

Les archives télévisuelles, génératrices d'histoire(s) de l'art

Marie-Odile Demay

Dans le rapport du colloque « L'avenir du documentaire artistique » qui s'est tenu le 28 novembre 1990 sous l'égide de l'UNESCO, André Parinaud, alors président de la Fédération internationale du film sur l'art (FIFA), s'insurge de la disparition systématique des productions sur l'art après leur diffusion. Il écrit : « Comment admettre qu'un film d'art ou un film culturel, après une diffusion télévisée ou une projection muséographique, puisse être enterré dans un stock dont il ne sortira plus que de façon exceptionnelle ? » (Cazeneuve 1991). Effectivement, comment accepter que des images d'artistes et d'œuvres d'art, soigneusement récoltées et assemblées pour des reportages de quelques minutes (entre 1 et 5 minutes) depuis l'avènement du journal télévisé dans les années 1950, ainsi que des moyens et longs métrages documentaires, soient presque systématiquement oubliés dans ce que Parinaud qualifie de « véritable cimetière du génie » ? Or, construite sur le mode du direct et du flux de programmation, c'est dans la nature de la télévision linéaire de produire des images et des contenus qui *passent* sans être retenus. Les journaux télévisés en particulier, qui rendent compte de l'histoire quotidienne des nations, en sont la programmation par excellence. À côté des nouvelles politiques et sportives, de la météo et des faits divers, les événements culturels, tels que les expositions en galerie ou dans des musées, y ont toujours eu une place de choix. L'inclusion d'événements culturels dans ces émissions, envisagée dans le long terme depuis l'avènement de la télévision, constitue une source d'archives inégalée pour les historien-ne-s de l'art.

Dans le cadre de recherches portant sur la représentation de l'art à la télévision des premiers temps, plus spécifiquement entre 1940 et 1970, j'ai consulté divers fonds audiovisuels aux États-Unis et en France, d'une part parce que ces pays furent parmi les premiers à adopter le média et d'autre part, parce qu'ils ont su insuffler à

la télévision sa particularité médiatique tout en gardant leur singularité culturelle nationale à l'écran¹⁰. J'ai alors pris la mesure de la difficulté à accéder à des segments ou à l'entièreté de journaux télévisés pour visionnement et de l'absence d'une norme de classification et d'archivage de ces documents télévisuels lorsqu'ils avaient été préservés. Dans bien des cas, nous le verrons plus bas, des segments identifiables dans des grilles de programmation ou des références imprimées, étaient soit inexistantes, soit incomplets et mal identifiés dans les fonds audiovisuels consultés, rendant leur vérification par visionnage ardue, voire impossible.

Cette expérience nourrit la réflexion de cet article, qui a pour ambition d'évaluer le potentiel historiographique des archives télévisuelles à partir de l'étude de chroniques d'actualité artistique diffusées dans les journaux télévisés. En effet, une analyse historique des émissions télévisées consacrées à l'art, de ce qui a été préservé de celles-ci et de leur condition de préservation, permet de « voir » l'histoire de l'art survenir sur plus d'un siècle, presque en temps réel puisque la télévision, et les journaux télévisés en particulier, rapportent surtout les événements du quotidien. Envisagée dans ce continuum historique, la télévision a donc le potentiel de révéler les relations qu'une société entretient avec l'art, ses institutions artistiques et son héritage culturel.

En m'appuyant sur l'étude de fonds choisis d'archives audiovisuelles en France et aux États-Unis, où l'on a tenté de sauvegarder et d'indexer de textes télévisuels sur l'art, ainsi que sur ma propre expérience de recherche, je vais tenter de définir la nature de l'archive télévisuelle en discutant des conditions et des modes d'archivage des données audiovisuelles et, par conséquent, de leur potentiel historiographique. J'aborde la question de la curation des données télévisuelles et des visées éducatives de certains programmes d'archivage, pour conclure sur les possibilités dialogiques de l'archive télévisuelle avec d'autres types de textes, dans le contexte muséal et puis public. Je considère les archives télévisuelles comme des « génératrices d'histoire », un concept développé par l'historien et théoricien des médias William Uricchio, qui permet d'articuler le potentiel historiographique des archives télévisuelles, dans le domaine de l'art notamment (Uricchio 2012, 36).

La valeur archivistique des émissions télévisuelles

Dans les années 1950 et 1960, alors que la télévision s'institutionnalise dans les pays occidentaux, des gestionnaires de patrimoine, en France notamment, s'interrogent sur la valeur archivistique des chroniques télévisuelles. Comme le nouveau média offre au monde un contact immédiat et inégalé avec les arts et les artistes, ces gestionnaires évaluent l'intérêt de conservation de différentes émissions ou parties d'émissions télévisuelles et identifient des segments de chroniques à préserver afin d'offrir à de futures générations de chercheur-e-s et de conservateurs et conservatrices des images, souvent prises sur le vif, d'artistes œuvrant dans leurs ateliers, et d'accrochages d'exposition. C'est le cas des chroniques culturelles du *Journal télévisé régional de Paris-Île de France*, diffusé dans les années 1960 sur les ondes de la chaîne de télévision publique régionale France 3 (FR3), qui consacrait un segment de trois minutes chaque mois à une œuvre d'art, à un-e artiste vivant-e, ou à une salle du Musée national d'art moderne, situé à Paris (au Centre Georges-Pompidou). Dans une lettre adressée au directeur de

l'Office de radiodiffusion et télévision française (ORTF) datée du 6 février 1967, Jean Châtelain, directeur des Musées de France, déclare « attacher beaucoup de prix » aux « documents » que représentent les entrevues de ce journal télévisé. Il cite notamment celles avec le sculpteur cubiste Ossip Zadkine et avec la peintre Sonia Delauney (Châtelain 1967). Châtelain souhaite « vivement » que de telles entrevues d'artistes encore vivants soient, d'une part, diffusées sur la chaîne nationale, et d'autre part, il espère « que des copies soient conservées » dans les archives du Musée national d'art moderne et dans celles de l'Association des conservateurs des collections publiques de France. Quoique des conservateurs et conservatrices d'art moderne se questionnent sur la brièveté des clips, ils et elles s'intéressent aussi aux chroniques et reportages sur l'activité artistique française diffusés lors des journaux télévisés. La conservatrice du musée de Rennes, Marie Berhaut, demande par exemple à l'ORTF de sauvegarder les images de l'exposition tenue dans son institution, *Cent chefs-d'œuvre d'imagerie populaire*, captées pour l'émission régionale en janvier 1967 (« Dossier Musées et ORTF », Musées nationaux 1970–1971 1967). Un tel intérêt pour les images télévisuelles semble de courte durée et se manifeste surtout pendant les années 1950 et 1960. Effectivement, en 1970, dans une lettre adressée au ministre d'État chargé des Affaires culturelles, André Malraux, le correspondant du Comité régional des Affaires culturelles du Loiret juge que ces chroniques « ne peuvent être destinées qu'à faire connaître [...] et non à les exposer de façon didactique » (« Programmation, ORTF », Ministère des Affaires culturelles régionales, 1969–1977 1970).

Ces correspondances, ce qui laisse entendre un manque d'intérêt pour leur valeur d'exposition et d'archive, témoignent d'une certaine reconnaissance institutionnelle de la valeur archivistique des émissions télévisuelles pour renseigner l'histoire de l'art et les conservateurs dans les musées, sans qu'il n'y ait de réel effort à la définition des paramètres de préservation et d'indexation. On ignore si l'ORTF et l'Association des conservateurs des collections publiques de France ont donné suite à ces demandes. D'autant plus que, comme cet article le démontre, les recherches dans les archives télévisuelles pour retrouver ce genre de document présentent plusieurs difficultés, la principale étant leur préservation. Car les textes télévisuels ne sont pas pérennes par essence. Ils sont évanescents dans le flux de programmation en continu de la télévision, ce qui, par conséquent, complexifie grandement leur archivage et leur consultation (Bratslavsky et Peterson 2025).

Un média inadapté à la préservation

Jusqu'à l'avènement du magnétoscope dans les studios de télévision, à la fin des années 1950, les images captées en direct et retransmises par des ondes se perdaient avec leur transmission. Et même lorsqu'elles étaient enregistrées sur pellicule ou sur bande magnétique, la plupart de ces émissions (le flux de la télétransmission favorisait la disparition de la plupart de ces émissions) disparaissaient après leur diffusion. Il y a plusieurs raisons à cela.

Après la désinstitutionnalisation et la privatisation de plusieurs chaînes publiques à la fin des années 1960, la production, qui était auparavant centralisée chez les télédiffuseurs, fut privatisée et devint le fait d'une multitude de producteurs indé-

pendants. Dans bien des cas, et encore aujourd'hui, ces sociétés de production, créées pour produire une ou deux émissions, disparaissaient après leur réalisation, entraînant des problèmes liés à la chaîne de droits, ainsi que de disparition des bandes.

Plus fondamentalement, les images télévisuelles ont pour nature de passer et puis de disparaître, ce qui rend difficile de *retenir* les images dans le flot incessant de textes télévisuels qui doivent combler la grille de programmation télévisuelle. Média de contact et d'immédiateté, ce flux généré en direct propose, en série, des textes apparemment banals et clichés, puisqu'ils s'intéressent surtout aux choses du quotidien (Jost 2002, 42). S'ils montrent des images d'art, c'est pour les actualiser dans la vie du public. Média de proximité, la télévision présente, entre le bulletin météorologique et la revue des sports, des images du vernissage de la prochaine exposition dans tel musée ou de tel artiste dans son atelier, idéalement situé dans la région. La télévision, dont la fonction principale est d'entrer en contact avec son public, doit donc utiliser des images qui entraînent chez lui un effet d'identification (Esquenazi 2004). L'apparente banalité de ces textes peut donc empêcher l'historien de l'art d'y voir des archives susceptibles d'instruire sa discipline, qui relève plutôt du domaine de l'inspiration, du temps long et du canonique.

Ainsi, «l'impureté fondamentale de la télévision» empêcherait d'envisager ses productions sérieusement (Morrissey et Thouvenel 2019, 17). Cette question d'illégitimité du média télévisuel trouve son origine dans l'entre-deux-guerres, alors que les tenants de la théorie critique associent les médias de masse—la photographie et la presse, le cinéma, la radio et puis la télévision—à la production en série, caractéristique de la révolution industrielle. La télévision est d'autant plus suspecte qu'elle a des origines *broadcast*, qu'elle s'adresse à un public de masse et que son pouvoir de communication est tel qu'il rappelle les excès des mouvements nationalistes de la Seconde Guerre mondiale à peine passée. Et puis, les débordements commerciaux constatés aux États-Unis dans les années 1960 inquiètent les défenseurs d'une télévision publique à visée culturelle. Selon les arrêtés de l'époque, qui teignent encore notre perception du média, la télévision engendre la perte de temps, la distraction, la fragmentation sociale et communautaire et l'incapacité à la pensée critique et à l'acte créatif. Ainsi, ses archives sont *de facto* considérées comme des contenus de second ordre car elles proviennent d'un *vast wasteland* de programmations à visées, soit commerciales, soit de contrôle des masses (Uricchio 2009, 68).¹¹ L'évanescence de la programmation télévisuelle et son illégitimité culturelle sont donc des caractéristiques fondamentales du média qui affectent directement la sauvegarde de ses textes.

On pourrait finalement avancer que la télévision, dont la technologie repose sur l'impulsion électrique, se situe, dans le spectre des médias de la reproductibilité de l'image en mouvement, à l'opposé du film cinématographique, dont l'impression durable de l'image sur la pellicule le rend tangible et accessible. Alors que l'image télévisuelle est le résultat d'un signal électrique, l'image filmique est imprimée sur pellicule (et ainsi matérielle). La pellicule est donc, par essence, une sauvegarde alors que la télévision, onde de passage, tend à transmettre dans l'immédiat. Par conséquent, le film et sa pellicule possèdent une légitimité archivistique et muséale, comme nous le verrons plus loin, qui est niée à la télévision, même lorsqu'elle est tournée en 16 mm.

La télévision fonctionne dans un flux constant de répétitions et d'itérations de textes télévisuels, qui semblent être joués en direct, et dont les effets et les significations diffèrent d'un contexte et d'un moment à l'autre. Ce *flow*, tel que défini par Raymond Williams dans son livre *Television : Technology and Cultural Form*, consiste en une succession incessante d'unités audiovisuelles qui alimentent et soutiennent la téléspectatrice et le téléspectateur d'un programme à l'autre, d'une publicité à l'autre, et même d'une chaîne à l'autre (Williams 1975). Il reconstruit et réarrange en continu et dans le temps un agrégat de données, d'artéfacts, de textes et de paratextes qui construisent l'identité, la continuité et le métatexte télévisuels. Autrement dit, paradoxalement, la télévision crée, réutilise et réactualise constamment ses propres archives télévisuelles jusqu'à ce qu'elles deviennent obsolètes dans ce flux programmatique et disparaissent des ondes.

William Uricchio (2012) suggère que ce métatexte, qui alimente le flux télévisuel, est un générateur d'histoire. Il explique que, par nécessité, la télévision recombine constamment cet agrégat de données et d'artéfacts dans le temps, selon une logique de séquence, d'interpénétration et de répétition. Ces dimensions hétérochroniques ont, selon lui, suivi sans fléchir les nombreuses mutations technologiques—de la transmission par la voie des ondes, à la transmission par câble ou satellite, de l'arrivée de la télécommande et du magnétoscope, du passage de l'analogique au numérique—sans qu'elles n'aient affecté son essence de représentation en direct, soit son immédiateté, sa continuité, sa proximité et la coexistence de ses contenus télévisuels avec d'autres médias. La télévision a donc cette qualité, qui lui nuit aussi, de produire rapidement et quotidiennement quantité de textes, dans un esprit d'immédiateté. Or, dès lors qu'elle est envisagée dans sa continuité historique comme « un véhicule de l'histoire publique » (Uricchio 2012, 36), l'illégitimité congénitale de l'archive télévisuelle peut être surmontée pour être rassemblée et cataloguée adéquatement pour que, dorénavant, ces textes soient utilisés comme des éléments d'archives valables pour renseigner les chercheurs et le public.

L'ambition de cataloguer les productions audiovisuelles sur l'art

À plusieurs reprises dans l'histoire de l'audiovisuel, des institutions ayant identifié le potentiel pédagogique du film ont tenté de recenser, d'archiver et de cataloguer des titres de films, et dans une moindre mesure d'émissions télévisuelles sur l'art, afin de les distribuer à l'international à des fins pédagogiques. Les premières initiatives remontent à l'entre-deux-guerres, et sont le fait de l'Institut International du cinématographe éducatif (IICE), créé en 1928 sous l'égide de la Société des Nations (SDN). Dans ses documents constitutifs, l'institut affirme vouloir « favoriser la production, la diffusion et l'échange entre les divers pays des films éducatifs concernant l'instruction, l'art, l'industrie, l'agriculture, le commerce, l'hygiène, l'éducation sociale, etc. » (Société des Nations 1928, 8). L'IICE travaillait à l'élaboration d'un catalogue—qui ne se concrétisera pas—à l'unification, à la classification, au catalogage et à la distribution internationale des films éducatifs ainsi qu'à la standardisation des pratiques et des technologies de production. Vingt ans plus tard, ces visées sont reprises par l'UNESCO, avec la Fédération internationale du film sur l'art (FIFA) notamment,

qui voit aussi dans le film sur l'art, puis dans la télévision, un vecteur de circulation des savoirs sur l'art (Read 1962 ; Drot 1963). La FIFA consacre des efforts considérables au recensement et au catalogage de films sur l'art, et produit, entre 1949 et 1953, trois catalogues de courts métrages éducatifs sur l'art qui sont autant d'instantanés d'une période où la production audiovisuelle sur l'art s'intensifie, surtout en Europe. Le premier catalogue, *Les films sur l'art: Études critiques, répertoire international* date de 1949 et recense 148 films provenant de treize pays ; *Le film sur l'art: Bilan 1950, Études critiques, répertoire international II*, publié en 1950, recense 325 films de vingt-et-un pays ; et en 1953, *Le film sur l'art : Panorama 1953* propose un total de 629 titres sélectionnés dans trente pays. À partir de 1960, l'UNESCO entreprend ensuite la publication d'une dizaine de catalogues sélectifs de films concernant les divers aspects de l'activité artistique. À l'instar de l'IICE, les films sont identifiés et sélectionnés par des comités spécialisés dans les différents domaines du film et de l'art. D'ampleur très variable, la plupart de ces catalogues incluent une part d'analyse critique, ainsi que des recommandations concernant les moyens nécessaires pour maximiser le potentiel éducatif du film sur l'art. Cette initiative institutionnelle a pour bénéfice de rassembler, d'attribuer et de rendre visible de manière cohérente un grand nombre de documents audiovisuels d'un corpus autrement dispersé et inaccessible auprès d'un vaste public grâce à un système organisé d'archivage et de distribution internationale des bandes. Le rythme de publication de ces catalogues s'espace progressivement et l'UNESCO cesse définitivement de les financer et de les publier au milieu des années 1970.

Aux États-Unis, le Metropolitan Museum of Art de New York initie, en 1984, un important programme de production, de recensement, de catalogage et de diffusion de films sur l'art, le *Program for Art on Film*, en partenariat avec la Paul J. Getty Foundation et la Columbia University School of the Arts. Ce programme, totalement indépendant de l'UNESCO, a pour ambition d'améliorer la qualité et de valoriser la production de films, de vidéos, de CDROMs et d'autres réalisations interactives consacrés aux beaux-arts, à l'architecture, à la photographie, aux arts décoratifs et à d'autres sujets connexes (« Art on screen database », s. d.). Novatrice dans l'adoption des technologies de l'information, le *Program* rend cette base de données disponible par les moyens naissants du web. On peut lire dans un document de présentation : « Le principal projet du programme est la base de données *Art on Film*, un index informatique international de plus de 25 000 films, vidéos et vidéodisques sur les arts visuels (Covert 1994). » On entend ici des documents audiovisuels apparemment aussi disparates que le court métrage *Van Gogh* d'Alain Resnais de 1948 et une série télévisée de la BBC, datant de 1972, *Ways of Seeing*.

Une série de panels d'évaluateurs composés d'historiens de l'art, d'éducateurs en art, d'experts et de programmeurs de chaînes de télévision a établi un catalogue critique de 709 documents. Le *Art on Screen : A directory of films and videos about the visual arts* recommande ainsi des films et des vidéos « remarquables par la qualité de leur production ou par l'importance ou le caractère unique de leur contenu » (Covert et al. 1992). Si l'introduction du catalogue, fidèle à la tradition, propose une première partie portant sur les « Early Films on Art », composée de

courts films classiques sur l'art de cinéastes français, italiens et belges surtout, elle brise cette convention dans la seconde partie intitulée « The Television Era », en soulignant l'importance des documents télévisuels sur l'art et le rôle central qu'a pris la télévision dans l'éducation à l'art. Les recherches sur le sujet tendent à démontrer que les Nord-Américains n'entretiennent pas de présupposés d'illégitimité à l'égard du média (Demay 2024). En 1994, 600 institutions à travers le monde sont inscrites à la base de données, dont 200 musées. Le *Program for Art on Film* représente un travail titanesque de recensement, d'archivage, de curation et de mise en ligne. Le programme prend fin en 1997, sans doute faute de reconduction des fonds. Il s'agit là de l'initiative institutionnelle, venant d'un musée privé de surcroît, la plus ambitieuse en matière de création et de partage des savoirs sur les arts à partir de documents audiovisuels.

Ces deux initiatives, remarquables par leur envergure, montrent bien l'incroyable potentiel pédagogique d'une curation éclairée d'archives audiovisuelles, tant pour les musées que pour l'ensemble des acteurs de la société, ayant à cœur le rayonnement, la compréhension et l'écriture d'une histoire de l'art audiovisuelle. Mais le fait qu'une institution comme l'UNESCO et une collaboration aussi prestigieuse et bien dotée que celle de la Getty Foundation et du MET ne reconduisent pas ces activités dans lesquelles ils ont investi considérablement, témoigne d'un problème fondamental directement lié à la curation des archives audiovisuelles. L'importance des ressources, tant financières qu'humaines et technologiques, nécessaires à la sélection critique, à la curation, à la production d'un catalogue et à la mise à jour des données rend toute initiative non viable à long terme. Des deux exemples, l'initiative américaine semble la plus aboutie pour répondre à des besoins tant éducatifs que de préservation, en particulier grâce à l'importance accordée à la curation informée des documents. Cependant, il semble difficile, pour des raisons pratiques surtout, de maintenir un niveau satisfaisant de curation des archives, en sus de leur sauvegarde. Qu'en est-il alors de la *simple* préservation de documents audiovisuels dans des fonds dédiés?

Le site américain *Internet Archive* et le fonds de l'Institut national de l'audiovisuel de France (INA) se distinguent des initiatives de la SDN, de l'UNESCO et du MET par leur vocation première d'archivage des artefacts audiovisuels, notamment ceux de la télévision et plus précisément, des journaux télévisés. Lancée en 1996, la bibliothèque numérique à but non lucratif *Internet Archive* a pour mission de fournir un accès universel aux connaissances culturelles au sens large. Ce site identifie, préserve et rend accessibles à tous, sur Internet, en format numérique unifié, des milliards de pages web, des millions de livres, d'images, d'enregistrements audio, de vidéos ainsi qu'une sélection d'éléments de journaux d'actualité télévisés américains dans le fonds d'archives *TV News*. La sauvegarde systématique de ces contenus produits, itérés et remplacés quotidiennement représente une source historique inestimable pour la communauté de chercheurs, mais aussi pour les citoyen-ne-s intéressé-e-s par l'histoire américaine et mondiale. En créant ce fonds, *Internet Archive* fait de la télévision une source citable, valable et partageable, au même titre que les autres textes normalement valorisés pour la recherche, comme les imprimés à usage

de source. Si le fonds propose plusieurs pistes de recherche, soit par média, institution ou thématique, la quantité considérable d'artefacts représentés rend la recherche et la découverte ardues.

L'Institut national de l'audiovisuel (INA) de France propose quant à lui deux niveaux de recherche dans ses fonds d'archives télévisuelles, radiophoniques et web le site *Inathèque* qui permet d'explorer les métadonnées de l'INA et la plateforme qui offre aux chercheurs *INA mediapro* et aux professionnels des médias la possibilité de consulter les documents en ligne, et ce, avec une option d'achat de contenu. Le dépôt légal, institué en 1537 par François 1^{er} et qui oblige tout ayant droit à déposer « tout document diffusé en nombre à un public s'étendant au-delà du cercle de famille », est à l'origine de la création de l'INA (BNF). Par obligation législative, l'institut doit conserver dans ses voûtes *tous* les textes télévisuels français mais il ne procède pas à la curation de ses contenus. Cette médiathèque se présente donc comme une fenêtre ouverte sur l'ensemble de la production télévisuelle depuis les débuts de la télédiffusion en France.

Grâce au processus institutionnalisé de sélection, les documents audiovisuels sur l'art catalogués par la FIFA et le MET sont devenus des canons de la production audiovisuelle sur l'art. Autrement dit, c'est une curation basée sur des critères de qualité, désignés par des professionnels des médias, des journalistes, des critiques, des historiens et des conservateurs de l'art, qui a légitimé certains artefacts plutôt que d'autres en soulevant leur valeur pédagogique, créative et historique. Ces catalogues critiques avaient l'avantage d'offrir une référence sûre et un guide pédagogique aux institutions qui y avaient recours à des fins surtout éducatives. Les bases de données *d'Internet Archive* et de l'INA, quant à elles, ont pour seule mission la sauvegarde des données brutes disparates, potentiellement jugées impropres à la rediffusion. Ici, seul l'utilisateur est en mesure d'extraire du sens des données stockées et de valoriser ces textes de manière critique ou créative. Une chercheuse pourra ainsi les utiliser à des fins de recherche académique et de partage des connaissances, tandis qu'un réalisateur y trouvera des images pour informer un documentaire. Une appropriation et une actualisation de textes originaux peuvent alors avoir lieu, ce qui engendre des relectures critiques et historiques de ces mêmes archives, d'autant plus à l'ère du numérique, où ces « relectures » sont potentiellement, et dans la pratique, recyclées et commentées à l'infini.

De la difficulté de sauvegarder les archives télévisuelles

Avant d'en arriver au recyclage du texte télévisuel sous la forme de nouveaux documents, il convient de revenir à sa nature originelle. Puisque les textes télévisuels, comme l'explique bien William Uricchio, sont constamment répétés, itérés et recombinaisonnés pendant leur temps de vie à la télévision, ils ont déjà acquis valeur d'archive dès leur première diffusion, au moment où ils s'effacent pour céder leur place à d'autres dans le flux de télédiffusion. Autrement dit, la nouvelle de première heure diffusée dans un journal télévisé est un événement de première diffusion du document télévisuel en question. Ses rediffusions ultérieures dans les journaux télévisés suivants consistent en une répétition, une citation et un recyclage dans de nouveaux contextes

médiatiques, aux côtés d'autres types de segments télévisuels (nouvelles, chroniques et publicités, par exemple), jusqu'à ce qu'elle disparaisse des ondes. Considérant la valeur changeante d'un tel texte télévisuel, on peut se demander s'il est possible, comme l'espérait le directeur des Musées nationaux de France, Jean Châtelain, de retrouver, dans l'écrasante masse des chroniques d'actualité culturelle, l'exact segment de trois minutes consacrées, par exemple, au sculpteur Ossip Zadkine, télédiffusé entre 1965 et 1967 au *Journal télévisé de Paris Île-de-France*.

Une recherche de ce segment dans la base de données *Inathèque* donne un résultat de dix-sept notices citant l'artiste durant cette période. Celle à laquelle Châtelain fait sans doute référence dans sa lettre pourrait être le *Journal de Paris : émission du 25 juillet 1967*, avec un segment de quatre minutes trente dédié à Zadkine, diffusé à 19 h 45 (« Émission du 25 juillet 1967 » 1967), et non de trois minutes tel qu'indiqué par le directeur. Dans cette chronique, peut-on lire dans la notice, l'artiste parle de sa période cubiste et la journaliste Monique Garnier-Lançon l'interroge sur sa façon particulière de représenter le cubisme par rapport aux écoles dominantes. Il s'agit vraisemblablement d'informations d'intérêt historiographique.¹² Malgré toutes mes tentatives pour visionner l'extrait en question sur la base de données *INA Mediapro*, je n'y suis pas parvenue ; aucune notice ne correspondait au descriptif. L'archive n'existe sans doute pas pour visionnement. Par ailleurs, il n'est nulle part fait mention de ce « document d'une durée de 14 minutes » auquel Châtelain fait référence dans sa lettre et dont est tiré le segment de trois minutes en question. Il y a plusieurs autres mentions de Zadkine, à la même époque, dans plusieurs journaux d'actualité, la plus étoffée étant cette nécrologie télévisée au *Journal Les Actualité Françaises : émission du 28 novembre 1967* (« Avec Zadkine disparaît un des grands sculpteurs de l'École de Paris » 1967). Cette rétrospective de l'artiste, qui s'étend de 1957 à 1961, est un montage de plusieurs segments d'images d'origines diverses, peut-être y compris l'entrevue citée par Châtelain. La notice de la base de données *Inathèque* décrit le document de la manière suivante : « artiste devant sa statue de Van Gogh », « artiste dans son atelier », « artiste surveillant le transport de la statue », « extraits d'entrevue », « vue de ses œuvres ». Cette revue d'une minute trente exactement est ainsi composée d'images préexistantes, apparemment captées sur pellicule et de provenances diverses, et qui, sans certitude, auraient été destinées à la diffusion télévisuelle. Si cette courte archive a une certaine importance pour l'histoire de l'art, il serait d'autant plus intéressant et satisfaisant d'accéder aux éléments bruts d'où sont tirés les segments du montage diffusé le 28 novembre 1967, comme ce tournage de 14 minutes.

Cet exemple entourant les archives télévisuelles de l'artiste Ossip Zadkine montre bien la difficulté d'identifier, de sauvegarder et de valoriser *tous* les types de documents télévisuels. L'image télévisuelle remplit donc deux fonctions : l'une directe et quasi informationnelle lors de sa première diffusion dans le cadre d'un journal télévisé (par exemple, l'annonce d'une exposition), et l'autre, qui suit immédiatement, l'actualisation en archive, à la télévision et, éventuellement, dans de nouveaux textes télévisuels, selon les circonstances (par exemple, dans un documentaire ou lors de la mention d'un événement marquant comme un décès). La chronique télévisuelle,

composée de matériel original et/ou de plusieurs textes audiovisuels recyclés, devient donc, dès sa seconde télédiffusion, une nouvelle archive d'un passé récent qui peut être recontextualisée dans une histoire plus longue lorsqu'elle est conservée, en entier ou en partie.

Légitimer l'archive télévisuelle

Où se situent les archives télévisuelles par rapport à d'autres textes médiatiques déjà légitimés, comme ceux conservés dans des collections de musées? Comment peuvent-elles renseigner l'histoire de l'art?

Le 1^{er} janvier 1949, la Radiodiffusion-télévision française (RTF) diffuse pour la première fois un magazine d'actualité culturelle, *Reflets de Paris* (1949-1950), qui se présente comme l'une « des premières émissions conçues et réalisées uniquement en vue de sa projection sur les écrans de la télévision » et qui a pour vocation de présenter « les ressources inépuisables de Paris » (*Reflets de Paris* 1949a). La jeune télévision française puise d'abord ses contenus dans les catalogues destinés aux salles de cinéma, notamment les journaux d'actualité produits par les studios de cinéma. Puis, *Reflets de Paris* va rapidement produire et introduire des segments d'actualité culturelle parisienne, filmés strictement par et pour la télévision.

La base de données *Inathèque* décrit l'émission de *Reflets de Paris* comme une série de chroniques de deux à quinze minutes, tournées en extérieur sur pellicule 16 mm, abordant des sujets aussi divers que le sport, le vedettariat, la mode, la culture et la vie parisienne en général. Concernant les beaux-arts, les reportages s'intéressent surtout « à l'artisanat et à différents métiers manuels », comme la fabrication de la faïence « de la matière brute à l'objet fini », ou celle des épaulettes de costumes militaires, ainsi qu'à des expositions (*Reflets de Paris* 1949a). Le 22 avril 1949, par exemple, *Reflets de Paris* dédie un segment de reportage de quatre minutes de la Soixantième exposition de la Société des artistes indépendants du Musée d'Art Moderne de Paris. La notice affichée dans la base de données décrit le segment comme suit : « [G]ros plan d'abord de l'affiche de l'exposition, public entrant dans l'exposition et admirant des œuvres, œuvres exposées » (« Soixantième exposition de la Société des Artistes Indépendants » 1949b). Le 15 mai 1949, ce même magazine propose une séquence montrant le peintre Georges Braque dans son atelier, entouré de l'équipe de tournage (*Reflets de Paris* 1949c).

INA Mediapro permet de visionner une quarantaine d'éléments d'archives portant la notice « *Reflets de Paris* ». Premier constat : les archives citées dans l'*Inathèque* identifiées plus haut ne sont pas accessibles pour visionnement en intégralité et plusieurs segments sont introuvables, notamment celui portant sur l'exposition des artistes indépendants. Ensuite, les images conservées filmées sur pellicule 16 mm, en extérieur, à Paris et dans des ateliers d'artistes, sont muettes. Enfin, le montage, assez brut, avec des plans longs sur des cartons, des plans qui se répètent, des coupures brusques, laisse penser qu'il s'agit de rushes mis bout à bout, plutôt que de la chronique elle-même.

Tout élément en direct lié à la télédiffusion en est absent, notamment la présentation parlée du réalisateur et animateur Aimé Chabrierie. On peut supposer

que la médiation audio, avec une voix off, a été réalisée lors de la diffusion en direct à la télévision. De plus, les interviews ne sont pas audibles non plus, pas plus que la conversation entre George Braque et Chabrier que l'on voit à l'écran. Ainsi, *voir* Braque dans son atelier, entouré de l'équipe de tournage qui s'active, est une chose, l'entendre aurait probablement éclairé son art. Ainsi, si les archives filmées sur pellicule, disponibles pour le visionnement de *Reflets de Paris*, peuvent renseigner sur le Paris de 1949, elles sont néanmoins incomplètes en ce qui concerne leur potentiel de mémoire télévisuelle, puisqu'elles ne rendent pas compte de la réalité de la télédiffusion de cette année-là.

Autrement dit, voici une autre difficulté liée aux archives télévisées. Alors que la médiathèque prétend donner à voir des archives des premiers temps, il y a confusion quant à leur nature : sont-ce des archives télévisuelles ou des images audiovisuelles archivées? D'une part, les émissions ne sont pas toutes conservées dans leur intégralité, soit parce que le son et la narration ont été omis, soit parce que seuls des segments de l'émission complète ont été conservés. D'autre part, une incertitude persiste quant à la nature même de ces segments. On peut par exemple douter que les images montrant l'équipe de tournage dans l'atelier de Braque aient fait partie de la chronique télédiffusée. Il est donc difficile dès lors de bien comprendre et de rapporter la réalité télévisuelle de l'époque ainsi que le discours porté alors à la télévision sur la vie artistique. Il reste que de tels documents ont une valeur d'archive, puisqu'ils donnent à voir—ne serait-ce que cela—le travail des artisans, les visages et les ateliers d'artistes, les accrochages d'expositions, les tendances et la médiatisation de l'art de l'époque.

Étudier l'archive audiovisuelle dans ces conditions requiert une expertise et un savoir-faire pour en tirer du sens. C'est d'ailleurs en plongeant dans ces fonds que l'on peut réfléchir au potentiel historiographique des archives audiovisuelles. Il est également utile de faire des recoupements historiques et formels avec d'autres types de textes d'archives (écrits, filmiques, photographiques) déjà collectionnés, et de procéder à des associations libres au fil des découvertes, dans le sens psychanalytique du terme, entre les médias et entre les archives elles-mêmes. Il existe, par exemple, une réelle communauté formelle entre ces chroniques culturelles de la télévision des premiers temps et les journaux d'actualité projetés en salle au début du siècle qu'il convient de mettre en lumière ici.

En 1931, le conseil d'administration de l'IICE adopte une proposition de l'historien de l'art Henri Focillon, membre du comité constitutif de l'Institut, visant à créer une collection de films éducatifs montés à partir de journaux d'actualité filmés ou même de « films spectaculaires » (films de fiction), pour autant qu'ils se rattachent soit à « l'histoire de la technique, soit à un fait précis de l'histoire générale » (Société des Nations 1931, 159). Les journaux d'actualité auxquels Focillon fait référence sont ces hebdomadaires destinés aux salles de cinéma, comme les *Pathé Journal* et *Gaumont Actualités* du début du siècle. Preuve de leur importance archivistique et de leur reconnaissance historique, ces *newsreels*, réalisés entre 1907 et 1931, ont fait l'objet d'une revue critique et d'une programmation de projection de films de non-fiction et de documentaires au MoMA en 1945 (Barry 1945). La conserva-

trice, Iris Barry, place ces *newsreels* aux côtés des films de Dziga Vertov et de Sergueï Eisenstein, du Documentary Film Movement (Mouvement du documentaire britannique) des années 1930, et des documentaires de l'Office national du film du Canada. Parmi les bandes d'actualité de *Pathé Journal* et de *Gaumont Actualités*, on retrouve des prises de vue d'expositions restituant des accrochages et immortalisant des vernissages (Robert 2013, 47). Ces *newsreels*, muets, tournés et montés très simplement, ont rapidement trouvé leur place dans les collections des musées. Or, les reportages d'actualité télévisuelle des années 1940, qui ont repris cette forme, offraient un regard encore plus rapproché sur les événements historiques. Bien plus que les actualités cinématographiques, la télévision a toujours eu pour fonction et ambition de rapporter les réalités quotidiennes et régionales, afin de créer un contact immédiat avec son public et grâce à sa technologie de diffusion en direct. Dans ces conditions, elle a rapporté, en flux, depuis son avènement, un grand nombre d'expositions et de vernissages, capté le geste artistique, enregistré les savoir-faire des artisans et immortalisé les grands artistes. Elle offre ainsi une quantité incroyable d'informations de première main aux historiens de l'art et aux conservateurs. Véritable fenêtre sur les arts régionaux, nationaux et mondiaux, la télévision joue le rôle de mémoire et de génératrice d'histoires de l'art et des cultures. Cependant, ces documents télévisuels sont encore trop rarement invités dans les musées.

Lorsque les musées (et le public) s'emparent de la mémoire télévisuelle

En 2003, la télévision publique belge (RTBF), a fêté ses 50 ans d'existence. Dans le cadre des activités célébrant cet anniversaire, les archives télévisuelles étaient naturellement à l'honneur. À l'occasion de l'exposition «RTBF 50 ans» qui se tenait du 27 mars au 27 septembre 2004, le Musée royal de Mariemont a proposé une exposition intitulée *L'extraordinaire jardin de la mémoire* qui invitait à «plonger dans l'immense réservoir de mémoire que constituent les images télévisées au travers du dialogue entre les collections et les images» (Hanot 2005, 28). Il allait de soi—même si cela ne va pas de soi, nous l'avons vu—que cinquante ans de documents télévisuels représentaient une source exceptionnelle pour raconter l'histoire du pays et de la télévision publique belge. La plongée dans la mémoire commençait par une histoire du télédiffuseur, suivie des événements forts qu'il a couverts. L'exposition se terminait par un troisième volet qui confrontait des objets choisis, tirés des réserves du musée, avec des archives de la RTBF. Ce dernier volet, qui provoquait des rencontres inusitées, a ouvert des pistes herméneutiques inattendues et très fécondes (Mairesse 2006).

Dans un article consacré à l'exposition, Muriel Hanot, professeure de journalisme à l'Université catholique de Louvain, évoque les difficultés liées au traitement des archives télévisuelles : problèmes d'indexation, fonds inexplorés, perte de documents, quantité de documents sans notice, qualité très inégale—voire détérioration—des images. Pour pallier quelques-uns de ces manques, les conservateurs ont eu l'idée de faire appel à la mémoire des Belges, qu'il s'agisse des artisans de la télévision ou des téléspectateurs. Grâce à leur expérience du média, ils ont pu indiquer des émissions et des moments télévisuels qui seraient restés dans l'oubli autrement, et

ainsi guider les conservateurs.

Temps forts de l'histoire et temps retrouvés du quotidien sont d'abord apparus aux conservateurs de manière aléatoire, à travers ce processus de sélection et de curation collectif résolument subjectif. L'association d'images télévisuelles a d'abord permis de faire remonter à la surface des éléments des fonds d'archives, restituant ainsi une vaste mémoire publique alimentée par cinquante ans de télévision. Puis, la rencontre entre les images télévisées et les éléments des réserves du musée a pris soudainement la forme d'un cabinet de curiosités, où l'un et l'autre pouvaient enfin s'équivaloir au sein de l'institution muséale. Hanot admet qu'il s'agit d'un savoir et d'une mémoire télévisuelle que « l'on pressentait sans la mesurer vraiment » avant de conclure qu'une telle mise en lumière des archives télévisuelles en dialogue avec le patrimoine muséal, constitue « un vibrant plaidoyer pour la sauvegarde et la consultation des archives [télévisuelles] » (Hanot 2005, 31). Les documents télévisuels, ainsi identifiés, assemblés, et puis commentés par d'autres médias et archives, représentent une véritable source de compréhension du monde et de son histoire. Autrement dit, une fois devenu image du passé, le texte télévisuel propose une toile historique constituée de trous—disparitions, effacements, classements douteux et disparates—qui ne peuvent être appréhendés et complétés que par les mémoires et les histoires des individus ayant participé à sa réalisation et à sa réception. La télévision présente ici sa particularité marquante: appartenant à tous, elle renvoie au collectif.

À l'ère du numérique et de la relocalisation de la télévision sur des plateformes Internet comme YouTube, les archives télévisuelles réapparaissent, tirées des fonds d'archives publics comme *Internet Archive* mais aussi de la mémoire des téléspectateurs. La réappropriation de ces textes télévisuels par de nouveaux publics, qui ne sont ni des spécialistes, ni des chercheurs, mais des connaisseurs de l'image télévisuelle, comme ces publics dits de masse, suggère, selon Uricchio, « les signes d'un engagement critique » individuel qui peut conduire à la production de nouveaux signifiants historiques (Uricchio 2012, 38). Comme nous l'avons vu dans le cas de l'exposition de la RTBF, les artisans de la télévision et les téléspectateurs, véritables spécialistes du média, sont devenus des agents actifs dans la curation des données. Ces nouveaux « commissaires » de leurs propres collections doivent néanmoins pouvoir accéder à ces archives pour les sortir de l'oubli, les mettre en valeur et les actualiser dans l'histoire. Dans un processus caractéristique des médias numériques, ces images, révélées de nouveau, sont dès lors destinées à entrer dans un processus de « pratiques de lecture recombinaire » (Uricchio 2012, 38) qui incluent et mêlent toutes sortes de sources et de médias, comme ce fut le cas au début de la télévision. Si cette perspective de circulation et de monstration des archives télévisuelles peut séduire, elle ne règle toutefois pas les enjeux de sauvegarde et de curation de la quantité quasi infinie de données enfouies souvent pêle-mêle, une réalité qui concerne actuellement la grande majorité des artefacts télévisuels. Par conséquent, il semble pratiquement impossible d'en tirer un sens de manière systématique, même si, théoriquement, leur potentiel pédagogique, historiographique et même créatif, ne fait aucun doute.

Notes

¹ Parmi les fonds d'archives consultés : les Archives nationales de France, l'Institut national de l'audiovisuel (INA), l'UNESCO, le Metropolitan Museum of Art de New York, le Museum of Modern Art de New York, la BBC, le British Film Institute, Internet Archive. Pour diverses raisons (légales, institutionnelles, économiques, etc), plusieurs de ces institutions cherchaient à comprendre le nouveau média et ont produit des analyses, des revues, des catalogues et des sauvegardes de documents audiovisuels. Il existe d'autres fonds qui n'ont malheureusement pas été consultés faute de temps, comme la Library of Congress à Washington DC.

² Dans un discours adressé aux membres de la National Association of Broadcasters le 9 mai 1961 aux États-Unis, le président de la Federation Communication Commission (FCC), Newton Minow qualifie ainsi la programmation télévisuelle commerciale américaine : « When television is good, nothing — not the theater, not the magazines or newspapers — nothing is better. But when television is bad, nothing is worse. I invite each of you to sit down in front of your own television set (...). Keep your eyes glued to that set until the station signs off. I can assure you that what you will observe is a vast wasteland » (Minow 1961).

³ La base de données ne fait pas mention du « Journal télévisé de Paris Île-de-France », mais plutôt du « Journal de Paris ». Il faudrait donc s'assurer de leur équivalence avant toute chose.

Bibliographie

- Barry, Iris. 1945. « The Documentary Film: Prospect and Retrospect ». *The Bulletin of the Museum of Modern Art* 13 (2): 2–27.
- Bratslavsky, Lauren et Elizabeth Peterson, dir. 2025. *The Archivability of Television : Essays on Preservation and Perseverance*. University of Georgia Press.
- Châtelain, Jean. 1967. « Lettre à M. Contamine, directeur de l'ORTF », 6 février 1967, *Programmation, ORTF – ministère des Affaires culturelles régionales. 1969-1977*. 20090131/171. Archives nationales de France, Pierrefitte-sur-Seine.
- Covert, Nadine, éd. 1991. *Art on Screen : A Directory of Films and Videos About the Visual Arts*. Program for Art on Film (The Metropolitan Museum of Art and the J. Paul Getty Trust).
- Covert, Nadine. 1994. « Program for Art on Film ». *Annual Report of the Trustees of the Metropolitan Museum of Art* 124: 57.
- Demay, Marie-Odile. 2024. « Formes et discours d'histoire de l'art dans les films et émissions télévisuelles sur l'art ». Thèse de doctorat, Université de Montréal.
- « Dossier Musées et ORTF », Musées nationaux 1970–1971. 1967. « Cent chefs-d'œuvre d'imagerie populaire ». 20150163/17. Archives nationales de France, Pierrefitte-sur-Seine.
- Drot, Jean-Marie. 1963. « Dix ans de films sur l'art à la Radio-Télévision française ». Table ronde sur la télévision et le film sur l'art. UNESCO. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000185103>.
- Esquenazi, Jean-Pierre. 2004. « Structure du champ de la réception : Publics et

- non-publics ». In *Les non-publics : Les arts en réceptions*, sous la direction de Pascale Ancel et Alain Pessin, 83–99. L'Harmattan.
- Hanot, Muriel. 2005. « 50 ans de télévision au musée. Faire renaître et parler une collection d'images ». *TMG Journal for Media History* 8 (1): 27–33.
- « Historique ». *GP archives, actualité, documentaires*. <https://gparchives.com/index.php?html=4>.
- Internet Archive. <https://archive.org/about/>.
- Jost, François. 2002. « La télévision entre “grand art” et pop art ». In *Télévision : La part de l'art*, édité par Gilles Delavaud, 39–48. L'Harmattan.
- Journal de Paris. 1967. « Émission du 25 juillet 1967 ». Juillet 25, ORTF 1ère Chaîne. Noir et blanc, muet, 00:14:30. Paris. http://ina.theque.ina.fr/doc/TV-RADIO/DA_CAF06031775/journal-de-paris-emission-du-25-juillet-1967.
- Journal Les Actualités Françaises. 1967. « Avec Zadkine disparaît un des grands sculpteurs de l'École de Paris ». Novembre 28, ORTF 1ère Chaîne. Noir et blanc, muet, 00:01:31. Paris. http://ina.theque.ina.fr/doc/TV-RADIO/DA_AFE86001069/avec-zadkine-disparait-un-des-grand-sculpteurs-de-l-ecole-de-paris.
- « Le dépôt légal », BNF, <https://www.bnf.fr/fr/le-depot-legal>.
- Le film sur l'art: Études critiques, catalogue international*. 1949. Paris: UNESCO.
- Le film sur l'art: Bilan 1950: études critiques, répertoire international, II*. 1950. Paris: Fédération Internationale du Film sur l'art, UNESCO - Les éditions de la connaissance.
- Le film sur l'art: Panorama 1953*. 1953. Paris: Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture, Fédération internationale du film sur l'art.
- Mairesse, François. 2006. « RTBF 50 ans L'extraordinaire jardin de la Mémoire 19 mars-27 septembre ». *Les cahiers de Mariemont* 34 (1): 61–62.
- Minow, Newton N. 1961. « Television and the Public Interest ». Discours à la National Association of Broadcasters, Washington, DC. Mai 9. <https://www.americanrhetoric.com/speeches/newtonminow.htm>.
- Morrissey, Priska et Éric Thouvenel, dir. 2019. *Les arts et la télévision : Discours et pratiques*. Presses Universitaires de Rennes.
- Parinaud, André. 1991. « 1 – Observations sur la situation du documentaire et du film d'art ». Dans « L'Avenir du documentaire artistique », *Colloque du comité d'organisation du marché international du film d'art, culturel et scientifique (COMIFACS)*, présidé par Maurice Cazeneuve, à la Maison de l'UNESCO, Paris, 9 décembre 1991, 4–7. Paris : Office de l'Information du Public de l'Unesco (OPI).
- « Programmation, ORTF », Ministère des Affaires culturelles régionales 1969–1977. 1970. « Lettre du directeur des services d'archives du Loiret, Correspondant permanent du Comité régional des Affaires culturelles, à Monsieur le ministre d'État chargé des Affaires culturelles », 8 décembre 1970, 20090131/171. Archives nationales de France, Pierrefitte-sur-Seine.
- Read, John. 1962. « Les caractéristiques et la production des films et programmes

- de télévision sur l'art dans les pays anglo-saxons. » Table ronde sur la télévision et le film d'art. UNESCO. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000184928_fre.
- Reflets de Paris. 1949a. « Reflets de Paris ». Mars 12, RTF. Noir et blanc. Paris. http://inatheque.ina.fr/doc/TV-RADIO/DA_CPF04000646/reflets-de-paris.
- Reflets de Paris. 1949b. « Soixantième exposition de la société des artistes indépendants ». Avril 22, RTF. Noir et blanc, 00:03:52. Paris. http://inatheque.ina.fr/doc/TV-RADIO/DA_CPF06021382/soixantieme-exposition-de-la-societe-des-artistes-independants.
- Reflets de Paris. 1949c. « Georges Braque ». Mai 15, RTF. Noir et blanc, 00:01:08. Paris. http://inatheque.ina.fr/doc/TV-RADIO/DA_CPF06021375/georges-braque.
- Robert, Valentine. 2013. « Fictions de création : La peinture en abyme et le cinéma en question ». In *Filmer l'artiste au travail*, sous la direction de Gilles Mouëlic et Laurent Le Forestier, 9–28. Presses Universitaires de Rennes.
- Société des Nations. 1931. « Institut international du Cinématographe éducatif - Réunion du comité exécutif ». *Bulletin de la coopération intellectuelle* 4: 158–59.
- Société des Nations. 1928. *L'institut national du cinématographe éducatif*, L'Universale Tipografia Poliglotta, Rome. *Institut International du Cinématographe Éducatif, 1928-1938*. FR PUNES AG 1-IICI-CFCE-B-A-9. Archives de l'UNESCO, Paris.
- Uricchio, William. 2009. « Contextualizing the Broadcast Era: Nation, Commerce, and Constraint ». *The ANNALS of the American Academy of Political and Social Science*, 625 (1): 60–73. <https://doi.org/10.1177/0002716209339145>.
- Uricchio, William. 2012. « TV as Time Machine: Television's Changing Heterochronic Regimes and the Production of History ». In *Relocating Television: Television in the Digital Era*, sous la direction de Jostein Gripsrud, 27–40. Routledge.
- Williams, Raymond. 1975. *Television: Technology and Cultural Form*. Schocken Books.