquité » qui caractérisent, selon lui, la culture de masse. Cette répétitivité des formes, nous dirions ce recyclage, tend alors à « automatiser les réactions et à affaiblir les forces de résistance de l'individu ». La télévision nous impose des modèles de représentation, et ceux-ci sont inscrits d'autant plus profondément dans nos modèles mentaux qu'ils sont liés à une répétition invariable et qu'ils sont le fruit d'un message caché qu'il convient de mettre à jour car, selon Theodor Adorno, « le plein effet du matériel sur le spectateur ne peut être compris si l'on n'étudie pas le sens caché, en conjonction avec le sens apparent ».

Ce sens caché, si cher aux détracteurs de la télévision qui voient un propagandiste déguisé derrière chaque journaliste, peut facilement faire basculer la théorie de la culture de masse et des industries culturelles dans une autre théorie bien moins scientifique, celle du complot. Pourtant, dans ce même texte, Theodor Adorno soulève lui-même cette objection et s'interroge sur l'implication consciente des producteurs de programmes : « ces effets nocifs du message caché de la télévision sont-ils connus de ceux qui contrôlent, planifient, écrivent et dirigent les spectacles ? » Ce à quoi il répond que :

« L'ensemble des producteurs obéissent, souvent en maugréant, à d'innombrables exigences, à des règles empiriques, à des modèles imposés et à des mécanismes de contrôle qui ne laissent nécessairement qu'un minimum d'espace à toute espèce d'expression artistique autonome »<sup>416</sup>.

Nous avons vu dans les chapitres précédents toute la pertinence de cette remarque de Theodor Adorno. Les stéréotypes sont inscrits au cœur de la culture de masse car ils permettent, à un faible coût, tant financier que cognitif, de véhiculer un message en accord avec nos modèles mentaux et nos représentations préconstruites de la réalité. Si cette pratique peut et doit être remise en cause, son abolition est une chimère,

---

<sup>416</sup> *Op. Cit.*, pp. 234-235.

comme le reconnaît Theodor Adorno. En réponse à la rapidité du traitement de l'information et aux contraintes structurelles ainsi qu'organisationnelles, la télévision et par concomitance le journal télévisé sont incapables de se passer du stéréotype et donc des images d'illustration. Si nous ne savons pas les supprimer de nos écrans de télévision, en prendre conscience rend possible, cependant, une nouvelle lecture des informations télévisées et des représentations visuelles qui nous sont proposées.

### **Le décalage information - images**

Les images d'illustration recyclées sont hautement stéréotypées et en tant que tel, elles sont vraisemblablement transparentes pour les téléspectateurs. Cependant, parfois, les images et le commentaire qu'elles illustrent semblent en décalage. Nous assistons à deux discours parallèles, un discours oral nous fournissant les « informations » et un discours visuel concernant le thème, de plus ou moins près. À ce moment, pour reprendre les termes de Martine Joly, nous sommes soumis à « une sorte de double bind, de double injonction ou double contrainte »<sup>417</sup> car nous percevons deux discours concomitants, disjoints et parfois contradictoires.

Effectivement, le recyclage d'archives peut avoir, selon nous, des répercussions sur une construction du sens plus complexe. Parfois, l'obligation de mise en images, et donc le recyclage d'images d'archives, entraîne des situations aberrantes. Il arrive souvent que les images d'un reportage soient largement en contradiction avec leur commentaire journalistique. Par exemple, s'il est question de la grossesse d'une actrice, en l'absence d'image de cette actrice le ventre rond, seront utilisées des images de cette personne, le ventre plat, sur les tapis rouges. Précisons que pour certaines personnalités, un peu moins médiatiques, en l'absence de ces images d'illustration, il semble envisageable que ce type d'information ne soit pas relayé.

Dans un registre moins glamour, l'absence d'image ou la notoriété d'un des protagonistes d'un « fait divers » provoque, de temps en temps, d'importants décalages

---

<sup>417</sup> JOLY, Martine. *Op. Cit.*, 2001, p. 8. La notion de « double bind » traduite par « double contrainte » est issue des travaux de l'école de Palo Alto. À ce sujet voir MARC, Edmond, PICARD, Dominique. *L'école de Palo Alto. Un nouveau regard sur les relations humaines*. Paris : Retz, 2007 (2001), en particulier les pages 124-128.

entre l'information contenue dans le commentaire et les images diffusées. Ce fut le cas, dans les journaux de France 2 du 9 août 2004, lors des reportages consacrés à l'ouverture du procès de Marc Cécillon, accusé d'avoir abattu sa femme de cinq coups de feu devant une soixantaine de témoins. Ces reportages nous présentent le prévenu, ancien joueur international de rugby, dans des vestiaires, revêtu du maillot de l'équipe de France de rugby, puis jouant sur un stade d'entraînement. Gageons, d'ailleurs ici, que, si nous n'avons pas vu d'images de Marc Cécillon pendant un match de l'équipe de France, cela ne tient sans doute qu'à des contraintes juridiques.

Notre propos n'est pas de refaire le procès ; certes, les images du rugbyman s'apprêtant à défendre les « couleurs de l'équipe de France » replacent le prévenu dans son contexte de notoriété médiatique ; cependant, la diffusion de ces images du « héros sportif » ne viennent-elles pas rendre illisibles l'information du commentaire ou, tout du moins, porter le débat sur une question totalement autre, celle de la reconversion professionnelle des sportifs de haut niveau, comme ce fut le cas dans les premiers temps du procès ?

Nous voyons donc qu'en raison des différentes contraintes de temps et d'images pesant sur les modes de production des journaux télévisés, les images servent de simple « illustration » à un texte préparé sans elles. Pourtant, la discussion sur l'utilisation des images d'archives comme illustration existe bien dans les salles de rédaction mais, *in fine*, ce sont les contraintes qui dictent bien souvent les choix considérés comme seulement de faibles entorses à la promesse d'authenticité du journal télévisé.

Le « recyclage » d'une image d'actualité se base sur un principe de vraisemblance issue de nos stéréotypes et si certaines images, intemporelles, ont une valeur illustrative intrinsèque, l'exemple de la conférence de Bagdad pose clairement le débat déontologique. Cependant, qu'un recyclage soit ancré dans son contexte d'origine par une légende sur l'image, par un commentaire ou pas, son interprétation n'est jamais un acte complètement encadré par l'instance énonciatrice, et le décalage entre les images et le commentaire en permet une multitude de lectures ; mais nous savons que dans un état d'économie cognitive ou d'attention distraite, le téléspectateur, la plupart du temps, ne prête que peu d'importance à ces images. Il comprend les images d'archives à l'intérieur d'un système de signification scriptural et audio-visuel plus complexe et

accorde plus ou moins d'importance à tel ou tel type de signes. Ce recyclage de signes, de stéréotypes, pose nécessairement la question de la nature de ces représentations visuelles que sont les images d'illustrations et donc de leur fonction sémiotique telle qu'elle est définie par Charles Sanders Peirce.

#### **4. La fonction référentielle des archives, de l'indice au symbole**

---

Largement répandue dans les services de documentation audiovisuelle, une plaisanterie affirme que, pour effectuer les recherches d'une édition, il suffirait de « ressortir la cassette » de l'année précédente. Évidemment, cette boutade paraît caricaturale mais elle insiste sur le peu de renouvellement des informations et aussi sur le traitement récurrent de sujets, les marronniers, faisant appel aux images d'archives.

À l'inverse, Daniel Dayan souligne que : « le propre des informations est que, si elles se succèdent, elles ne se ressemblent pas toujours »<sup>418</sup>. Ce sociologue distingue alors une information d'un rituel : l'information « n'a pas pour fonction de pérenniser des symboles »<sup>419</sup>. Cependant, le recyclage des images d'archives et par conséquent, la répétition des formes visuelles, dans le journal télévisé nous amène à questionner ce programme comme un producteur d'images symboliques, de signes de nature arbitraire.

François Jost propose une typologie des images des journaux télévisés inspirée de la typologie peircienne et il y associe les images d'archives aux icônes. Néanmoins, cet auteur reconnaît leur « statut ambigu » puisque, selon lui,

« en même temps [que les images d'archives] affirment la possibilité d'un événement représenté, elles nient la valeur d'unicité de cet événement, son existence, pour n'en conserver qu'un schéma abstrait, une pure essence indéfiniment réactualisable »<sup>420</sup>.

François Jost prend l'exemple d'une séquence d'images représentant la façade de la Banque de France ou une séquence d'images de pieds, c'est-à-dire les images des

---

<sup>418</sup> DAYAN, Daniel. *Op. Cit.*, 2007, p. 11.

<sup>419</sup> *Idem.*

<sup>420</sup> JOST, François. *Op.Cit.*, 2007, pp. 86-87.

pieds d'une foule, processus utilisé en raison du droit à l'image et qui sert à signifier le corps social. C'est cette « pure essence » qui donne une fonction iconique aux images d'archives, dont nous précisons qu'elles sont, dans ce cas, illustratives.

Selon cet auteur, les indices peirciens sont les images témoignages, celles qui gardent la trace de ce qui a eu lieu une fois. Par exemple, les images d'un train qui déraile ou d'un attentat en Irak. Elles sont présentées par le journaliste comme des preuves du réel. Le téléspectateur est transformé en témoin oculaire.

Enfin, toujours selon ce chercheur, les images symboles sont celles dont la raison d'être réside dans la capacité à faire métaphore. En général, c'est le commentaire qui détache l'image du réel pour lui donner « sa valeur symbolique, éminemment subjective ».

Les images d'archives sont-elles des icônes peirciennes ? Nous ne le pensons pas, ou plus précisément, elles ne sont pas que cela.

#### **4.1. Un indice ?**

Selon Martine Joly<sup>421</sup>, c'est le côté indiciaire de l'image qui lui donne toute sa force de « conviction ». L'image de journal télévisé n'est pas une imitation du réel, mais l'empreinte de la chose par contact lumineux.

Cette valeur indicielle des images est d'ailleurs invoquée par la profession pour justifier de l'objectivité de leur traitement car il est indéniable qu'il s'est réellement déroulé « quelque chose » et que, sauf trucage, l'événement n'a pas été inventé. Les journalistes affirment alors présenter une vision objective de la « réalité », les images se faisant simple calque du monde réel et des faits observés. Elles n'auraient qu'une fonction référentielle et donc seraient une preuve de véracité car « en télévision, on est obligé de montrer une partie de ce que l'on affirme »<sup>422</sup>. Les journalistes de télévision jouent alors de cette force que procure l'illusion de la compréhension immédiate. « La

---

<sup>421</sup> JOLY, Martine. *Op. Cit.*, 2005, pp. 28-30.

<sup>422</sup> Entretien avec Jean-Claude de la Tremblaye, ancien journaliste reporter d'images à Antenne 2, juin 1991, cité dans MERCIER, Arnaud. *Op. Cit.*, p. 148.

prise de conscience d'un message visuel est quasi instantanée. Face à l'image, chacun a la certitude d'avoir vu ce qu'il fallait y voir »<sup>423</sup>.

Cette idéologie du pouvoir informationnel et référentiel de l'image, sur lequel s'appuient les journalistes pour justifier et légitimer leur manière de travailler, fait, comme le remarque le sociologue Jean-Paul Terrenoire, que « en apparence, ce système se passe de code et de syntaxe, il se contente d'être réaliste et objectif ». Et de préciser : « la convention qui fait l'image n'est pas immédiatement perçue et la composition reste cachée derrière les éléments composés »<sup>424</sup>. C'est ce que soulignent Dominique Cotte, Marie Després-Lonnet et Jacqueline Chervin lorsque, interrogeant les pratiques des monteurs, ils précisent qu'« il est frappant de constater que nombre de métiers qui concourent à faire exister *l'œuvre* sont des métiers qui tirent leur fierté [...] du fait que leur travail soit d'autant plus réussi qu'il est moins visible »<sup>425</sup>. Ce principe de la « transparence », cité ici par les auteurs pour le montage, se retrouve tout au long de la chaîne de production.

Cette construction n'est pas sans rappeler les principes de la vérité ontologique du cinéma développés par le critique André Bazin<sup>426</sup>. Postulant que le cinéma enregistre mécaniquement la nature, il lui reconnaît une objectivité indépassable. Pour le critique, le plan séquence et la profondeur de champ doivent être privilégiés par rapport au montage. Le mot d'ordre d'André Bazin est « montage interdit ». Même chose pour les mouvements de caméra : elle ne doit bouger que pour suivre un personnage. En suivant ces recommandations, les cinéastes et, par extension, les monteurs de télévision développent des effets permettant de faire « émerger la vérité intime du réel ».

S'appuyant sur ces préceptes, Guy Lochard et Jean-Claude Soulages proposent la notion de « document d'observation ». Ce dernier est proche, par son esthétique, du cinéma-vérité qui postule une attitude non-interventionniste du cinéaste. On y donne à voir le réel sur le mode de la « transparence ». Mais les auteurs précisent que, comme

---

<sup>423</sup> MERCIER, Arnaud. *Op. Cit.*, p. 150.

<sup>424</sup> TERRENOIRE, Jean-Paul. « Images et sciences sociales : l'objet et l'outil ». In *Revue française de sociologie*, n°26, 1985, pp. 515-516.

<sup>425</sup> COTTE Dominique, DESPRÉS-LONNET, Marie, CHERVIN, Jacqueline. *Op.Cit.*, 2007, p. 80.

<sup>426</sup> BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris : Cerf, 1962, p. 44.



nous l'avons vu avec la séquence de *No Comment*, « face aux images d'une réalité donnée comme directement accessible, le spectateur est abandonné à son libre arbitre »<sup>427</sup>.

#### 4.2. Une icône ?

L'icône présente certains aspects de l'objet réel, certaines propriétés de l'objet représenté : entre l'icône et l'objet dénoté, il existe une relation d'analogie. Umberto Eco situe la relation analogique non pas entre la représentation - le signe iconique - et l'objet représenté - l'objet réel - mais entre l'icône et « un modèle perceptif de l'objet »<sup>428</sup>. C'est ce qu'ont également montré les études du Groupe  $\mu$ <sup>429</sup>. Les signes iconiques ne possèdent pas les propriétés de l'objet représenté, mais ils reproduisent certaines conditions de la perception commune sur la base des codes perceptifs normaux et par la sélection des stimuli qui - ayant éliminé d'autres stimuli - permettent la construction d'une structure perceptive. Cette structure perceptive possède, sur la base des codes de l'expérience acquise, « la même signification que l'expérience réelle dénotée par le signe iconique »<sup>430</sup>. Autrement dit, le signe iconique a des propriétés communes non pas avec l'objet mais avec le modèle perceptif de celui-ci.

Leur aspect de ressemblance, mécanique, avec le réel filmé place donc les images d'archives du côté des icônes comme, d'ailleurs, une large partie des images fabriquées. Cette relation entre le signe iconique et son référent réel demeure particulièrement visible dans les réactions du public découvrant, « dans la réalité », une personnalité médiatique, la jugeant, alors, mieux ou moins bien qu'à la télévision, mais également dans la véracité de l'identité dont se targue la personne qui nous fait face. L'image de journal télévisé, en tant qu'icône, amène parfois à des situations paradoxales qui consistent à valider la « véracité » de la réalité qui se présente à nos sens par sa correspondance avec l'image mentale que nous nous faisons d'une personnalité, modelée par les médias.

---

<sup>427</sup> LOCHARD, Guy, SOULAGES, Jean Claude. *Op. Cit.*, p. 94.

<sup>428</sup> ECO, Umberto. *Le problème esthétique chez Thomas d'Aquin*. Paris : PUF, 1993, p. 21.

<sup>429</sup> Groupe  $\mu$ . *Traité du signe visuel : pour une rhétorique de l'image*. Paris : Seuil, 1992.

<sup>430</sup> ECO, Umberto. *Op. Cit.*, 1993, p. 14.

### 4.3. Un symbole ?

Mabrouka El-Hachani nous apprend que les documentalistes d'Euronews indexent, à l'aide du mot-clé outil « image symbolique », les images comportant un « caractère exceptionnel : drapeau roumain troué » ou les images représentant un lieu matérialisé par « un monument comme [la] Tour Eiffel, Big Ben, etc. »<sup>431</sup>. Euronews accorde donc le statut de symbole aux images exceptionnelles d'une situation mais également à des images d'illustration telles que les images de monuments qui sont employées pour figurer un lieu géographique plus ou moins étendu en fonction de la notoriété du lieu considéré.

Partant de ce constat, nous estimons que la télévision, dans un souci d'économie du discours, tend à créer et à utiliser ce que nous nommons des symboles médiatiques. Notre étude de terrain nous fait rejoindre Jean-Paul Desgoutte, lorsqu'il déclare que nous pouvons « même penser que le devenir contemporain de la production audiovisuelle conduit à l'élaboration d'une nouvelle forme d'écriture qui délivre peu à peu l'image de sa fonction analogique au profit de son caractère conventionnel et tend à valoriser sa valeur sémiotique *symbolique* au détriment de sa valeur référentielle *réaliste* »<sup>432</sup>. Cependant, cet auteur s'interroge sur la validité de cette position et sur ses conséquences :

« Si cela est avéré, la fonction de stéréotype ou de lieu commun tendrait à basculer de l'abstraction verbale à l'abstraction visuelle, l'image abstraite, ou image-relais, prenant en charge une part au moins du rôle de support mythique du jeu social traditionnellement dévolu au verbe »<sup>433</sup>.

Nous avons vu que ce basculement supposé par Jean-Paul Desgoutte reste, au moins au niveau de certains reportages du journal télévisé, une réalité. Cette position est lourde de conséquences. Si les images fabriquées imitent plus ou moins correctement un modèle ou le proposent, les images enregistrées ressemblent le plus souvent à ce qu'elles représentent ; ce sont alors des traces du réel. En théorie, une classe de

---

<sup>431</sup> EL- HACHANI, Mabrouka. *Op. Cit.*, p. 61.

<sup>432</sup> DESGOUTTE, Jean-Paul. *L'énonciation audiovisuelle*, Mémoire d'habilitation à la direction de recherche en Sciences de l'Information et de la Communication, Lyon 2, 2002, En ligne : <<http://pagesperso-orange.fr/jean-paul.desgoutte/cvjpgd/cvjpgd.htm>>, consulté en mars 2005.

<sup>433</sup> *Idem.*

signes n'exclut pas les autres ; les images de télévision sont des indices avant d'être des icônes et, plus encore, avant d'être des symboles.

Cependant, si toute image est représentation, cela implique qu'elle utilise nécessairement des règles de construction. Si ces représentations sont comprises par d'autres que ceux qui les fabriquent, c'est qu'il existe entre elles un minimum de conventions socioculturelles, autrement dit, que les images doivent une grande part de leur signification à leur aspect de symbole, selon la définition de Peirce : « un signe [...] constitué comme signe simplement ou principalement par le fait qu'il est utilisé ou compris de la sorte »<sup>434</sup>.

Une image d'archives, illustrative ou prégnante, peut-elle avoir un lien « arbitraire » avec la chose signifiée, tout en nous en proposant une représentation visuelle ? Pour Bernard Stiegler, cela ne fait pas de doute puisqu'il définit la télévision comme un « réseau technique producteur et diffuseur de symboles produits par une industrie planétaire »<sup>435</sup>.

Dans un état d'esprit comparable, pour Nelson Goodman, les images ne sont pas des icônes mais des symboles peirciens. En effet, les images, et dans notre cas celles de télévision, sont dépendantes de leur support physique : un cadre en deux dimensions. C'est pourquoi, selon Goodman, « un tableau par Constable du château de Marlborough est davantage similaire à n'importe quelle autre image qu'au château »<sup>436</sup>.

Dès lors, la possibilité pour un sujet de comprendre la signification d'une image ne peut se faire que dans un système symbolique et culturel. Et si cette lecture paraît « transparente »<sup>437</sup>, c'est que le code utilisé est parfaitement intériorisé par le spectateur. Cette notion de transparence et de code culturel est donc, selon nous, la plus adaptée à définir la fonction des images d'archives. De plus, la charge symbolique

---

<sup>434</sup> PEIRCE Charles Sanders. « Volume II : 307 ». Cité dans MEUNIER, Jean-Pierre, PERAYA, Daniel. *Introduction aux théories de la communication*. Bruxelles : De Boeck Université, 2004, p. 60.

<sup>435</sup> STIEGLER, Bernard. *La technique et le temps.3. Le temps du cinéma et la question du mal-être*. Paris : Edition Galilée, 2001, p. 30.

<sup>436</sup> GOODMAN, Nelson. *Langages de l'art - une approche de la théorie des symboles*. Paris : Hachette, 2005, (1968). p. 5.

<sup>437</sup> GOODMAN, Nelson. *Op. Cit.*, p. 36.

des images ne touche pas que les images d'illustration d'événements récurrents, elle concerne aussi les images des personnalités ou les instants prégnants des grands événements historiques.

Les images de personnalités peuvent-elles être des symboles, des signes ? Nous le pensons et nous reprenons à notre compte les réflexions de John Fiske et John Hartley qui estiment qu' « en termes de langage télévisé, John Fitzgerald Kennedy est un signe, et [que,] comme aucun autre, il véhicule jusqu'à nous l'ensemble des représentations culturelles qu'il a accumulées de ses anciens usages »<sup>438</sup>. Si cet ancien président américain se charge d'une fonction symbolique, il n'est pas irréaliste d'élargir cette définition à l'ensemble des personnalités médiatiques. Qu'elles représentent un groupe social, une association ou même un particulier comme lors des micro-trottoirs, les images de la personne interrogée ne sont pas « utilisées » pour exprimer l'avis de cet individu en particulier, mais bien pour « symboliser » une partie de l'opinion française.

Au sujet des événements, nous pouvons argumenter que l'instant prégnant porte en lui-même une charge symbolique, de fait, car il doit résumer en quelques secondes un événement d'une durée très variable. Certaines images symboliques sont même directement nommées comme telles par les journalistes lors de leur première diffusion. « D'une actualité très chargée, nous extrairons une image qui ne tardera pas à devenir un symbole ! ». Le 5 juin 1989, Patrick Poivre d'Arvor, le présentateur du journal de 20h de TF1 nous présente ainsi les images de « l'homme au char » au moment des événements de la place Tien An Men à Pékin. Puis, il conclut cette séquence en précisant que ces images « résument bien ce qu'a été la journée d'aujourd'hui ». Nous voyons donc qu'il y a anticipation de la mémoire, dès la première diffusion de cette image reprise non seulement sur TF1 mais aussi sur toutes les autres chaînes dès le mois de juin 1989, et également que ces images fournissent un raccourci d'une situation, hautement plus complexe.

---

<sup>438</sup> FISKE, John, HARTLEY, John. *Reading Television*, New York : Methuen, 1978, p. 152. : « In terms of television language he [Kennedy] is a sign, and like any other, brings to the present use the cultural accumulations of past usages ».

Lors des ateliers de l'INA, le 4 mars 1998, Serge Tisseron posait la question de l'usage des images emblématiques<sup>439</sup>. Selon ce psychiatre, les images emblématiques fonctionnent comme des miroirs de ce qui est pour chacun d'entre nous indicible. « Nous ressentons des choses que nous n'arrivons pas à formuler avec des mots, qui nous paraissent toujours excéder les mots que nous pourrions en dire » ; c'est la première raison pour laquelle il les rapproche des rites. La seconde raison est que reconnaître une image comme emblématique, c'est accepter d'appartenir au groupe qui la reçoit comme telle.

Ce que nous cherchons dans l'image emblématique n'est donc pas seulement une simple preuve ou un témoignage ponctuel d'une réalité éphémère, mais quelque chose de l'ordre du symbole. Il y a, par conséquent une construction de la dimension emblématique : il faut des rituels, il faut que les regards soient dirigés d'une certaine façon. L'image emblématique devient alors document et témoignage d'elle-même.

Un phénomène similaire a été observé par David Machin lors d'une étude sur les fonds des banques d'images photographiques. Il constate que les photographies sont moins employées pour leur valeur de « preuves et de témoignages », que pour leur usage symbolique. Prenant l'exemple des images qu'il qualifie, à la suite de CNN, de *generic* et que nous avons dénommées *images d'illustration*, il remarque, au sujet d'un reportage sur le trafic de drogue et la prostitution, que les images d'archives utilisées peuvent être recyclées pour fournir des visuels de cette « catégorie » et donc, pour servir à symboliser une « arrestation typique » ou une « prostituée » typique. Cet auteur suggère alors que les banques d'images sont « le royaume où les photographies connotent plutôt qu'elles ne dénotent »<sup>440</sup>. Néanmoins, dans une posture considérant l'archive foucauldienne, il observe que ces images « indexent » un discours particulier sur le crime, « celui qui sera reconnu par le téléspectateur » et que, de fait, sont écartés, par cette représentation, certains types de crimes comme les « crimes » économiques, politiques ou même toutes les injustices acceptées par la société. Et il conclut que, dans ces images, le monde vient à ressembler au monde limité des banques d'images, « qui est un monde idéologiquement préstructuré, un monde basé sur le capitalisme de corporation et le consumérisme ».

---

<sup>439</sup> TISSERON, Serge. *Qu'est ce qu'une image emblématique ?* Paris : Atelier de l'INA, 4 mars 1998.

<sup>440</sup> MACHIN, David, JAWORSKI, Adam. *Op. Cit.*, p. 346.

En effet, si nous avons insisté sur l'aspect stéréotypé des images d'illustration, les représentations d'instantanés prégnants sont, elles aussi, stéréotypées par notre culture commune, par exemple le fait de se servir du drapeau pour figurer une nation, et pour cette raison, elles fonctionnent comme des symboles. Les images d'archives recyclées dans les journaux télévisés et, plus largement, une majorité des images diffusées dans ces éditions revêtent cette fonction. Cet aspect symbolique des représentations est même à la base de la conception du journal télévisé. Au-delà des images utilisées pour représenter des concepts « non représentables », le discours du journal télévisé se veut, dès son élaboration, comme un discours devant toucher le plus grand nombre : les faits doivent avoir « valeur d'exemple », avons-nous vu précédemment.

Par conséquent, les images recyclées possèdent une forte valeur symbolique. Les quais de métro bondés ou les halls de gare surchargés sont ancrés dans toutes les mémoires, comme des symboles de la grève, surtout chez les personnes n'ayant jamais mis les pieds dans le métro parisien ou à la Gare de Lyon. Les exemples de symbolisation des images sont presque aussi nombreux que les sujets de reportages : les images de bouchons aux péages d'autoroute sont devenues le symbole des départs en vacances. Toutefois, quand les télévisions arrivent après l'événement, elles nous montrent, dans un premier temps, les « indices » de cet événement, par exemple la carcasse de la voiture accidentée de Lady Diana. Cette séquence deviendra, par le jeu du recyclage, presque instantané, le raccourci, le résumé, le symbole du décès de la Princesse de Galles.

#### ***4.4. Stéréotypie et symbolisme : la disqualification de la réalité ?***

Le journal télévisé construit son discours visuel en fonction du vraisemblable car, dans de nombreux cas, il y est contraint par les informations elles-mêmes, par son statut d'orateur et par sa promesse de fournir une information récente, claire et concise. Nous retrouvons, ici, le reproche que faisait Jean-Luc Godard à Philippe Labro, dans le journal de 13h00 d'Antenne 2 du 22 mai 1982, lorsque, commentant un reportage sur la guerre des Malouines, il estimait que : « ...à la télévision vous parlez beaucoup et vous

montrez quelques images assez pauvres qui [ne] peuvent pas en dire grand chose »<sup>441</sup>. Et le manque de valeur référentielle de l'image est souligné par le cinéaste : « ...à force de vouloir la qualifier, [le journal télévisé] disqualifie la réalité ».

Remarquons que, du point de vue du traitement documentaire effectué par les documentalistes, paradoxalement, cela signifie alors que le travail de dénotation des séquences d'archives permet la création de discours connotés et stéréotypés et ce, d'autant mieux que l'image comportera peu d'indices sur ses conditions d'enregistrement. C'est ce qu'exprime, du point de vue journalistique, Florence Aubenas quand elle précise que : « le travail d'un journaliste ne constitue souvent plus à rendre compte de la réalité, mais à faire entrer celle-ci dans le monde de la représentation »<sup>442</sup>. C'est pourquoi, estimant que la télévision est avant tout stéréotypée, Martine Joly préconise de ne pas la regarder comme une mimésis du monde mais comme « une caisse de résonance du discours social intériorisé, une machine à stéréotypes, un observatoire socio-culturel de nos modes de pensée collectifs »<sup>443</sup>.

Enfin, ne négligeons pas le pouvoir de résistance du téléspectateur qui construit ses modèles mentaux à l'aune d'autres expériences. Car, comme Michel de Certeau l'a montré dès les années 1970, face aux stratégies des institutions médiatiques, le « consommateur » peut mettre en place des tactiques de résistance. Ce qui signifie que chacun compose et reproduit pour partie sa propre culture sociale avec des objets disparates : « Barthes lit Proust dans le texte de Stendhal ; le téléspectateur lit le paysage de son enfance dans le reportage d'actualité »<sup>444</sup>. Reprenant alors les préceptes de Roger Odin, pour qui « la production de sens incombe en dernière instance au spectateur »<sup>445</sup>, nous devons considérer que la décision ou la possibilité de percevoir et d'interpréter la fonction indicielle, iconique ou symbolique d'une séquence

---

<sup>441</sup> Journal de 13h00 d'Antenne 2 du 22 mai 1982.

<sup>442</sup> AUBENAS, Florence, BENASAYAG, Miguel. *La fabrication de l'information, les journalistes et l'idéologie de la communication*. Paris : La découverte, 2006, p. 11.

<sup>443</sup> JOLY, Martine. *Op. Cit.*, 2001, p. 4.

<sup>444</sup> CERTEAU, Michel de. *L'invention du quotidien.1. Arts de faire*, Paris : Gallimard, 1990, p. 252.

<sup>445</sup> SIROIS-TRAHAN, Jean-Pierre. « De la fiction de Roger Odin [Compte rendu] ». In *Cinémas* n°2, vol 12, 2002, pp. 187-198. En ligne :

<<http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/compte-rendu/Sirois-Trahan.pdf>>, consulté en mars 2007.

d'images d'archives appartient toujours, dans la limite de ses capacités et de ses connaissances du système symbolique mobilisé, au téléspectateur et non au producteur.

#### ***4.5. Etude de cas : Omayra Sanchez et la valeur symbolique des images***

Avant de clore ce travail de thèse, nous souhaitons élargir nos réflexions à l'ensemble des images diffusées dans le journal télévisé. En premier lieu, c'est l'aspect symbolique et non référentiel, des images diffusées, qui nous semble le plus remarquable dans les journaux télévisés

Afin de soutenir notre hypothèse, nous proposons d'étudier un cas particulier qui constitue un « événement » inédit dans un journal télévisé et qui montre, d'une part, que la télévision ne maîtrise pas réellement les représentations qu'elle propose aux téléspectateurs et, d'autre part, qu'un même objet peut revêtir une charge symbolique différente et parfois antagoniste en fonction des contextes mobilisés (captation – utilisation – réception).

Le document en question « restera gravé, toujours, dans nos mémoires »<sup>446</sup> et donc dans notre encyclopédie, tout autant que dans notre répertoire de formes cognitives. Il s'agit d'un reportage, diffusé en 1985 au sujet d'un glissement de terrain en Colombie, qui nous présente la lente agonie d'Omayra Sanchez, une fillette de douze ans piégée par l'eau dans les décombres de sa maison.

Ces images ont fait le tour du monde et ont vraisemblablement marqué les esprits<sup>447</sup>. Cette séquence est toujours réutilisée, plus de vingt ans après les faits. Si cette séquence est peu recyclée dans les journaux télévisés, à travers des émissions de

---

<sup>446</sup> Selon les termes de Jean-Claude Bourret, présentateur du JT de 13h00 de TF1, le dimanche 17 novembre 1985.

<sup>447</sup> *Les 60 images qui ont marqué les Français*, TF1, Coyote Production, 3 février 2006, 20h50, 946 personnes interrogées par IPSOS. Les images d'Omayra sont classées dans la catégorie « Planète en danger ».



méta-télévision<sup>448</sup>, la télévision continue à s'interroger sur la question des signifiés de ces images. Ces émissions cherchent toutes à expliquer et souvent, de manière plus ou moins explicite, à justifier la diffusion d'images qui sont aujourd'hui considérées par une large partie du public comme le symbole du voyeurisme morbide de la télévision<sup>449</sup>. Cependant, nous ne rentrons pas dans le débat concernant le bien-fondé de la diffusion de cette séquence. Notre but est, avant tout, de comprendre « pourquoi ce débat existe » car, s'il ne s'arrête qu'au niveau du « sujet », l'agonie d'une enfant, l'argument ne résiste pas à l'analyse.

Nous avons vu que le système de signification des images du journal télévisé repose sur des connaissances présumées du téléspectateur, notamment la connaissance du cadre dans lequel cette séquence est diffusée, c'est-à-dire le journal télévisé en tant qu'institution possédant ses propres codes. C'est pourquoi, selon notre hypothèse, les causes de ces divergences d'interprétation sont à chercher non seulement dans le sujet principal de l'image mais surtout dans une construction de l'image qui rompt totalement avec les codes du journal télévisé, créant ainsi un système de significations totalement inédites pour le(s) public(s) dont une grande partie restera choquée par cette expérience.

Notre hypothèse est que, pour comprendre ces répercussions et les interprétations divergentes de ce reportage, les images d'Omayra Sanchez doivent être considérées non pour ce qu'elles exposent aux regards mais dans une optique leur conférant un statut symbolique. Au même titre que les images de la jeune vietnamienne Kim Phuc après l'attaque au napalm de son village, les images d'Omayra signifient autre chose que ce qu'elles montrent. Mais, si les images de Kim Phuc ne souffrent pas réellement d'interprétations divergentes - elles représentent l'horreur de la guerre et la culpabilité d'un peuple voyant son armée massacrer des enfants - les images d'Omayra ne bénéficient pas de ce consensus. Comme nous le verrons, ces images se chargent d'au moins trois valeurs symboliques distinctes : celle du « voyeurisme » dont peut être

---

<sup>448</sup> En 2007, elles furent le sujet d'au moins deux émissions de ce type : *Un jour une heure* (France 2) et *Une photo, un jour* (Paris Première).

<sup>449</sup> Le journaliste Hervé BRUSINI de France 2 cite les images d'Omayra comme étant « l'exemple même de l'indignité de la télévision [...] que nous étions des salauds » (*Un jour, une heure*, France 2, le 4 mars 2007).

capable la télévision, celle de « la pauvreté [du tiers-monde] qui tue »<sup>450</sup> et celle du « courage », valeur que souhaitait, à l'origine, nous présenter le cameraman. Mais, à cause de la construction même de ces images et de leur contexte de diffusion, ce « symbole médiatique »<sup>451</sup> ne pouvait s'interpréter de manière univoque. Les images n'ont pas eu, d'un point de vue pragmatique, les mêmes répercussions pratiques sur le réel. Pour expliquer ces glissements de sens, nous utiliserons un corpus composé d'un échantillon des différentes émissions télévisées ayant traité ce sujet<sup>452</sup>.

## **La séquence en question**

### ***Le contexte de captation***

Avant de nous intéresser à la portée symbolique de cette séquence et à la construction du reportage, il nous faut replacer ces images dans leur contexte historique et de production. Ceci nous permettra d'expliquer que les visées déclarées du producteur de ces images, le cameraman, sont très éloignées des arguments avancés par les rédactions françaises pour justifier leur diffusion.

L'essentiel des renseignements de ce sous-chapitre nous ont été fournis par les documentalistes de l'équipe de l'émission *Un jour, une heure* qui ont réalisé, en 2007, un reportage sur l'histoire d'Omayra Sanchez. Notons que, lors des premières diffusions de cette séquence, en 1985, la majeure partie de ces données était inconnue des journalistes et plus encore des téléspectateurs.

La nuit du 13 au 14 novembre 1985, en Colombie, Armero, une ville de 35 000 habitants, se trouve ensevelie sous un torrent de boue à la suite de l'éruption du volcan Nevado del Ruiz. Cette catastrophe fera plus de 20 000 morts. Le lendemain, secouristes et journalistes arrivent sur les lieux. Les secouristes manquent de matériel. Le matin du 15 novembre, l'un des secouristes interpelle Evaristo Canete, cameraman

---

<sup>450</sup> Expression de Bruno Masure, présentateur du *13h00* d'Antenne 2.

<sup>451</sup> JOLY, Martine. *Introduction à l'analyse de la télévision*, Paris : Armand Colin, 2005, p. 105.

<sup>452</sup> Le corpus est composé des différentes éditions du journal télévisé du 17 novembre 1985 diffusées sur TF1 et Antenne 2 (13h00, 20h00), du *Soir 3* de FR3, des émissions ayant traitées cette problématique l'année suivant sa diffusion et de celles diffusées depuis 2006.

de la chaîne de télévision espagnole TVE, et lui « présente » Omayra Sanchez. Omayra a, depuis plus de 24 heures, le bas du corps bloqué par les gravats du toit de sa maison, rendus inaccessibles à cause de la boue. Les secouristes « réclament » une motopompe pour évacuer l'eau.

Evaristo Canete et Omayra Sanchez discutent. Elle lui pose des questions et sait qu'il travaille pour la télévision espagnole. C'est Omayra qui demande si elle peut dire quelques mots « à la caméra ». Le cameraman acquiesce et Omayra lance un appel à sa mère via la caméra. C'est par cette séquence que commencent les journaux de TF1 et d'Antenne 2 de 13h00 du dimanche 17 novembre 1985. De nombreux secouristes et journalistes se relayent pour veiller sur la fillette dans l'attente de matériel. C'est finalement un journaliste de la presse écrite colombienne qui, bénéficiant d'un hélicoptère, va amener une motopompe le matin du 16 novembre. Omayra Sanchez décédera d'un arrêt cardiaque pendant l'opération de sauvetage.

### ***Un sujet inédit ?***

D'emblée, c'est le sujet de ces images qui choque. Montrer et voir un être humain, un enfant, dans une telle position crée un choc indéniable chez les téléspectateurs. Toutefois, les exemples de diffusion d'images de morts en direct, ne sont pas si rares à la télévision.

En effet, nous voyons fréquemment des images de guerres sur nos écrans et, avec elles, les images de conflits, d'attentats et leurs nombreuses victimes. Les morts d'enfants ne nous sont pas épargnées. Le cas des images du jeune Mohammed al Doura, tué par balle dans les bras de son père le 30 septembre 2000, à Nézarim dans les territoires palestiniens, est tragiquement comparable au cas d'Omayra Sanchez. Pourtant, si elles ont été au cœur d'une polémique concernant leur véracité<sup>453</sup>, ces dernières images n'ont pas été véritablement accompagnées d'un débat relatif à leur diffusion.

---

<sup>453</sup> L'arrêt du 21 mai 2008 de la Cour d'Appel de Paris a débouté France 2 et Charles Enderlin des poursuites pour diffamation contre Philippe Karsenty. France 2 devrait se pourvoir en cassation.

Les images d'Omayra sont, au niveau « strict » de la dénotation, celles d'une lente agonie. Nous ne voyons pas Omayra mourir « en direct ». Bien que les images de personnes agonisantes soient courantes dans nos journaux télévisés, elles restent, souvent, des images filmées dans des hôpitaux. Ces hôpitaux peuvent être de simples tentes comme dans les zones de conflit militaire ou de catastrophe naturelle mais, dans la grande majorité des cas, les « mourants » nous sont présentés dans des lits. C'est ici l'une des premières différences notables des images d'Omayra avec les images « stéréotypées » du journal télévisé. Pourtant, ici aussi, d'autres exemples existent. En effet, le spectacle sportif n'est jamais avare de scènes violentes télédiffusées. Du stade du Heysel, cette même année 1985, au footballeur Marc Vivien Foé qui s'effondre le 26 juin 2003 sur un terrain de football, victime d'un malaise cardiaque, la liste des décès ou agonies filmés « en direct » et rediffusés, parfois au ralenti, semble inépuisable.

Le sujet principal des images de ce reportage, l'agonie d'une enfant, reste néanmoins quelque chose de rare et de choquant au même titre que les images du Heysel ou de l'assassinat de John Fitzgerald Kennedy. Toutefois, bien qu'exceptionnelles, elles ne représentent pas un sujet inédit, même en 1985. Or, c'est bien le caractère inédit qui a frappé les journalistes et les téléspectateurs. Alors, si ce n'est pas du sujet que provient ce sentiment de « jamais vu », ils nous faut le chercher dans la construction de la sémiologie de cet objet afin d'en appréhender les significations possibles.

### ***Description de la séquence***

Afin de délimiter le « matériel sémiotique » que nous étudions, nous commencerons, par une dénotation de cette séquence au sens barthésien du terme<sup>454</sup>. Les images diffusées en France, le midi du 17 novembre 1985, datent du 15 novembre. Elles ont été envoyées par la chaîne de télévision espagnole TVE aux autres membres de l'EVN<sup>455</sup>. Ces images sont « arrivées » dans les rédactions françaises lors de l'envoi bi-quotidien des images EVN, c'est-à-dire ici, le dimanche entre 12h00 et 12h30. S'approvisionnant à la même source, les reportages diffusés dans les journaux de TF1 et d'Antenne 2 sont, sur le plan du matériel visuel utilisé, extrêmement semblables.

---

<sup>454</sup> BARTHES, Roland. *Op. Cit.*, 1964, pp. 40-51.

<sup>455</sup> L'EuroVision News (EVN) est une bourse d'échange d'images entre chaînes de télévision européennes. Voir chapitre 1.

Ces reportages nous proposent deux types de valeur de plan qui correspondent chacun à la moitié du temps diffusé. Le premier est un gros plan sur le visage d'une jeune fille qui nous est inconnue, Omayra Sanchez. Celle-ci s'adresse soit à la caméra, soit à des personnes hors champ. L'autre type de plan consiste en une vue générale sur le piège dans lequel elle se trouve. Ce plan ne va pas jusqu'à une vue d'ensemble et reste centré sur Omayra. Nous la voyons dans un trou inondé par une eau boueuse. Elle a de l'eau jusqu'au cou et une chambre à air sous les bras. Pendant un court instant, elle tente de sortir une main de l'eau. Ce cadrage plus général propose des images des « personnes » se trouvant autour d'elle. Le plan le plus long (20 secondes) montre trois sauveteurs qui essaient de tirer la fillette à l'aide d'une corde. L'enfant hurle de douleur pendant cette opération. Omayra est présente à l'image durant la totalité du reportage.

Le sujet du 13h00 de TF1 dure deux minutes. Six plans le composent. La première moitié est constituée par le message d'Omayra à sa mère et à ses grands-parents. Ce plan séquence commence par un zoom très appuyé sur le regard d'Omayra avant de reculer lentement. Puis, nous voyons les sauveteurs dialoguer avec elle. Ensuite, suivent trois gros plans successifs sur le visage d'Omayra et sa main qu'elle sort de l'eau. Le dernier plan montre l'essai de sauvetage infructueux. Le sujet d'Antenne 2 diffusé à 20h00 sera une copie quasi conforme de celui de TF1. Par contre, le premier sujet, celui du 13h00 est plus court, 1 minute 12 secondes. Il n'est composé que de trois plans : l'appel d'Omayra, la discussion avec les sauveteurs et la tentative de sauvetage. Ces reportages nous proposent les paroles d'Omayra en *son in* et une *voix off* les traduit.

### ***Un commentaire inaudible***

Rappelons ce que nous avons déjà dit dans le premier chapitre au sujet du sens de l'image et de la fonction barthésienne d'ancrage des images non animées. « Fixer la chaîne flottante des signifiés », c'est limiter la lecture subjective des images. De même, le lancement et le pied<sup>456</sup> du présentateur ainsi que le commentaire du journaliste arbitrent le sens des images présentées. La place du lancement se révèle fondamentale dans la réception de la séquence d'Omayra car c'est elle qui supporte la

---

<sup>456</sup> Le *lancement* correspond au moment où le présentateur « introduit » un reportage. Le *pied*, quand il existe, correspond à une « remarque » du présentateur lors du retour plateau après la diffusion du reportage.

notion d'ancrage, d'autant plus que le lancement influence en amont notre interprétation d'une image que nous ne connaissons pas. Les lancements de TF1 et d'Antenne 2 nous présentent les images du reportage comme celles d'une enfant qui, à l'heure de la diffusion de ces images, est morte. Cet ancrage du reportage crée, avant même que les images ne soient diffusées, un décalage temporel entre le téléspectateur qui découvre ces images « en direct » et la « réalité » de la situation de cette jeune fille au moment de l'énonciation.

Les commentaires des journalistes n'apportent que très peu d'indications sur le contexte de l'accident et sur les difficultés pour sauver Omayra. Les journalistes ont reçu ces images et leur texte d'accompagnement une demi-heure avant la diffusion ; ils n'ont eu le temps ni de regrouper, ni de recouper les sources d'informations. Leurs commentaires sont donc pauvres en contextualisation et l'essentiel de la partie sonore de leur reportage repose sur une traduction en *voix off* et simultanée des paroles d'Omayra.

Dans son commentaire, la journaliste d'Antenne 2 évoque l'impuissance technique rencontrée par les secouristes et finit en précisant que la fillette n'est pas morte noyée mais à l'hôpital des suites de cet accident. La journaliste de TF1 centre plus son commentaire sur le pathos et termine son reportage par « une motopompe arrivera un peu plus tard de Bogota, un peu trop tard ; entre-temps, Omayra, à bout, s'est éteinte ». Notons qu'aucune des deux versions ne se révèle exacte.

Quoi qu'il en soit, c'est ici la notion d'ancrage qui crée, avant le début de la diffusion, une interprétation singulière des images. Dans ce reportage, la fonction de relais, qui doit suppléer aux limites de l'image, est confiée au commentaire du journaliste mais celui-ci se voit « parasité » par une autre forme linguistique : la voix d'Omayra et sa traduction. François Jost précise que le commentaire à la première personne, ici la *voix in* d'Omayra (et sa reprise en *voix off*) est un des éléments essentiels qui donne au téléspectateur le sentiment de « vécu »<sup>457</sup>. Et donc qui « ancre » un peu plus ces images dans la réalité en créant un rapport personnalisé entre le téléspectateur et Omayra.

---

<sup>457</sup> JOST, François. *La télévision du quotidien, entre réalité et fiction*. Bruxelles : INA/De Boeck, 2003, p. 58.

Lors de l'émission *Aujourd'hui la vie. Chicane et Zizanie* diffusée sur Antenne 2 le 19 novembre 1985, après s'être fait reprocher son manque de contextualisation des images par une « téléspectatrice » invitée pour témoigner de son émotion, Paul Nahon, rédacteur en chef du journal de 13h00 d'Antenne 2 du 17 novembre 1985, se justifie en indiquant : « Vous ne l'avez pas entendu dans le commentaire, parce que les images étaient fortes, c'est vrai ; vous n'avez pas écouté le commentaire, mais le commentaire, on ne pouvait pas l'écouter à cause des images ».

Puis, continuant son discours, il précise :

« - Cette petite fille est morte 16 heures après [...] le cameraman a aidé [...] mais on ne pouvait rien faire, la petite fille était piégée en bas.

- Mais pourquoi vous ne l'avez pas montré, pourquoi vous ne l'avez pas dit ?

- On l'a dit avant, après. La force de l'image est qu'on ne pouvait pas le dire car l'image a tout pris. »

Cette séquence démontre, comme nous l'avons précédemment souligné, la limite du commentaire télévisé face à certaines images. Les commentaires de TF1 ou d'Antenne 2 n'ont pas ou peu joué le rôle de relais ou d'ancrage. L'une des causes provient du fait que les journalistes, n'ayant finalement « rien à dire » concernant ces images, se contentèrent d'insister sur la vétusté des secours et le destin tragique de cette enfant. Pourtant, ces « informations » contenues dans le commentaire sur les secours ont été nettement phagocytées par l'image d'Omayra. D'où vient alors ce « pouvoir » de captation des images d'Omayra ?

### **La création symbolique**

En Colombie, la tombe de la fillette est maintenant devenue un lieu de pèlerinage. Omayra est considérée comme une sainte. Sa mère se déclare fière que sa fille ait montré sa valeur et son courage au monde. En effet, en Colombie et plus encore pour les personnes présentes sur les lieux de la catastrophe, Omayra symbolise le courage. Cependant, ces personnes n'ont sans doute jamais vu les images de la télévision

espagnole et se sont fait leur opinion de l'événement à l'aune de leur propre expérience de la réalité.

Selon le récit du cameraman, Omayra lui a été présentée par un sauveteur. Nous pouvons émettre l'hypothèse que, dans l'esprit de ce sauveteur, montrer la détresse d'Omayra aux « gens » de télévision dut s'apparenter à présenter aux médias, et à travers eux au reste du monde, un appel pour prouver son besoin urgent de matériel. Nous ne prêtons aucune intention déontologiquement discutable à cet acte du sauveteur ; pourtant, celui-ci utilise consciemment la machine médiatique, souhaitant, par l'émotion que devraient susciter ces images obtenir un gain, c'est-à-dire du matériel pour aider les victimes. Ce sauveteur utilise les seuls outils à sa disposition : les caméras de télévision. Son appel au monde se fera via le visage d'Omayra.

Le cameraman, Evaristo Canete, va abonder dans le sens du sauveteur mais, comme nous l'avons vu précédemment, ce dernier va longuement discuter avec Omayra et créer un lien personnel avec elle. Si l'on en croit sa version, c'est bien la fillette qui demanda à « parler à la caméra ». Cette intervention d'Omayra a créé pour le cameraman une nouvelle approche des images qu'il filmait. Il a, selon ses dires, fermé un œil pour se protéger et il a filmé comme « s'[il] regardait un film dans la caméra, un film horrible » car il savait que « ce serait un symbole ; pas l'image mais la force de cette enfant ». Evaristo Canete aurait pu choisir de ne pas diffuser ces images. Il lui était possible de se contenter de plans d'ensemble « symbolisant » la précarité dans laquelle se faisaient les secours. Cependant, après avoir filmé une telle déclaration et avoir « sympathisé » avec Omayra, il dut lui être difficile d'effacer ses prises.

L'envoi du film du cameraman à sa rédaction, TVE, puis de celle-ci aux autres membres EVN est centré sur le discours d'Omayra. Nous n'avons pas eu accès à l'original, mais en comparant les différents plans diffusés sur les diverses chaînes de cette époque, il semble que cette transmission ne devait pas dépasser les trois minutes, c'est-à-dire le sujet de TF1 et quelques plans non centrés sur Omayra qui seront diffusés dans les éditions du soir.

Les rédactions françaises ont reçu ces images moins d'une heure avant l'ouverture du journal de 13h00. Elles y ont tout de suite vu ce qu'elles cherchent dans les images : le



symbole, l'instant prégnant de l'événement qui le « résume »<sup>458</sup>. Le lancement du 20h00 d'Antenne 2 se fait le porte-drapeau de cette conception du symbolisme des images d'Omayra. Daniel Bilalian lance le reportage par : « 22 000 victimes, c'est un chiffre terrible, mais cela reste abstrait jusqu'à ce que l'on nous oblige à mettre un nom, un prénom ».

Les rédactions ont finalement repris le discours du symbole de la pauvreté, à savoir, le manque de matériel des secouristes. Elles y ont cependant ajouté cette différenciation entre notre position d'Européens, probablement censés être à l'abri de tels cataclysmes, et la situation de « sous-développement qui tue » comme le remarque Bruno Masure en pied du sujet<sup>459</sup>.

Mais au-delà de l'utilisation symbolique de l'image, c'est également l'aspect émotionnel de ces images qui a frappé les membres des rédactions. Paul Nahon, directeur adjoint de la rédaction d'Antenne 2 lors de cet événement, expliquait<sup>460</sup> que lorsqu'ils ont reçu ces images : « tous les journalistes présents dans la salle des faisceaux ont pleuré ». Marine Jacquemin rapporte les mêmes faits dans la salle de rédaction de TF1.

Cette attitude n'est plus celle du professionnel de l'image qui pense les images comme des outils dans la construction de son énonciation, mais celle du simple téléspectateur qui, dans ce cas, perd tout recul analytique et se voit submergé par l'émotion. Et bien qu'il soit délicat d'assigner, qui plus est a posteriori, des intentions à des auteurs, la charge émotionnelle de ces séquences a probablement été plus décisive dans le choix de diffusion de ces images que l'aspect « résumé » de la situation.

### **Éléments d'analyse sémio-pragmatique de cette séquence**

Si les professionnels de la télévision se trouvent, du moins lors du premier visionnage, dans l'état d'esprit du plus basique des téléspectateurs, incapables d'analyser ces images, cela signifie que l'envoi EVN original, c'est-à-dire sans commentaire additionnel, contenait déjà cette charge émotionnelle et que le travail de reconstruction

---

<sup>458</sup> Expression d'Hervé Brusini, *Un jour, une heure*. France 2, le 4 mars 2007

<sup>459</sup> *13h00*, Antenne 2, le 17 novembre 1985.

<sup>460</sup> *Aujourd'hui la vie. Chicane et zizanie*, Antenne 2, le 19 décembre 1985.

et d'énonciation, effectué en aval lors de la diffusion de ce reportage dans le journal télévisé, n'explique pas à lui seul les effets sur la réception. Donc, il semble pertinent de rapprocher les membres de la rédaction, professionnels de l'image, du simple téléspectateur dans l'analyse pragmatique de cette séquence.

### ***Une séquence hors des codes du JT***

Le journal télévisé est soumis à la promesse d'une authenticité en grande partie liée à la notion de direct qui demeure « la matière première de l'image télévisée »<sup>461</sup>. Dans un journal télévisé, le direct n'existe qu'au niveau du plateau et de certains « plateaux en situation »<sup>462</sup> ; les reportages diffusés dans une édition sont des reportages enregistrés mais leurs tournages restent généralement très récents. Or ici, les images ont été filmées il y a plus de deux jours. Afin de minimiser cette durée, Jean-Claude Bourret parla d'ailleurs d'images datant de « cinquante heures ». Cet écart entre le direct supposé des images diffusées dans les journaux télévisés et la réalité de cette séquence crée, comme nous l'avons vu au niveau du lancement du présentateur, un décalage important avec les codes « habituels » du présumé « quasi-direct » des journaux télévisés.

Si les conditions de diffusion de cette séquence s'écartent déjà des codes journalistiques, la construction du reportage et des images parachève de brouiller les repères de l'interprétation. La durée de la séquence, deux minutes, constitue un des éléments qui lui confère un effet si remarquable sur le récepteur. Les sujets dépassant la minute et demie dans un journal télévisé ne sont pas nombreux. Le téléspectateur a l'habitude de voir des sujets plus courts. De plus, ce reportage nous présente une inhabituelle unité de lieu et presque également une unité de temps. La caméra, c'est-à-dire notre point de vue, bouge à peine. Omayra reste à l'écran, devant nos yeux, pendant les deux minutes. Cette unité spatio-temporelle n'est pas une exception dans les journaux télévisés mais elle correspond « en général » à un discours « officiel » dont le contenu est jugé, par les médias, assez important pour « justifier » un monologue de deux minutes.

---

<sup>461</sup> MISSIKA, Jean-Louis, WOLTON, Dominique. *Op. Cit.*, p. 169.

<sup>462</sup> Le plateau en situation (*statement* en anglais) présente un journaliste intervenant en direct depuis le terrain du reportage. Ces dispositifs techniques n'ont bien souvent pas d'autre intérêt que de montrer les moyens mis en œuvre par une rédaction pour être au plus proche de l'événement.

Le reportage sur Omayra commence d'ailleurs comme ceux présentant les discours politiques, il débute par le « cœur » du discours lui-même. Les quarante premières secondes du reportage sont constituées de l'appel d'Omayra à sa famille. Le premier et « long » contact du téléspectateur avec Omayra se fait donc les yeux dans les yeux avec une jeune fille qui nous parle, mais qui ne s'adresse pas à nous.

Au niveau des rédactions françaises, la mise en scène du reportage, c'est-à-dire son montage aurait pu être différent. Il n'y avait nulle obligation de commencer par le très gros plan d'Omayra qui s'adresse à sa mère, via la caméra. Ce choix vient de l'écriture journalistique qui, classiquement, commence par exposer les conséquences d'un événement avant d'en développer les causes. Cette pratique vise principalement à la captation du téléspectateur en lui présentant les répercussions de l'actualité sur sa vie. Ce principe de captation est également lié au principe de l'émotion, du pathos, censé gagner l'attention du téléspectateur. Si ce reportage avait commencé par les images de tentative de sauvetage, la lecture en aurait été tout autre, principalement vis-à-vis de l'action des secouristes. Avec le montage proposé, c'est Omayra qui devient le personnage central du reportage et non les sauveteurs qui essayent de la sortir de son piège.

La construction quasi identique des sujets de TF1 et d'Antenne 2 laisse à penser que l'envoi EVN original était déjà pré-monté dans cet ordre. Et en extrapolant, on peut prétendre que l'envoi du caméraman devait probablement commencer par cette séquence de l'appel d'Omayra à sa mère.

Nous avons vu précédemment que ce reportage était composé de six plans. Ce qui pour un sujet de deux minutes est relativement peu. En général, un sujet d'une telle durée contient plus d'une quinzaine de plans différents. De plus, la première moitié du reportage, l'appel d'Omayra, forme un plan séquence unique. Nous retrouvons ici la notion de « document d'observation », déjà évoquée, et son aspect de « transparence » qui laisse le spectateur « abandonné à son libre arbitre »<sup>463</sup>.

---

<sup>463</sup> LOCHARD, Guy, SOULAGES, Jean Claude. *Op. Cit.*, 1998, p. 94.

C'est pourquoi, tant au niveau de l'ancrage linguistique constitué par le commentaire que par la construction du sujet, le récepteur se trouve dans une situation de communication qu'il ne connaît pas, et donc les inférences généralement « activées » lors du visionnage d'un journal télévisé ne suffisent plus à expliquer l'expérience qu'il vit car ces images sortent des formes visuelles stéréotypées. Le répertoire de forme le plus comparable est, finalement, celui des allocutions du Président de la République aux citoyens car elles se font toujours en regard caméra.

### ***Les yeux dans les yeux***

La particularité principale de la séquence étudiée ici réside dans la parole d'Omayra ; elle semble nous parler car elle le fait les yeux dans les yeux. Le regard caméra n'est pas la norme en télévision. Ce type d'image semble habituellement réservé aux présentateurs qu'ils soient animateurs ou journalistes ou, comme nous venons de le voir, à des hommes politiques dans des situations spécifiques. Cependant, ces images se réfèrent peut-être à un autre modèle, celui bien moins tragique du candidat de jeux télévisés qui, éliminé, profite de son passage à la télévision pour faire un « coucou à sa famille » après que le présentateur lui a signalé quelle caméra il lui fallait regarder. Mais que ce soit sur des journalistes, des politiques ou un simple quidam, les cadrages de télévision, les yeux dans les yeux, se font rarement avec un tel niveau de zoom. De la même manière que les paroles d'Omayra couvrent le commentaire, son regard envahit l'écran ; on ne voit que lui.

Ceci conforte les analyses du critique André Bazin qui écrit en 1954<sup>464</sup> que la télévision entretient avec le téléspectateur une impression d'intimité, qui peut devenir « troublante jusqu'à impliquer la réciprocité ». Selon lui, cette impression repose sur deux facteurs. Le premier tient au phénomène du « direct » qui crée un sentiment de présence « spatiale » et « temporelle » et qui forme « la morale du média ». Le second est créé par le regard caméra. André Bazin prend l'exemple de la speakerine dont il dénonce, non sans humour, le pouvoir de déstabilisation familiale. En effet, il montre que le téléspectateur noue une relation qu'il fantasme comme individuelle avec cette allocutrice que la télévision livre « à la possession de son regard ». Pour cet auteur,

---

<sup>464</sup> BAZIN, André. « Pour contribuer à une érotologie de la télévision ». In *Cahiers du cinéma*, n°42, décembre 1954, pp. 23-76.

c'est de la conjonction de cette propriété technique, le direct, et de cette forme d'énonciation visuelle, le regard caméra, que résulte cette « réciprocité imaginaire » qui constitue, pour lui, la spécificité télévisuelle.

En outre, nous ne pouvons évoquer le regard caméra et l'axe Y-Y sans évoquer, à nouveau, les travaux d'Eliseo Veron qui, étudiant la mise en scène du corps du présentateur de télévision, a souligné l'importance du regard caméra dans son article *Il est là, je le vois, il me parle*<sup>465</sup>. Partant de l'hypothèse que la position du corps est à la source de « renvois indiciels », liés à la mise en scène d'un « corps signifiant »<sup>466</sup> constituée des postures, gestes, mimiques, etc., il postule que c'est l'axe du regard, les yeux dans les yeux, qu'il nomme l'axe Y-Y qui régit le régime du réel. L'axe Y-Y est en effet le garant du « contact » avec le destinataire, il a le « statut de connecteur ». Si le présentateur regarde, lui, l'œil vide de la caméra, « moi, téléspectateur, je me sens regardé : il est là, je le vois, il me parle. » C'est pourquoi, selon Eliseo Veron, le regard vers la caméra tend à neutraliser le régime fictionnel des images de télévision. Faisant écho au célèbre « tout film est un film de fiction »<sup>467</sup> de Christian Metz, il précise que « l'axe Y-Y [...] semble toujours associé à un mouvement de référenciation, à une opération destinée en quelque sorte à défictionnaliser le discours »<sup>468</sup>.

Cette neutralisation du régime fictionnel, même relative, engendre une situation inconfortable pour le destinataire car comme le soulignent Jean-Pierre Meunier et Daniel Peraya :

« L'adresse au spectateur a quelque chose de tout à fait paradoxal. Celui qui s'adresse au spectateur établit un contact en fait impossible entre le monde imaginaire d'où il s'adresse au spectateur et le monde réel où se trouve celui-ci et c'est de cette mise en contact que surgit l'évidence de leur séparation»<sup>469</sup>.

---

<sup>465</sup> VERON, Eliseo. « Il est là, je le vois, il me parle ». In *Réseaux. Communication – Technologie – Société*, n°21, 1986, pp. 71-95.

<sup>466</sup> Voir à ce sujet la synthèse sur le langage « non verbal » faite par MALAREWICZ, Jacques-Antoine, dans *Guide du voyageur perdu dans le dédale des relations humaines*. Paris : ESF, 1992, en particulier les pages 33-52.

<sup>467</sup> METZ, Christian. *Op. Cit.*, 1984, p. 31.

<sup>468</sup> VERON, Eliseo. *Op. Cit.*, 1986, p. 80.

<sup>469</sup> MEUNIER, Jean-Pierre, PERAYA, Daniel. *Op. Cit.*, 1993, p. 322.

Enfin, le regard caméra devient, comme le déclare Martine Joly, « le fondement même de la relation entre l'énonciateur et le destinataire »<sup>470</sup>. C'est la confiance qui naît de ce contact entre les actants dans l'axe du regard. Mais cet axe de la confiance se crée sur des bases de « connivence » ; or, ici, la confiance, Omayra la place en nous. Elle déclare en effet : « J'ai confiance en ceux qui m'aident ».

Omayra occupe donc toute l'image et prend la place du médiateur, place normalement dévolue au présentateur, mais elle ne s'adresse pas à nous. Il s'agit d'un message qu'elle envoie à sa mère, puis d'une discussion entre le caméraman et la jeune fille. Ce message ne nous est pas adressé mais il nous arrive comme si nous en étions les destinataires. Et il nous est transmis de la manière la plus intime qui soit, les yeux dans les yeux. C'est probablement à la lumière de cette analyse qu'il faut étudier l'aspect pragmatique de ce reportage.

### ***Une réception indéterminable***

Nous venons d'étudier le sens local des signes présents dans la séquence d'Omayra. Pour finir, nous souhaitons interroger le « sens global » qui se dégage de la conjonction et de l'interaction de ces différents systèmes de signes.

Tout d'abord, les téléspectateurs, qu'ils soient dans une salle de transmission d'images via satellite ou à table chez eux, se sont retrouvés impuissants devant cette situation. D'autant plus impuissants que, lors de la réception des images, le sort d'Omayra était déjà entendu. Grâce à l'axe Y-Y et au décalage temporel, nous entrons finalement en contact « intime » avec un spectre. Si la diffusion d'images de personnalités qui ne sont plus de ce monde depuis longtemps est monnaie courante, l'ancrage linguistique du lancement met en exergue cet aspect des images. Ici le « ça-a-été »<sup>471</sup> de Roland Barthes, prend toute sa dimension et ces images nous proposent « des choses qui ne sont plus ».

Il est cependant délicat et forcément exclusif de tenter de circonscrire l'ensemble des interprétations possibles de ce reportage. Néanmoins, en nous basant sur les éléments

---

<sup>470</sup> TARANGER, Marie-Claude, GARDIES, René. *Télévision. Questions de formes*. Paris : L'Harmattan/INA, 2001, p. 23.

<sup>471</sup> BARTHES, Roland. *La chambre claire : note sur la photographie*. Paris : Seuil, 1979.

précédemment étudiés, nous pouvons poser les principales orientations qui doivent probablement être considérées comme un ensemble d'interprétations synchrones plutôt que comme des données discrètes s'excluant l'une l'autre.

Pour commencer, ce sont nos limites face à notre environnement écologique que nous ressentons en découvrant ces images. Elles constituent une sorte de critique envers un positivisme orthodoxe. En suivant cette idée, c'est le rapport à la victime, matérialisé principalement par l'axe Y-Y, qui crée le contact et donc la personnalisation de cette séquence en l'inscrivant durablement dans la mémoire collective. Ces images d'une enfant sont beaucoup plus proches de nous que l'assassinat de John Fitzgerald Kennedy ou des *jumpers* du 11 septembre 2001 qui présentent des morts violentes, en face desquelles le téléspectateur ne pouvait rien faire. Par contre, Omayra n'est pas malade, elle n'est pas blessée ; faute de moyens elle se noie juste devant nous et ces images sont relayées par la télévision.

La pauvreté de la Colombie tue et, par extension, probablement celle du « tiers monde » également. C'est le manque de moyens matériels pour déplacer les gravats qui a causé la mort de la fillette. Ce discours sous-jacent est incriminant pour le téléspectateur qui se voit, lui, dans son confort occidental, face (à face) à la pauvreté mortelle d'un pays que l'on appelait à l'époque « en voie de développement ». D'autres professionnels des médias étaient présents en Colombie. Le photographe français, Franck Fournier, précisait qu'il avait pris des photographies pour montrer que « si l'aide internationale était arrivée plus tôt, la petite Omayra aurait pu être sauvée »<sup>472</sup>. Il se place ici dans cette vision occidentale et culpabilisante du drame. Il reproche une aide internationale trop lente. Et c'est là l'un des enseignements du drame d'Armero.

La télévision ne s'est pas contentée de diffuser des images dont elle ne contrôlait en rien l'interprétation, elle a, sans doute pour se justifier, fait jouer à plein ce que Guy Lochard et Jean-Claude Soulages nomment le *contrat d'assistance télévisuel*. En effet, les retours plateaux de TF1 et d'Antenne 2 proposent l'adresse de la Croix-Rouge pour que le téléspectateur puisse envoyer ses dons et ainsi « témoigner de sa non indifférence au malheur humain »<sup>473</sup>.

---

<sup>472</sup> *Un jour, une photo*, Paris Première, le 16 novembre 2006.

<sup>473</sup> LOCHARD, Guy, SOULAGES, Jean Claude. *Op. Cit.*, p. 117.

Luc Boltanski, étudiant la représentation de la souffrance, constate que «la description factuelle s'inscrit dans une économie de la représentation reposant sur un dispositif de type sujet-objet »<sup>474</sup>.

Ce dispositif, dans son aspect asymétrique entre le regardant et le regardé, est critiqué par cet auteur qui ajoute:

« C'est surtout lorsque l'objet souffrant est donné pour réel, comme c'est le cas par exemple dans certains reportages et dans les actualités télévisées, que sa contemplation fait problème et cela d'autant plus que le malheureux est plus éloigné et que par conséquent, les possibilités d'action offertes au spectateur sont plus incertaines »<sup>475</sup>.

Cette conception du rôle d'assistance humanitaire endossé par les médias est critiquée, chez Régis Debray, par la notion de « merveilleux humanitaire »<sup>476</sup>. Régis Debray remarque que la télévision, privilégiant à des fins « d'efficacité » les images-chocs, est, à ses yeux, à l'origine d'une double manipulation : celle des journalistes persuadés, en sensibilisant leurs semblables, de produire une « bonne action » et celle des téléspectateurs puisque, comme il l'explique : « en être les témoins directs, c'est déjà en être auteurs, par transfert ou procuration ». Cette illusion, selon lui, aboutit à « faire prendre une émotion pour un engagement, en différant l'exigence de réponses plus conséquentes ».

### ***Une image hors cadre - la vue du dispositif***

Comme tout système, le système sémiotique engendre des propriétés, des signifiés qui ne peuvent se réduire à la simple somme de ses éléments discrets. Dans notre cas, le téléspectateur se voit, de manière synchrone, attribuer un rôle de dépositaire d'un message qui ne lui est pas adressé, mis devant un événement dont il ne contrôle pas le déroulement, face à une image qui contredit les règles supposées de construction d'un reportage et ses stéréotypes visuels, sommé d'intervenir par un discours lancinant d'assistance aux pays pauvres développé par les médias... Il est probable que

---

<sup>474</sup> BOLTANSKI, Luc. *La souffrance à distance*. Paris : Métailié, 1993, p. 42.

<sup>475</sup> *Idem*.

<sup>476</sup> DEBRAY, Régis. *L'État séducteur, les révolutions médiologiques du pouvoir*. Paris : Gallimard, 1993, voir en particulier le chapitre III.



beaucoup de téléspectateurs ont eu une réaction de refus du message. Une sorte d'autodéfense sensorielle, d'autocensure face à un message inintelligible. Du refus au rejet, la ligne est mince et un sentiment domine massivement : les médias n'avaient pas leur place à cet endroit. Si les journalistes et photographes ont fait leur métier en symbolisant les lacunes de l'aide internationale, ce que les téléspectateurs ont surtout vu, c'est que les médias ne bénéficient manifestement pas des mêmes moyens que les secours. Si le journal télévisé et, de manière plus globale, la télévision joue de la soi-disant transparence du média, ce que bon nombre de téléspectateurs a vu dans ces images n'était pas présent à l'écran. *In fine*, c'est le hors champ qui « saute aux yeux ». C'est la présence de journalistes dans un endroit où il devrait y avoir, avant toutes choses, des secouristes et des médecins. Comme le résume Martine Jacquemin : « On a envie de casser l'objectif, de poser la caméra et de l'aider ».

Ce reportage, avec les images de l'appel d'Omayra, « casse » de manière brutale la transparence du média en débordant de son cadre ou plutôt en signifiant ce cadre. Notre prothèse visuelle, au sens de Marshall McLuhan<sup>477</sup>, se trouve ainsi révélée et parfois reniée par son possesseur. L'œil invisible de la caméra devient visible car le téléspectateur prend conscience que ce n'est pas son œil mais celui d'un appareil mécanique, froid, qui lui apporte ces images. Si toute image est une image de fiction, elle l'est certainement moins lors de la prise de conscience du dispositif de captation.

### **Du dégoût aux galeries d'art.**

Cette séquence montre les limites de la maîtrise des médias de masse sur le sens des représentations utilisées. Ce jour-là, la télévision a perdu tout contrôle sur ce qu'elle diffusait. Le commentaire, c'est-à-dire l'autorité du journaliste et par extension de la chaîne, a été « éclipsé » par cette image dont le cameraman, en hors cadre, nous apparaissait comme le représentant d'un média voyeuriste. Ce reportage brise de nombreux codes journalistiques et audiovisuels, en particulier la promesse de transparence du journal télévisé. Jamais le dispositif de prise de vue, qui reste pourtant invisible, n'est apparu aussi présent dans l'esprit du téléspectateur. Peut-être que l'épisode « Omayra » marque concrètement le basculement de ce que Francesco

---

<sup>477</sup> MC LUHAN, Marshall. *Pour comprendre les médias : les prolongements technologiques de l'homme*. Paris : Points Essais, 1997.

Casetti et Roger Odin<sup>478</sup>, dans la lignée d'Umberto Eco, nomment le passage d'une « paléo-télévision », autoritaire et pédagogique, à une « néo-télévision » dont les limites plus floues entre les genres viennent conforter l'effet de proximité avec le téléspectateur.

Une dernière fois, nous souhaitons souligner que nous avons analysé exclusivement les images filmées par Evaristo Canete et diffusées par TF1 et Antenne 2 le 17 novembre 1985. Il ne s'agit pas de l'ensemble des images ayant pour sujet Omayra. D'autres représentations du drame existent. Les photographies de Franck Fournier, parues dans *Paris Match* en 1985 montrent une Omayra plus souriante, cadrée de manière moins proche, et surtout, ne nous parlant pas. Elles sont exposées dans des galeries d'art et font la tournée des musées. Du dédain à l'œuvre militante, cet exemple montre que ce ne sont pas les représentations d'Omayra qui créent l'indignation, mais bien les images produites par Evaristo Canete et leur contexte de diffusion. C'est bien la somme des différents éléments constituant l'acte de diffusion, cadre d'énonciation, éléments linguistique et visuel, qui crée le choc et l'impact mémoriel de ce reportage.

Ces images, encore recyclées vingt ans après les faits, devraient continuer à l'être. Nul doute que les professionnels de la télévision, bien que partagés, ne pourront se résoudre à laisser « au placard » une séquence autant captatrice d'audimat<sup>479</sup>. C'est pourquoi, dans le cadre d'émissions dites « d'analyses – d'enquêtes », nous les voyons régulièrement revenir et elles fascineront, toujours, une large partie des journalistes et de leur public.

## **5. Les images d'archives, le journal télévisé et nous**

Arrivant au terme de cette thèse de doctorat et, à la lumière des positions défendues durant ce travail d'étude, nous souhaitons questionner non plus la construction de la

---

<sup>478</sup> CASETTI, Francesco, ODIN, Roger. « De la paléo à la néo-télévision, Approche sémio-pragmatique ». In *Communications*, n° 51, Paris : Seuil, 1990, pp. 9-26.

<sup>479</sup> Bien que le cas soit différent, pendant la quasi-totalité de la retransmission (plus d'une heure) du drame du Heysel, de 50 à 60% de parts d'audience ont été recueillies : les chiffres semblent un indicateur significatif pour postuler que ce type d'images « attire » les foules.

représentation du reportage « sur le moment » mais l'impact du recyclage des images d'archives sur nos imaginaires sinon à long, au moins à moyen terme.

Cependant, nous verrons qu'à la suite de cette interrogation initiale, deux nouvelles questions émergent.

Celle de la position déterministe de cette étude. Nous l'avons vu, les auteurs des journaux télévisés subissent des contraintes tant intérieures qu'extérieures qui s'additionnent au cours des différentes étapes de sélection des images créant un « entonnoir de choix ». Mais existe-il des alternatives à ce modèle, tout au moins concernant la réutilisation des images d'illustration ?

Enfin, la question de l'ensemble des images du journal télévisé et de la fonction de ce dernier dans notre société. Nous pouvons résumer cette dernière interrogation en termes naïfs : pourquoi regardons-nous le journal télévisé ? Si, résultat d'un processus standardisé et orienté, à la fois, vers une rentabilité commerciale et vers un coût cognitif minimum, ce programme paraît tellement « pauvre » en informations, pourquoi, des millions de téléspectateurs se pressent-ils, s'installent-ils, chaque jour, devant leur écran pour le regarder ?

### ***5.1. L'influence du recyclage sur nos représentations***

En 2006, dans leur étude précédemment citée du recyclage des images d'archives dans les journaux télévisés anglais, David Machin et Adam Jaworski concluaient que les journaux télévisés privilégient de plus en plus les images « génériques » et ils s'interrogeaient au sujet des répercussions de cette pratique sur nos représentations de la réalité : que se produit-il s'il y a de nouveaux acteurs, de nouvelles forces en jeu ?

Selon ces auteurs, le recyclage des images d'archives d'illustration nous empêche de prendre en compte la nouveauté qui restera invisible et sera donc ignorée. Ces auteurs craignent même que « peut-être, nous ne pourrions pas reconnaître quelque chose d'autre que le générique ». En d'autres termes, les systèmes pourraient changer, le monde pourrait se transformer mais, visuellement, nos représentations pourraient rester les mêmes pendant des années.

Cette position, à laquelle nous souscrivons en partie, se base sur l'observation suivante : au lieu d'avoir droit à un examen complet des événements, des endroits, des personnes et des situations spécifiques, nous sommes laissés à des représentations et à des réalités d'hôpitaux ou de conflits « typiques » ; de la même manière que, comme le signalent ces auteurs, nous vivons avec les représentations « puissantes, conventionnelles et habituelles d'un crime typique, ou d'une attaque terroriste typique » agissant comme les représentations de tous les autres exemples possibles ou réels. Selon eux, cet état de fait est probablement irréversible car, si nous discutons de ces phénomènes via les médias, nous le ferons avec des images « génériques » de journaliste, c'est-à-dire celles d'avant l'existence des salles de presse numériques.

Ces positions apparaissent déjà en germe dans le texte de Theodor Adorno qui reconnaît le caractère « indispensable de l'organisation et de l'anticipation de l'expérience, nous empêchant de tomber dans l'anarchie mentale et le chaos, car aucun art ne peut se dispenser complètement [des stéréotypes] ». Il précisait alors que :

« Plus les stéréotypes deviennent réifiés et rigides dans l'industrie culturelle telle qu'elle est aujourd'hui, et moins les gens sont capables de modifier leurs idées préconçues en fonction de l'évolution de leur expérience. Plus la vie moderne devient opaque et compliquée et plus les gens sont tentés de se cramponner désespérément à des clichés qui semblent apporter un peu d'ordre dans ce qui serait autrement incompréhensible. Ainsi, non seulement les gens perdent toute perception vraie de la réalité, mais finalement leur capacité même de faire l'expérience de la vie sera bornée par le port constant de lunettes bleues et roses »<sup>480</sup>.

Ces réflexions doivent nous alerter ; malgré cela, nous souhaiterions nuancer cette position. Le fait de craindre que, par l'utilisation d'images d'archives dont ils cherchent la charge plutôt symbolique que référentielle, les journaux télévisés créent des représentations visuelles du monde stéréotypées, amène à penser que ce phénomène s'accélère ou qu'il est nouveau. Ce qui, nous l'avons évoqué précédemment, tient, pour l'instant, davantage d'une intime conviction que d'un fait scientifique avéré.

Ensuite, admettons que l'ensemble de nos représentations mentales, et de nos stéréotypes, ne naissent quand même pas tous des journaux télévisés. La télévision n'a pas le monopole de la création des clichés. Martine Joly le remarquait, elle est autant un créateur de représentations qu'une « caisse de résonance du discours social ». Elle

---

<sup>480</sup> ADORNO, Theodor. *Op. Cit.*, p. 237.

n'est qu'un média (audio)-visuel parmi de nombreux autres, bien que nous n'en minimisions pas les effets probables sur nos modèles mentaux, en particulier chez certains téléspectateurs comme les jeunes enfants lors de leur « découverte du monde ».

De plus, nous l'avons déjà souligné, ce phénomène n'a pas attendu l'apparition des outils numériques. Si l'édition de 1977 prouve que le recyclage n'est pas un phénomène nouveau, les remarques précitées de Pierre Sabbagh sur l'invention du journal télévisé en France nous enseignent que l'écriture et donc le commentaire oral dominant le sens, supposé, du reportage depuis son origine : « J'ai pris toutes les informations d'une semaine [...] et j'ai essayé de voir ce que je pouvais en faire en images [...] J'ai préparé un journal tout écrit »<sup>481</sup>.

Ce qui était reformulé, en 1957, par Roland Barthes lorsqu'il s'inquiétait déjà du retard pris par nos représentations sur la réalité :

« une de nos servitudes majeures : le divorce accablant de la mythologie et de la connaissance. La science va vite et droit en son chemin ; mais les représentations collectives ne suivent pas, elles sont des siècles en arrière, maintenues stagnantes dans l'erreur par le pouvoir, la grande presse et les valeurs d'ordre »<sup>482</sup>.

Dans le prolongement de ces remarques, David Machin et Adam Jaworski considèrent que l'uniformisation de nos représentations en catégories « génériques » n'exclut pas la nouveauté mais que les images diffusées dans les journaux télévisés nous encouragent à penser le monde des événements en termes d'instantanés prégnants, que les auteurs nomment des « moments mémorables » (memorable moments), et non comme de longs processus complexes.

L'uniformisation de nos répertoires visuels semble devoir nous alerter au plus haut point. Cependant, une fois de plus, loin de sous-estimer ce phénomène, nous souhaiterions le replacer dans une perspective historique et souligner que l'humanité n'a pas attendu le journal télévisé ni même la photographie pour représenter le monde des événements en termes d'instantanés mémorables ou de représentations « génériques », allant souvent jusqu'à fictionnaliser un événement réel. Si un « fait

---

<sup>481</sup> UNGARO, Jean. *Op.Cit.*, p. 184

<sup>482</sup> BARTHES, Roland. *Op. Cit.*, 1957, pp. 72-73.

divers » tel que l'échouage en 1816 du navire *la Méduse* sur le banc d'Arquin au large des côtes mauritaniennes est parvenu jusqu'à nous, il le doit en grande partie à sa représentation visuelle et unique qu'en a fait le peintre Géricault.

Ceci nous incite à rejeter l'idée d'un âge d'or du journal télévisé où chaque image diffusée aurait été choisie afin de refléter une situation réelle et dans lequel l'image d'illustration aurait été bannie ou, du moins, rigoureusement encadrée par on ne sait quel commentaire. C'est pourquoi, à la suite de Jacques Aumont, nous estimons que la technologie du numérique n'est pas une révolution de l'image et que la démultiplication des images n'est qu'un « épiphénomène, si on le compare [...] au bouleversement qui, opéré au fil des siècles [...] affecta le statut même des images, pour le faire passer de l'image *spirituelle* à l'image *visuelle* »<sup>483</sup>.

Il est vrai que, l'image médiévale, basée sur la tradition chrétienne, n'avait aucune valeur au regard des entités immatérielles, célestes, auxquelles elle donnait accès. L'enjeu des images n'était pas la réplique d'un réel sensible et leur rôle « idéologique, intellectuel, social, - excédait de beaucoup celui même qu'elles semblent avoir sous nos yeux »<sup>484</sup>. Nous rejoignons Jacques Aumont lorsqu'il pense que la véritable révolution des images, s'il y en a eu une, est bien loin derrière nous « à l'époque où, se réduisant progressivement à n'être plus que l'enregistrement [...] des apparences, les images ont perdu la force transcendante qui avait été la leur »<sup>485</sup>.

L'image chrétienne médiévale n'avait de valeur que dans la répétition de sa forme et non dans son apparence. Il existe autant de chemins de croix que d'églises, cependant, bien qu'une étude plus approfondie de ces objets serait nécessaire, il y a fort à penser que la structure expressive, plastique de ces représentations ne varie pas ou peu, dans le temps comme dans l'espace géographique. C'est pourquoi, le recyclage des images d'archives doit s'interpréter comme une redondance de forme autant que comme un phénomène touchant une séquence en particulier.

Nous observons que ce ne sont pas tant les images « en elles-mêmes » qui sont recyclées que des types visuels. Seuls certains « instant prégnants » jouissant d'un

---

<sup>483</sup> AUMONT, Jacques. *Op. Cit.*, p. 246.

<sup>484</sup> *Idem.*

<sup>485</sup> *Idem.*

statut quasi historique peuvent prétendre intégrer « tels quels » nos répertoires. Mais le fait de recycler des images, à des fins purement illustratives et dans une idée de transparence, nécessite qu'elles véhiculent des formes auxquelles nous sommes habitués. Si, en tant qu'illustration, une séquence d'images d'archives a une durée d'exploitation réduite, la question reste entière concernant le modèle, le stéréotype qu'elle véhicule.

Nous touchons ici à la question de l'évolution et des métamorphoses de nos répertoires visuels. Ceci déborde largement la problématique de cette thèse. Néanmoins, remarquons que la modification des stéréotypes visuels est le reflet des évolutions de nos sociétés : en mai 1977, pour représenter la « catégorie des travailleurs », les images proposées sont celles de personnes en chemise à carreaux sortant d'une usine. Notre expérience personnelle nous montre qu'au début du XXI<sup>ème</sup> siècle, elle est plus fréquemment illustrée par des images tournées près de centres d'affaires tels que le quartier de la Défense à Paris où déambulent des personnes en costume, ou encore par des caissières de supermarché. Ce glissement des représentations visuelles accompagne, tout au moins dans l'imaginaire collectif, le déplacement de l'emploi du secteur secondaire au tertiaire. Martine Joly constate que, par le jeu des stéréotypes de tous ordres, l'image médiatique n'est pas amnésique « car le stéréotype met en jeu une mémoire partagée sinon « collective » qui tend vers « une démarche *identitaire* »<sup>486</sup>.

Dans cette perspective, la modification des formes visuelles n'est plus un simple changement opéré par les journalistes pour être plus proche de la réalité des téléspectateurs, ce serait là occulter le lien entre ces images et nos imaginaires et, donc, sur la représentation, passée, actuelle et future de notre société. Les représentations sociales véhiculées par les journaux télévisés et stabilisées par le recyclage des images d'archives ne sont pas qu'une conséquence de la modification de la société, elles y participent nécessairement. Comme le remarque Serge Moscovici :

« On a, ici et là, tendance à considérer les représentations sociales comme un reflet intérieur de quelque chose d'extérieur, comme la couche superficielle et éphémère de quelque chose de plus profond et de plus permanent. Alors que tout nous porte à y voir un facteur constitutif de la réalité sociale »<sup>487</sup>.

---

<sup>486</sup> JOLY, Martine. *Op. Cit.*, 2001, p. 8.

<sup>487</sup> MOSCOVICI, Serge. (dir), *Psychologie sociale*, Paris : PUF, 2003, p. 572.

Il est question de « l'Archive » dans une étude diachronique du recyclage des images télévisées. C'est-à-dire, de ce « qui peut être dit » et dans notre cas, de ce qui peut être vu. Par exemple, au niveau du dispositif du plateau, il n'était pas rare dans les années quatre-vingt de voir l'invité fumer une cigarette sur le plateau. Ce type d'image a disparu de nos répertoires visuels et nous pouvons supposer, qu'à l'époque, cette forme visuelle ne choquait pas et que, sans doute, la plupart des gens installés devant leur écran ne remarquait même pas ce détail. La même situation en 2008, ne pourrait exister sans que l'immense majorité des téléspectateurs ne note cet « élément » inhabituel. Et que penser de l'émission pour enfants, *Les grandes personnes* diffusée le 7 août 1978 par TF1, pendant laquelle, sur le plateau de l'émission, la présentatrice Juliet Berto initia une fillette de 11 ans à la cigarette ? Malgré son indexation dans les bases de l'INA par le *mot-clé outil* : « image insolite » qui permet de la retrouver facilement, nous pouvons nous interroger sur le recyclage potentiel de cette séquence et sur le choc visuel qu'occasionnerait, en 2008, une telle image, rendue absente depuis longtemps de nos répertoires visuels. D'un point de vue de santé publique, nous pouvons probablement nous réjouir de cette disparition. Pourtant, ces exemples posent la question des images qui ne sont pas recyclées car trop éloignées de nos représentations actuelles. Quand et comment se fait, soit l'apparition, soit la disparition de formes visuelles ? Ce questionnement semble se présenter comme une voie de recherche prometteuse et enfin rendue possible par la numérisation des archives auxquelles le chercheur pourra avoir accès dorénavant.

## **5.2. Une position déterministe ?**

Le journal télévisé est, nous l'avons longuement souligné, soumis à de nombreuses contraintes qui se retrouvent dans sa forme et son contenu. Ces multiples contraintes remettent en cause les idéologies faisant découler l'énonciation télévisuelle de ses collusions avec le pouvoir en place, que celui-ci soit politique, économique ou symbolique.

S'il demeure impossible de nier les pressions de l'extérieur sur son contenu, il faut reconnaître que le monde de l'information, dont le journal télévisé représente la partie la plus visible du système, est régi par ses propres codes naissant des différentes contraintes. Pour se distinguer de la concurrence, chaque organe de presse adopte un



ton et une couleur particuliers, comme le remarquait déjà Honoré de Balzac<sup>488</sup>, chacun teint en rouge ou en bleu une information provenant de la même source. Il semble donc que pour la presse, tout, ou presque, puisse être dit, mais sur la même chose.

Il est facile de critiquer ce système, mais, une question se pose alors : peut-il en être autrement ? Il ne nous paraît pas raisonnable de trancher de manière nette une question formulée en ces termes. À la suite de Jésus Martin-Barbero<sup>489</sup> et dans une démarche se rapprochant des *Cultural Studies*, nous souhaitons exprimer d'une autre manière cette interrogation : qu'attendons-nous du journal télévisé et pourquoi le regardons-nous ?

Si nous attendons du journal télévisé qu'il nous montre le monde en 30 minutes, tous les jours, la tâche devient insurmontable. Les journaux télévisés, en fonction de leur ligne éditoriale, sélectionnent des événements et leur accordent une durée de traitement. Plus la durée consacrée à une information sera importante, plus le contenu du message sera, a priori, précis et éloigné des stéréotypes. Le journal de la chaîne Arte : *Arte Infos*, est le journal qui, en comparaison des autres journaux télévisés des chaînes hertziennes, contient le moins de reportages. D'une durée comprise entre 15 et 16 minutes, ce journal télévisé propose une moyenne de cinq reportages et autant de brèves. Soit environ le même nombre d'informations que le *Six'* dont la durée lui est inférieure de trois à quatre minutes. Néanmoins, le journal de la chaîne européenne n'échappe pas aux instants prégnants, comme les poignées de mains entre chefs d'état, ou aux images d'archives pour illustrer certaines informations « sans images ». Preuve que le temps de traitement d'une information n'est pas la panacée pour échapper aux stéréotypes visuels.

Peut-on se passer des images d'illustration ? Cette question paraît farfelue car de nombreuses informations nécessitent le recours aux archives. L'unique alternative semble être alors le commentaire oral en plateau d'un présentateur ou d'un journaliste.

---

<sup>488</sup> Voir Chapitre 1. p. 109.

<sup>489</sup> Jésus Martin-Barbero suggère : « Une critique capable de distinguer la dénonciation indispensable de la télévision avec les manipulations du pouvoir et les intérêts mercantiles les plus sordides, du lieu stratégique que la télévision occupe dans les dynamiques de la culture quotidienne des majorités, dans la transformation des sensibilités et les manières déconstruites des imaginaires et des identités » Dans MARTIN-BARBERO, Jésus. *Des médias aux médiations*. Paris : CNRS-Éditions, 2002, p. 25.

Ce qui reviendrait à transformer le journal télévisé en un journal proche de celui de la radio. Cependant, il existe des « programmes d'information » se passant très bien de ces images, malgré le traitement de sujets économiques ou politiques. Parmi ceux-ci, *Le Dessous des cartes*, l'émission de « géopolitique » diffusée par la chaîne Arte, permet une comparaison intéressante.

Ce programme n'utilise comme support visuel que des infographies, bien que, épisodiquement, des photographies puissent venir appuyer le commentaire. Ici aussi le premier point tient au temps dédié à communiquer une information : dans un journal télévisé, celui-ci est, en général, inférieur à deux minutes. *Le dessous des cartes* dure une dizaine de minutes et ne traite que d'un sujet. La seconde différence tient à la fréquence de diffusion : les journaux télévisés doivent « fournir » de l'actualité deux fois par jour, là où ce programme est diffusé de façon hebdomadaire. Ceci a un impact direct sur la préparation de l'émission ; indice visible de cela : *Le dessous des cartes* est l'un des rares programmes du PAF à proposer la bibliographie ayant permis de réaliser l'émission.

De plus, nous l'avons exprimé dans le chapitre liminaire, les journaux télévisés doivent être basés sur un commentaire « facile à suivre », même d'une pièce voisine, et pouvoir être pris, ou lâchés, en cours de programme, ce qui est difficilement le cas avec des programmes du type du *Dessous des cartes* qui cherchent à construire des discours logiques et argumentés. Enfin, les informations développées dans les journaux télévisés ne peuvent se limiter aux événements ou aux phénomènes de nature géopolitique. Et représenter la réalité à travers des infographies n'est sans doute pas ce que nous attendons de nos journaux télévisés.

Mais alors, qu'espérons-nous des journaux télévisés et si, finalement, ils ne nous proposent que des images stéréotypées répondant plus aux formes visuelles du moment qu'à la réalité d'un événement, pourquoi, comme d'ailleurs une large part de la population mondiale, plus de dix millions de français regardent-ils tous les soirs les journaux télévisés ?

### **5.3. L'homogénéisation de l'imaginaire social, une chance ?**

#### **La paraphrase de notre quotidien**

Jean-Pierre Esquenazi explique que les publics ont leur attention retenue par ce qu'ils entendent ou voient sur leurs écrans dans la mesure où ils trouvent, « dans les objets médiatiques, des éléments entrant en résonance avec leur propre existence »<sup>490</sup>. Ainsi, selon cet auteur, si le téléspectateur est intéressé, c'est parce qu'il reconnaît la vertu paraphrastique de l'objet. Les journaux télévisés contiendraient alors une métaphore, une représentation, une image de la vie de leurs publics.

Ce phénomène est facilement perceptible dans ce programme puisque les images seront d'autant plus recyclées que le sujet proposé paraît ordinaire, par exemple des panneaux de signalisation routière ou des quais de gare lors des jours de grève. Dans ce dernier exemple, le destinataire supposé du message est explicite : l'usager des transports publics. Ceci explique aussi pourquoi les mouvements de grève les plus relayés et les plus critiqués par les médias sont ceux des enseignants, des routiers ou du personnel des transports publics car ce sont ceux qui ont une répercussion sur un maximum de citoyens mais également ce sont les plus visibles dans les médias et donc les plus facilement « symbolisables » en quelques plans.

En effet, s'adressant à la masse, les médias traitent des conséquences sur les usagers, donc sur leurs lecteurs, auditeurs ou téléspectateurs, des faits les touchant directement et des répercussions sur leur vie immédiate. L'organisation de la vie de l'homme de la rue, avec ses soucis inhérents aux grèves, reste bien plus forte, plus importante que les motifs de ces grèves, ou que les revendications des infirmiers, des avocats ou de toutes autres corporations. Les images ne décrivent pas, ou très peu, les personnes impliquées dans le mouvement social ou les raisons de ce mouvement qui sont plus difficilement « résumables ». Cela nécessiterait un autre type de reportage qui prendrait

---

<sup>490</sup> ESQUENAZI, Jean-Pierre. « Les médias et leurs publics ». In *Sciences de l'Information et de la Communication*, OLIVESI, Stéphane (dir.), Grenoble : PUG, 2006, p. 24.

en compte les diverses positions et demanderait, à ce moment-là, un traitement plus fouillé et par conséquent plus long.

Toutefois, les sujets paraphrasant le mode de vie du public ou l'intéressant directement, comme une grève ou une nouvelle loi, ne constituent pas la majorité des sujets développés dans un journal télévisé. De plus, des sujets aussi importants sont également traités par les autres supports médiatiques, radio, presse écrite ou web et cela ne suffit pas, selon nous, à expliquer l'attrait de ce programme pour une si grande part de la population.

### **Espace de présentation et communauté d'interprétation**

Avant d'énoncer nos hypothèses sur le rôle de lien social rempli par le journal télévisé, nous souhaitons insister sur l'une de ses spécificités : il s'adresse à un public extrêmement divers. Bien que tous les programmes cherchent à capter le plus large public, le journal télévisé, et en particulier celui de 20h00, s'adresse, a priori, à toute la population.

Cette observation trouve écho dans la notion de communauté d'interprétation. Jean-Pierre Esquenazi qui cherche à définir comment se forme l'interprétation d'un programme par le téléspectateur, pose comme postulat que celle-ci se construit à travers un processus de « sociologisation »<sup>491</sup>.

Selon cet auteur, l'interprétation d'un programme ne « se réduit jamais au film, à l'émission, mais elle revêt la dimension d'une configuration dont les caractéristiques dépendent de la présentation de l'objet dans l'espace social »<sup>492</sup>. Cette position amène à concevoir les publics en *communauté d'interprétation*, plus qu'en une masse uniforme ou même qu'en terme d'individus. Selon lui, la compréhension initiale permet à chaque membre du public de rejoindre un collectif partageant le même point de vue. Ces communautés d'interprétation ne sont pas des ensembles préétablis mais le résultat de réactions identiques à un objet donné. Ces rassemblements peuvent être concrets, par exemple lors d'une discussion entre collègues de bureau au sujet d'un programme

---

<sup>491</sup> ESQUENAZI, Jean-Pierre. *Op. Cit.*, p. 20.

<sup>492</sup> *Idem.*

visionné la veille, ou virtuels dans le cas du téléspectateur seul devant son téléviseur qui rejoint alors une communauté imaginaire partageant son sentiment.

Ce qui intéresse notre thèse dans la *communauté d'interprétation* est cette notion de « communauté ». Quand nous regardons un journal télévisé, nous savons qu'il est vu par de nombreuses autres personnes. Nous allons l'expliquer, dans une certaine mesure, ce rattachement à un « groupe » explique le succès des journaux télévisés.

#### **5.4. Un créateur de conversations**

À l'aune des analyses exposées tout au long de ce travail de thèse, une fonction sociale du journal télévisé apparaît insistante : celle de créateur de conversations. Nous insistons sur le terme conversations, que nous distinguons des grands débats de société. Bien que nous reconnaissons au journal télévisé cette possibilité. D'autant plus qu'il s'agit de l'une des revendications de ses producteurs. Ainsi, lors de la diffusion du vrai-faux journal *Tout ça ne nous rendra pas la Belgique*, le présentateur, puis les producteurs ont tous insisté sur leur volonté de créer le débat. Cela dit, les journalistes belges ont-ils atteint leur but ? Le débat s'est-il porté sur la situation politique de leur pays, ou sur leur émission ? Probablement un peu des deux.

Ces cas sont rarissimes et c'est pourquoi par le terme de conversations, nous signifions que nous regardons les journaux télévisés en partie parce qu'ils sont un facteur de socialisation. Ils nous donnent l'occasion, sans que cela soit pour nous péjoratif, d'alimenter nos conversations lors des pauses près de la machine à café. Recyclant à profusion les mêmes formes visuelles et stabilisant les nouvelles, les journaux télévisés remplissent un rôle d'uniformisation de nos représentations d'un événement. Selon Eliseo Veron :

« Si la presse écrite est le lieu d'une multiplicité de modes de construction, la radio suit l'événement et définit le ton, tandis que la télévision fournit les images qui resteront dans la mémoire et assureront l'homogénéisation de l'imaginaire social »<sup>493</sup>.

Cette homogénéisation de nos imaginaires est en grande partie le fait du principe d'objectivité sur lequel s'appuient les journalistes et dont nous avons évoqué les

---

<sup>493</sup> VERON, Eliseo. *Op. Cit.*, 1981, p. 170.

origines dans la valeur indiciaire des images. Répétons également que cette valeur d'objectivité demeure une notion commerciale ; elle a été créée par les agences de presse pour vendre des informations à un public international. Cependant, cette « objectivisation » des événements procure le moyen à des publics différenciés de disposer de la même représentation et ainsi de s'accorder sur un certain nombre d'éléments pertinents. Pour Daniel Dayan, « leur disponibilité sert de préalable à la discussion »<sup>494</sup>.

Ces réflexions conduisent alors à penser que le journal télévisé, homogénéisant nos représentations du monde, est un des éléments constitutifs du processus d'intercompréhension tel que l'a défini Jürgen Habermas dans sa *Théorie de l'agir communicationnel*<sup>495</sup>. Ainsi que le précise Laurence Allard, le processus d'intercompréhension permet de transmettre un savoir culturel, de renouveler des modèles cognitifs communs, d'assurer l'intégration et la solidarité sociales dans

« un monde de normes et de valeurs légitimes partagées ; elle participe aussi à la socialisation des individus et à la formation de compétences, de modes de perception et d'identités »<sup>496</sup>.

Faut-il s'en réjouir ou au contraire s'en inquiéter ? Cette uniformisation réduit les conflits cognitifs et la mauvaise interprétation entre les individus. D'après Pierre Bourdieu, le problème majeur de la communication reste de savoir si les conditions de réception sont remplies : « Est-ce que celui qui écoute, lit ou regarde a le code voulu pour décoder ce que je suis en train d'exprimer ? ». Utiliser un stéréotype, ou comme le nomme le sociologue une « idée reçue », entraîne une communication instantanée parce que, « en un sens, elle n'est pas »<sup>497</sup>. Pourtant, les lieux communs jouent « un rôle énorme dans la conversation quotidienne » car ils « ont cette vertu que tout le monde peut les recevoir instantanément : par leur banalité, ils sont communs à l'émetteur et au récepteur »<sup>498</sup>.

---

<sup>494</sup> DAYAN, Daniel. *Op. Cit.*, p. 7.

<sup>495</sup> HABERMAS, Jürgen. *Théorie de l'agir communicationnel*. Paris : Fayard, 1987.

<sup>496</sup> ALLARD, Laurence. *Op. Cit.*, p. 74.

<sup>497</sup> BOURDIEU, Pierre. *Op. Cit.*, 1996, p. 31.

<sup>498</sup> *Idem.*

Ainsi, lorsque nous regardons un journal télévisé, nous savons que nous ne sommes pas les seuls et que plusieurs millions de nos concitoyens font de même. Il est donc probable que cette hypothèse explique, dans une certaine mesure, pourquoi il existe un journal télévisé leader car les journaux, selon le principe de la circulation circulaire, parlent de ce dont tout le monde parle. De nombreux téléspectateurs regardent ce que la majorité regarde afin d'avoir vu « comme tout le monde » et pour pouvoir discuter entre amis ou collègues des images dont tout le monde discute.

Cette position est à rapprocher de deux notions issues de la sociologie des médias : le « flux communicationnel en deux temps » (*two steps flow of communication*) et l'« agenda médiatique » (*agenda setting*).

En 1944, Paul Lazarsfeld et Elihu Katz élaborent l'hypothèse du « flux communicationnel en deux temps »<sup>499</sup> comme une théorie relativisant les effets supposés directs des médias, « symbolisés » par la « seringue hypodermique » d'Harold Lasswell<sup>500</sup>. Étudiant l'influence des médias sur les élections politiques, ces auteurs montrent que le message véhiculé par les médias n'est pas directement interprété par les personnes mais dépendrait de l'environnement social dans lequel se situe l'individu, et en particulier, de son groupe d'appartenance. En effet, il existerait, selon les domaines de compétence que leur reconnaît leur communauté, des « leaders d'opinion » qui sélectionneraient, retraduceraient et filtreraient les messages diffusés par les médias. Ils joueraient ainsi un rôle de médiateurs entre les médias et la masse d'individus composant les publics.

Selon nous, si elle s'attache à relativiser les effets des médias, cette théorie insiste également sur le fait que les messages qu'ils véhiculent ne sont pas intégrés de manière individualiste mais, qu'au contraire, ils sont des thèmes de discussion et donc des liens sociaux. De la météo aux élections politiques, l'ensemble des thématiques traitées dans le journal et qui alimentent nos conversations quotidiennes sont, tout autant, des suggestions que nous proposent les médias, que des sujets imposés par ceux-ci.

---

<sup>499</sup> LAZARSELD, Paul, KATZ, Elihu. *Personal Influence : The part played by people in the flow of mass communication*. New York : Free Press, 1955.

<sup>500</sup> LASWELL, Harold D. *Propaganda Technique in the World War*. Cambridge : M.I.T. Press, 1971 (1927).

Cette idée que les médias puissent imposer nos thèmes de conversations interindividuelles correspond à la notion d'*agenda*. Celle-ci est née à la fin des années soixante lorsque, comme le souligne Dorine Bregman<sup>501</sup> une nouvelle « génération de jeunes docteurs issue d'une école de communication [ayant] une expérience professionnelle dans le journalisme écrit ou audiovisuel, une formation en sciences sociales, agrémentée de cours de méthode statistique et quantitative » s'est intéressée aux effets des médias. Bien que les conclusions scientifiques de leurs prédécesseurs n'indiquent que des effets limités, « de par leur cursus personnel, ces nouveaux chercheurs savent que les médias ont des effets [...] forts »<sup>502</sup>.

C'est ce que postule la thèse de *l'agenda setting* défini par Maxwell Mac Combs et Donald Shaw<sup>503</sup>, en 1972, lors de leur étude de l'affaire du Watergate. *L'agenda setting* s'appuie sur un constat : les informations sont tellement nombreuses que les médias ne peuvent accorder un crédit équivalent à tout ce qui se passe dans le monde. Résultat, un choix s'impose : les médias définissent le calendrier des événements et la hiérarchie des sujets. Ils attirent l'intérêt de l'audience sur des faits particuliers et ils en négligent d'autres. Selon eux, la fonction des médias n'est pas de dire aux gens ce qu'ils doivent penser, ce qui, comme l'a démontré la thèse du *two steps flow of communication*, est impossible, mais sur quels thèmes ils doivent concentrer leur attention<sup>504</sup>. C'est-à-dire que les médias, et donc les journaux télévisés, influencent directement les sujets de nos discussions.

Ainsi nos conversations oscilleront entre les thématiques familiales ou professionnelles et les thématiques « du moment », reflets de ce que nous avons lu, entendu ou vu récemment à la télévision et en particulier, selon nous, dans le journal télévisé. C'est peut être alors en grande partie pour ces raisons que nous regardons les journaux

---

<sup>501</sup> BREGMAN, Dorine. « La fonction d'agenda : une problématique en devenir ». In *Hermès*, n°4, 1989, pp. 191-192.

<sup>502</sup> *Idem*.

<sup>503</sup> MAC COMBS, Maxwell, SHAW, Donald. « The agenda-setting function of mass-media ». In *Public Opinion Quarterly*, n°36, 1972, pp. 176-187.

<sup>504</sup> CHARAUDEAU, Patrick. *Op. Cit.*, 1997, p. 260. Il note que l'agenda médiatique « qui s'impose aux citoyens comme reflet de l'actualité sociale est lui-même imposé en partie aux médias » principalement par les partis politiques et la logique commerciale de chaque média.



télévisés, à la fois pour pouvoir créer « facilement » et « sans risques » du lien social et ainsi réaliser l'un de nos penchants naturels : la sociabilité.

## **6. En conclusion, la fin du journal télévisé ?**

Les journaux télévisés sont obligés de créer de l'extraordinaire au quotidien. Or, ce qui favorise la discussion au quotidien, c'est le lieu commun : le temps qu'il fait, les résultats de l'équipe de football local, etc. En reprenant les thèses de l'*agenda setting*, nous pouvons poursuivre et avancer que les médias d'information et en particulier les journaux télévisés, en leur fournissant des nouvelles formatées, deviennent un vecteur de rapports sociaux entre les individus. En proposant des sujets « peu sensibles », car déjà entendus et intégrés par les interlocuteurs, cette information crée avant toute chose du lien social et s'il semble réducteur de limiter l'intérêt du journal télévisé à son aspect « conversation de machine à café », il ne faut pas lui nier cette qualité.

Pourtant, selon Jean-louis Missika, ce lien social créé par la télévision peut disparaître. Dans son ouvrage *La fin de la télévision*<sup>505</sup>, cet auteur décrit ce qu'il appelle « la désintégration de l'espace public ». Par son titre apocalyptique, Jean-Louis Missika ne signifie pas la fin de la télévision en tant que technologie, mais en tant que média. Il ne s'agit pas de « la fin de la réception d'images à domicile, bien au contraire. Les images seront omniprésentes »<sup>506</sup>. Mais c'est la télévision en tant que rendez-vous fédérateur et rassembleur qui disparaît. Dans son ouvrage, le sociologue décrit un phénomène actuel d'individualisation de l'information rendu possible par les supports numériques comme le réseau Internet ou le téléphone mobile. Néanmoins, cette période n'est qu'une étape et « quand Internet deviendra le média dominant, une focalisation sur des sources d'informations crédibles et puissantes aura sans doute lieu »<sup>507</sup>.

Nous estimons que la période de transition sera plus longue et moins marquée que ne le laisse entendre Jean-Louis Missika, principalement en raison des dissemblances

---

<sup>505</sup> MISSIKA, Jean-Louis. *La fin de la télévision*, Paris : Seuil, 2006.

<sup>506</sup> MISSIKA, Jean-Louis. *Internet va absorber la télé*. Discussion en ligne avec l'auteur, réalisée le 30 mars 2006. En Ligne : <<http://www.linternaute.com/television/interviews/chat/06/jean-louis-missika/jean-louis-missika-chat.shtml>>, consulté en mars 2006.

<sup>507</sup> *Idem*.

d'usage des technologies par les différentes générations, mais également à cause du coût financier que représente encore l'achat d'un matériel offrant la possibilité de regarder la télévision sur d'autres supports que le téléviseur. Pourtant, comme cet auteur, nous pensons que la télévision, en tant que média capable de regrouper plusieurs millions de personnes devant la même émission, au même moment, touche à sa fin, au moins pour les événements de faible retentissement. Il semble probable que devant la disponibilité croissante de nouveaux supports d'information, le journal télévisé, en tant que « grand-messe », soit sur le déclin. Cependant, qu'en est-il des formes visuelles et autres stéréotypes qu'il véhicule ? Qu'elles soient diffusées dans un journal visionné sur une télévision à 20h00 ou sur un écran de téléphone portable, les images d'illustration seront-elles identiques ? À l'heure actuelle, rien ne permet de se prononcer. Néanmoins, à court terme, ce sont les chaînes « tout infos », comme BFM, LCI ou I-télé qui apparaissent comme les principaux concurrents des journaux de 20h00 des chaînes hertziennes.

Ces chaînes d'information, toutes numériques, sont de très grandes consommatrices d'images d'archives tant par le volume de reportages qu'elles diffusent que par leurs contraintes d'urgence de production. De plus, en forçant le trait, nous pourrions les considérer comme des recycleurs d'images permanents tellement elles rediffusent leurs reportages tout au long d'une journée, voire d'une semaine. Dans la lignée de CNN qui, rappelons-le, a « inventé » le terme « d'image générique », ces nouvelles chaînes paraissent alors être les meilleures candidates pour l'observation et l'analyse de l'évolution de nos répertoires visuels dont l'étude, à la lumière des bouleversements médiatiques en cours, nous semble plus légitime que jamais.

Dans cette conclusion générale, avant de préciser les perspectives de recherches qu'appelle notre étude, nous souhaitons, à la fois, revenir sur la spécificité de notre approche et dégager les différents phénomènes révélés par le recyclage des images d'archives.

### **1. Des représentations sous contraintes**

---

Tout au long de ce travail de thèse, nous avons voulu insister sur les contraintes que rencontrent les acteurs de la production d'un journal télévisé et nous avons essayé de comprendre comment ils tentent d'y faire front. Il apparaît alors clairement que, comme le remarquait déjà Theodor Adorno, les images présentées par les journaux télévisés restent souvent le résultat d'un « non choix », conséquence d'un « entonnoir » réduisant le nombre d'images potentiellement réutilisables. Des sujets retenus jusqu'à leur diffusion, puis de la conservation jusqu'au recyclage d'une séquence d'images, les étapes de sélection sont nombreuses et, bien que les images vidéos soient de plus en plus abondantes, il est frappant d'observer que les auteurs de programmes télévisés se trouvent face à de nombreuses difficultés lorsqu'ils réemploient des images.

Ces contraintes, nous les avons abordées, observées, en les replaçant dans le processus de l'élaboration des journaux télévisés de M6 et, en particulier, en examinant les pratiques des documentalistes qui travaillent pour ce genre de programme. De par l'usage qu'ils font des outils, de par leurs propres modes d'analyse, les problèmes qu'ils affrontent et les réponses qu'ils apportent au traitement d'un fonds documentaire particulier avec, entre autres, la création d'outils ad-hoc, les pratiques des documentalistes de cette structure sont révélatrices du contexte de production et des différentes contraintes encadrant la création et la diffusion de son journal télévisé.

Notre travail a proposé des outils sémiotiques et terminologiques pour apporter les moyens d'analyser et de mieux appréhender ce phénomène en étudiant les images en fonction des indices donnés au téléspectateur. Ceux-ci lui offrent ou non la possibilité de situer une séquence d'images par rapport à son lieu et à sa date de tournage. Cette

approche nous sert à présenter une typologie des formes visuelles et à établir une distinction entre les « images d'instants prégnants » utilisées pour inscrire un événement précis dans le temps et l'espace et, dans un second groupe d'images, entièrement soumises au commentaire oral du journaliste, les « images d'illustration », décontextualisées afin de représenter des catégories sociales, des lieux, des phénomènes météorologiques...

Dans son continuel besoin de mettre en images, la télévision n'hésite pas à déplacer les lieux et les personnes, aussi bien dans l'espace que dans le temps. Dès lors, connaître les mécanismes dispensant le moyen de savoir que telle ou telle image sera réutilisée, ou au contraire qu'elle ne le sera pas, nous autorise à interroger les formes les plus redondantes dans ce programme. Comme le remarquait Mircea Eliade dans son ouvrage *Images et Symboles*, cette étude nous a amenés à comprendre que : « Pour assurer leur survie, les images se sont fait familières »<sup>508</sup>. Elles le sont devenues car elles paraissent omniprésentes dans nos sociétés occidentales, mais également dans les fonds d'archives. Les images les plus réutilisées sont de ce fait, paradoxalement, celles qui semblent les plus proches de nous, les plus quotidiennes : station service, distributeur de billets de banque, policiers en patrouille,...

Nous avons alors essayé de saisir la fonction de ces images, faussement insignifiantes, et avons avancé l'idée que si le support visuel présenté par les journaux télévisés n'est pas signifiant, au regard de l'information ou du commentaire journalistique, il le devient pour concevoir notre rapport au réel d'un événement. Si ces images nous ne les voyons pas, si nous leur accordons aussi peu d'importance, c'est que, pour nous, elles sont « vraisemblables » suivant ce que nous pensons de la réalité de la situation qu'elles montrent.

Le recyclage des images d'archives dans une dynamique communicationnelle s'entend, dès lors, comme une mobilisation du répertoire mais aussi comme un stabilisateur de formes nouvelles dans celui-ci. Les images des événements les plus inédits sont d'autant plus rediffusées que ces faits paraissent « originaux ». Ce recyclage important de formes visuelles neuves favorise durablement leur incorporation et leur stabilisation dans nos répertoires. Cette influence sur nos représentations du monde s'observe aussi

---

<sup>508</sup> ELIADE, Mircea. *Images et Symboles*. Paris : Gallimard, 1979, pp. 20-21.

bien au niveau du simple spectateur qu'à celui du professionnel. Il n'y a pas une production qui induirait une réception particulière mais une interdépendance réciproque dont les acteurs ne sont pas forcément conscients ; cependant, cette dernière détermine le substrat culturel dans lequel nous vivons.

La répétition des formes visuelles est au cœur de la construction de nos représentations mentales et de nos imaginaires. Envisager le rôle de ces images à partir de leur valeur symbolique donne la possibilité de les ancrer dans la création de nos répertoires visuels communs, ce que Yves Jeanneret nomme les « ressources communes d'une société »<sup>509</sup>. Nous sommes également proches de la notion développée par Yves Chevalier d'une télévision comme nouvelle *koinè*<sup>510</sup>, fournissant un langage commun au-delà de nos diversités et qui permet, dans le cadre d'une conversation, de baser nos arguments sur des présupposés équivalents, identiques pour tous.

Enfin, cette étude a surtout cherché à centrer son analyse sur les producteurs du journal télévisé. Aux contraintes de fabrication inhérentes au dispositif du journal télévisé s'ajoutent celles du milieu culturel et des standards en vigueur à une époque et dans une société données. Les journalistes, monteurs ou documentalistes ne vivent pas dans un monde à part et ils sont également soumis à ces représentations. Leur activité professionnelle les amène à analyser les images différemment du téléspectateur « lambda » ; cependant le personnel d'une rédaction se caractérise avant tout par une « surconsommation » de produits médiatiques. Ce qui se traduit par des formes visuelles stéréotypées qui s'auto-entretiennent dans un mouvement systémique. Les contraintes internes à l'instance médiatique entraînent la création de produits standardisés qui nourrissent les systèmes symboliques de la société et qui, par retour, influencent les imaginaires et les choix d'images réalisés par les membres d'une

---

<sup>509</sup> JEANNERET, Yves. « Métamorphose des médias et pratique de communication ». In Actes du colloque international *Enjeux et usages des TIC : aspects sociaux et culturels*, CEMIC-GRESIS, Bordeaux, septembre 2005. « L'usage est la figure d'un travail : la circulation incessante des formes et des énoncés, à travers les textes, les gestes, les objets, contribue à une élaboration de ce que à un certain moment une société reconnaît comme une ressource commune ».

<sup>510</sup> CHEVALIER, Yves. « Une approche socio-cognitive des phénomènes médiatiques. La télévision comme nouvelle *koinè* ». Habilitation à Diriger des Recherches en Sciences de l'Information et de la Communication, Université de Lille 3, 2000.

rédaction lors de la réalisation d'un reportage. Les premiers et les plus soumis aux messages des journaux télévisés demeurent leurs propres créateurs.

## **2. Perspectives**

---

Ce travail a offert à l'appréciation de nos lecteurs une approche du recyclage des images d'archives dans le cadre du service de documentation d'un journal télévisé national français dans les années 2000. Il convient maintenant d'élargir cette étude vers deux nouvelles pistes de réflexion : d'abord, celle de la médiation de ces savoirs « métier », trop souvent circonscrits à l'équipe de documentalistes et, ensuite, celle de l'ouverture de notre corpus.

Les mots-clés outils que nous avons étudiés, principalement dans le contexte du travail des documentalistes de M6, ne sont connus que du personnel de ce service. La question de la mise en ligne des ressources documentaires, ne serait-ce que via un intranet, pose question au sujet de la communication de ces outils aux non initiés. De plus, si, pour l'heure, les utilisations de bases documentaires d'images vidéo d'archives professionnelles par des non documentalistes restent anecdotiques, la mise en ligne via Internet renforce ce problème du partage des notices documentaires. Constatons que, *inamediapro*<sup>511</sup>, le site Internet réservé aux professionnels utilise des mots-clés que nous qualifierons d'outils, par exemple, « images-choc », « Belle Image ». Néanmoins, il est impossible pour l'utilisateur, devant son ordinateur, de connaître la liste de ces descripteurs ou le cadre de leur usage.

Pour être efficace, la mise en ligne des images ne peut se faire qu'au prix d'une réflexion sur l'éclatement des publics. Comment met-on des ressources spécialisées à disposition d'utilisateurs non spécialistes, ne connaissant pas les conceptions de la base de données, ne possédant pas les savoirs des professionnels et encore moins les nombreux mots-clés outils créés par les documentalistes ?

Cet enjeu autour de la médiation des savoirs, à travers la mise à disposition des ressources documentaires et les problématiques posées dans le cadre initié par cette étude, appelle alors naturellement une recherche prenant en compte de nouveaux

---

<sup>511</sup> Site des archives professionnelles de l'INA : <<http://www.inamediapro.fr>>.

corpus. De tels travaux devraient aboutir à la création de concepts opératoires pour analyser l'intégration et la sélection des images dans la mémoire collective. Quatre pistes de réflexion se distingueraient, alors principalement, autour du corpus qu'il conviendrait d'étendre :

- au niveau des services d'archives télévisées. Il y aura lieu d'étudier les mots-clés outils développés en fonction des usages et des contraintes rencontrées par les programmes auxquels collaborent ces services.

- au niveau de programmes différents : variétés, publicités,... Citons, par exemple, que les documentalistes de Canal + indexant *Les guignols de l'info* attachent beaucoup d'importance à la description vestimentaire des marionnettes, pour la simple raison qu'il s'agit là du critère le plus présent dans les requêtes qu'ils traitent<sup>512</sup>.

- au niveau d'une analyse diachronique de ces phénomènes. Même si la documentation télévisuelle est relativement récente, la constitution des banques d'images animées et leurs organisations documentaires sont nécessairement représentatives d'une époque.

- au niveau géographique. Nous avons esquissé quelques points de comparaison avec les pays anglo-saxons et l'Espagne. Quelles sont les différences et les similitudes avec d'autres chaînes comme la chaîne de télévision russe Russia Today ou la chaîne chinoise CCTV ?

Enfin si, comme le pensait André Bazin, la télévision n'est qu'une forme transitoire du spectacle moderne et si, suivant Jean-Louis Missika, nous pouvons admettre que son déclin vient de débuter, les genres qu'elle a créés ou réadaptés, comme le journal d'information, sont des genres auxquels nous pouvons encore prédire un bel avenir, car nous aurons toujours besoin de sujets de conversations, « formatés », pour créer des liens sociaux.

C'est pourquoi, à la fois source et reflet de nos stéréotypes, le recyclage des images ne doit pas voir son étude se circonscrire aux journaux télévisés, ni même à la télévision. Les supports des images animées se diversifient, évoluent et les méthodes de

---

<sup>512</sup> Entretien avec un documentaliste de Canal +, réalisé en février 2004.

fabrication et de diffusion se modifient. Nous ne pourrions pleinement comprendre tous les enjeux de ces « métamorphoses médiatiques », qu'en prenant en compte, comme socle de nos réflexions, le contexte de fabrication et les multiples contraintes qui encadrent les pratiques mais aussi l'imaginaire de leurs producteurs.



Les références bibliographiques qui suivent sont classées par ordre alphabétique du nom d'auteur, tous types de documents confondus.

Lorsque plusieurs références sont citées pour un même auteur, celles-ci sont classées par ordre chronologique décroissant.

Lorsqu'un ouvrage a été traduit ou réédité, nous indiquons l'année de l'édition originale à la suite de l'édition consultée, entre parenthèses.

ADORNO, Theodor. « La télévision et les patterns de la culture de masse ». In *Réseaux. Communication – Technologie – Société*, n°44, 1990, pp. 225-242. En ligne : [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/reso\\_0751-7971\\_1990\\_num\\_9\\_44\\_1806](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/reso_0751-7971_1990_num_9_44_1806), consulté en avril 2008.

ADORNO, Theodor, HORKHEIMER, Max. *Dialectique de la raison*. Paris : Gallimard, 1983 (1947).

ALLARD, Laurence. « Dire la réception - Culture de masse, expérience esthétique et communication ». In *Réseaux. Communication – Technologie – Société*, n°68, 1994, pp. 65-84.

AMOSSY, Ruth, HERSCHBERG, Pierrot. *Stéréotype et cliché, langue discours société*. Paris : Nathan, 1997.

AMOSSY, Ruth. *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*. Paris : Nathan, 1991.

AMOSSY, Ruth. « Du cliché et du stéréotype. Bilan provisoire ou anatomie d'un parcours ». In *Le cliché*. Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 1998, pp. 21-28.

ARISTOTE. *La poétique*. Paris : les Belles lettres, 1997.

AUBENAS, Florence, BENASAYAG, Miguel. *La fabrication de l'information, les journalistes et l'idéologie de la communication*. Paris : La découverte, 2006.

AUMONT, Jacques. *L'image*. Paris : Nathan, 2001 (1990).

AUROUX, Sylvain. « Le processus de grammatisation et ses enjeux ». In *Histoire des idées linguistiques*, Tome 2. Liège : Mardaga, 1992, pp. 11-64.

BACHIMONT, Bruno. « Image et audiovisuel : la documentation entre technique et interprétation ». In *Documentaliste – sciences de l'information*, vol 42, n°6, 2005, pp. 348-353.

BACHIMONT, Bruno. « L'indexation multimédia ». In *Assistance intelligente à la recherche d'information*. STÉFANINI, Marie-Hélène, GAUSSIÉ, Éric (Eds.), Paris : Hermès, 2003.

BACHIMONT, Bruno. « Bibliothèques numériques audiovisuelles : des enjeux scientifiques et techniques ». In *Document numérique* vol. 2, n° 3-4, 1992, pp. 219-242.

En ligne :

<[http://www.utc.fr/~bachimon/Publications\\_attachments/Bachimont-Biblios-AV.pdf](http://www.utc.fr/~bachimon/Publications_attachments/Bachimont-Biblios-AV.pdf)>, consulté en juin 2008.

BAILLIENCOURT, Léonor de, HOFFMANN, Agathe, *M6 un habillage plus mature*. Pixel Création, En ligne : <<http://www.pixelcreation.fr/graphismear-art-design/graphisme/m6-un-habillage-plus-mature/>>, consulté en mai 2007.

BARTHES, Roland. *L'aventure sémiologique*. Paris : Seuil, 1985.

BARTHES, Roland. *La chambre claire : note sur la photographie*. Paris : Seuil, 1979.

BARTHES, Roland. *Le Degré zéro de l'écriture*. Paris : Seuil, 1972.

BARTHES, Roland. « Rhétorique de l'image ». In *Communications*, n°4, 1964, pp. 40-51.

BAZIN, André. *Orson Welles*. Paris : Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 2002 (1972).

BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris : Cerf, 1962.

BAZIN, André « L'avenir esthétique de la télévision ». In *La réforme*, 17 septembre 1955.

BAZIN, André. « Pour contribuer à une érotologie de la télévision ». In *Cahiers du cinéma*, n° 42, décembre 1954, pp. 23-76.

BEAUVOIS, Jean-Léon, DESCHAMPS, Jean-Claude. « Vers la cognition sociale » In *Traité de psychologie cognitive 3 : cognition, représentation, communication*. BONNET, Claude, GHIGLIONE, Rodolphe, RICHARD, Jean-François (dir.), Paris : Dunod, 1989, pp. 4-110.

BECKER, Howard. *Les Mondes de l'art*. Paris : Flammarion, 1988 (1982).

BÉGUIN-VERBRUGGE, Annette. « Images hybrides et lectures mixtes ». In *Colloque Imagies : Images et savoirs*, Montpellier, 25 octobre, 2006. En ligne : <http://w3appli.u-strasbg.fr/canalc2/videos.asp?idvideo=5294>, consulté en avril 2007.

BÉGUIN-VERBRUGGE, Annette. *Images en texte, images du texte. Dispositifs graphiques et communication écrite*. Villeneuve-d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2006.

BLANQUET, Marie-France. « DEREK J. de SOLLA PRICE, fondateur de la scientométrie : sciences de la science ». CNDP, 2007. En ligne : <http://savoircdi.cndp.fr/culturepro/biographie/Derek/Derek.htm#1>, consulté en avril 2008.

BOLTANSKI, Luc. *La souffrance à distance*. Paris : Métailié, 1993.

BOURDIEU, Pierre (interview). *Penseurs de notre temps*. [Images animées]. Producteur : SCÉRÉN-CNDP, 2006.

- BOURDIEU, Pierre. *Sur la télévision*. Paris : Raison d'agir, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris : Editions de Minuit, 1979.
- BREGMAN, Dorine. « La fonction d'agenda : une problématique en devenir ». In *Hermès*, n°4, 1989, pp. 191-202.
- BROUSTE, Pierre, COTTE, Dominique. *Le multimédia : promesses et limites*. Paris : ESF, 1993.
- BRUNE, François. *Les Médias pensent comme moi*. Paris : L'Harmattan, 1997.
- BUCKLAND, Warren. *The Cognitive Semiotics of Film*. Cambridge : University Cambridge Press, 2000.
- CARNEL, Jean-Stéphane. « Des images plus vraies que vraies pour les journaux télévisés. La vidéo amateur et son insertion dans le discours institutionnel de la télévision ». In *Actes du 3<sup>ème</sup> colloque EUTIC : Enjeux et usages des TIC. Médias et diffusion de l'information : vers une société ouverte*. MEIMARIS, Michel, GOUSCOS, Dimitri, (dir). Athènes : Gutenberg Publications, 2007. pp. 206-213.
- CARNEL, Jean-Stéphane. *Préfiguration du dépôt légal du web français. État des lieux du web radio télévision et méthode d'indexation de ces archives*. Mémoire de DESS Stratégie de l'Information et du Document. Sous la direction de COTTE Dominique. Université de Lille 3, 2002.
- CARTIER-BRESSON, Henri. *Image à la sauvette*. Paris : Verve, 1952.
- CASETTI, Francesco, ODIN, Roger. « De la paléo à la néo-télévision, Approche sémiopragmatique ». In *Communications*, n° 51, Paris : Seuil, 1990, pp. 9-26.
- CAYA, Marcel. « La théorie des trois âges en archivistique. En avons-nous toujours besoin ? ». En ligne : <<http://elec.enc.sorbonne.fr/document72.html>>, consulté en juin 2008.

- CERTEAU, Michel de. *L'invention du quotidien.1. Arts de faire*. Paris : Gallimard, 1990.
- CHARAUDEAU, Patrick. *Le discours d'information médiatique, la construction du miroir social*. Paris : Nathan Université, 1997, pp. 67-81.
- CHEVALIER, Yves. « De la légitimation médiatique à la véridiction médiatisée : les stratégies de la déontologie embarquée dans les médias audiovisuels publics français ». In *Les cahiers du journalisme*, Printemps 2004, n°13, pp. 132-143.
- CHEVALIER, Yves. « Du partage des compétences citoyennes à la médiation intuitive du savoir social dans les médias de masse français ». In *Actes du colloque Partage des Savoirs*. METZGER Jean-Paul (dir.), Université Lyon 3, L'Harmattan, 2004.
- CHEVALIER, Yves. « Le travail de la citation métatélévisuelle. La métatélévision est-elle soluble dans la glose et l'exégèse ? ». In *Actes du 12<sup>ème</sup> Congrès Inforcom*, Paris, 10-13 janvier 2001, pp. 295-307.
- CHEVALIER, Yves. « Une approche socio-cognitive des phénomènes médiatiques. La télévision comme nouvelle koïné ». Habilitation à Diriger des Recherches en Sciences de l'Information et de la Communication, Université de Lille 3, 2000.
- COLLARD, Claude, GIANNATTASIO, Isabelle, MELOT, Michel. *Les images dans les bibliothèques*. Paris : Editions du cercle de la Librairie, 1995.
- COMPAGNON, Antoine. *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris : Seuil, 1979.
- COTTE, Dominique, DESPRÉS-LONNET, Marie, CHERVIN, Jacqueline, « La sémiotisation d'une pratique professionnelle. L'activité de montage numérique dans l'audiovisuel ». In *L'écriture des médias informatisés*, TARDY Cécile, JEANNERET Yves (dir.). Paris : Hermes Science Publications, 2007.

COULOMB-GULLY, Marlène. « Propositions pour une méthode d'analyse du discours télévisuel ». In *Mots., Les langages du politique*, n°70, novembre 2002, pp. 103-113. En ligne : <<http://mots.revues.org/index9683.html>>, consulté en juin 2008.

DANARD, Benoît, LE CHAMPION, Rémy. *Les programmes audiovisuels*. Paris : La Découverte, 2005.

DAYAN, Daniel. « Quand montrer c'est faire ». Texte présenté au séminaire du Centre d'Etude des Mouvements Sociaux, EHESS/CNRS, 19 juin 2008.

DAYAN, Daniel. « Madame se meurt. Des publics se construisent. Le jeu des médias et du public aux funérailles de Lady Diana ». In *Quaderni*, n°38, 1999, pp. 49-68.

De SOLLA PRICE, Derek. « A general theory of bibliometric and other cumulative advantage processes ». In *Journal of the american society for information science*, n°27, 1976. En Ligne : <<http://garfield.library.upenn.edu/price/pricetheory1976.pdf>>, consulté en juin 2008.

De SOLLA PRICE, Derek. *Little science, big science*. New-York : Columbia University Press, 1969 (1963).

DEBRAY, Régis. *L'État séducteur, les révolutions médiologiques du pouvoir*. Paris : Gallimard, 1993.

DENIS, Michel. *Image et cognition*. Paris : PUF, 1989.

DEREMETZ, Alain. « Tradition, Vraisemblance et autorité fictionnelle », In *Dictynna* n°1, Villeneuve-d'Ascq : Université de Lille 3, 2004. En ligne : <<http://dictynna.revues.univ-lille3.fr/1Articles/1Articlespdf/deremetz.pdf>>, consulté en janvier 2007.

DESCARTES, René. *Méditations métaphysiques*. Paris : Classiques Hatier de la philosophie, 2004.

DESGOUTTE, Jean-Paul. *L'énonciation audiovisuelle*. Mémoire d'habilitation à la direction de recherche en Sciences de l'Information et de la Communication. Université de Lyon 2, 2002, En ligne :

<<http://com-media.univ-paris8.fr/commun/intermedia/publication/articles/1.hdr.htm>>, consulté en mars 2005.

DESPLANQUES Erwan, « Des JT très Parisiens ». In *Télérama*, 15 août 2007.

ECO, Umberto. *Kant et l'ornithorynque*. Paris : Grasset, 1997.

ECO, Umberto. « Innovation et répétition : entre esthétique moderne et post-moderne ». In *Réseaux*, n°68, CNET, 1994. En ligne :

<<http://www.enssib.fr/autres-sites/reseaux-cnet>>, consulté en avril 2008.

ECO, Umberto. *Le Problème esthétique chez Thomas d'Aquin*. Paris : PUF, 1993.

ECO, Umberto, *Le signe : histoire et analyse d'un concept*. Bruxelles : Labor, 1988.

ECO, Umberto. (Interview). *Umberto Eco à bâtons rompus*. [Images animées]. Producteur : France Régions 3, diffusé le 12 septembre 1988.

EL-HACHANI, Mabrouka. « Indexation des documents multilingues d'actualité incluant l'arabe : équivalence interlangues et gestion des connaissances chez les indexeurs ». Thèse de doctorat en Sciences de l'Information et de la Communication, sous la direction de HASSOUN Mohamed, DICHY, Joseph, Université Lyon2, 2005.

ELIADE, Mircea. *Images et Symboles*. Paris : Gallimard, 1979.

ENDEWELD, Marc. « Audimat et images en guise d'information, plongée à l'intérieur des journaux télévisés ». In *Le monde diplomatique*, décembre 2005.

ERHLICH, Stéphane. « Construction des représentations sémantiques : le fonctionnement du sujet ». In *Le langage : construction et actualisation*, n°98. Rouen : Publications de l'Université de Rouen, 1984, pp. 151-164.

ESQUENAZI, Jean-Pierre. « Les médias et leurs publics ». In *Sciences de l'information et de la communication*. OLIVESI, Stéphane (dir.), Grenoble : PUG, 2006, p. 11-26.

FISKE, John, HARTLEY, John. *Reading Television*. New York : Methuen, 1978.

FOUCAULT, Michel. *L'Archéologie du savoir*. Paris : Gallimard, 1969.

FOZZA, Jean Claude, GARAT, Anne-Marie, PARFAIT, Françoise. *Petite fabrique de l'image*. Paris : Magnard, 2003.

FREEDLAND, George. « Télécinéma. Essais sur la syntaxe de la télévision ». In *Revue du cinéma*, n°19-20, automne 1949, pp. 121-128.

GANZ, Pierre. *Le reportage radio et télé*. Paris : CFPJ, 1988.

GARCIA, Aviles. « Journalists at Digital Television Newsrooms in Britain and Spain: Workflow and Multi-skilling in a Competitive Environment ». In *Journalism Studies*, n°5, 2004, pp. 87-100.

GOODMAN, Nelson. *Langages de l'art - une approche de la théorie des symboles*. Paris : Hachette, 2005 (1968).

GREIMAS, Algirdas Julien, COURTÉS. *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris : Hachette, 1994 (1979).

GROUPE  $\mu$ . *Traité du signe visuel : pour une rhétorique de l'image*. Paris : Seuil, 1992.

GUINCHAT, Claire, MENOUE, Michel. *Introduction générale aux sciences et techniques de l'information et de la documentation*. Paris : UNESCO, 1990.

HABERMAS, Jürgen. *Théorie de l'agir communicationnel*. Paris : Fayard, 1987.

HALL Stuart. *Policing the crisis mugging, the state and law and order*. London : MacMillan, 1978.



HANOT, Muriel. *Télévision, réalité ou réalisme. Introduction à l'analyse sémiopragmatique des discours télévisuels*. Bruxelles : De Boeck, 2001.

HUTCHINS Edwin. «Médiation and Automatization». In *Quarterly Newsletter of the laboratory of comparative Human Cognition*, n°8, San Diego : University of Carolina, pp. 47-58.

JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Gallimard, 1978.

JEANNERET, Yves. « Métamorphose des médias et pratique de communication ». In Actes du colloque international *Enjeux et usages des TIC : aspects sociaux et culturels*, CEMIC-GRESIC, Bordeaux, septembre 2005.

JEANNERET, Yves, PATRIN-LECLÈRE, Valérie. « La Métaphore du contrat ». In *Hermès*, n°38, 2004, pp. 133-140.

JEANNERET, Yves. *Y-a-t-il (vraiment) des technologies de l'information ?* Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2000.

JEDRECY, Philippe. « La vidéo patrimoniale à la Bibliothèque Nationale de France ». In *Conservation de la collection*, n° 5, Paris : BBF, 2001, pp. 54-60. En ligne : <<http://bbf.enssib.fr>>, consulté le 8 août 2008.

JOHNSON-LAIRD, Philipp. « Introduction ». In *Les modèles mentaux : approches cognitives des représentations*, EHRLICH, Marie-France, TARDIEU Hubert, CAVAZZA, Marc (dir.), Paris : Masson, 1993.

JOLY, Martine. *Introduction à l'analyse de la télévision*. Paris : Armand Colin, 2005.

JOLY, Martine. « Stéréotype et discours télévisuels ». In *Actes du 21<sup>ème</sup> Colloque langages et signification. Le stéréotype : usages, formes et stratégies*. Albi, 2000. En ligne : <[www.revue-texto.net/1996-2007/marges/marges/Documents%20Site%206/doc0032\\_joly\\_m/albi2000\\_mj.pdf](http://www.revue-texto.net/1996-2007/marges/marges/Documents%20Site%206/doc0032_joly_m/albi2000_mj.pdf)>, consulté en avril 2006.

JOST, François. *Introduction à l'analyse de la télévision*. Paris : Ellipses, 2007 (1999).

JOST, François. *La télévision du quotidien, entre réalité et fiction*. Bruxelles : Ina/De Boeck, 2003.

JOST, François. « La Promesse des genres ». In *Réseaux*, n°81, Paris : CNET, 1997.

JOST, François. *Un monde à notre image, Énonciation, Cinéma, télévision*. Paris : Klincksieck, 1992.

KANT, Emmanuel. *Critique de la faculté de juger*. Paris : Pléiade, 1986.

KERMABON, Jacques. «Qu'est-ce que la sémio-pragmatique ? ». In *CinémAction*, tome XLVII, Paris : Le Cerf/Corlet, 1988.

KULA, Sam. « Politique de sélection et critères de sélection pour les archives de télévision ». In *Panorama des archives audiovisuelles*, SAINTVILLE Dominique (dir.), Paris : La documentation française, 1986.

LAFONT, Serge. « Les archives télévisuelles à l'heure du numérique : Livrer vite et bien ». In *Les dossiers de l'audiovisuel*, n°93, 2000.

LAMARQUE, Patrick. *Les désordres du sens, alerte sur les médias, les entreprises, la vie publique*. Paris : ESF, 1993.

LASWELL, Harold D. *Propaganda Technique in the World War I*. Cambridge : M.I.T. Press, 1971 (1927).

LAVOINNE, Yves. *Le langage des médias*. Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble, 1997.

LAZARSELD Paul, KATZ, Elihu. *Personal Influence : The part played by people in the flow of mass communication*. New York : Free Press, 1955.

Le COADIC, Yves-François. *La science de l'information*. Paris : PUF, 2006.

Le COADIC, Yves-François. « Mathématique et statistique en science de l'information et en science de la communication ». In *Infométrie mathématique et infométrie statistique des revues scientifiques*, n°3, 2005, pp. 15-22. En ligne : <<http://www.scielo.br/pdf/ci/v34n3/v34n3a02.pdf>>, consulté en mai 2008.

Le GUERN, Philippe, « L'observation : méthode et enjeux », In *Introduction à la recherche en SIC*. OLIVESI, Stéphane (dir.), Grenoble : PUG, 2007, pp. 17-19.

Le LOARER, Pierre. « Indexation automatique, recherche d'information et évaluation ». In *Le traitement automatique du document*, cours INRIA 3-7 octobre, Aix en Provence, 1994.

LOCHARD, Guy. « La recherche française sur le média et les discours télévisuels : éléments pour un bilan prospectif ». In *Conférence inaugurale du Colloque franco-mexicain, des Sciences de l'information et de la communication*, Mexico, Avril 2002. En ligne <<http://edutice.archives-ouvertes.fr/edutice-00000039/fr/>>, consulté en décembre 2006.

LOCHARD, Guy. *Comment analyser le dispositif d'une émission de télévision ? Repères méthodologiques*. Université Paris 3, 2000. En ligne : <[http://recherche.univ-paris3.fr/pdf/Guy-Lochard/Comment analyser les disp.pdf](http://recherche.univ-paris3.fr/pdf/Guy-Lochard/Comment_analyser_les_disp.pdf)>, consulté en juin 2007.

LOCHARD, Guy, SOULAGES, Jean-Claude. *La communication télévisuelle*. Paris : Armand Colin, 1998.

MAC COMBS, Maxwell, SHAW, Donald. « The agenda-setting function of mass-media ». In *Public Opinion Quarterly*, n°36, 1972, pp. 176-187.

MACHIN, David, JAWORSKI, Adam. « Archive video footage in news : creating a likeness and index of the phenomenal world ». In *Visual Communication* n°5, 2006, pp. 345-366. En ligne : <<http://vcj.sagepub.com/cgi/reprint/5/3/345>>, consulté en avril 2007.

MALAREWICZ, Jacques-Antoine. *Guide du voyageur perdu dans le dédale des relations humaines*. Paris : ESF, 1992.

MANIEZ, Jacques. *Actualités des langages documentaires : fondement théorique de la recherche d'information*. Paris : ADBS, 2002.

MARC, Edmond, PICARD, Dominique. *L'école de Palo Alto. Un nouveau regard sur les relations humaines*. Paris : Retz, 2007 (2001).

MARTIN-BARBERO, Jesus. *Des médias aux médiations*. Paris : CNRS-Éditions, 2002.

MASSIGNON, Valérie. *La recherche d'images ; Méthodes, sources et droits*. Bruxelles : De Boeck, 2002.

MC LUHAN, Marshall. *Pour comprendre les médias : les prolongements technologiques de l'homme*. Paris : Points Essais, 1997.

MELOT, Michel. « L'image n'est plus ce qu'elle était ». In *Documentaliste – sciences de l'information*, vol 42, n°6, 2005.

MERCIER, Arnaud. *Le journal télévisé*. Paris : Presses de Sciences Po, 1996.

MERTON, Robert K. « The Matthew Effect ». In *Science*, n°159, janvier 1968. En ligne : <<http://www.garfield.library.upenn.edu/merton/matthew1.pdf>>, consulté en juin 2008.

MERZEAU, Louise, « De l'archive comme machine à recycler, à fabriquer du mythe ». In *Compte rendu du Collège Iconique de l'INA*, Paris, 27 octobre 1999.

METZ, Christian. *Le signifiant imaginaire*. Paris : Christian Bourgois, 1984.

METZ, Christian. « Au-delà de l'analogie, l'image ». In *Communications* n°15, Paris : Seuil, 1970.

METZ, Christian. *Essais sur la signification au cinéma*. Paris : Klincksieck, 1968.

METZ, Christian. « Le cinéma : langue ou langage ». In *Communications* n°4, Paris : Seuil, 1964, pp. 52-90.

MEUNIER, Jean-Pierre, PERAYA, Daniel. *Introduction aux théories de la communication*. Bruxelles : De Boeck Université, 1993.

MISSIKA, Jean-Louis. « Internet va absorber la télé ». L'internaute : discussion en ligne avec l'auteur, réalisée le 30 mars 2006. En ligne : <http://www.linternaute.com/television/interviews/chat/06/jean-louis-missika/jean-louis-missika-chat.shtml>], consulté en mars 2006.

MISSIKA, Jean-Louis. *La fin de la télévision*. Paris : Seuil, 2006.

MISSIKA, Jean-Louis, WOLTON, Dominique. *La folle du logis, La télévision dans les sociétés démocratiques*. Paris : Gallimard, 1983.

MORIN, Edgar. *Introduction à la pensée complexe*. Paris : Seuil, 2005 (1990).

MORIN, Edgar. « Retour sur l'événement ». In *Communications*, n°18, Paris : Seuil, 1972.

MORLAY, David. *Télévision and audience, Cultural studies*. Londres : Routledge, 1992.

MOSCOVICI, Serge (dir.). *Psychologie sociale*. Paris : PUF, 2003.

MURPHY, William. *Television and Video Preservation 1997, A report on the current state of american television and video preservation*. Rapport de la bibliothèque du Congrès, Washington, 1997. En ligne : <http://lcweb.loc.gov/film/tvstudy.html>], consulté en avril 2008.

NINEY François. *L'épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire*. Bruxelles : De Boeck Université, 2002.

NORMAN, Donald A. « Les artefacts cognitifs », In *Raisons pratiques*, n°4, 1993, pp. 15-34.

ODIN, Roger (dir.). *Le Film de famille, usage privé, usage public*. Paris : Klincksieck, 1999.

ODIN, Roger (dir.). *L'Âge d'or du documentaire. Europe années 50*. Paris : L'Harmattan, 1998.

ODIN, Roger. « Pour une sémio-pragmatique du cinéma ». In *Iris* vol. 1, n°1, 1983, pp. 67-82.

OLIVIER, Bruno. *Les sciences de la communication, Théories et acquis*. Paris : Armand Colin, 2007.

PALMER Michael. « Les médias vivent des médias ». In *L'état des médias*. CHARON, Jean-Marie (dir.), Paris : La découverte, CFPJ, 1991, pp. 25-29.

PARACUELLOS, Jean-Charles. *La télévision, Clefs d'une économie invisible*. Paris : La Documentation Française, 1993.

PEIRCE, Charles Sanders. *Ecrits sur le signe : textes choisis*. Paris : Seuil, 1978.

PEIRCE, Charles Sanders. *Collected Papers vol. II*. Cambridge : Harvard University Press, 1958.

PÉROTIN, Yves. « L'administration et les trois âges des archives ». In *Seine et Paris*, n°20, 1964, pp. 1-4.

QUÉRÉ, Louis. « Opinion : l'économie du vraisemblable. Introduction à une approche praxéologique de l'opinion publique ». In *Réseaux. Communication – Technologie – Société*, n°43, 1990, pp. 33-58.

QUINTILIEN. *Institution oratoire. Livres IV et V*. Paris : Les Belles Lettres, 1976.

Rapport de l'UNESCO : *Les agences télégraphiques d'information*. Paris : UNESCO, 1953.

RIEUSSET-LEMARIE, Isabelle. « Stéréotype ou reproduction de langage sans sujet ». In *Le stéréotype. Crise et transformations*. Centre de Recherche sur la Modernité, Université de Caen, 1994, pp. 15-34.

RODES, Jean-Michel. « Archives audiovisuelles et convergence ». In *CinémAction*, n°97, Paris : Cerf, 2000, pp. 130-136.

RUFFIN, François. *Les petits soldats du journalisme*. Paris : Les Arènes, 2003.

SABBAGH, Pierre. « L'actualité contre la montre ». In *Les Cahiers du Cinéma*, n°118, avril 1961.

SAINTVILLE, Dominique (dir.). *Panorama des archives audiovisuelles*. Paris : INA/La Documentation Française, 1986.

SAOUTER, Catherine. *Images et sociétés, Le progrès, les médias, la guerre*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2003.

SARACCO, Catherine. *Les politiques des archives audiovisuelles*. Thèse de doctorat en Culture des Médias, sous la direction de BOUGNOUX Daniel, Université Bauhaus Weimar, 2002.

SARTRE, Jean-Paul. *Les Situations II*. Paris : Gallimard, 1948.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale*. Paris : Payot, 1972 (1916).

SHATFORD, Sara. « Analyzing the subject of a picture : a theoretical approach ». In *Cataloging & Classification Quarterly*, n°3, 1986, pp. 39-62.

SIRACUSA, Jacques. *Le JT, machine à décrire. Sociologie du travail des reporters à la télévision*. Bruxelles : INA/De Boeck, 2001.

SIROIS-TRAHAN, Jean-Pierre. « De la fiction de Roger Odin [Compte rendu] ». In *Cinémas* vol. 12, n°2, 2002, pp. 187-198. En ligne : <http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/compte-rendu/Sirois-Trahan.pdf>, consulté en mars 2007.

SONTAG, Susan. *Regarding the Pain of Others*. New York : Farrar, Straus & Giroux, 2004.

SOULAGES, Jean-Claude. *Les rhétoriques télévisuelles, le formatage du regard*. Bruxelles : INA/De Boeck, 2007.

SPERBER, Dan, WILSON, Deirdre. *La Pertinence : Communication et Cognition*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1989.

STIEGLER, Bernard. *La technique et le temps.3. Le temps du cinéma et la question du mal-être*. Paris : Édition Galilée, 2001.

TABARY-BOLKA, Laure. « Éléments pour une analyse sémio-pragmatique du transfert multisupport de l'image télévisuelle ». Thèse de doctorat en Sciences de l'Information et de la Communication, sous la direction de BÉGUIN-VERBRUGGE, Annette, Université Lille 3, 2007.

TARANGER, Marie-Claude, GARDIES, René. *Télévision. Questions de formes*. Paris : L'Harmattan/INA, 2001.

TERRENOIRE, Jean-Paul. « Images et sciences sociales : l'objet et l'outil ». In *Revue française de sociologie*, n°26, 1985, pp. 509-527.

THEVENOT, Jean. *L'âge de la télévision et l'avenir de la radio*. Paris : Les Éditions Ouvrières, 1946.

THIBAUT, Mireille. *Comprendre les médias*. Paris : Ellipses, 2005.

THOMET, Jacques. *AFP 1957 – 2007. Les soldats de l'information*. Paris : Éditions Hugo, 2007.



TISSERON, Serge. « Qu'est ce qu'une image emblématique ? » Paris : Atelier de l'INA, 4 mars 1998.

TURNER, James. *Images en mouvement, stockage, repérage, indexation*. Sainte-Foy : Les Presses de l'Université du Québec, 1998.

UNGARO, Jean. « La fille prodigue ou le cinéma après la télévision ». In. *La Télévision dans la République : les années 50*, LEVY, Marie-Françoise (dir.), Paris : Éditions Complexe, 1999. pp. 169-200.

VALENTIN, Alice. *Numériser des archives d'images animées : étude des besoins et analyse des implications*. Mémoire de DESS en Sciences de l'information et de la documentation spécialisées, sous la direction de MERCIER de LEPINAY, Jean-Yves, Institut national des techniques de la documentation du CNAM, 2005. En ligne : <[http://memsic.ccsd.cnrs.fr/mem\\_00000338.htm](http://memsic.ccsd.cnrs.fr/mem_00000338.htm)>, consulté en août 2008.

VERON, Eliseo. « De l'image sémiologique aux discours. Le temps d'une photo ». In *Hermès*, n°13-14, 1994. pp.45-64.

VERON, Eliseo. « Il est là, je le vois, il me parle ». In *Réseaux. Communication – Technologie – Société*, n° 21, 1986, pp. 71-95.

VERON, Eliseo. « L'analyse du contrat de lecture : une nouvelle méthode pour les études de positionnement des supports de presse ». In *Les Médias Expériences, recherches actuelles, applications*. Paris : Institut de Recherches et d'Etudes Publicitaires, 1985, pp. 203-229.

VERON, Eliseo. *Construire l'événement, les médias et l'accident de Three Mile Island*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1981.

VIGNEAU, André. « La télévision et les différents spectacles. Du grand spectacle à la confiance ». In *Cahiers d'études de radiotélévision*, n°2, Paris : PUF, 1954. pp. 160-172.

WILLEMS, Émilio. *Dictionnaire de sociologie*. Paris : Librairie Marcel Rivière, 1970.

WOLFF, Jacques. « Structure, fonctionnement et évolution du marché international des nouvelles. Les agences de presse de 1835 à 1934 ». In *Revue économique*, vol. 42, n°3, 1991, pp. 575-601.

## Table des illustrations

---

<b>Figure 1</b> : Mondes du premier degré selon François Jost .....	35
<b>Figure 2</b> : Grille des bulletins APTN du 31 octobre 2004 de 00h00 à 02h00 .....	107
<b>Figure 3</b> : Répartition du potentiel de réutilisation des images d'archives en fonction de leurs indices spatio-temporels .....	162
<b>Figure 4</b> : Répartition du nombre de recyclages dans le temps d'une séquence d'images d'archives .....	212

<b>Tableau 1</b> : Typologie des images de presse selon Eliseo Veron et marqueurs spatio-temporels .....	54
<b>Tableau 2</b> : Répartition des sources du <i>Six'</i> en octobre 2002.....	99
<b>Tableau 3</b> : Répartition des sources extérieures du <i>Six'</i> en octobre 2002 .....	99
<b>Tableau 4</b> : Typologie des reportages du <i>Six'</i> en octobre 2002 .....	157
<b>Tableau 5</b> : Répartition des images recyclées dans le <i>Six'</i> en fonction de leurs indices spatio-temporels .....	160
<b>Tableau 6</b> : Mots-clés outils en fonction de leur connotation spatio-temporelle .....	193
<b>Tableau 7</b> : Durée des séquences d'archives recyclées par éditions.....	219

Corpus analysé des éditions du *Six'* du mois d'octobre 2002.

Les colonnes « Titres », « Durée », « Source » et « Description image » sont issues des notices documentaires rédigées par les documentalistes de M6 et copiées sans modifications.

Les colonnes « thématique reportage » « indice temporel » et « indice spatial » sont l'œuvre de l'auteur et résultent de l'analyse des notices.

Pour pallier le « descriptif des archives trop rapide », certaines séquences ont été replacées dans un contexte plus large comprenant le sujet du reportage, d'autres ont été visionnées, afin d'obtenir des résultats plus précis et moins soumis aux aléas du descriptif textuel des « archives déjà archivées ».

Données issues de la base documentaire du service de documentation de M6 en décembre 2002.

Date	Titre	Thématique reportage	Durée	Source	Description image	Indice temporel	Indice spatial
2002 10 01	<b>L'armée française dépêche 70 paras en Côte d'Ivoire</b>	Politique	0:00:16	M6 TOULOUSE			
2002 10 01	<b>Auto promo "demain tous" : mères complices ou abusives : l'exemple de Liliane et Jérôme</b>	Auto promotion	0:01:16	C.PRODUCTIONS			
2002 10 01	<b>Consultation à domicile des médecins tarifée désormais à 30 euros</b>	Santé	0:01:11	M6			
				M6 LILLE			
2002 10 01	<b>Enlèvement et meurtre en Allemagne du jeune fils d'un banquier milliardaire</b>	Faits divers	0:00:16	AGENCES			
2002 10 01	<b>Infogrames annonce la suppression de 280 postes en France</b>	Economie	0:01:09	ARCHIVES M6	Extrait jeu vidéo Infogrames	Non	Non
					DreamCast Jeu Infogrames	Non	Non
					ITW Bruno Bonnell en 1999 sur les ambitions de l'entreprise	Oui	Oui
				M6 LYON			
2002 10 01	<b>Mondial de l'automobile de Paris : exemples de voitures écologiques</b>	Culture	0:01:32	M6			
				GENERAL MOTORS			

Date	Titre	Thématique reportage	Durée	Source	Description image	Indice temporel	Indice spatial
2002 10 01	<b>Ouverture procès Bensaïd - Belkacem attentat 95</b>	Justice	0:02:06	M6			
				AFP PHOTO	Attentat RER	Oui	Oui
				ARCHIVES ECPA	Attentats 1995	Oui	Oui
2002 10 01	<b>Université de droit de Montpellier : Interdiction de fumer dans les locaux</b>	Société	0:01:18	M6 MONTPELLIER			
2002 10 01	<b>Coupe de l'America : défaite du défi Areva face au défi suisse Alinghi</b>	Sport	0:00:39	PARIS PREMIERE			
				NEFERTITI PRODUCTION			
2002 10 01	<b>Procès attentats de 1995 : une cellule d'assistance psychologique pour les victimes</b>	justice	0:01:44	M6			
2002 10 02	<b>Assemblée nationale : Examen projet de loi assouplissant 35 heures</b>	Politique	0:00:16	ASSEMBLEE NATIONALE			
2002 10 02	<b>Deux sans-papiers guinéens sauvent un handicapé de la noyade</b>	Faits divers	0:01:43	M6			
2002 10 02	<b>Incendie à bord d'un paquebot de luxe au japon</b>	Faits divers	0:00:16	APTN			
2002 10 02	<b>Opération marchons vers l'école</b>	Société	0:01:15	M6 LILLE			
				M6 NICE			

Date	Titre	Thématique reportage	Durée	Source	Description image	Indice temporel	Indice spatial
2002 10 02	<b>Procès Bensaïd - Belkacem attentat 95 : 2ème jour</b>	Justice	0:01:13	M6			
				ARCHIVES ECPA	Attentats 1995	Oui	Oui
				AFP PHOTO			
2002 10 02	<b>Retour du bœuf dans les cantines scolaires</b>	Société	0:01:49	ARCHIVES APTN	Bœuf britannique	Non	Non
				M6 NICE			
2002 10 02	<b>Sortie en salles de "Minority report", film de Steven Spielberg</b>	Culture	0:01:25	AUTRES PRODUCTIONS			
2002 10 02	<b>Thierry Breton : nouveau PDG de France Télécom</b>	Economie	0:00:18	ARCHIVES M6	Siège France télécom	Non	Oui
				AFP PHOTO			
2002 10 02	<b>Un steward français accusé de canular par le FBI</b>	Justice	0:01:51	M6			
				ELEPHANT ET CIE			
2002 10 03	<b>L'abbé Pierre fête ses 90 ans</b>	Histoire - Hommage	0:01:30	ARCHIVES RTL TVI			
				ARCHIVES INSTITUT NATIONAL DE L'AUDIOVISUEL	Hiver 54	Oui	Non
				M6			
2002 10 03	<b>Manifestation des salariés pour la défense du service public</b>	Mouvements Sociaux	0:01:14	M6			
2002 10 03	<b>Mode : collection prêt-à-porter été de John Galliano pour Christian Dior</b>	Culture	0:01:10	M6			



Date	Titre	Thématique reportage	Durée	Source	Description image	Indice temporel	Indice spatial
2002 10 03	<b>Opération "marchons vers l'école"</b>	Société	0:01:41	M6 GRENOBLE			
				M6 NICE			
2002 10 03	<b>Ouverture d'une épicerie-poste dans l'Oise</b>	Société	0:01:43	M6			
2002 10 03	<b>Progression de l'ouragan Lili vers le Texas et la Louisiane</b>	Catastrophe	0:00:19	AGENCES			
2002 10 03	<b>Thérapie génique : interruption des essais cliniques</b>	Sciences et techniques	0:01:15	M6			
				ARCHIVES TF1	Bébé Bulle	Oui	Oui
2002 10 03	<b>Visite de Bill Clinton à Paris</b>	Politique	0:00:19	M6			
2002 10 03	<b>Une enfant retrouvée saine et sauve après avoir passé 13 heures dans la nuit et le froid</b>	Faits divers	0:01:09	APTN			
2002 10 03	<b>Football - ligue des champions : l'OL bat l'Inter Milan 2-1 / Auxerre battu par Arsenal 1-0</b>	Sport	0:01:12	TF1			
2002 10 04	<b>Auto promo émission "mémoire le grand test"</b>	Auto promotion	0:01:17	M6			
				VM PRODUCTIONS			
				ARCHIVES TF1	Finale 1998	Oui	Oui
2002 10 04	<b>Bilan expérience intégration lycéens issus des ZEP à l'IEP Paris.</b>	Société	0:01:21	M6			

Date	Titre	Thématique reportage	Durée	Source	Description image	Indice temporel	Indice spatial
2002 10 04	Inauguration porte de Brandebourg après restauration.	Culture	0:00:14	AGENCES			
2002 10 04	Polémique sur financement tournée Johnny Hallyday par subventions municipales.	Politique	0:01:30	M6 BORDEAUX			
				M6 NANTES			
				ARCHIVES M6	Concert J. Hallyday	Non	Non
2002 10 04	Présentation nouvelle méthode suisse d'apprentissage de la lecture en maternelle.	Education	0:01:18	M6 GRENOBLE			
2002 10 04	Présentation projet de loi Sarkozy sur la sécurité.	Politique	0:01:55	ARCHIVES M6	Ill Sarkozy	Non	Non
				ARCHIVES M6	Policier en patrouille (halles)	Non	Non
				M6 MONTPELLIER			
				M6 TOULOUSE			
				M6			
2002 10 04	Signature accord Franco-Roumain pour retour clandestins dans leur pays d'origine.	Politique	0:00:19	POOL TF1			

Date	Titre	Thématique reportage	Durée	Source	Description image	Indice temporel	Indice spatial
2002 10 04	<b>10 % des automobilistes français ne sont pas en règle</b>	Société	0:01:40	ARCHIVES M6	Automobiliste sur Autoroute	Non	Non
					Police routière arrêtant et effectuant contrôle	Non	Non
					Policier avec radar contrôlant vitesse	Non	Non
				M6			
				M6 NICE			
				M6 TOURS			
2002 10 04	<b>Echecs : duel Vladimir Kramnic-deep fritz</b>	Sport	0:01:29	ARCHIVES M6	ITW Gary Kasparov après défaite contre Deep Blue	Oui	Oui
					VG Vladimir Kramnic	Non	Non
				M6			
2002 10 04	<b>Progression de l'ouragan Lili vers les Etats-Unis</b>	Catastrophe	0:00:17	APTN			
				REUTERS			
2002 10 04	<b>Tentative de putsch en Côte d'Ivoire : début de négociations entre rebelles et légalistes</b>	Politique	0:00:17	REUTERS			

Date	Titre	Thématique reportage	Durée	Source	Description image	Indice temporel	Indice spatial
2002 10 05	<b>Campagne d'information et prévention des incendies domestiques.</b>	Société	0:01:25	M6			
2002 10 05	<b>Championnat du monde de surf pro : come back Slatter après 3 ans d'absence.</b>	Sport	0:00:53	AUTRES PRODUCTIONS			
2002 10 05	<b>Douleur communauté arabe après fusillade raciste (1 mort, 3 blessés).</b>	Histoire - Hommage	0:00:46	M6 LILLE			
2002 10 05	<b>Journée annuelle handicap international contre mines antipersonnel.</b>	Société	0:01:33	M6 HANDICAP INTERNATIONAL			
2002 10 05	<b>Mode : défilé Jean-Paul Gaultier printemps-été prêt-à-porter.</b>	Culture	0:01:14	M6			
2002 10 05	<b>Putsch Côte d'Ivoire : toujours pas de signature de cessez-le-feu malgré négociations.</b>	Conflit	0:00:14	ARCHIVES REUTERS	Militaire en Côte d'Ivoire	Non	Oui
2002 10 05	<b>Rallye : Peugeot champion du monde des constructeurs avec la 206 wrc et Grönholm champion du monde des pilotes.</b>	Sport	0:00:14	REUTERS			

Date	Titre	Thématique reportage	Durée	Source	Description image	Indice temporel	Indice spatial
2002 10 05	<b>Un homme ouvre le feu sans raisons sur 2 bars fréquentés par des arabes : 1 mort, 3 blessés.</b>	Faits divers	0:01:58	M6 LILLE			
2002 10 05	<b>Verdict procès fumeuse contre Philip Morris : 28 milliards de dollars de dommages et intérêts.</b>	Justice	0:01:20	APTN			
				REUTERS			
2002 10 05	<b>Verdict procès John Walker Lindh, le "taliban américain" : 20 ans de réclusion.</b>	Justice	0:00:20	ARCHIVES APTN	Photo d' identité john walker Lindh	Non	Non
					John Walker Lindh en Afghanistan après arrestation	Oui	Oui
					Croquis audience procès John Walker Lindh	Non	Non

Date	Titre	Thématique reportage	Durée	Source	Description image	Indice temporel	Indice spatial
2002 10 06	<b>3 agressions visant des personnalités en moins de 6 mois</b>	Histoire - Hommage	0:01:04	ARCHIVES M6	Tuerie Nanterre	Oui	Oui
				ARCHIVES REUTERS	Tuerie Nanterre	Oui	Oui
				POMPIERS DE PARIS	Tuerie Nanterre	Oui	Oui
				ARCHIVES TF1	Tentative assassinat Chirac	Oui	Oui
				ARCHIVES APTN	Tentative assassinat Chirac	Oui	Oui
				C.PRODUCTIONS	Avocat de Maxime Brunerie	Oui	Non
					Arrestation Maxime Brunerie	Oui	Non
					J Chirac pendant cérémonie 14 juillet avec ministres	Oui	Oui
J Chirac descendant champs Elysée en voiture pendant 14 juillet	Oui	Oui					
ARCHIVES M6	Tentative assassinat Chirac	Oui	Oui				
2002 10 06	<b>Arrestation du meurtrier présumé d'un jeune homme</b>	Justice	0:01:16	M6 LILLE			

Date	Titre	Thématique reportage	Durée	Source	Description image	Indice temporel	Indice spatial
2002 10 06	<b>Bertrand Delanoë victime d'une agression au cours de "nuit blanche"</b>	Faits divers	0:02:18	M6			
				I TELEVISION			
				ENEX			
2002 10 06	<b>Incertitudes sur les causes de l'incendie d'un pétrolier français au large du Yémen</b>	Conflit	0:00:22	AFP PHOTO			
				PALETTE			
2002 10 06	<b>Interpellation du meurtrier présumé de Sohane</b>	Justice	0:00:18	I TELEVISION			
2002 10 06	<b>Opération culturelle "nuit blanche" à Paris : une réussite</b>	Culture	0:01:07	M6			
2002 10 06	<b>La question de la sécurité des hommes politiques</b>	Société	0:01:20	M6			
				M6 LYON			
				I TELEVISION			
2002 10 06	<b>Tennis tournoi de Moscou : victoire de Paul-Henri Mathieu sur le néerlandais Schalken</b>	Sport	0:00:17	EUROSPORT			
2002 10 06	<b>L'émotion suscitée par l'agression de Bertrand Delanoë</b>	Histoire - Hommage	0:01:57	M6			
				ARCHIVES IVA	Agression Douste-Blazy	Oui	Oui

Date	Titre	Thématique reportage	Durée	Source	Description image	Indice temporel	Indice spatial
2002 10 07	<b>Agression de Bertrand Delanoë : la sécurité des élus en question</b>	Société	0:02:25	M6			
				M6 MARSEILLE			
				M6 NANTES			
2002 10 07	<b>Des mesures pour encourager la création d'entreprise</b>	Economie	0:01:44	M6			
				POOL FRANCE 3			
2002 10 07	<b>Drame : une femme médecin retrouvée égorgée dans son cabinet</b>	Faits divers	0:00:27	M6 LILLE			
2002 10 07	<b>Marche en mémoire de Mohamed Maghara, lycéen tué d'un coup de fusil</b>	Histoire - Hommage	0:01:09	M6 LILLE			
2002 10 07	<b>Mode : présentation collection de prêt-à-porter pour l'été de Stella mac Cartney</b>	Culture	0:01:10	M6			
2002 10 07	<b>Rentrée universitaire : de nouvelles mesures pour relancer l'intérêt des étudiants</b>	Education	0:01:25	M6 MONTPELLIER			
				M6 GRENOBLE			
				PALETTE			
				M6			



Date	Titre	Thématique reportage	Durée	Source	Description image	Indice temporel	Indice spatial
2002 10 07	<b>Elections présidentielles au Brésil : résultats 1er tour</b>	Politique	0:00:16	APTN			
2002 10 07	<b>Incertitudes sur les causes de l'incendie d'un pétrolier français au large du Yémen</b>	Conflit	0:01:25	AFP PHOTO			
				PALETTE			
				M6			
				AGENCES			
2002 10 07	<b>Incursion chars israéliens Bande de Gaza : 12 morts, 100 blessés</b>	Conflit	0:00:17	APTN			
2002 10 07	<b>Elections municipales à Vitrolles : Guy Obino devance Catherine Mégret</b>	Politique	0:01:22	M6 MARSEILLE			
2002 10 08	<b>Campagne d'information des dangers de la drogue au volant par les gendarmes à des lycéens</b>	Société	0:01:36	M6 BORDEAUX			
				M6 NANCY			
2002 10 08	<b>Coupe L. Vuitton : annulation de la régata pour cause d'absence de vent</b>	Sport	0:00:22	AGENCES			

Date	Titre	Thématique reportage	Durée	Source	Description image	Indice temporel	Indice spatial
2002 10 08	<b>La drogue au volant bientôt sévèrement réprimée</b>	Société	0:01:47	M6 TOULOUSE			
				C.PRODUCTIONS	Contrôle d'un automobiliste en Belgique	Non	Oui
				ARCHIVES INSTITUT NATIONAL DE L'AUDIOVISUEL	Fabrication d'un joint	Non	Non
2002 10 08	<b>Echec de réinsertion pour Patrick Henry</b>	Justice	0:01:20	ARCHIVES INSTITUT NATIONAL DE L'AUDIOVISUEL	GP Patrick Henry pendant procès	Oui	Oui
				M6			
				ARCHIVES LCI	Patrick Henry après sa libération	Oui	Oui
				LCI			
				ARCHIVES M6	Avocat Patrick Henry regagnant voiture	Non	Non
	extérieur prison de Caen	Non	Non				
2002 10 08	<b>Incendie du pétrolier français "Limburg" : accident ou attentat ?</b>	Conflit	0:00:53	APTN			

Date	Titre	Thématique reportage	Durée	Source	Description image	Indice temporel	Indice spatial
2002 10 08	<b>Meurtre de la rhumatologue retrouvée égorgée : toujours le mystère</b>	Faits divers	0:01:19	M6 LILLE			
2002 10 08	<b>Mode : collection Chanel de prêt-à-porter d'été</b>	Culture	0:01:23	M6			
2002 10 08	<b>Question d'une éventuelle intervention en Irak : déclaration de Raffarin</b>	Politique	0:00:21	ASSEMBLEE NATIONALE			
2002 10 08	<b>Inondations sud-est : 1 mois après</b>	Catastrophe	0:01:07	M6 MONTPELLIER			
2002 10 08	<b>Inédit : caméra embarquée sur navette Atlantis pdt décollage</b>	Sciences et techniques	0:00:35	APTN			
2002 10 09	<b>Accident de la route spectaculaire à Saint-Omer</b>	Faits divers	0:00:21	M6 LILLE			
2002 10 09	<b>Afflux de clandestins à la frontière franco-italienne</b>	Politique	0:01:11	M6 NICE			
2002 10 09	<b>Alerte aux intempéries dans le Gard : angoisse des habitants</b>	Catastrophe	0:01:50	M6 MONTPELLIER			
				ARCHIVES M6 MONTPELLIER	Inondations du gard	Oui	Non
				PALETTE			

Date	Titre	Thématique reportage	Durée	Source	Description image	Indice temporel	Indice spatial
2002 10 09	<b>La France demande l'extradition de Patrick Henry</b>	Justice	0:01:26	ENEX			
				ARCHIVES LCI	GP Patrick Henry pendant procès	Oui	Oui
					extérieur prison de Caen	Non	Non
					Patrick Henry après sa libération	Oui	Oui
					Patrick Henry entrant tribunal	Non	Oui
					Assassinat Juge Michel	Oui	Oui
				Photo François Cheki, assassin juge Michel	Non	Non	
M6							
2002 10 09	<b>Nouvelles intempéries dans le sud-est de la France</b>	Catastrophe	0:01:18	M6 MONTPELLIER			
2002 10 09	<b>Opération coup de poing à Nantes : une centaine de roumains interpellés</b>	Justice	0:00:59	M6 NANTES			
				ARCHIVES M6	Voiture gendarmerie	Non	Non
					Policier aux halles	Non	Non
				Voiture de police dans paris	Non	Non	
2002 10 09	<b>Surf sur l'estuaire de la Gironde sur le Mascaret</b>	Sport	0:00:52	M6 BORDEAUX			
2002 10 09	<b>L'union européenne, 25 pays membres en 2004 ?</b>	Politique	0:00:22	PALETTE			
				AGENCES			

Date	Titre	Thématique reportage	Durée	Source	Description image	Indice temporel	Indice spatial
2002 10 09	<b>Sortie en salles film "Embrassez qui vous voudrez" de Michel Blanc</b>	Culture	0:01:32	AUTRES PRODUCTIONS			
				CINE 6			
2002 10 10	<b>L'Afssa s'est prononcée pour l'abandon de l'abattage systématique des troupeaux en cas de maladie de vache folle</b>	Société	0:01:15	M6 GRENOBLE			
2002 10 10	<b>Menaces de pluie dans le sud-est de la France</b>	Environnement	0:01:01	M6 NICE			
				PALETTE			
2002 10 10	<b>Nouvelle attaque sanglante contre un fourgon blindé de convoyage de fonds</b>	Faits divers	0:01:06	M6 LYON			
2002 10 10	<b>Projet de bridage des voitures par satellite grâce au GPS</b>	Sciences et techniques	0:01:40	M6			
				ARCHIVES PEUGEOT	Ecran GPS	Non	Oui
				INSTITUT NATIONAL DE RECHERCHE SUR LES TRANSPORTS ET LEUR SECURITE			

Date	Titre	Thématique reportage	Durée	Source	Description image	Indice temporel	Indice spatial
2002 10 10	<b>Stéphanie de Monaco revient sur les circonstances de la mort de la princesse Grâce, le 13 septembre 1982</b>	Histoire - Hommage	0:01:20	C.PRODUCTIONS			
				ARCHIVES INSTITUT NATIONAL DE L'AUDIOVISUEL	Lieu d'accident Grace Kelly	Oui	Oui
				RTL TVI	Photo Grace Kelly montant en voiture	Non	Non
				M6 NICE			
				PARIS MATCH			
2002 10 10	<b>Un tireur fou en liberté tue 6 personnes autour de Washington</b>	Faits divers	0:01:25	APTN			
				M6			
				CNN			
				REUTERS			
2002 10 10	<b>Attentat kamikaze près université bar Ilan en Israël : 1 mort, 5 blessés</b>	Faits divers	0:00:18	APTN			
2002 10 10	<b>Championnat monde volley : l'équipe de France en demi-finale</b>	Sport	0:00:14	PATHE SPORT			
2002 10 10	<b>Le visage de Toutankhamon reconstitué par scientifiques britanniques</b>	Sciences et techniques	0:00:46	APTN			

Date	Titre	Thématique reportage	Durée	Source	Description image	Indice temporel	Indice spatial
2002 10 11	<b>Braquage fourgon Brink's au lance roquette</b>	Faits divers	0:01:44	M6 LYON			
				ARCHIVES M6 LILLE	Valise auto destruction de billet	Non	Non
2002 10 11	<b>Carambolage A10: des peines symboliques</b>	Justice	0:00:22	ARCHIVES M6 BORDEAUX	Procès	Non	Non
				ARCHIVES I TELEVISION	lieux accident	Oui	Oui
2002 10 11	<b>Hlm: procédure d'expulsion contre familles de 5 jeunes délinquants</b>	Justice	0:01:04	M6 LYON			
2002 10 11	<b>Les jeunes et l'argent de poche</b>	Société	0:01:29	M6			
2002 10 11	<b>Jimmy Carter prix Nobel de la paix</b>	Histoire - Hommage	0:01:29	APT N			
				ARCHIVES APT N	Biographie de Carter	Oui	Oui
				AGENCES M6			
2002 10 11	<b>Libération Edita Rumsas</b>	Justice	0:00:21	I TELEVISION			
2002 10 11	<b>Libération Jacques Crozemarie</b>	Justice	0:00:20	M6			
				ARCHIVES M6	Biographie de Crozemarie	Oui	Oui
2002 10 11	<b>Tireur fou de Washington : découverte d'une victime supplémentaire</b>	Faits divers	0:00:15	APT N			
				CNN			

Date	Titre	Thématique reportage	Durée	Source	Description image	Indice temporel	Indice spatial
2002 10 11	<b>Valenciennes: hommage à Sophie Berkman</b>	Histoire - Hommage	0:01:23	M6 LILLE			
2002 10 11	<b>Vitry: manifestation habitants en hommage à Sohane</b>	Histoire - Hommage	0:00:19	M6			
2002 10 11	<b>"le Limburg" : la thèse d'attentat retenue par le quai d'Orsay</b>	Conflit	0:01:05	APT M6			
2002 10 12	<b>Assurance maladie contre surconsommation des antibiotiques</b>	Santé	0:01:22	M6 TOURS			
				ARCHIVES M6 LYON	Bactérie de la légionellose dans pétri	Non	Non
				ARCHIVES APTN	virus de la variole	Non	Non
2002 10 12	<b>Attentat à la bombe dans centre commercial finlandais</b>	Conflit	0:01:42	ENEX REUTERS			
2002 10 12	<b>Inondations du sud est: exemple famille de sinistrés toujours dans la galère</b>	Catastrophe	0:00:51	M6 MONTPELLIER			
2002 10 12	<b>Manifestation contre la guerre en Irak</b>	Mouvements Sociaux	0:00:16	M6			
2002 10 12	<b>Psychiatre passionné de 2cv</b>	Société	0:01:05	M6 BORDEAUX			



Date	Titre	Thématique reportage	Durée	Source	Description image	Indice temporel	Indice spatial
2002 10 12	<b>Tireur fou de Washington : la traque policière reste infructueuse</b>	Justice	0:01:56	REUTERS			
				ARCHIVES REUTERS	Portrait Robot Autre tireur fou en 1970	Oui	Non
				M6			
2002 10 12	<b>Travaux sur station spatiale internationale continuent</b>	Sciences et techniques	0:00:17	CNN			
2002 10 12	<b>Trottinettes: attention danger</b>	Société	0:01:34	M6			
2002 10 12	<b>Volley Ball : défaite France face à Russie en demi final championnat du monde</b>	Sport	0:00:15	PATHE SPORT			
2002 10 13	<b>Attentat à la bombe en Finlande : mobile toujours inconnu</b>	Conflit	0:00:21	AGENCES			
2002 10 13	<b>Attentat à la voiture piégée à Bali : l'angoisse des familles de victimes</b>	Conflit	0:01:55	APTN			
				AGENCES			
				ARCHIVES APTN	Voiture devant Sari Club (image de nuit)	Oui	Oui
				M6			
2002 10 13	<b>Attentat à la voiture piégée à Bali : plus de 187 morts et 300 blessés</b>	Conflit	0:02:07	APTN			
				AGENCES			
				PALETTE			

Date	Titre	Thématique reportage	Durée	Source	Description image	Indice temporel	Indice spatial
2002 10 13	<b>Les difficultés scolaires de Victor, élève dyslexique</b>	Education	0:01:11	TSVP			
2002 10 13	<b>Football éliminatoires euro 2004 : France-Slovénie 5-0 pour la France</b>	Sport	0:01:09	TF1			
2002 10 13	<b>L'Indonésie et toute l'Asie du sud-est pourraient devenir le nouveau front du terrorisme islamiste</b>	Conflit	0:01:25	ARCHIVES REUTERS	Mosquée en Indonésie	Non	Non
					Scène de rue Indonésie	Non	Non
					vitrine : affiche	Non	Non
					ILL Abou Baker	Non	Non
				M6			
		ARCHIVES APTN	Minaret	Non	Non		
2002 10 13	<b>Le mondial de l'automobile ferme ses portes</b>	Culture	0:01:13	M6			
2002 10 13	<b>Règlement de compte suite à un différend entre un propriétaire et des chasseurs</b>	Faits divers	0:00:13	PALETTE			
2002 10 13	<b>Salon de coiffure : prix de la "rose d'or" décerné au meilleur coiffeur</b>	Culture	0:01:07	M6			
2002 10 13	<b>Tireur fou : la traque s'intensifie</b>	Justice	0:00:16	REUTERS			
				ARCHIVES REUTERS	Portrait Robot Autre tireur fou en 1970	Oui	Non

Date	Titre	Thématique reportage	Durée	Source	Description image	Indice temporel	Indice spatial
2002 10 14	<b>Ariel Sharon attendu à Washington il appelle les palestiniens à renverser Arafat</b>	Politique	0:00:19	AGENCES			
2002 10 14	<b>Attentat à la voiture piégée à Bali : très vive émotion</b>	Conflit	0:01:54	AGENCES			
2002 10 14	<b>Chirac à Troyes : confirmation de la baisse des impôts</b>	Politique	0:03:26	POOL FRANCE 2 M6 RENNES			
2002 10 14	<b>La semaine du goût : dégustation de saveurs et d'arômes dans une école toulousaine</b>	Culture	0:01:33	M6 TOULOUSE			
2002 10 14	<b>Tourisme à Bali : les tour operateurs s'organisent</b>	Société	0:01:28	REUTERS M6 M6 TOULOUSE			
2002 10 14	<b>Attentat à Bali : questions pour l'enquête</b>	Conflit	0:01:09	REUTERS M6 POOL FRANCE 2 AL JAZIRA TV			

Date	Titre	Thématique reportage	Durée	Source	Description image	Indice temporel	Indice spatial
2002 10 14	<b>Semaine sécurité sur la route : lutte contre l'alcool au volant, initiative de 2 accidentés de la route dans des boîtes de nuit de Touraine</b>	Société	0:01:41	M6 TOURS			
				M6 NANCY			
				ARCHIVES M6 LILLE	Accident de la route	Non	Non
				M6 NICE			
2002 10 15	<b>Cinéma : sortie de "quelqu'un de bien", deuxième film de Patrick Timsit</b>	Culture	0:01:40	CINE 6			
				AUTRES PRODUCTIONS			
2002 10 15	<b>Examen du budget 2003 à l'assemblée nationale</b>	Politique	0:00:19	ASSEMBLEE NATIONALE			
2002 10 15	<b>Folie meurtrière à Turin : un forcené tue 7 personnes avant de se suicider</b>	Faits divers	0:00:18	AGENCES			
2002 10 15	<b>Nouvel attentat dans le nord d'Israël : fusillade contre un bus</b>	Conflit	0:00:18	AGENCES			
2002 10 15	<b>Procès des attentats terroristes de 95 : la parole aux victimes et à leurs proches</b>	Justice	0:01:45	M6			
				ARCHIVES	Attentat RER 95	Oui	Oui
				ARCHIVES PHOTO AFP	Belkacem	Non	Non

Date	Titre	Thématique reportage	Durée	Source	Description image	Indice temporel	Indice spatial
2002 10 15	<b>Sécurité routière : opération de contrôle du port de la ceinture de sécurité par les enfants</b>	Société	0:01:39	M6 BORDEAUX			
				ARCHIVES SECURITE ROUTIERE	Crash test enfant	Non	Non
				ARCHIVES M6	Enfant dans siège auto Adolescente mettant ceinture de sécurité	Non Non	Non Non
2002 10 15	<b>Tireur fou de Washington : une neuvième victime</b>	Faits divers	0:01:16	REUTERS			
				APTN			
				CNN			
2002 10 15	<b>Attentat à Bali : cérémonies recueillement en hommage aux victimes</b>	Histoire - Hommage	0:01:19	APTN			
				REUTERS			
				AGENCES			
2002 10 15	<b>Inquiétudes conditions sanitaires campement de Roms à Vaulx-en-Velin</b>	Société	0:01:14	M6 LYON			
2002 10 14	<b>Fusillade à Vertheuil : un habitant du village tue un chasseur et en blesse 5 autres</b>	Faits divers	0:00:18	M6 BORDEAUX			
2002 10 15	<b>Election présidentielle en Irak : S.Hussein seul candidat à sa succession</b>	Politique	0:00:17	APTN			
2002 10 15	<b>Semaine sécurité sur la route : exemple accidenté en moto</b>	Société	0:01:29	M6 GRENOBLE			

Date	Titre	Thématique reportage	Durée	Source	Description image	Indice temporel	Indice spatial
2002 10 16	<b>Attentat à Bali : 4 islamistes indonésiens arrêtés</b>	Conflit	0:01:19	AGENCES			
				M6			
				ARCHIVES REUTERS	Lieu de l'attentat de Bali	Oui	Oui
2002 10 16	<b>Des milliers de plateaux repas détournés de l'hôpital de la Timone à Marseille</b>	Faits divers	0:00:46	M6 MARSEILLE			
2002 10 16	<b>Elections présidentielles en Irak : Saddam Hussein plébiscité par les irakiens</b>	Politique	0:00:15	AGENCES			
2002 10 16	<b>Grève des enseignants : les parents d'élèves cherchent des solutions de garde pour leurs enfants</b>	Mouvements Sociaux	0:01:15	M6 LYON			
				M6 GRENOBLE			
2002 10 16	<b>Incendie d'une salle de sport à Paris : 9 blessés</b>	Faits divers	0:00:18	M6			
2002 10 16	<b>Journée nationale de dépistage gratuit de l'hépatite C</b>	Société	0:01:29	M6			
2002 10 16	<b>Obsèques du convoyeur de fonds mort en service le 11 10 02</b>	Histoire - Hommage	0:00:16	I TELEVISION			

Date	Titre	Thématique reportage	Durée	Source	Description image	Indice temporel	Indice spatial
2002 10 16	<b>Semaine sécurité sur la route: expériences de recherche sur des conducteurs virtuels</b>	Société	0:01:17	M6 MARSEILLE			
2002 10 16	<b>Election présidentielle en Irak : S.Husseïn réélu avec 100 % des suffrages</b>	Politique	0:00:15	APTN			
2002 10 16	<b>Semaine sécurité sur la route : comportement des automobilistes</b>	Société	0:01:38	M6			
				ARCHIVES M6	Accident de la route	Non	Non
					Gendarme avec jumelle radar	Non	Non
					Test de freinage sur sol mouillé	Non	Non
M6 LILLE							
2002 10 16	<b>Sortie en salles en France de "Stuart little 2"</b>	Culture	0:01:42	AUTRES PRODUCTIONS			
				CINE 6			
2002 10 17	<b>Grève des enseignants : manifestations partout en France</b>	Mouvements Sociaux	0:01:11	M6			
				M6 MARSEILLE			
2002 10 17	<b>Postes de surveillants et aide-éducateurs menacés par le projet de loi Ferry</b>	Education	0:01:36	M6 NICE			
				M6 NANTES			

Date	Titre	Thématique reportage	Durée	Source	Description image	Indice temporel	Indice spatial
2002 10 17	<b>Projet de cartes à puce pour les futures cartes d'identité en France pour 2007</b>	Sciences et techniques	0:01:12	M6			
				ARCHIVES M6	carte à puce	Non	Non
2002 10 17	<b>Zidane soutient l'opération "tous en basket" en visitant une classe</b>	Société	0:01:27	M6 LYON			
2002 10 17	<b>Examen cour cassation demande Raddad de révision procès</b>	Justice	0:01:06	M6			
				ARCHIVES	Procès Omar Raddad 1994	Oui	Oui
				ARCHIVES IVA	Procès Omar Raddad, 1991	Oui	Oui
				ARCHIVES M6	Procès Omar Raddad 1998	Oui	Oui
2002 10 17	<b>Fraudes dans les transports en commun : la récidive conduira à la prison ferme</b>	Société	0:01:06	M6 RENNES			
2002 10 17	<b>Semaine sécurité route : trop de scooters débridés roulent trop vite</b>	Société	0:01:26	M6 NICE			
				ARCHIVES M6	jeune sur scooter	Non	Non
				M6 LYON			
2002 10 17	<b>Double attentat à la bombe aux Philippines</b>	Conflit	0:00:15	APTN			
2002 10 17	<b>Déclaration J.Chirac contre une intervention armée en Irak</b>	Politique	0:00:17	APTN			
				REUTERS			



Date	Titre	Thématique reportage	Durée	Source	Description image	Indice temporel	Indice spatial
2002 10 18	<b>Attentat à la bombe dans un bus aux Philippines</b>	Conflit	0:00:20	AGENCES			
2002 10 18	<b>Atterrissage réussi pour la navette spatiale américaine Atlantis</b>	Sciences et techniques	0:00:17	AGENCES			
2002 10 18	<b>La brigade de police du périphérique parisien</b>	Société	0:01:30	M6			
2002 10 18	<b>Le crédit lyonnais est condamné pour avoir mal conseillé un couple d'épargnants</b>	Justice	0:01:18	M6			
2002 10 18	<b>Des enfants victimes d'accident de la route</b>	Société	0:01:26	M6 LYON			
2002 10 18	<b>Les familles des prisonniers français de Guantanamo demandent à la justice de leur donner le statut de prisonniers de guerre</b>	Justice	0:01:03	M6			
				ARCHIVES APTN	Détenu dans camp de Guantanamo	Non	Oui
					VG Camp de Guantanamo	Non	Oui
2002 10 18	<b>Journée des plantes au château de Courson</b>	Culture	0:01:52	M6			
2002 10 18	<b>Ouverture du sommet de la francophonie par Jacques Chirac à Beyrouth</b>	Politique	0:00:19	REUTERS			

Date	Titre	Thématique reportage	Durée	Source	Description image	Indice temporel	Indice spatial
2002 10 18	<b>Prise d'otages en Allemagne dans un établissement scolaire de Waiblingen</b>	Faits divers	0:00:50	APTN			
				ARCHIVES REUTERS	Prise d'otage à Erfurt, policiers	Oui	Oui
				ARCHIVES APTN	Prise d'otage à Erfurt, fusillade	Oui	Oui
				PALETTE			
2002 10 18	<b>"nuit bleue" en Corse : 12 attentats</b>	Conflit	0:00:16	PALETTE			
				ARCHIVES M6	Ill Nicolas Sarkozy DP nuit bleue en corse 17 oct. 2002	Non Oui	Non Oui
2002 10 19	<b>"journées pour l'arbitrage" : recruter de nouveaux arbitres pour le football amateur</b>	Sport	0:01:07	M6 RENNES			
2002 10 19	<b>Echecs : 5ème partie Vladimir Kramnik - deep fritz, match nul</b>	Sport	0:00:19	APTN			
				ARCHIVES APTN	Kramnic contre Deep Fritz Kasparov contre Deep Blue	Oui Oui	Oui Oui
2002 10 19	<b>Foot ligue 1 : résultats 11ème journée, Lyon 3- Auxerre 0</b>	Sport	0:00:19	CANAL+			

Date	Titre	Thématique reportage	Durée	Source	Description image	Indice temporel	Indice spatial
2002 10 19	<b>Incidents dans quartier de Strasbourg : 10aines de voitures incendiées, après la mort d'un jeune de 17 ans</b>	Faits divers	0:01:15	TF1			
2002 10 19	<b>Lire en fête : exemples de lecture publique</b>	Culture	0:01:19	M6 LYON M6 TOURS			
2002 10 19	<b>Manifestation de sans-papiers dans toute la France : 14 000 personnes</b>	Mouvements Sociaux	0:00:15	M6			
2002 10 19	<b>Prise d'otages dans un établissement scolaire en Allemagne : reddition sans violence</b>	Faits divers	0:01:14	APTN ENEX REUTERS			
2002 10 19	<b>Référendum en Irlande sur le traité de Nice</b>	Politique	0:01:27	APTN PALETTE			
2002 10 19	<b>Science en fête à la cité des sciences et de l'industrie de la Villette</b>	Sciences et techniques	0:01:16	M6			
2002 10 20	<b>Attentat à Zamboanga aux Philippines : une bombe a explosé près d'une église</b>	Conflit	0:00:18	AGENCES			

Date	Titre	Thématique reportage	Durée	Source	Description image	Indice temporel	Indice spatial
2002 10 20	<b>Auto promo capital : la vanille, arôme en vogue : son prix a été multiplié par 5</b>	Auto promotion	0:01:13	C.PRODUCTIONS			
2002 10 20	<b>Contrôles routiers de plus en plus fréquents aux abords des discothèques le week-end</b>	Société	0:01:16	M6 MONTPELLIER			
2002 10 20	<b>La France serait menacée par des attentats terroristes</b>	Société	0:01:00	AGENCES			
				PALETTE			
				ARCHIVES M6	VA de Strasbourg	Non	Oui
					VG Cathédrale de Strasbourg	Non	Oui
					Militaire dans rue de Strasbourg	Non	Oui
					Jean-Louis Bruguière quittant quai des orfèvres	Non	Oui
ARCHIVES IVA	Scène de Rue à Menton	Non	Oui				
2002 10 20	<b>Journée de deuil en Australie à la mémoire des victimes de l'attentat de Bali</b>	Histoire - Hommage	0:01:39	APTN			
				REUTERS			

Date	Titre	Thématique reportage	Durée	Source	Description image	Indice temporel	Indice spatial
2002 10 20	<b>Nouveau record du monde de plongée en apnée : Loïc Leferme est descendu à 162 mètres de profondeur</b>	Sport	0:01:08	M6 NICE			
2002 10 20	<b>Référendum en Irlande : les électeurs irlandais se prononcent en faveur du traité de Nice</b>	Politique	0:00:20	AGENCES			
2002 10 20	<b>La semaine du goût : barbecue géant organisé sur le parvis de la gare Montparnasse</b>	Culture	0:00:18	M6			
2002 10 20	<b>Tireur fou de Washington : peut-être une douzième victime à Ashland en Virginie</b>	Faits divers	0:00:55	REUTERS			
				PALETTE			
				ARCHIVES REUTERS	Enquête policière Washington	Non	Oui
2002 10 21	<b>Appel à la vaccination contre la méningite dans 3 départements pour les jeunes de moins de 25 ans</b>	Santé	0:01:18	TF1			
				M6 BORDEAUX			
				PALETTE			

Date	Titre	Thématique reportage	Durée	Source	Description image	Indice temporel	Indice spatial
2002 10 21	<b>Attentat à la voiture piégée sur bus israélien : 14 morts, 50 blessés</b>	Conflit	0:01:01	APTN			
				PALETTE			
2002 10 21	<b>Chercheurs d'or dans l'estuaire de la Gironde</b>	Société	0:01:13	M6 BORDEAUX			
2002 10 21	<b>Drame passionnel : un homme tue sa fille et blesse son ex-femme</b>	Faits divers	0:00:20	M6 LILLE			
2002 10 21	<b>Grève inspecteurs permis de conduire</b>	Mouvements Sociaux	0:01:35	ARCHIVES M6 GRENOBLE	Auto-école circulant	Non	Non
					Mise sous enveloppe du résultat du passage du permis de conduire	Non	Non
				M6 NANCY M6			
2002 10 21	<b>Manifestation de protestation contre visite en France ministre libyen des affaires étrangères</b>	Mouvements Sociaux	0:01:19	M6			
				ARCHIVES M6	Lieux crash DC 10 Famille des victimes DC10 dans salle des pas perdus,	Oui Oui	Oui Oui

Date	Titre	Thématique reportage	Durée	Source	Description image	Indice temporel	Indice spatial
2002 10 21	<b>Mort de l'acteur français Bernard Fresson à 71 ans</b>	Histoire Hommage	0:00:18	AFP PHOTO			
				ARCHIVES M6	GP Bernard Bresson	Non	Non
				AUTRES PRODUCTIONS			
2002 10 21	<b>Semaine sécurité sur la route : téléphones portables au volant</b>	Société	0:01:31	ARCHIVES TURBO	Test vigilance automobilistes utilisant téléphone portable en conduisant	Non	Non
				M6			
2002 10 21	<b>Tireur fou de Washington : 12ème victime à Ashland , interpellation de deux suspects</b>	Faits divers	0:02:34	APTN			
2002 10 21	<b>Tireur fou de Washington : message énigmatique laissé sur les lieux du dernier crime</b>	Faits divers	0:00:34	AGENCES			
				APTN			
				ARCHIVES APTN	Enquête policière Washington	Non	Oui
2002 10 21	<b>Fusillade sur le campus de l'université de Melbourne : 2 morts et 8 blessés</b>	Faits divers	0:00:16	APTN			
2002 10 21	<b>Ouverture du salon international de l'alimentation</b>	Culture	0:01:28	M6			

Date	Titre	Thématique reportage	Durée	Source	Description image	Indice temporel	Indice spatial
2002 10 22	<b>Explosion dans une usine sidérurgique en Belgique : 2 morts, 26 blessés</b>	Faits divers	0:00:18	RTL TVI			
2002 10 22	<b>Exposition "Modigliani, l'ange au visage grave" au musée du Luxembourg à paris</b>	Culture	0:01:32	M6			
2002 10 22	<b>Manifestation pompiers suite intervention incidents quartier haute pierre</b>	Mouvements Sociaux	0:01:08	I TELEVISION			
				ARCHIVES M6	CRS en faction durant incendie quartier Haute pierre	Non	Oui
2002 10 22	<b>Ouverture à Hambourg du procès de Mounir el Motassadeq, présumé impliqué dans les attentats du 11 septembre</b>	Justice	0:01:18	APTN			
				ARCHIVES CNN	Image de Mounir dans rue de Hambourg	Non	Oui
					Image de Mounir sur écran de contrôle	Non	Non
					Photo de Mohammed Atta	Non	Non
				Photo de Zacarias Moussaoui	Non	Non	



Date	Titre	Thématique reportage	Durée	Source	Description image	Indice temporel	Indice spatial
2002 10 22	Risque contamination nosocomiale hépatite c dans une clinique de louviers suite erreurs anesthésistes	Santé	0:01:41	M6			
2002 10 22	Semaine de la sécurité routière : radars permanents périphérique Angers	Société	0:01:05	M6 NANTES			
2002 10 22	Tentative putsch cote d'ivoire : manifestations hostiles à la france	Politique	0:00:58	REUTERS			
2002 10 22	Tireur fou de Washington : une 13ème victime ?	Faits divers	0:01:08	AGENCES			
2002 10 22	Lutte contre les incivilités routières : la réforme des PV	Société	0:01:38	ARCHIVES M6	Contrôle radar à la jumelle	Non	Non
				BORDEAUX			
				M6			
				PALETTE			
				ARCHIVES M6	Taxi dans couloir bus	Non	Oui
	Circulation routière	Non	Non				
	Gendarme rédigeant PV	Non	Non				
2002 10 23	Chauffard employé à l'ambassade de Mongolie à contresens sur l'autoroute : une jeune femme décédée	Faits divers	0:01:26	M6 LILLE			
				M6			
				RTL TVI			
				SAPEURS POMPIERS			

Date	Titre	Thématique reportage	Durée	Source	Description image	Indice temporel	Indice spatial
2002 10 23	<b>Explosion bombe devant entrée lycée près quartier haute pierre</b>	Faits divers	0:01:22	TF1			
2002 10 23	<b>Le groupe Lagardère, donc hachette, rachète vivendi universal publishing</b>	Economie	0:00:11	ARCHIVES M6	Siège de Vivendi	Non	Oui
				M6	Dictionnaire hachette - robert	Non	Non
2002 10 23	<b>Projet de loi de N.Sarkozy alourdissant sanctions contre la prostitution</b>	Politique	0:01:27	ARCHIVES M6 NICE	DP prostitués	Non	Non
				ARCHIVES M6 RENNES	DP prostitués	Non	Non
				M6 NICE			
				PALETTE			
2002 10 23	<b>Sortie en salles de "Austin Powers in Goldmember", film de Mike Meyers</b>	Culture	0:01:42	AUTRES PRODUCTIONS			
2002 10 23	<b>Tireur fou de Washington : menace sur les enfants dans une lettre adressée à la police</b>	Faits divers	0:01:02	APTN			
				ARCHIVES APTN	VA rue de Washington	Non	Oui
2002 10 23	<b>Projet de loi sur la sécurité présentée par Nicolas Sarkozy</b>	Politique	0:01:27	M6			
				ARCHIVES M6 NICE	DP prostitués	Non	Non
				ARCHIVES M6	Policier en patrouille (halles)	Non	Non
				PALETTE			
				ASSEMBLEE NATIONALE			

Date	Titre	Thématique reportage	Durée	Source	Description image	Indice temporel	Indice spatial
2002 10 23	<b>La sécurité des médecins dans leur cabinet en question</b>	Société	0:01:01	M6 LYON			
2002 10 23	<b>Tireur fou de Washington : menace sur les enfants</b>	Faits divers	0:01:25	AGENCES			
2002 10 23	<b>Procès des meurtriers de Sofiane, adolescent poignardé et étranglé en décembre 2000</b>	Justice	0:01:38	M6 GRENOBLE			
2002 10 23	<b>Semaine de la sécurité routière : les enfants font repasser le code de la route aux adultes</b>	Société	0:01:15	M6 BORDEAUX			
2002 10 24	<b>Affaire du meurtre d'un boulanger à saint-Just-saint Rambert : aveux de la meurtrière</b>	Justice	0:01:27	M6 LYON			
2002 10 24	<b>Boris Becker condamné à 2 ans de prison avec sursis pour fraude fiscale</b>	Justice	0:00:17	AGENCES			
2002 10 24	<b>Grève des éboueurs à paris</b>	Mouvements Sociaux	0:00:12	M6			
2002 10 24	<b>Ouverture du sommet européen de Bruxelles : rencontre Chirac-Schröder</b>	Politique	0:00:15	AGENCES			

Date	Titre	Thématique reportage	Durée	Source	Description image	Indice temporel	Indice spatial
2002 10 24	<b>Prise d'otages théâtre Moscou : déclaration poutine, revendications tchéchènes</b>	Conflit	0:01:53	AGENCES			
				AL JAZIRA TV			
				ENEX			
2002 10 24	<b>Le tour de france fête ses 100 ans : le parcours du centenaire dévoilé</b>	Histoire - Hommage	0:01:36	M6			
				PALETTE			
				REUTERS			
				ARCHIVES INSTITUT NATIONAL DE L'AUDIOVISUEL	Photo Au berge Au réveil matin (tour de France)	Non	Oui
2002 10 24	<b>Tireur fou de Washington : interpellation de deux suspects par la police américaine</b>	Justice	0:01:02	AGENCES			
				PALETTE			
2002 10 24	<b>Explosion d'une citerne à gaz dans une usine de radiateurs de Seine-et-Marne : deux morts</b>	Faits divers	0:01:04	M6			

Date	Titre	Thématique reportage	Durée	Source	Description image	Indice temporel	Indice spatial
2002 10 24	<b>Prise d'otages théâtre Moscou : retour sur la guerre de Tchétchénie</b>	Conflit	0:01:51	ARCHIVES			
				ENEX			
				PALETTE			
				ARCHIVES APTN	1er guerre Tchétchénie	Oui	Non
					2ème guerre Tchétchénie	Oui	Non
					Poignée de main Lebed - Eltsine	Oui	Oui
					Prise d'otage Boudennovsk	Oui	Oui
M6							
2002 10 24	<b>Semaine de la sécurité de la route : des enfants contrôlent les automobilistes à la sortie des écoles</b>	Société	0:01:29	M6 MONTPELLIER			
2002 10 25	<b>Départs en vacances de la toussaint : prudence sur les routes</b>	Société	0:01:48	M6			
				ARCHIVES M6	Circulation routière sous la pluie	Oui	Non
					périphérique embouteillé sous la pluie	Oui	Non
PALETTE							

Date	Titre	Thématique reportage	Durée	Source	Description image	Indice temporel	Indice spatial
2002 10 25	<b>Fin de la grève des éboueurs parisiens</b>	Mouvements Sociaux	0:00:14	M6			
2002 10 25	<b>Invention d'un simulateur d'accident pour camions : un système unique en Europe</b>	Sciences et techniques	0:01:14	M6 NANCY			
2002 10 25	<b>Présentation des 4 vainqueurs de "Pop stars"</b>	Auto promotion	0:01:00	M6 EXPAND			
2002 10 25	<b>Visite de Nicolas Sarkozy en corse</b>	Politique	0:00:22	TF1			
2002 10 25	<b>Prise d'otages théâtre Moscou : 700 personnes toujours retenues par les combattants tchéchènes</b>	Conflit	0:01:41	ENEX			
				ARCHIVES ENEX	Militaire dans rue Moscou	Non	Oui
2002 10 25	<b>Tireur fou de Washington : les 2 suspects arrêtés seraient les meurtriers</b>	Justice	0:01:45	AGENCES			
				ARCHIVES APTN	Policier autour autobus (Washington)	Non	Oui
				M6			
2002 10 26	<b>L'assaut de l'armée russe met fin à la prise d'otages théâtre Moscou</b>	Conflit	0:01:35	ENEX			

Date	Titre	Thématique reportage	Durée	Source	Description image	Indice temporel	Indice spatial
2002 10 26	<b>Bulletin d'alerte-tempête dans 7 départements du nord de la france</b>	Environnement	0:00:17	PALETTE			
2002 10 26	<b>Football - championnat de france l1 : forte tension avant le match PSG-OM au parc des princes</b>	Sport	0:02:11	M6			
				CANAL+			
2002 10 26	<b>Journées de la plongée à banyuls en méditerranée</b>	Culture	0:01:16	M6 TOULOUSE			
2002 10 26	<b>Passage à l'heure d'hiver</b>	Société	0:00:53	ARCHIVES M6	DP montres et horloges remontées	Non	Non
				ARCHIVES M6 NICE	DP montres et horloges remontées	Non	Non
				ARCHIVES M6 MARSEILLE	DP montres et horloges remontées	Non	Non
				M6 NANTES			
2002 10 26	<b>Prise d'otages théâtre Moscou : inquiétude des familles des otages après l'assaut de l'armée russe</b>	Conflit	0:01:47	ENEX			

Date	Titre	Thématique reportage	Durée	Source	Description image	Indice temporel	Indice spatial
2002 10 26	<b>Procès des meurtriers de Sofiane : verdict : 12 ans de prison</b>	Justice	0:01:24	M6 GRENOBLE			
				ARCHIVES M6 GRENOBLE	Cité où Sofiane a été assassinée	Non	Oui
					Policier dans cité Sofiane	Non	Oui
					Pompier éteignant incendie dans lycée désaffecté (Sofiane)	Oui	Oui
				Mur taggé (Sofiane)	Non	Oui	
2002 10 26	<b>Troubles obsessionnels compulsifs : plus d'1 millions de français atteints</b>	Santé	0:01:22	M6 TOULOUSE			
2002 10 26	<b>Visite de Nicolas Sarkozy en corse à Ajaccio</b>	Politique	0:00:17	TF1			
2002 10 27	<b>Attentat à la bombe en Cisjordanie : trois soldats tués</b>	Conflit	0:00:20	AGENCES			
				PALETTE			
2002 10 27	<b>Auto promo zone interdite : exercices pour gendarmes en formation</b>	Auto promotion	0:01:19	BE HAPPY PRODUCTIONS			
2002 10 27	<b>Championnats nationaux de skate-board à Pessac en gironde</b>	Sport	0:00:43	M6 BORDEAUX			



Date	Titre	Thématique reportage	Durée	Source	Description image	Indice temporel	Indice spatial
2002 10 27	<b>Disparition de Marianne, 18 ans à Valenciennes</b>	Faits divers	0:01:15	M6 LILLE			
2002 10 27	<b>Décès du général Massu</b>	Histoire - Hommage	0:01:27	ARCHIVES INSTITUT NATIONAL DE L'AUDIOVISUEL	ITW Gnl Massu (1969)	Oui	Non
				RTL Luxembourg	Poignée de main de gaulle Massu	Oui	Oui
				M6	De Gaulle à la libération de Paris	Oui	Oui
2002 10 27	<b>Elections présidentielles au Brésil : Lula probable vainqueur</b>	Politique	0:00:19	AGENCES			
2002 10 27	<b>Football - championnat de France l1 : Auxerre-rennes 1-0 Nice-Lens 0-0</b>	Sport		TPS			
				CANAL+			
2002 10 27	<b>Prise d'otages théâtre Moscou : le bilan des victimes russes s'alourdit</b>	Conflit	0:01:50	AGENCES			
				M6			
				ARCHIVES	Intérieur salle théâtre après assaut armée russe	Oui	Oui
				M6 RENNES			
2002 10 27	<b>La tempête en France et en Europe a fait plusieurs morts</b>	Catastrophe	0:01:35	M6			
				M6 LILLE			
				AGENCES			

Date	Titre	Thématique reportage	Durée	Source	Description image	Indice temporel	Indice spatial
2002 10 28	<b>Exercice d'entraînement militaire à Canjuers : simulation d'une attaque terroriste à l'arme chimique</b>	Société	0:01:33	M6 NICE			
2002 10 28	<b>Exposition Jimi Hendrix back stage à la cité de la musique</b>	Culture	0:01:42	M6			
				ARCHIVES APTN	Hendrix casse sa guitare sur scène	Oui	Non
2002 10 28	<b>Fusillade sur un campus universitaire à Tucson en Arizona</b>	Faits divers	0:00:17	AGENCES			
2002 10 28	<b>Lauréats des prix Goncourt et Renaudot 2002</b>	Culture	0:00:17	M6			
2002 10 28	<b>Projet de loi de financement de la sécurité sociale examiné à l'assemblée</b>	Politique	0:00:18	ARCHIVES M6	III Assemblée Nationale	Non	Non
				PALETTE			
2002 10 28	<b>Tempête en Europe : de nombreux dégâts</b>	Catastrophe	0:01:51	M6 LILLE			
				M6			
				ARCHIVES	BI Mer déchainée	Non	Non
					Gens luttant contre vent	Non	Non
	Toiture arrachée par le vent	Non	Non				

Date	Titre	Thématique reportage	Durée	Source	Description image	Indice temporel	Indice spatial
2002 10 28	<b>Tennis - open de paris : Arnaud clément qualifié pour le deuxième tour</b>	Sport	0:00:15	SPORT +			
2002 10 28	<b>Elections présidentielles au Brésil : victoire de Lula</b>	Politique	0:01:32	REUTERS			
				ARCHIVES APTN	Lula pendant grève	Oui	Non
					Jeune garçon vendant bouteille en bords de route (brésil)	Non	Oui
					Favela	Non	Oui
				M6			
APTN							
2002 10 28	<b>Nouvelle éruption de l'Etna</b>	Environnement	0:00:20	REUTERS			
2002 10 28	<b>Prise otages théâtre Moscou : journée de deuil national à la mémoire des victimes</b>	Histoire - Hommage	0:01:49	AGENCES			
				APTN			
				ARCHIVES	Médecin avec victime attentat théâtre de Moscou	Oui	Oui
				M6			
				REUTERS			
2002 10 29	<b>Contrat jeunes en entreprise : exemple à Gentilly</b>	Société	0:01:16	M6			
				ARCHIVES ANPE	ILL emplois jeunes	Non	Non

Date	Titre	Thématique reportage	Durée	Source	Description image	Indice temporel	Indice spatial
2002 10 29	<b>Incendie dans un centre d'affaires d'ho chi Minh ville : 54 morts et plus d'une centaine de blessés.</b>	Faits divers	0:01:07	APTN			
2002 10 29	<b>Nouvelle éruption de l'Etna : tremblement de terre de 4°3</b>	Environnement	0:00:18	REUTERS			
2002 10 29	<b>Premières neiges et premiers skieurs à l' alpe d'huez</b>	Environnement	0:00:59	M6 GRENOBLE AUTRES PRODUCTIONS			
2002 10 29	<b>Prise d'otages Moscou : cérémonie obsèques certaines victimes</b>	Histoire - Hommage	0:00:12	AGENCES			
2002 10 29	<b>Procès Belkacem Bensaïd, attentats 95 : réquisitoire avocat général</b>	Justice	0:01:03	M6			
					DP gendarme dans salle audience (RER)	Oui	Oui
				ARCHIVES M6	VG Palais de justice	Non	Non
					Dossier Belkacem et Bensaïd (RER)	Non	Non
				ARCHIVES ECPA	Attentat RER	Oui	Oui
	AFP PHOTO						
2002 10 29	<b>Station d'épuration forcée à Mauguio</b>	Faits divers	0:00:16	M6 MONTPELLIER			

Date	Titre	Thématique reportage	Durée	Source	Description image	Indice temporel	Indice spatial
2002 10 29	<b>Tempête nord de l'Europe : paralysie lignes Eurostar du fait dépôt de sel</b>	Catastrophe	0:01:06	M6 LILLE			
2002 10 29	<b>Tournoi tennis Bercy : victoire Escudé au 2ème tour</b>	Sport	0:00:12	SPORT +			
2002 10 29	<b>Poursuite de la grève des inspecteurs permis de conduire</b>	Mouvements sociaux	0:01:14	M6 TOURS			
				ARCHIVES M6 GRENOBLE	Auto-école circulant permis de conduire	Non	Non
2002 10 29	<b>Tempête dans le nord de l'Europe : trafic Eurostar interrompu</b>	Catastrophe	0:02:00	M6			
				M6 LILLE			
2002 10 30	<b>Air lib : nouveau plan de restructuration, 500 emplois supprimés</b>	Economie	0:00:21	ARCHIVES M6	Avion Air Lib sur tarmac	Non	Non
				M6			
2002 10 30	<b>Découverte du corps de Marianne Listoir</b>	Faits divers	0:01:25	M6 LILLE			
				I TELEVISION			
				ARCHIVES M6 LILLE	IUT de Valenciennes (Marianne)	Non	Oui
					Photo Marianne Listoir	Non	Non
2002 10 30	<b>Explosion accidentelle d'une grenade : 1 adolescent tué, deux autres blessés</b>	Faits divers	0:00:12	PALETTE			

Date	Titre	Thématique reportage	Durée	Source	Description image	Indice temporel	Indice spatial
2002 10 30	<b>Fin de la coalition gouvernementale d'Ariel Sharon : les travaillistes ne votent pas le budget</b>	Politique	0:00:17	APTN			
2002 10 30	<b>Mesures contre violence scolaire : illustration avec exemple école ouverte</b>	Education	0:01:39	M6			
				PALETTE			
2002 10 30	<b>Mesures contre violence scolaire : illustration avec exemple école ouverte</b>	Education	0:01:39	ARCHIVES M6	Collégiens entrant en classes	Non	Non
					Collégiens dans cour de récréation	Non	Non
2002 10 30	<b>Musée international des polices et gendarmeries détruit par incendie criminel</b>	Faits divers	0:01:23	M6 LYON			
2002 10 30	<b>Prise d'otages Moscou : suite cérémonies obsèques certaines victimes</b>	Histoire - Hommage	0:00:19	AGENCES			
				ARCHIVES REUTERS	Théâtre après assaut	Oui	Oui
2002 10 30	<b>Procès Belkacem Bensaïd, attentats 95 : réquisitoire avocats</b>	Justice	0:01:32	M6			
				ARCHIVES M6	Policier devant salle audience (RER)	Oui	Oui
				AFP PHOTO			
2002 10 30	<b>Salon du jouet au parc floral de paris</b>	Culture	0:01:39	M6			

Date	Titre	Thématique reportage	Durée	Source	Description image	Indice temporel	Indice spatial
2002 10 30	<b>Tempête au nord de l'Europe : pannes électriques, pannes SNCF dues au dépôt de sel</b>	Catastrophe	0:01:58	M6			
				M6 LILLE			
				ARCHIVES M6	Agent SNCF nettoyant caténares	Non	Non
2002 10 31	<b>Erreur médicale : décès de Ryan, leucémique de 2 ans au Chr de rennes</b>	Faits divers	0:01:19	M6 RENNES			
2002 10 31	<b>Fermeture maison de haute couture Yves saint Laurent</b>	Economie	0:01:26	ARCHIVES MODE6	Défilé Y St Laurent	Non	Non
				M6			
2002 10 31	<b>Inondations suite à orage à Meilhac : une coulée de boue sinistre le village</b>	Catastrophe	0:01:15	M6 MONTPELLIER			
2002 10 31	<b>Journée de la courtoisie au volant : Grenoble et Toulouse</b>	Société	0:01:43	M6 GRENOBLE			
				M6 TOULOUSE			
2002 10 31	<b>Nuit de l'horreur Halloween : ill. enfants à Lille, L5 au Zénith</b>	Culture	0:01:17	M6 LILLE			
				M6			
2002 10 31	<b>Tremblement de terre sud de l'Italie : 5°4 sur échelle Richter</b>	Catastrophe	0:01:22	AGENCES			
				PALETTE			

Date	Titre	Thématique reportage	Durée	Source	Description image	Indice temporel	Indice spatial
2002 10 31	<b>Procès Belkacem Bensaïd, attentats 95 : verdict</b>	Justice	0:01:44	M6			
				ARCHIVES M6	Policier devant salle audience (RER)	Oui	Oui
				AFP PHOTO			
2002 10 31	<b>Tempête au nord de l'Europe : reprise du trafic Eurostar</b>	Catastrophe	0:01:30	M6			
				M6 LILLE			
				ARCHIVES M6	Agent SNCF nettoyant caténares	Non	Non



Volumétrie de la durée des journaux du *Six'* de M6 du 5 au 11 octobre 2002 établie à partir du visionnage des différentes éditions. Les images d'archives ont été identifiées grâce aux notices documentaires rédigées par les documentalistes de M6.

Volumétrie réalisée en avril 2003

## Volumétrie de la durée des images d'archives dans les éditions du Six' du 5 au 11 octobre 2002

Ordre des sujets	5 Octobre		6 Octobre		7 Octobre		8 Octobre		9 Octobre		10 Octobre		11 Octobre	
	Durée totale	Durée archives	Durée totale	Durée archives	Durée totale	Durée archives	Durée totale	Durée archives	Durée totale	Durée archives	Durée totale	Durée archives	Durée totale	Durée archives
<b>1</b>	0:01:25		0:01:04	00:00:56	0:02:25		0:01:36		0:00:21		0:01:15		0:01:44	00:00:15
<b>2</b>	0:00:53		0:01:16		0:01:44		0:00:22		0:01:11		0:01:01		0:00:22	00:00:22
<b>3</b>	0:00:46		0:02:18		0:00:27		0:01:47	00:00:27	0:01:50	00:00:14	0:01:06		0:01:04	
<b>4</b>	0:01:33		0:00:22		0:01:09		0:01:20	00:01:05	0:01:26	00:00:46	0:01:40	00:00:17	0:01:29	
<b>5</b>	0:01:14		0:00:18		0:01:10		0:00:53		0:01:18		0:01:20	00:00:26	0:01:29	00:00:48
<b>6</b>	0:00:14	0:00:14	0:01:07		0:01:25		0:01:19		0:00:59	00:00:25	0:01:25		0:00:21	
<b>7</b>	0:00:14		0:01:20		0:00:16		0:01:23		0:00:52		0:00:18		0:00:20	00:00:12
<b>8</b>	0:01:58		0:00:17		0:01:25		0:00:21		0:00:22		0:00:14		0:00:15	
<b>9</b>	0:01:20		0:01:57	00:00:20	0:00:17		0:01:07		0:01:32		0:00:46		0:01:23	
<b>10</b>	0:00:20	0:00:20			0:01:22		0:00:35						0:00:19	
<b>11</b>													0:01:05	
<b>Total</b>	0:09:57	0:00:34	0:09:59	0:01:16	0:11:40	0	0:10:43	0:01:32	0:09:51	0:01:25	0:09:05	0:00:43	0:09:51	0:01:37

Volumétrie des journaux de 20h00 de France 2 du 5 au 11 octobre 2002 établie à partir du visionnage des différentes éditions. Les images d'archives ont été identifiées grâce aux notices documentaires rédigées par les documentalistes de l'INA. Nous avons intégré à cette volumétrie les nombres de plan, calculés afin d'établir une moyenne.

Calcul des durées réalisé en avril 2005.

Calcul du nombre de plan réalisé en juillet 2007.

Volumétrie de la durée des images d'archives et du nombre de plans des éditions du journal de 20h00 de France 2 du 5 au 11 octobre 2002

Ordre des Sujets	5 Octobre				6 Octobre				7 Octobre				8 Octobre			
	Plans	Durée	Plans archives	Durée archives	Plans	Durée	Plans archives	Durée archives	Plans	Durée	Plans archives	Durée archives	Plans	Durée	Plans archives	Durée archives
1	22	0:02:02			19	00:01:57			14	00:01:17			6	0:00:47	3	0:00:11
2	5	0:00:20			7	00:00:49			4	00:01:16	10	00:00:35	3	0:01:48	22	0:01:28
3	1	0:00:40			22	00:01:28	2	00:00:08	3	00:00:22			2	0:00:16	1	0:00:16
4	17	0:02:18			18	00:01:39	8	00:00:47	20	00:01:17			8	0:01:47	10	0:00:35
5	4	0:00:10			13	00:01:47	5	00:00:31	15	00:01:41			9	0:01:20	10	0:00:25
6	20	0:01:44	2	0:00:16	12	00:00:58	9	00:00:38	7	00:00:16			12	0:01:33	8	0:00:30
7	17	0:01:30			13	00:01:20	4	00:00:05	2	00:00:20	1	00:00:04	17	0:01:10		
8	16	0:00:15			5	00:00:46			13	00:01:03			12	0:01:23		
9	3	0:00:30			24	00:01:50	8	00:00:28	3	00:01:58	14	00:01:25	7	0:00:40		
10	2	0:01:30			4	00:00:17			11	00:01:32	10	00:00:30	21	0:01:58		
11	21	0:01:48			2	00:00:25			4	00:00:13			0	0:00:52	11	0:00:52

Ordre des Sujets	5 Octobre				6 Octobre				7 Octobre				8 Octobre			
	Plans	Durée	Plans archives	Durée archives	Plans	Durée	Plans archives	Durée archives	Plans	Durée	Plans archives	Durée archives	Plans	Durée	Plans archives	Durée archives
12	5	0:00:20			22	00:01:43			14	00:01:17			0	0:01:12	19	0:01:12
13	12	0:01:30	3	0:00:20	14	00:01:20			4	00:00:08			17	0:01:48	7	0:00:23
14	15	0:01:01			4	00:00:45	9	00:00:24	21	00:01:51			4	0:00:48		
15	21	0:02:00			19	00:01:30			20	00:01:22			13	0:01:30		
16	20	0:01:50			4	00:01:03			18	00:01:17			5	0:00:47		
17	4	0:00:30			22	00:01:43	3	00:00:06	20	00:01:22			6	0:00:38		
18	17	0:01:45	7	0:00:22	24	00:01:30			18	00:01:48			16	0:02:06	9	0:00:30
19	14	0:01:20	8	0:00:27	31	00:01:50			11	00:01:30			20	0:01:22		
20	6	0:00:20			4	00:00:11	4	00:00:11	4	00:00:14			4	0:00:14		
21	23	0:01:30	11	0:00:21	20	00:01:51	2	00:00:03	9	00:01:21			5	0:00:20		
22	11	0:01:10			4	00:00:17			22	00:01:50			6	0:01:20		
23	4	0:00:20			27	00:02:06	2	00:00:03	4	00:00:08			8	0:00:28	5	0:00:27
24	22	0:01:40			22	00:01:20			0	00:00:08	8	00:00:08	10	0:01:48	2	0:00:28
25	3	0:00:16	3	0:00:16	13	00:00:40			0	00:00:08	8	00:00:08	24	0:00:17		
26	28	0:02:05							12	00:01:02	7	00:00:28	2	0:00:16		
27	8	0:00:50											12	0:00:50		
28	20	0:00:20	20	0:00:20									22	0:01:37		
TOTAL	361	0:31:34	54	0:02:22	369	0:31:05	56	0:03:24	273	0:26:41	58	0:03:18	271	0:30:55	107	0:07:17

Sujet	9 Octobre				10 Octobre				11 Octobre			
	Plans	Durée	Plans archives	Durée archives	Plans	Durée	Plans archives	Durée archives	Plans	Durée	Plans archives	Durée archives
1	23	0:01:22			14	0:01:10			16	0:01:35		
2	5	0:00:20			2	0:00:10			16	0:01:33	7	0:00:32
3	18	0:01:30			18	0:01:08	3	0:00:06	5	0:00:16		
4	22	0:01:49	6	0:00:26	15	0:00:57			19	0:01:09	9	0:00:21
5	4	0:00:12	4	0:00:12	16	0:01:41	9	0:00:25	24	0:01:48		
6	6	0:00:40			12	0:01:45	4	0:00:51	26	0:01:47	7	0:00:26
7	18	0:01:33			6	0:00:16			5	0:00:13		
8	10	0:01:11			14	0:01:22			21	0:01:38		
9	17	0:02:15			11	0:01:30			23	0:01:41		
10	5	0:00:24			10	0:00:32			20	0:01:16		
11	9	0:00:36	2	0:00:05	22	0:01:50	22	0:01:50	1	0:00:50		
12	4	0:00:10			2	0:00:50			12	0:01:25	2	0:00:04
13	7	0:00:26	7	0:00:26	19	0:01:15			20	0:02:04		
14	4	0:00:13			7	0:00:20			3	0:00:09		
15	19	0:01:50	1	0:00:08	30	0:02:10			24	0:01:58	14	0:00:53
16	3	0:00:12	3	0:00:12	2	0:00:06			6	0:00:15		
17	2	0:00:12			15	0:01:10	5	0:00:10	6	0:00:15		
18	23	0:01:50			4	0:00:12	4	0:00:12	3	0:00:08		
19	6	0:00:16			27	0:01:36			14	0:00:56		
20	21	0:01:00			5	0:00:12	5	0:00:12	3	0:00:07		
21	37	0:01:50	7	0:00:16	15	0:01:13			19	0:01:38	3	0:00:10
	9 Octobre				10 Octobre				11 Octobre			

Sujet	Plans	Durée	Plans archives	Durée archives	Plans	Durée	Plans archives	Durée archives	Plans	Durée	Plans archives	Durée archives
22	35	0:01:31	30	0:01:23	17	0:01:34			22	0:01:28	4	0:00:10
23	24	0:01:34			1	0:00:15			4	0:00:10		
24	2	0:00:10			22	0:01:07			26	0:01:48	5	0:00:16
25	18	0:01:10	2	0:00:04	3	0:00:10	3	0:00:10	3	0:00:09		
26	5	0:00:13			3	0:00:12			15	0:01:15	4	0:00:22
27	18	0:01:40	7	0:00:40	26	0:01:52			3	0:00:15		
28	18	0:00:18	4	0:00:18					20	0:01:35	6	0:00:21
29	11	0:01:13	3	0:00:08					22	0:01:20	3	0:00:15
30	16	0:01:18	15	0:01:05								
31	3	0:00:15	0									
32	3	0:00:05	3	0:00:05								
<b>TOTAL</b>	<b>416</b>	<b>0:29:18</b>	<b>94</b>	<b>0:05:28</b>	<b>338</b>	<b>0:26:35</b>	<b>55</b>	<b>0:03:56</b>	<b>401</b>	<b>0:30:41</b>	<b>64</b>	<b>0:03:50</b>

**Tableau récapitulatif du calcul des plans du JT de France 2**

Date	Nombre de plans	Durée des reportages	Durée moyenne d'un plan
5 octobre	361	00:31:34	00:00:05
6 octobre	369	00:31:05	00:00:05
7 octobre	273	00:26:41	00:00:06
8 octobre	271	00:30:55	00:00:07
9 octobre	416	00:29:18	00:00:04
10 octobre	338	00:26:35	00:00:05
11 octobre	401	00:30:41	00:00:05
<b>TOTAL</b>	<b>2429</b>	<b>3:26:49</b>	<b>00:00:05</b>

