

# *LECTURES*

---



# LECTURES

**Isabelle Veyrat-Masson. Quand la télévision explore le temps. L'Histoire au petit écran. Paris, Fayard, 2000.**

La France fonde une partie de son identité sur sa richesse historique, et toute communication de nature historique touche immédiatement à la conscience nationale et à l'identité collective. Or la télévision a été, depuis sa création, un instrument de diffusion massive de l'histoire, le lieu de sa discussion et de sa mystification. La télévision tient donc un rôle tant politique que social, renforcé encore par l'apparence apolitique des émissions historiques. Il devient donc intéressant d'étudier les programmes de la télévision française pour ce qu'ils représentent et non pour ce qu'ils disent. Tel est le projet d'Isabelle Veyrat-Masson, fondé sur une analyse en quatre temps : si le traitement de l'histoire à la télévision est un construit historique qui a évolué en même temps que la télévision française se mettait en place, il s'est fait en fonction des personnes et des instances qui s'en chargeaient, les réalisateurs d'abord, les journalistes ensuite, les historiens enfin, avant de laisser place à un paysage plutôt complexe de nos jours.

• LE TEMPS DES RÉALISATEURS. — La question du contenu des programmes télévisés se pose dès 1953, aussitôt que la mise en place purement technique est achevée. La télévision est placée sous monopole d'État, il n'y a qu'une chaîne, qui ne diffuse qu'un journal d'information et un seul programme de soirée. La visée est toujours pédagogique, dans l'idée de donner un accès égalitaire à la culture et au savoir, auparavant réservé à l'élite.

La direction réelle de l'institution revient à ceux qui élaborent l'image : les réalisateurs. Ils acquièrent le statut de coauteur, grâce à l'activisme de la CGT en particulier. Sur le plan pratique, ils créent petit à petit une grammaire spécifique à la télévision, et inventent des genres, comme les "dramatiques" par exemple, dont les rendez-vous historiques sont l'un des fleurons. L'histoire montrée par *La Caméra explore le temps* est alors celle d'un passé glorieux : on vise la création d'un lien social et l'exhortation de la fierté nationale. La censure est évitée par un traitement des thèmes en fonction d'une actualité demandant interprétation. C'est une télévision didactique : elle montre l'histoire. Cela plaît au public, jusque-là prisonnier de l'enseignement scolaire strict. Les documentaires et les feuilletons sont diffusés aux meilleurs horaires, ou en "cadeau" pour les fêtes. Les sujets

principaux en sont les personnages historiques et la Seconde Guerre mondiale.

En 1964, les responsables de la télévision d'État cherchent à mettre fin au pouvoir grandissant des réalisateurs ; l'ORTF est donc créé, ainsi qu'une deuxième chaîne qui, mathématiquement, augmente la quantité de programmes. On fait appel à la production privée et, remplaçant *La caméra explore le temps*, deux émissions historiques mieux cadrées, davantage contrôlées, sont mises en onde. Des "fictions historiques" sont également créées, en opposition aux "dramatiques". Elles répondent à une attente populaire pour le divertissement par des reconstitutions historiques romanesques, anecdotiques et stéréotypées. Cette "petite histoire" héroïque ne suit pas les principes de l'histoire traditionnelle, mais tente néanmoins de restituer la réalité.

En 1965, le lien entre monopole d'État et outil d'État se distend : l'élection présidentielle est médiatisée par des débats politiques auxquels l'opposition prend part. La TV n'est plus désormais l'outil d'une idéologie partisane.

• 1966-1974, LE TEMPS DES JOURNALISTES. — Des débats menés par des journalistes apparaissent sur les écrans. Apparents gages de vérité démocratique, les médiateurs professionnels cherchent, par l'exposé historique et une télévision "d'examen", à proposer une vision particulière d'explication du monde. Ils gèrent l'"agenda" historique, en mettant en avant certains thèmes à certains moments. Ils sont proches de l'historien en ce sens qu'ils veulent restituer fidèlement les faits, mais leur art est celui de la vulgarisation, sans recul ni approfondissement, leur but l'assentiment du public, et leur nécessité l'évitement de la censure, toujours présente.

Les journalistes en charge de l'histoire utilisent volontiers la méthode de l'interview, posant des questions au nom de la majorité. Sans disposer ni de la légitimité de l'historien ni de l'ambition de donner sens à l'actualité, ils font une histoire à leur façon, finalement proche du traitement du fait divers. Les emblématiques *Dossiers de l'écran* illustrent ce type de traitement : un film de reconstitution historique est diffusé en première partie de soirée, puis un débat volontiers provocateur prend place, confrontant des commentateurs et le public même par le biais des standardistes de la société SVP. La réactivité du public devant l'émission en est l'enjeu principal, la réalité historique le prétexte.

De nombreux documentaires d'investigation apparaissent également. Ils sont volontiers subjectifs dans leur traitement, mais c'est le goût du jour : la population veut la vérité, la censure commence d'être remise en cause.

• LE TEMPS DES HISTORIENS. — Le tentaculaire ORTF est dissous en 1975, donnant naissance à sept sociétés d'État. On crée en même temps une troisième chaîne, dans l'espoir d'insuffler une certaine concurrence. La logique de l'offre laisse place peu à peu à une logique de demande.

La nouvelle virginité de la télévision attire les historiens, bien qu'ils n'aient pas le choix du contenu ni celui de la forme. Ils participent autant aux *scenarii* qu'à la gestion des programmes, aux débats qu'aux présentations de livres. *Le temps des cathédrales* est ainsi une émission de vulgarisation entièrement contrôlée par un historien, expérience qui lui permet de regrouper les fonds d'archives et de créer une banque de données à destination des enseignants. Les *Dossiers de l'écran* gagnent en autonomie, libres du choix des sujets, réalisant leurs propres fictions, invitant sur les plateaux des historiens et des témoins pour mieux animer des débats sans tabous, que la presse s'empresse d'amplifier.

Cette période est considérée comme "l'âge adulte de la télévision". Les émissions suscitent la réaction du public, qui est parfois violente si, par malheur, on attaque le mythe d'une France non-collaboratrice. L'histoire passe dans la sphère publique et dans l'élaboration d'une mémoire collective. La critique est intelligente, directe, libre et subjective, mais les pouvoirs en place disposent encore et toujours de la censure.

• L'ÉCLATEMENT DES GENRES. — L'alternance politique de 1981 amène avec elle la fin d'une censure étatique, le début d'une censure financière, et la multiplication des canaux de diffusion, puis des chaînes. L'unité qui faisait la stabilité et la force de la télévision laisse place à la pluralité des traitements assurés par chacune des chaînes. Des sociétés de productions privées prennent bientôt une place prépondérante pour répondre à la demande de programmes. Les chaînes élargissent leurs heures de programmation, souvent à budget équivalent, ce qui entraîne une baisse de la qualité. L'étendue de l'offre affaiblit le lien social, ce qui entraîne les programmeurs à cultiver le "relationnel", la proximité avec le public, la familiarité... au détriment souvent de l'ouverture d'esprit.

L'entrée dans l'espace public de personnalités, politiciens et autres "célébrités" modifie la vision de l'histoire à la télévision. Les fictions historiques coûtent cher et font peu d'audience : la crise s'installe. Les productions ne sont pas renouvelées, le genre vieillit, les horaires de programmation deviennent très tardifs, n'en facilitant pas l'accès. Les chaînes à vocation commerciale, privées ou publiques, font disparaître l'histoire de leur grille (dès 1991), à quelques exceptions près (des thèmes à la mode, comme l'Empire égyptien ou la préhistoire). Les chaînes culturelles et thématiques (Arte, La Cinquième, d'autres sur le câble) sont finalement les seules à diffuser encore des documentaires, des débats et des soirées thématiques. Mais le nombre de téléspectateurs baisse encore.

Le genre historique évolue sous une ultime impulsion : on met en avant l'émotion, on cherche le lien avec l'actualité. En 1995, l'ouverture des archives audiovisuelles françaises aux chercheurs donne un coup de fouet au genre, malgré le manque de recul temporel. On s'oriente vers un travail de projection sur le vécu mémorisé, opposé à

l'induction du scientifique. On cherche à rejoindre le public par la commémoration, ou par l'appel à une "appartenance" à une génération, une famille, un temps... Le rapport à l'histoire ne passe plus par l'idée d'un homme en société, mais par celle d'un homme seul face à son destin. Le public s'identifie à l'histoire grâce à cette approche, et l'audience, bien que faible, est en légère augmentation depuis 1996.

En liant période, profession et genre, la synthèse critique d'Isabelle Veyrat-Masson rassemble de façon structurée et documentée les différentes réponses de la télévision historique aux pressions politiques, économiques et conjoncturelles. Elle montre que cette façon de faire la télévision historique a un impact important sur la manière d'appréhender l'histoire elle-même, traitée sur un mode mémoriel bien plus que disciplinaire. L'auteure, historienne et politologue, propose alors une ouverture de son sujet à une autre approche : l'étude de la façon dont la télévision exploite l'histoire donne des indices sur l'état même d'une société confrontée à son histoire. L'histoire de l'histoire à la télévision n'est donc qu'à son commencement, mais l'ouvrage d'Isabelle Veyrat-Masson y occupe déjà une place de choix.

Delphine Arru-Gallart

\*

**Roger Odin (dir.), 1998. L'âge d'or du documentaire. Europe : Années cinquante (Tome 1 : France, Allemagne, Espagne, Italie. Tome 2 : Grande-Bretagne, Belgique, Pays-Bas, Danemark, Norvège, Suède). Coll. « Champs visuels », L'Harmattan, Paris, 252 pages et 229 pages.**

C'est d'abord au goût très affirmé de Roger Odin pour les films documentaires des années cinquante que nous devons cet ouvrage réalisé dans le cadre du *Réseau européen de recherche sur le cinéma et l'audio-visuel*. « *Conduire cette recherche*, confie-t-il en ouverture, *m'a donné le plaisir rare de me promener dans des images d'enfance*. » Le résultat : deux volumes qui devraient s'imposer non seulement comme une contribution importante à l'histoire du film documentaire, mais aussi comme une base solide à partir de laquelle envisager de nouvelles recherches, qu'elles soient historiques ou esthétiques, dans un domaine où il reste beaucoup à explorer.

Si les quatorze études ici rassemblées, portant sur dix pays européens, se présentent comme un ensemble assez hétérogène – disparité des pays, singularité des approches, état diversement avancé des recherches selon les cas –, il n'en reste pas moins qu'un fort sentiment d'unité se dégage de l'ouvrage, et qui tient essentiellement à la période historique considérée. L'après-guerre est en effet, dans tous les pays européens, une période d'essor pour la production documentaire, à la fois pour des raisons économiques (pour beaucoup de réalisateurs, le film documentaire de commande est la seule oppor-

tinité de création), politiques (soutien des gouvernements à des films visant à consolider les identités nationales), institutionnelles (remaniements de la législation sur le court-métrage), culturelles (prise en compte de la dimension éducative du documentaire, avant que la télévision ne prenne massivement le relais).

Pour donner un aperçu de la richesse d'informations de l'ouvrage, cédon à la facilité et parcourons les chapitres concernant les cinématographies les plus connues.

• L'AMBITION ARTISTIQUE DE L'ÉCOLE FRANÇAISE. — La première des deux études consacrées au documentaire français est centrée sur l'année 1953. En réaction à un décret autorisant dans les salles le retour au double programme (aboli en 1940 par le Gouvernement de Vichy) et de ce fait défavorable à la programmation des courts-métrages, de jeunes cinéastes publient la *Déclaration du Groupe des Trente*<sup>1</sup> qui réclame des mesures d'urgence pour la promotion de « l'École française du court-métrage », et défend l'idée du film conçu comme instrument de culture, d'enseignement et de connaissance. La production effective du Groupe se situe dans le droit fil de cette prise de position : intérêt marqué pour tous les domaines des arts et des sciences, préoccupations sociales et humaines ouvertement affirmées, souci constant de l'élaboration formelle, comme le montre l'analyse de trois films correspondant chacun à une démarche caractéristique du documentaire des années cinquante : *Les statues meurent aussi* (Resnais, Marker, Cloquet, 1953), qui appartient au genre dominant du « documentaire discursif » (images hétérogènes, commentaire explicite, importance du montage) ; *Le mystère de l'Atelier 15* (Resnais, Heinrich, 1957) qui adopte délibérément la stratégie de la fiction ; *Dimanche à Pékin* (Marker, 1955), qui relève d'une démarche plus rare, le « cinéma du Je ». En conclusion de ces analyses, R. Odin se demande si les exigences artistiques du Groupe des Trente ont pu contribuer, comme Sadoul l'écrivait en 1962 dans son *Histoire du cinéma français*, au renouveau du cinéma des années soixante. Tout en refusant avec raison de voir dans le Groupe des Trente une préfiguration de la Nouvelle Vague, il ne donne pas tort à Sadoul<sup>2</sup>. Ce point, me semble-t-il, mériterait une recherche spécifique : Godard, dans son compte-rendu des Journées internationales du court-métrage de Tours en 1958, ne désignait-il pas Varda, Demy et Resnais (avec Rozier) comme

---

<sup>1</sup> Déclaration signée par A. Astruc, P. Braunberger, J. Demy, G. Franju, C. Marker, A. Resnais, G. Rouquier, A. Varda...

<sup>2</sup> Sadoul déclarait d'ailleurs, dès 1958, à propos du Groupe des Trente : « La jeune école documentaire française est la meilleure du monde. Son importance et ses réalisations dépassent celles de l'école documentaire anglaise en 1930-1945. Son prestige international ne cesse de croître [...] Rejetés des studios les jeunes s'expriment de bon ou mauvais gré par le documentaire plutôt que par la mise en scène [...] La jeune génération du cinéma français, c'est d'abord le court-métrage » (réponse à « Une enquête sur la jeune génération du cinéma français », *Cinéma 58*, février 1958, p. 42).

« le cinéma français futur »? Et André S. Labarthe, en 1959, voyait dans le documentaire, et en particulier dans le documentaire d'auteur (Varda, Resnais, Kast, Franju...) une des influences subies par la Nouvelle Vague<sup>1</sup>.

Un second article sur le documentaire français, « Le cheminot, le mineur et le paysan », s'intéresse aux représentations sociales qui se dégagent des documentaires produits autour de 1950 par le Ministère de l'Agriculture, la SNCF et les Charbonnages de France : étude exemplaire d'une démarche qui, tout en se voulant une contribution à l'histoire sociale, reste suffisamment attentive aux aspects esthétiques des réalisations citées pour constituer en même temps un apport précieux à l'histoire de la « forme documentaire ».

• LE DOCUMENTAIRE ITALIEN ET L'EXIGENCE NÉORÉALISTE. — C'est sans doute en Italie que le genre documentaire est, dans les années cinquante, le plus vivant : production massive (jusqu'à mille films par an), très large diffusion, intérêt manifeste des plus grands cinéastes. Parallèlement aux films sur la Résistance, qui constituent à eux seuls un genre, Antonioni ouvre la voie du documentaire d'inspiration néo-réaliste avec *Gente del Po* (1943-1947). Suivent les courts-métrages de Comencini, Risi, Maselli, Zurlini et les films à sketches coordonnés par Zavattini : *Amore in città* (1952) et *Siamo donne* (*Nous les femmes*, 1953), où le scénariste tente de promouvoir une sorte de « journalisme cinématographique » faisant appel aux démarches les plus variées : interviews, caméra cachée, reconstitution, mélange de réalité et de fiction... Des cinéastes connus pour leur œuvre de fiction, comme Ermanno Olmi ou Vittorio de Seta, ont aussi une importante production documentaire, tandis que d'autres se consacrent exclusivement à ce genre.

S'appuyant sur les écrits d'Antonioni, Zavattini et Visconti, cinéastes pour lesquels la distinction documentaire/fiction a pris parfois la forme d'une alternative, un texte de Lino Micciché s'attache à cerner, chez les cinéastes néoréalistes, ce qu'il appelle « l'attitude documentaire » ; puis il montre comment, à partir de 1952-1953, le néoréalisme décline et disparaît du domaine de la fiction, tandis que le documentaire poursuit sa « trajectoire néoréaliste » jusque dans les années soixante.

Cependant, la vitalité du documentaire italien des années cinquante ne se réduit pas aux films d'auteurs. Comme le montre Maria Adelaide Frabotta, le gouvernement italien multiplie les initiatives pour informer une population « peu consciente de son appartenance à une nation » : exposition itinérante du *Train de la renaissance* (équipé d'une salle de cinéma, on y projette des films sur la reconstruction nationale) ; production de nombreux films sur le développement des différentes régions et des grandes zones urbaines, sur l'industrialisation et la

---

<sup>1</sup> Cf. Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, Cahiers du cinéma, 1985, T. 1, p. 153 ; A. S. Labarthe, *Essai sur le jeune cinéma français*, Le Terrain vague, 1960.



“réunification” du Nord et du Sud... Autant de documentaires qui, diffusés à travers le pays par des cinémas ambulants, touchent des millions de spectateurs et finissent par « *faire partie de la culture de tout un chacun* ».

• EN ALLEMAGNE ET EN GRANDE-BRETAGNE, LE DOCUMENTAIRE RENOUVELÉ PAR LA TÉLÉVISION. — Au contraire de l'Italie et de la France, c'est dès les années cinquante que la télévision joue un rôle majeur dans la création documentaire en Grande-Bretagne et en Allemagne. Cette décennie est d'abord, pour les deux Allemagne, celle de « *la guerre froide des médias* », chaque pays s'appuyant « *sur le matériau filmé de "l'autre" pris à contre-pied* ». En R. D. A., la production documentaire est rattachée au Département d'agitation-propagande du Parti au pouvoir. Alors que la littérature et le théâtre (grâce notamment à la “protection” de B. Brecht) peuvent se permettre d'adopter des points de vue critiques, le documentaire ne bénéficiera de la même liberté artistique et critique que dans les années soixante, lorsque la télévision, apparue en 1956, aura supplanté le film comme instrument de propagande.

En R. F. A., la télévision couvre le pays dès 1954. Ses programmes, composés en majorité de documentaires, manifestent des préoccupations politiques et stylistiques absentes des documentaires produits hors de la télévision ; le genre évolue progressivement vers une forme de reportage proprement télévisuelle. C'est un des enseignements de l'article de Peter Zimmermann consacré à ce pays : même si la télévision de la R. F. A. était loin d'autoriser la même liberté d'opinion que la presse écrite et la radio, elle s'est attachée à développer des formes discursives spécifiques, contribuant ainsi « *à rétablir la confiance du public (perdue sous le troisième Reich) dans ses reportages et documentaires* ».

Le titre de l'étude de Tony Aldgate sur la Grande-Bretagne, « *Grierson et après : documentaire, cinéma, télévision* », suggère d'emblée une situation particulière à ce pays. Le documentaire britannique a connu en effet un premier âge d'or, sous l'impulsion de John Grierson, dès le début des années trente ; et c'est la télévision – plus que les premières réalisations du *Free Cinema*<sup>1</sup> – qui, dans la seconde moitié des années cinquante, va en assurer le renouveau. D'où cette première question posée à l'historien : faut-il rattacher le documentaire de cette décennie à la tradition griersonienne ou, au contraire, mettre l'accent sur les moments de discontinuité et de rupture qui ont marqué son évolution ? La discussion conduit l'auteur de l'étude à une évaluation plutôt sévère, d'une part, du rôle de Grierson autour de 1950, d'autre part, de l'apport du *Free Cinema* à la fin de la décennie. Mais c'est incontestablement l'avènement de la télévision qui va faire évoluer le documentaire britannique de manière décisive. L'innovation vient

---

<sup>1</sup> Films de Lindsay Anderson, Karel Reisz et Tony Richardson.

moins des cinéastes documentaristes (que la télévision attire peu, même si les vétérans Paul Rotha et Basil Wright y font un bref passage) que d'émissions ambitieuses comme *Special Enquiry* qui, dès 1952, cherche à traiter les grands problèmes sociaux contemporains en allant au-delà du simple reportage<sup>1</sup>. Ainsi, l'un des réalisateurs de cette série, Denis Mitchell, venu de la radio, renonce à la parole synchrone qui était de règle dans les "semi-documentaires" fondés sur la reconstitution d'événements. Il conçoit ses réalisations à partir de bandes-son préalablement enregistrées et montées ; le tournage, effectué avec une caméra muette et une équipe réduite, permet une description visuelle plus spontanée, le son et l'image étant ensuite montés en contrepoint l'un de l'autre.

La conclusion de cette étude mérite d'être retenue. L'auteur constate d'abord que c'est la production documentaire qui a permis, en Grande-Bretagne, de raffermir la reconnaissance du cinéma comme art. Et il fait l'hypothèse que les cinéastes du *Free Cinema* ont « détourné à leur profit l'intérêt que suscitait le cinéma documentaire », et que c'est en adoptant une démarche documentaire qu'ils ont pu se concilier une critique habituellement hostile aux fictions commerciales. « Peut-être, ajoute-t-il, qu'en fin de compte le "réalisme" a toujours été le principal apport de la Grande-Bretagne à l'art du cinéma, et que le documentaire n'était qu'une façon de parvenir à ce réalisme ? ».

• LA COMMANDE ET LA PROPAGANDE. — Si les années cinquante sont bien dans tous les pays d'Europe (à une exception près) un "âge d'or" pour le documentaire, l'une des raisons, comme y insiste l'ouvrage à plusieurs reprises, est que la commande y joue souvent un rôle primordial. C'est le cas des Pays-Bas (« *le pays du documentaire* ») et de la Belgique où la diffusion reste principalement institutionnelle, mais aussi du Danemark, de la Norvège et de la Suède où, au contraire, les documentaires, courts ou longs métrages, sont abondamment distribués dans les salles et font partie intégrante de la culture du public. Mais comme le montre un chapitre particulièrement instructif, la commande, c'est aussi, de 1948 à 1953, l'*European Recovery Program*, c'est-à-dire les films de propagande produits dans le cadre du plan Marshall : le financement de ces films, réalisés majoritairement par des cinéastes européens, constituant de fait une sorte de « *plan Marshall pour le documentaire* ».

Reste le cas atypique de l'Espagne. L'article consacré à ce pays fait « *une constatation surprenante* » : dans une période où l'on assiste partout à un essor sans précédent du genre, le franquisme « *ne semble manifester aucun intérêt pour la construction d'une image documentaire qui légitimerait le*

---

<sup>1</sup> Par comparaison on peut rappeler qu'à la Télévision française, ce n'est qu'en 1956-57 qu'apparaissent de nouvelles formes documentaires avec les *Croquis* de J.-C. Bringuier et H. Knapp ou *À la recherche des Français* de J. Krier et J.-C. Bergeret.

*régime et le représenterait* ». Pas de documentaires de propagande donc, mais des films qui se contentent de donner de la réalité une vision folklorique et intemporelle.

• MUTATION D'UN GENRE. — R. Odin voulait, avec cet ouvrage, « amorcer l'écriture de son histoire ». Il me semble que les études qu'il a rassemblées font plus. Par le regard oblique qu'elles portent sur les cinématographies nationales, c'est la perception même qu'on pouvait avoir de certaines d'entre elles qui se trouve nuancée ou renouvelée. Quant aux prolongements possibles – que ce soit sur le plan économique, esthétique ou institutionnel –, ils sont bien sûr multiples ; j'en indiquerai deux qui me sont suggérés par des observations récurrentes dans ces deux volumes et qui concernent l'évolution de la "forme" documentaire.

Les années cinquante n'ont pas été seulement une période d'essor sans précédent du genre, elles ont également été une période de transition. À différentes reprises est relevé au cours de l'ouvrage, comme un trait frappant d'un certain nombre de films évoqués ou analysés (en particulier italiens), le refus du modèle didactique dominant, fortement scénarisé, et notamment le renoncement à la voix d'autorité du commentaire, au bénéfice de dispositifs ou de démarches dans lesquels plusieurs auteurs voient une "préfiguration" du cinéma direct. Même si ces tentatives restent minoritaires, elles n'en constituent pas moins autant d'indices du passage d'une esthétique à une autre dont il serait intéressant, dans une étude transversale, d'explicitier les modalités.

Mais plus qu'une transition, les années cinquante furent aussi pour la production documentaire, comme le souligne R. Odin, une période de "mutation" : avec l'apparition de la télévision, le documentaire subit « un changement de style et de visée radical ». L'hypothèse de l'influence du média télévision sur la forme documentaire – dans la production proprement télévisuelle, mais aussi, doit-on ajouter, indirectement et plus largement, sur la production destinée aux circuits traditionnels de distribution – mériterait sans aucun doute une étude approfondie. Pour ne citer que le cas de la France, où le développement de la télévision fut plus tardif qu'en Grande-Bretagne ou qu'en Allemagne, André Bazin sut très tôt (dès 1952, dans *Radio-Cinéma*) repérer l'innovation formelle qu'apportaient les documentaires télévisés, et en tirer des enseignements de portée générale concernant l'esthétique du genre tout entier.

Gilles Delavaud

\*

**Yann Darré, 2000. Histoire sociale du cinéma français, La Découverte, collection « Repères », Paris.**

Du divertissement forain, au film consacré œuvre d'art, le cinéma a connu de nombreuses définitions, des statuts sociaux différenciés. « *Mauvais objet* » étranger à la culture puis progressivement activité reconnue et légitimée trouvant sa place dans l'univers artistique, les définitions du cinéma se succèdent, cohabitent selon les périodes. Yann Darré, sociologue, nous propose une lecture croisée des ouvrages, des revues et des documents concernant le cinéma. Les histoires du cinéma sont nombreuses, la majorité adoptent une approche esthétique, plus rares, celles qui développent une approche institutionnelle ou économique. L'auteur s'attache à chacune d'elles, articule les définitions qui les fondent sachant qu'indépendamment de leur histoire propre, elles forment une histoire sociale que Yann Darré dessine. Il insiste plus particulièrement sur la difficile accession du cinéma à la catégorie Art. Tardive, controversée, elle fut acquise au prix de luttes sociales dans lesquelles théoriciens, historiens, critiques et bien entendu professionnels ont été fortement impliqués.

Dès 1906, le terme de 7<sup>e</sup> art est inventé, Benoît Lévy (1907) propose de considérer le film au même titre que les œuvres littéraires et artistiques, la société du Film d'art fondée en 1908 vise à rehausser l'image sociale du cinéma et à attirer des artistes connus, néanmoins le spectacle cinématographique reste associé au « *divertissement populaire* ». Progressivement, le cinéma s'autonomise des tutelles du théâtre et de la littérature, affirme sa spécificité culturelle et devient l'objet d'une réflexion esthétique tout en restant aux marges de l'univers artistique. C'est une définition de la création cinématographique, plus proche de l'artisanat que de l'Art qui s'impose. La syndicalisation des métiers du cinéma à partir des années 1930 va dans ce sens.

C'est à partir des années 1950 que l'auteur situe l'avènement du cinéma comme œuvre d'art. Phénomène où se conjuguent processus institutionnels (CNC, mesures d'aides financières, festivals...), inscription du film dans la réflexion savante (disciplines d'enseignement, ciné-clubs, revues spécialisées...) et bien entendu la « *politique des auteurs* ». L'auteur décrypte les apports de chacun d'eux, leurs interférences dans la production cinématographique française. Dans un dernier chapitre consacré à l'évolution du cinéma depuis les années 1960, l'ouvrage rend compte des relations étroites des cinéastes aux mouvements sociaux et politiques, des dispositifs institutionnels et des luttes tendant à préserver « *l'exception culturelle* ».

Qu'en est-il de la définition du cinéma et de son statut de nos jours ? Certes, il s'est imposé auprès des pouvoirs publics qui tendent à pérenniser les conceptions d'André Malraux dont la formule (1940) « *par ailleurs le cinéma est aussi une industrie* », une industrie culturelle, une industrie audiovisuelle dirions-nous, conserve toute sa pertinence. Il appartient à l'univers de l'Art mais à une époque où « *la catégorie se dis-*

*sout dans un relativisme culturel qui la vide pour une bonne part de son contenu* ». La politique des auteurs, entendue comme construction théorique et politique d'intervention, a vécu, le « *métier d'artiste* » continue d'exister et de produire des œuvres largement tributaires des critères et des contraintes imposées par les institutions culturelles et les producteurs. Pour Yann Darré, le cinéma, activité culturelle incluse dans l'espace audiovisuel, est devenu une profession au sens fort du terme, il « *est reconnu comme art et enseigné comme tel* » mais il n'est pas un « *art noble, plutôt un "art moyen" comme la photographie pour Pierre Bourdieu, ce qui fait son succès... et pour une part son échec* ». Synthèse rigoureuse des conceptions et des pratiques cinématographiques, l'histoire sociale proposée par Yann Darré éclaire les débats et les enjeux actuels concernant la production cinématographique.

Janine Delatte

\*

**François Jost, 2001. La télévision du quotidien, entre réalité et fiction, collection « Médias Recherche » de l'INA, De Boeck Université, Bruxelles, 212 p.**

Auteur de nombreuses études théoriques sur la télévision, François Jost s'intéresse ici aux rapports de plus en plus étroits qu'entretiennent réalité et fiction à la télévision, bien que cette opposition simple soit parfois trop schématique pour être opératoire, présentée de la sorte.

Partant du constat que la télévision s'attache à proposer des programmes qui bien souvent nous conduisent a posteriori à nous interroger sur la "réalité" de ce qui est montré, et mettent en évidence des cas limites, il va s'intéresser à la mise en scène de ces moments de "télé-vérité", en faisant ce qu'il appelle une « *généalogie des reality-show* » : où s'arrête la réalité, où commence la fiction, que veut-on nous faire croire, comment nos vies sont-elles données à voir ? Pour répondre à ces interrogations, et montrer qu'entre ces deux pôles existe un espace où la confusion est possible, il distingue plusieurs « *moments* » de la télévision, et repère les évolutions qui marquent les frontières du mensonge télévisuel.

Dans une première partie réflexive, il précise en les expliquant les différents concepts qui émergent lorsque l'on parle conjointement de télévision et de vérité : cette télé-vérité qui présente des réalités différentes mais qui prétend parler "au nom du réel". Au nom de cette représentation de la réalité, la télévision va développer des processus d'auto-légitimation. Puisque, pour reprendre la notion de « *contrat médiatique* », développée par Patrick Charaudeau, ce média se doit de répondre à certains critères de légitimité, de crédibilité, d'authentification, il va mettre en place des stratégies qui donneront au spectateur l'illusion de la transparence du dispositif qu'on lui propose.

François Jost parle de « *reconstitution* », de « *scénarisation* », de « *dramatisation* ». Il s'interroge également sur l'évolution du type de spectaculisation, sur la distinction entre le faux, le trucage, le mensonge, le virtuel, le réel, la contrefaçon...

Dans un second temps, reprenant ces outils théoriques, il propose un décryptage d'émissions de *reality-show* apparues à des époques différentes. Cette télévision du quotidien fait selon lui l'objet d'une demande croissante. Son étude lui permet de présenter l'idée que de fenêtre sur le monde, la télévision prétend en devenir le miroir. Sa réflexion s'appuie sur de nombreuses analyses d'émissions, courant des années cinquante à aujourd'hui, et permet de mesurer l'évolution de la vision que les concepteurs de ces programmes ont des publics auxquels ils sont destinés.

Pour souligner l'actualité de ce propos, on ne peut s'empêcher de penser au dernier avatar en la matière diffusé par M6, qui, en jouant sur la confusion entre fiction et réalité – parlant même de « *fiction réelle* »! – suscite semble-t-il un regain d'intérêt pour ce type de programme. Et tend à montrer que cette « *télévision du quotidien* », même décriée, a de beaux jours devant elle.

Hélène Cardy

\*

**Trois sites consacrés à la communication  
(portalcomunicacion.com, profetic.org, et webinfocom),  
par Thierry Lancien**

<http://www.portalcomunicacion.com>. — Le site *El portal de la comunicació* est une réalisation de la Faculté des sciences de la communication de l'Université autonome de Barcelone appuyée par la fondation Retevision. Il est spécialisé dans les différents aspects de la communication et se propose selon ses responsables d'être un instrument d'information tout autant qu'un espace de rencontre et d'échange de connaissances et d'expériences dans ce champ scientifique. Il s'adresse aux chercheurs, aux professeurs et aux étudiants d'Amérique latine, d'Espagne et de Catalogne, mais aussi aux professionnels et aux entreprises qui cherchent de l'information sur la communication et la société de l'information.

Extrêmement riche, ce site comprend de multiples entrées qui peuvent concerner des informations académiques, des données sur les médias, les télécommunications et la publicité, des repères bibliographiques ou encore des programmes de colloques. Le site n'est pourtant pas qu'une banque d'informations et les étudiants peuvent par exemple y trouver des cours dans une partie spécifique intitulée « Salle ouverte. Cours de base ». Étudiants, enseignants et chercheurs profiteront aussi des textes d'entrevues réalisées avec des chercheurs en communication. Le site propose ainsi une entrevue avec Roman

Gubern, Professeur de journalisme à l'UAB et une autre avec Nestor Garcia Canlini, Professeur à l'Université autonome métropolitaine et spécialiste de la culture urbaine.

<http://www.profetic.org>. — À l'initiative d'universitaires québécois, le site PROF & TIC se propose d'être un espace de diffusion et de partage. Il vise d'une part à promouvoir l'utilisation des technologies de l'information et des communications dans l'enseignement supérieur, et d'autre part à soutenir les enseignants du Québec dans leurs efforts d'appropriation et d'intégration des TIC. Organisé de manière très rigoureuse, le site, d'une grande richesse, présente de l'information de toute nature, des ressources pédagogiques, des méthodes et des outils de production. PROF & TIC est aussi un lieu de communication, de réflexion et de débats et vise selon la mission qui est présentée dans le site à « *susciter la réalisation de projets conjoints et à repérer et mettre en valeur des initiatives exemplaires* ». Les contenus du site peuvent prendre différentes formes : mises au point, synthèses, résumés d'articles, d'études de rapports, compilations de données, opinions et points de vue, forums.

<http://www.webinfocom.msh-paris.fr>. — Le portail Webinfocom est une réalisation associant le Ministère de la recherche, la Société française des sciences de l'information et de la communication (SFSIC), la Fondation Maison des Sciences de l'Homme (MSH) et la librairie Tekhné. Ce site est en cours d'élaboration, mais il contient déjà un grand nombre d'informations qui sont structurées dans trois parties. La première intitulée « Communauté » comprend les informations relatives aux formations en Information et communication en France, à la recherche, aux associations, aux services et aux ressources. Dans la deuxième, « Info-com », on trouve un ensemble de liens qui sont répartis par thématiques : institutions, médias, esthétique, éducation-formation, citoyenneté. Enfin la partie « Les plus » propose une sélection hebdomadaire d'un site, des ressources pour la création de sites ainsi qu'un grand dictionnaire terminologique.