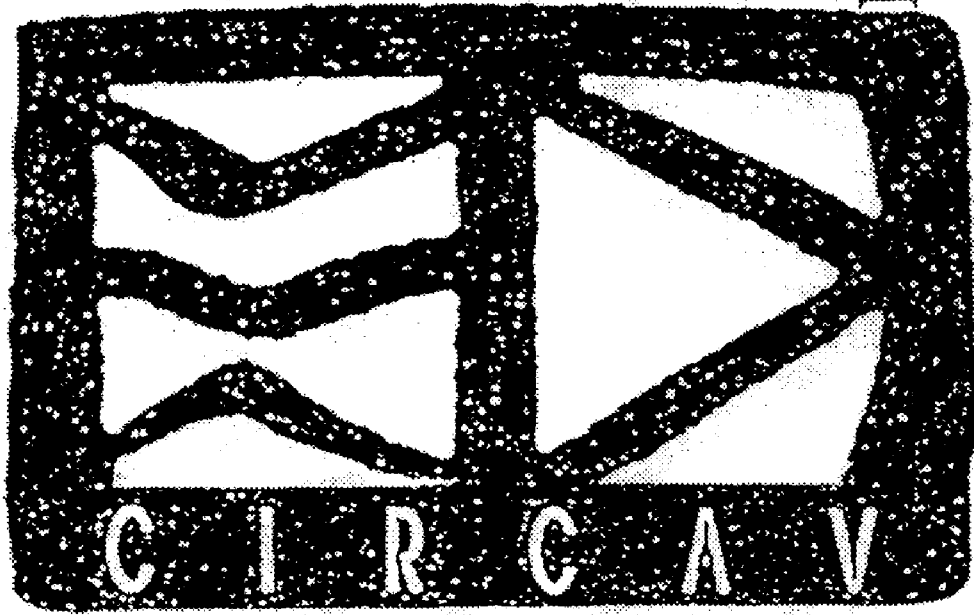


LES CAHIERS



N°11

Cinéma et Télévision

**Jeunes chercheurs
d'ici et d'ailleurs**

**Centre Interdisciplinaire de Recherche
sur la Communication Audio Visuelle**

GERICO - Université de Lille 3

AVANT-PROPOS

Après Les Cahiers du CIRCAV n° 10, consacré aux images et à la pédagogie, il nous a semblé important de prolonger cette approche en renouant avec une de nos vocations : travailler avec des doctorants en leur proposant un lieu d'expressions et de rencontres.

Cette présente revue vous permet donc de prendre connaissance des travaux sur le Cinéma et la Télévision de "*jeunes chercheurs, d'ici et d'ailleurs*". En effet, certains articles vous invitent à voyager en Grèce ou en Israël tandis que d'autres s'intéressent à la cinématographie et à la télévision françaises.

Notons enfin que nous nous sommes permis de déplacer en rubrique *Décadrage* deux articles qui, s'ils traitent directement de notre sujet, sont néanmoins signés par des chercheurs... un peu moins jeunes ou associés.

Nous vous souhaitons autant de plaisir à lire ce numéro, que nous en avons eu à le coordonner.

Nathalie De Voghelaer

SOMMAIRE

**La filière audiovisuelle à l'heure de la coproduction,
un avenir de coopération ?**

Bruno Cailler, p. 7

**Écrit et mémoire dans *Intolerance* (Griffith, 1916)
et *La passion de Jeanne d'Arc* (Dreyer, 1928)**

Claire Dupré La Tour, p. 29

Cinéma et Histoire : naissance d'une nation ?

Nathalie De Voghelaer, p.51

**Les films sionistes : deux modèles
de cinéma national israélien**

Ariel Schweitzer, p. 69

Jakobson et les sitcoms

Isabelle Jura, p. 89

**Le discours auto-promotionnel à travers
les émissions réflexives**

Virginie Spies, p. 109

Le genre de débat politique à la télévision grecque

Ionna Vovou, p. 125

Film sur l'art, film d'art

Fanny Etienne, p. 141

Le film d'art poétique

Yannick Mouren, p. 151

Décadrage

Marienbad, mon amour

Bernard Leconte, p. 173

20001 l'Odyssée de l'espace

Alain Arnaud, p. 187

Notes de lectures établies par Isabelle Jura et Bernard Leconte

Ce numéro a été coordonné par Nathalie De Voghelaer

LA FILIÈRE AUDIOVISUELLE À L'HEURE DE LA COPRODUCTION, UN AVENIR DE COOPÉRATION?¹

par **Bruno CAILLER**

1- On trouvera une version condensée de cet article à la rubrique Coproduction du *Dictionnaire encyclopédique des sciences de l'information et de la communication*, dirigé par Ahmed Silem, Éditions Ellipse, septembre 1997. Tous les chiffres qui apparaissent dans ce texte sont issus du Centre National de la Cinématographie, et donc ne prennent en compte que les films agréés par ce dernier.

Depuis 1985, le spectateur de cinéma ou le téléspectateur attentif aura noté dans les génériques cinématographiques et télévisuels l'utilisation de plus en plus importante du terme de coproduction, jusqu'à sa quasi-généralisation actuelle. On avait déjà pris l'habitude de voir apparaître cette appellation au générique des oeuvres télévisuelles, devenues dans les années 80 pour l'essentiel des œuvres de commandes : feuilletons, téléfilms, documentaires..., mais il semblerait que ce phénomène déborde le secteur télévisuel. Que cache-t-il? De quels types de coproduction parlons-nous? Recouvrent-elles les mêmes objectifs pour les différents acteurs que l'on y rencontre? Quelles sont les conséquences industrielles et culturelles du système de la coproduction? Ces questions suggèrent une transformation en profondeur des secteurs de la production cinématographique et de la production télévisuelle jusqu'à présent hermétiquement cloisonnés et nous incitent à établir une définition ou des définitions rigoureuses de la coproduction.

L'indice principal d'une telle transformation est historique. Il nous faut envisager une nouvelle période d'industrialisation du secteur de la production cinématographique, à partir de l'évolution de son financement. Cette période correspond à une forte effervescence législative en France et en Europe, qui a eu pour effet d'accompagner l'entrée de nouveaux acteurs publics et privés, financiers et industriels, dans le secteur cinématographique. Les acteurs les plus actifs sont bien sûr les diffuseurs, ce qui nous incite également à considérer et à comparer la production télévisuelle et son évolution à celles du cinéma. Mais ce qu'il faut surtout envisager ici, c'est de la part des pouvoirs publics français et européens la volonté, à travers le "*système*" de la coproduction, de dynamiser une industrie des programmes audiovisuelles susceptible de reconquérir le territoire européen.

LA FILIÈRE AUDIOVISUELLE À L'HEURE DE LA COPRODUCTION

Aussi, pour mémoire, citons quelques dates clefs :

- 1984 : création de Canal Plus ;
- 1985 : création des SOFICA (Sociétés pour le financement du cinéma et de l'audiovisuel) ;
- 1986 : création du COSIP (compte de soutien aux industries de programme) ; création des cinquième et sixième chaînes françaises à caractère privé ; privatisation de TF1 ;
- 1988 : création d'Eurimages par le Conseil de l'Europe ;
- 1989 : création d'Eureka Audiovisuel ;
- 1990 : décret n° 90-66 du 17 janvier 1990 d'application des obligations de diffusion de la loi n° 86 - 1067² ; décret n° 90 - 67 du 17 janvier 1990 d'ap-

2 - Elles concernent les sociétés nationales de programmes (France 2 et France 3) ainsi que les services autorisés diffusés en clair par voie hertzienne terrestre (TF1 et M6) et sont les suivantes :

- en nombres d'œuvres cinématographiques :

60% d'œuvres européennes

40% d'œuvres d'expression originale française dont la diffusion a lieu au moins en partie entre 20H30 et 22H30 ;

- en durée d'œuvres audiovisuelles :

60% d'œuvres européennes

40% d'œuvres d'expression originale française dont la diffusion a lieu aux heures de grande écoute soit entre 18 et 23H et 14 et 18H le mercredi.

3 - Elles sont calculées sur la base du chiffre d'affaires du diffuseur hors TVA, frais et commissions de régie publicitaire, taxe et prélèvement pour le compte de soutien. Il est fait obligation aux chaînes de télévision nationales et autorisées diffusant leurs programmes en clair :

- au titre des œuvres cinématographiques :

- de consacrer chaque année au moins 3% du chiffre d'affaires net de l'année précédente à des dépenses contribuant au développement de la production d'œuvres cinématographiques d'expression originale française (sommes investies par les filiales cinématographiques ou sommes consacrées à l'achat de droits de diffusion).

- au titre des œuvres audiovisuelles :

- soit de consacrer, chaque année, au moins 15% du chiffre d'affaire annuel net de l'exercice précédent à la commande d'œuvres d'expression française, et de diffuser un volume horaire minimal de cent vingt heures d'œuvres audiovisuelles européennes ou d'expression originale française, en première diffusion, en clair, en France, et dont la diffusion débute entre 20 et 21H ;

- soit de consacrer, chaque année, au moins 20% du chiffre d'affaires annuel net de l'exercice précédent à la commande d'œuvres européennes et au moins 15% de ce même chiffre d'af-

plication des obligations de production de la loi n° 86 - 1067³ ; arrêté du 7 mai 1990 relatif à l'aide aux coproductions d'œuvres cinématographiques d'une durée de projection supérieure à une heure avec les pays d'Europe de l'Est (Fonds ECO) ;

- 1991 : création du programme MEDIA (Mesures pour Encourager le Développement de l'Industrie Audiovisuelle) par la Commission européenne pour une durée de cinq ans. Renouvelé en 1996 : MÉDIA II ;

- 1992 : arrêté du 21 mai 1992 instaurant le système de points pour la qualification d'œuvre européenne et celle d'œuvre d'expression originale française ouvrant droit au bénéfice du soutien financier de l'État à l'industrie cinématographique française et à l'industrie de programmes audiovisuels ; arrêté du 6 juillet 1992 relatif aux mesures d'aide en faveur de la production cinématographique des pays en développement (Fonds Sud) ;

- 1995 : décret n° 95 - 1162 du 6 novembre 1995 modifiant le décret n° 90 - 67 du 17 janvier 1990 relatif aux obligations de production.⁴

1/Définitions

La coproduction, qu'elle soit de cinéma ou de télévision, est le regroupement de plusieurs partenaires autour d'un projet commun de production d'une œuvre audiovisuelle. Le producteur n'y supporte plus à lui seul les frais d'écriture et de production, mais se voit épauler par des partenaires financiers, et parfois artistiques.

Au cinéma, traditionnellement, le rôle de coproducteur était dévolu au distributeur, qui, par un apport financier remboursable (À valoir distributeur), s'impliquait dans l'élaboration d'une œuvre. Or, la montée en

fares à la commande d'œuvres audiovisuelles d'expression originale française.

4 - Le nouveau décret substitue à la double option du décret 90 - 67 un mécanisme qui offre le choix au diffuseur entre un régime général et un régime conventionnel pour les œuvres audiovisuelles. Le régime général reste celui proposé en 1990 (avec une contribution de 15 % du CA), alors que le régime dérogatoire fait l'objet d'une convention entre le CSA et la chaîne contractante, qui permet une réduction du volume de diffusion d'œuvres inédites en *prime time* et une valorisation de certaines catégories de dépenses (achat d'œuvres européennes, de droits de rediffusion...), en contrepartie d'une augmentation de la contribution globale de la chaîne à la production d'œuvres audiovisuelles (de 15%). Les chaînes doivent continuer à contribuer pour 3% de leur CA net de l'année précédente à des dépenses consacrées aux œuvres cinématographiques européennes dont 2,5% aux œuvres cinématographiques d'expression originale française.

puissance de la télévision et des groupes de communication, et donc la multiplication des acteurs dans le secteur des productions cinématographiques et audiovisuelles, ont modifié le principe de fonctionnement du montage financier d'une coproduction, son cadre législatif et socioprofessionnel et même la dimension culturelle de l'œuvre de coproduction. Il en découle une multiplication des définitions possibles de la coproduction.

Coproduction intersectorielle, coproduction internationale

Essayer d'appréhender aujourd'hui la coproduction, ce serait donc prendre en compte la dimension historique, en insistant sur l'évolution du média Cinéma vers une crise grave de la fréquentation des salles et sur la concurrence du média Télévision. Ce dernier, puisqu'il est devenu en une dizaine d'années, avec l'arrivée de Canal Plus et avec les obligations de financement de la production audiovisuelle pour les chaînes en clair⁵, le principal "*financeur*" du cinéma⁶, nous permet de définir, au stade actuel de notre réflexion, deux sortes de coproduction très différentes :

5 - Nous définissons ici les groupes de communication de manière large. Il s'agit tant des groupes spécialisés dans la communication, issus par exemple de la distribution cinématographique ou télévisuelle : UGC, Gaumont, voire Pathé Chargeurs, que d'ensembles industriels ou financiers qui ont investi dans une filiale ou des filiales de communication : l'ex CGE devenu Vivendi, Bouygues, ...

6 - En 1996, les chaînes en clair ont préacheté ou coproduit 67 films, dont 58 films d'initiative française (sur 104 au total), alors que Canal plus a préacheté 107 films (dont 85 d'initiative française et 22 coproductions minoritaires), soit 81,7% des films d'initiative française (100% français et coproductions majoritairement françaises). 56% des films d'initiative française sont coproduits ou préachetés par les chaînes en clair, et elles financent près de 15% des devis totaux. La part du financement de toutes les chaînes de télévision (préachat et coproduction) dans l'évolution du financement des films d'initiative française n'a fait qu'augmenter entre 1986 et 1996, passant de 11,7% en 1986 à environ 20% l'année suivante et ce jusqu'en 1991, pour s'envoler jusqu'à 30% en 1992, et atteindre en 1996 42%. Chiffres tirés de Bilan 1996, CNC Info, n°265, mai 1997, pp. 31 à 34.

On peut noter, à partir de ces chiffres, que les diffuseurs peuvent recourir à deux formes d'intervention financière au niveau de la production des films de cinéma : le préachat de droits de diffusion et la coproduction. L'usage de ces deux formes d'intervention fait l'objet d'une restriction législative ; la part de coproduction ne pouvant être, dans la plupart des cas, supérieure au préachat. Le but est d'éviter l'asphyxie du producteur, qui pourrait avoir tendance à vendre tous ces droits commerciaux et de propriété sur le négatif, au risque d'abandonner toutes chances de faire des bénéfices. Cette limitation est primordiale car elle

a/ la coproduction intersectorielle est le fruit d'un financement qui fait appel, non seulement aux financements des diffuseurs⁷, mais également à l'intervention des financeurs institutionnels (SOFIRAD, SOFICA, ...), et aussi à l'Etat (à travers ses aides et subventions).

L'importance du film de cinéma comme premier produit d'appel explique en partie, outre les obligations législatives, l'implication des diffuseurs dans la production cinématographique. On différencie cette tendance récente du financement du cinéma du schéma classique qui, jusqu'au milieu des années 80, a vu le producteur supporter presque seul le poids du montage financier avec des *À-valor* du distributeur, plus rarement de certains gros exploitants de salles⁸. Cet *À-valor* distributeur n'a fait que diminuer au cours des années de crise de la fréquentation. Encore de 18,8% du devis en 1986, il n'est plus en 1996 que de 5,5%, et ce en dépit du caractère rassurant de l'avance sur recettes. Face à la diminution et à la restructuration du parc de salles, mais aussi avec l'augmentation des coûts de production, il a fallu souvent par voies législatives "*pousser*" les nouveaux acteurs d'une filière cinématographique décloisonnée, les diffuseurs, à investir à la place des distributeurs afin de soutenir une production originale française.

De plus, dans le cadre d'une industrie audiovisuelle largement subventionnée, les aides au cinéma, et consécutivement à la télévision, se sont multipliées.

* Le centre national du cinéma (CNC) gère les aides affectées au cinéma et à la vidéo à partir de la première section du compte de soutien de l'État, et celles qui concernent les programmes audiovisuels par l'intermédiaire de sa seconde section, celle du compte de soutien aux industries de programme (le COSIP) créé en 1984. Ces aides sont de deux natures, automatiques ou sélectives :

- automatiques, elles vont aux producteurs de films, et sont décernées au prorata des recettes d'exploitation de leurs précédents films sur les marchés cinématographiques et télévisuels.

délimite des types de négociations, de contrats et de partage des droits, et détermine des contreparties en termes de remboursement des investissements et de partage des bénéfices.

7 - On appelle diffuseurs les chaînes de télévision, qu'elles émettent par voie hertzienne, par câble, ou par satellite, qu'elles soient publiques ou privées, en clair ou cryptées.

8 - Le circuit classique de fabrication et de valorisation d'un film de cinéma passe par le producteur, par le distributeur qui s'occupe du tirage des copies et de la promotion sur les réseaux de salles, et par les exploitants en salle.

LA FILIÈRE AUDIOVISUELLE À L'HEURE DE LA COPRODUCTION

Pour le cinéma, le montant du soutien automatique à la production de longs métrages s'élève à 274,8 millions de francs en 1996, tandis que, sur les 856 millions de francs versés au titre du COSIP, 602 millions de francs l'ont été en soutien automatique.⁹ Des avances sur droits peuvent être, par ailleurs, consenties, dans le cadre du COSIP, aux entreprises ayant épuisé leur compte automatique, mais elles entament ainsi leurs droits à venir. Cette attribution fait l'objet d'une sélection.

- Parmi les aides sélectives destinées au cinéma (aide à la réécriture, aide à la musique de film, aide au développement de projet, aide à la distribution...), l'avance sur recettes¹⁰ est la plus connue. Elle constitue une aide sélective, qui en 1994 a profité exceptionnellement à 61 films (avant et après réalisation), pour un montant de 132,8 millions de francs, contre 50 films en 1995 pour un montant de 96 millions de francs, et 53 films pour 99,5 millions de francs en 1996. *"Le nombre de films produits avec l'avance évolue peu sur une longue période, puisqu'il se situe, depuis une dizaine d'années, entre 41 et 58, soit environ un film sur deux. (...) L'avance représente en moyenne 11,6% du devis."*¹¹

De même, les aides sélectives du COSIP (aide à l'investissement, aide à la création audiovisuelle, ...), destinées essentiellement à des sociétés ne bénéficiant pas de compte automatique, ont été attribuées en 1996 pour 254 millions de francs (168,7 en avance de droits + 85,3 en soutien sélectif).

Les comptes de soutien à l'industrie cinématographique et aux industries de programme représentent des partenaires de poids dans la production tant cinématographique qu'audiovisuelle¹². Ils sont mêmes deve-

9 - Bilan 1996, CNC Info, n°265, mai 1997, pp. 31 à 36.

10 - L'avance sur recettes est un prêt sans intérêt, remboursable sur les résultats d'exploitation. Elle est instituée par le décret N° 59-733 du 16 juin 1959. Une commission d'avance sur recettes siège au Centre nationale de la Cinématographie. Trois collèges composés de professionnels de l'audiovisuel (producteurs, distributeurs...) et d'artistes (comédiens, écrivains...) sont nommés par le Ministère de la culture pour une durée d'un an. Le premier collège accorde une aide aux premiers films, le deuxième collège aux deuxièmes, troisièmes films et plus, le troisième collège attribue une avance après réalisation.

11 - Bilan 1996, CNC Info, n°265, mai 1997.

12 - *"En 1995, la quasi-totalité des films [d'initiative française] a bénéficié d'un financement <<encadré>> : participations des chaînes de télévision en clair ou de Canal Plus, avances sur recettes, interventions des sociétés pour le financement du cinéma et de l'audiovisuel (SOFICA). Les producteurs français apportent des capitaux à concurrence d'un cinquième des devis, les producteurs étrangers en financent un dixième, les chaînes de té-*

nus de véritables catalyseurs pour un montage financier de plus en plus classique.

Pour le cinéma, *"(l)'octroi d'une avance sur recettes joue le rôle d'un catalyseur lors du montage financier des films, notamment vis-à-vis des chaînes de télévision. Canal Plus préachète les trois-quarts des films bénéficiaires de l'avance. 24 films avec avance sur recettes ont fait l'objet d'au moins un préachat d'une chaîne de télévision en clair complété d'un apport en coproduction par les <<filiales films>>."*¹³ Les coproducteurs étrangers bouclent souvent le budget prévisionnel.

Quant aux productions télévisuelles, la majorité d'entre elles se compose de commandes passées par des chaînes de télévision auprès de producteurs, ou des propositions de producteurs que ces dernières acceptent de financer, car elles conviennent à leur grille de programmation. Le financement consenti par ces chaînes varie d'un pays européen à l'autre. Là où un diffuseur anglais couvre 100% du budget, et commissionne le producteur à hauteur de 10%, son collègue allemand propose *"un supplément de 7% pour les coûts de structure du producteur et de 6,5% pour son bénéfice"*. En France, on assiste au contraire depuis les années quatre-vingt au désengagement des diffuseurs du fait de la réglementation et des aides publiques. *"C'est une attitude presque naturelle des diffuseurs de considérer que la subvention obtenue ou espérée par le producteur auprès du Compte de soutien fait, d'une certaine manière, partie de leur apport."*, écrivait Jean-Pierre Jézéquel en 1993, *"De plus, la réglementation propre au Compte de soutien, s'appuyant sur l'idée que les programmes produits doivent être regardés comme des investissements de la part des producteurs, exige de ces derniers un apport propre égal au moins à 15% du coût de la production, ou de 15% de la partie française du financement dans le cas d'une coproduction internationale."*¹⁴ Un tel apport paraît très lourd à la plupart des producteurs de télévision, car il existe, pour eux, peu de possibilités, dans l'état actuel du marché (absence d'un second marché, inadé-

l'évision plus de 40%. Elles s'impliquent de plus en plus dans le financement des films, notamment Canal Plus avec le développement des préachats". Autres postes de financement importants : le soutien automatique et sélectif (14,2%/1994 - 14,4%/1995 - 13,2%/1996) et l'intervention des SOFICA (5,3%/1994 - 5,6%/1995 - 4,8%/1996). Bilan 1994, C.N.C. Infos, n° 256, mai 1995, p. 9 / Bilan 1995, C.N.C. Infos, n° 261, mai 1996, p. 9 / Bilan 1996, C.N.C. Infos, n° 265, mai 1997, p. 34.

13 - Bilan 1996, C.N.C. Infos, n° 265, mai 1997, p. 36.

14 - Jean-Pierre Jézéquel (sous la direction de), *La production de fiction en Europe*, Service des études de l'INA, La documentation française, Paris, 1993, pp. 32-33.

LA FILIÈRE AUDIOVISUELLE À L'HEURE DE LA COPRODUCTION

quation des produits français en termes de format et de contenu à l'exportation) de rentabiliser leurs produits. Si cette tendance reste globalement vraie, elle a été cependant légèrement atténuée, en 1995, par le décret n° 95-110 du 2 février 1995 publié au J.O. du 3 février 1995, par lequel l'apport minimum d'un ou de deux producteurs passe de 15% à 5%, tandis que l'apport du ou de plusieurs diffuseurs est porté de 15% à 25%¹⁵.

Selon le Centre National de la Cinématographie, et pour la fiction de télévision, *"les diffuseurs apportent désormais 55% du montant total des devis contre 47 % en 1994 et 43 % en 1993. (...) La part des apports producteurs dans le devis baisse fortement : 17 % contre 28 % en 1994. C'est la conséquence directe de la réforme du COSIP, puisque l'apport minimal du producteur imposé par la réglementation n'est plus fixé à 15 % mais à 5 % du montant du devis. Les apports étrangers en coproductions et en préachats sont en légère hausse : ils représentent 12 % des devis contre 10 % en 1994."*¹⁶

Toutefois, la structure de financement, en 1995 comme en 1996, des œuvres audiovisuelles recouvre des situations bien différentes selon les genres produits. Chaque genre renvoie à une forme de montage financier particulière :

- prépondérance des diffuseurs (54,8 % en 1995, 60 % en 1996) dans la fiction,
 - plus forte intervention des SOFICA et des producteurs dans le documentaire (respectivement 11,8 % et 23,7 % en 1995, et 11 % et 23 % en 1996),
 - fort apport étranger (45,2 % en 1995, 42 % en 1996) dans l'animation.
- Le COSIP, dont l'intervention sur 1995 et 1996 est à hauteur de 15 % en fiction, de 17 % en documentaire, et de 13 % en animation, tient une place importante dans la consolidation des financements.¹⁷

15 - Alinéas I2 et I3, article 4, Décret n° 95-110 du 2 février 1995 relatif au soutien financier de l'État à l'industrie des programmes audiovisuels, modifié par décret n° 96-232 du 15 mars 1996 (J.O. du 3 février 1995 - 22 mars 1996).

16 - Bilan 1995, C.N.C. Infos, n°261, mai 1996, p. 18.

"Les diffuseurs apportent 60% du montant total des devis. La part des apports producteurs dans les devis continue de baisser : 15% contre 19% en 1995. C'est une conséquence directe de la réforme du COSIP..."

Bilan 1996, C.N.C. Infos, n° 265, mai 1997, p. 42.

17 - La production audiovisuelle aidée par le CNC - Bilan 1995, document de travail, CNC, Paris, 1996 / Bilan 1996, C.N.C. Infos, n° 265, mai 1997, p. 43.

L'introduction de ces nouveaux acteurs, en particulier des diffuseurs souvent soutenus par des groupes de communication puissants, investissant dans l'audiovisuel tout azimuth, pose de nouveaux problèmes : les productions cinématographiques, mais également de télévision, ne vont-elles pas être soumises à de nouvelles stratégies (conquête de nouvelles parts de marché, rentabilité, marketing, écurie de réalisateurs connotés...) au détriment d'anciens impératifs ou savoir-faire (qualité de service public, expressivité des auteurs, artisanat de certains métiers...), au risque de transformer la production indépendante audiovisuelle en simple prestataire de services et d'entraîner une uniformisation de la production audiovisuelle? Si des produits hybrides entre film de cinéma et téléfilm existent déjà (comme le *Fernsehspiel* en Allemagne)¹⁸, une série de téléfilms comme *Tous les garçons et les filles de leur âge*¹⁹, produite par Arte, et "*gonflée pour le cinéma*", ne pose-t-elle pas plusieurs questions : celle des passerelles entre supports, du rapprochement des méthodes de travail, et celle de l'évolution, voire de l'éventuelle mort de certains types de fiction ou de genres au cinéma?

b/ les coproductions internationales (majoritairement ou minoritairement étrangères) font, quant à elles, entrer dans le montage financier des œuvres audiovisuelles les coproducteurs étrangers (11 % en moyenne du financement des films de cinéma d'initiative française entre 1993 et 1996), et les à valoir des distributeurs étrangers (1,3 % en 1993, 1994 et 1995)²⁰.

Elles représentent, au cinéma et en 1994, 54 films sur 115 agréés par le Centre National du Cinéma (CNC), en 1995, 78 films sur 141 films agréés, et en 1996, 60 films sur 134 films, soit en moyenne 50 % de la production française²¹. "*Les films de coproduction internationale bénéficient largement du redressement du volume de l'activité de production, que le producteur soit ou non l'instigateur du projet. (...) La tendance à l'internationalisation de la production française s'accroît. (...) Toutefois, les coproductions financières se développent au détriment des coproductions*

18 - Jean-Pierre Jézéquel (sous la direction de), *La production de fiction en Europe*, Service des études de l'INA, La documentation française, Paris, 1993, p. 72.

19 - *Les roseaux sauvages* de André Téchiné, *Trop de bonheur* de Cédric Kahn, *L'eau froide* de Olivier Assayas,...

20 - Bilan 1995, C.N.C. Infos, n°261, mai 1996, p. 9.

21 - Bilan 1994, C.N.C. Infos, N°256, mai 1995, p.11 / Bilan 1995, C.N.C. Infos, n°261, mai 1996, p. 12 / Bilan 1996, C.N.C. Infos, n° 265, mai 1997, p. 31.

classiques."²² Une coproduction financière consiste uniquement en une prise de risque financière, sans investissement artistique, ce qui la différencie de la coproduction classique où le coproducteur suit le projet à toutes les étapes de sa conception, de sa fabrication et de sa commercialisation. L'augmentation de la coproduction internationale peut donc prendre bien des formes, et relever d'intérêts et de stratégies très différentes. Les accords bilatéraux²³ passés entre l'Etat français, ses partenaires européens, francophones (africains et canadien en particulier) ont depuis longtemps officialisé des rapports transfrontaliers (Italie, Suisse-Romande, Belgique...) ou de proximité culturelle (Afrique, Maghreb...). Ils ont ainsi associé une démarche de rapprochement, voire d'impérialisme culturel à un montage financier original, cependant que les télévisions publiques européennes, dans la continuité de cette politique culturelle, passaient des accords de coproduction et de coopération (Eurovision,...). Plus près de nous, les *europudding*²⁴ ont personnifié les tentatives, souvent vouées à l'échec, de la communauté européenne de contrecarrer les productions américaines, et ont prolongé ces initiatives publiques. Principal maître d'œuvre d'accords promotionnels avec des cinématographies étrangères, l'État français fournit des aides à la coproduction. Par ailleurs, deux autres fonds : le Fonds d'aide à la production cinématographique des pays en voie de développement (Fonds Sud) et le Fonds d'aide aux coproductions d'œuvres cinématographiques avec les pays d'Europe centrale et orientale (Fonds ECO) ont aidé respectivement 28 et 13 films en 1995, et 25 et 10 films en 1996.

De même, dans le cadre des actions du COSIP, on comptabilise 29 promesses d'aides, pour les œuvres télévisuelles de réalisateurs d'Europe centrale et orientale, qui s'élèvent depuis 1993 à un total de 3,8 millions de francs. Six coproductions franco-canadiennes d'animation ont reçu 3,7 millions de francs en 1995 dans le cadre des aides spécifiques à l'anima-

22 - Bilan 1995, C.N.C. Infos, n°261, mai 1996, p. 12.

23 - Accords de coproductions : - Allemagne : 5/12/74, 5/02/81, 5/12/84 - Belgique : 20/09/62 - Canada : 30/05/83, 11/05/83, 10/01/85 (animation), 11/07/83 (TV), 14/03/90 (TV) - Espagne : 17/09/62, 25/03/88 - Grande-bretagne : 21/09/65 - Maroc : 27/07/77 - Roumanie : 22/04/66 - Sénégal : 2/06/92 ...

24 - Coproductions regroupant plusieurs partenaires européens autour d'un projet à thème (eurocops, ...). Chaque partenaire peut être sollicité pour la fabrication d'un exemplaire de la série, à moins que les moyens soient regroupés sous la tutelle d'un producteur exécutif. Cette formule tire son nom des compromis artistiques qui multiplient les intervenants de nationalités différentes : acteurs, techniciens,... au détriment souvent de la qualité finale.

tion. Le C.N.C. a aussi soutenu, en 1996, 38 projets dans le cadre du Fonds AudioVisuel International (FAVI) à hauteur de 590 000 F²⁵. Vient se rajouter à ces aides françaises la possibilité pour les producteurs d'être soutenus dans le montage de coproduction européenne.

Les programmes européens MEDIA (Mesures pour Encourager le Développement de l'Industrie Audiovisuelle) et Eurimages peuvent répondre à leur demande. Et, Europe oblige, ces programmes s'appliquent autant aux œuvres cinématographiques qu'aux œuvres de télévision. En effet, dans le vocabulaire européen, le terme audiovisuel recouvre sans distinction le cinéma et la télévision, là où en France nous avons encore tendance à séparer les secteurs d'activité. Différentes actions spécialisées menées dans le cadre du programme Média, mis en place par la Communauté européenne, vont dans ce sens. Prêts à l'écriture (European Script Fund), prêts pour soutenir les frais généraux des producteurs des "*petits pays*" européens (SCALE), prêts remboursables à la distribution (European Film Distribution Office) sont autant d'aides disponibles pour les coproductions européennes.

Des services, dont la "Médiabase producteurs" de Euro Aim, destinés à développer la promotion de la production indépendante, et à favoriser les contacts entre coproducteurs européens complètent EAVE (Les Entrepreneurs de l'AudioVisuel Européen) et Media Business School, deux actions de formation des producteurs aux évolutions de leur métier, et en particulier à la coproduction. Toutes ces institutions doivent préparer les producteurs indépendants à l'arrivée des coproductions intersectorielles au niveau international, que les alliances stratégiques entre les grands groupes de communication²⁶ ne pourront que renforcer... Ces actions ont été conduites dans le programme Média II, entré en vigueur le 1er janvier 1996, à travers Média II-Développement, Média II-Développement/Distribution, Média II-Promotion et Média II-Formation. Eurimages reste cependant le fonds paneuropéen de soutien idéal pour la coproduction internationale, et plus spécifiquement européenne. Créé à la fin de 1988 sur la base d'un Accord Partiel du Conseil de l'Europe, il a pour programme de soutenir financièrement la coproduction de longs métrages de fiction et de documentaires de création. Il doit également faciliter la distribution en Europe des films des États membres du Conseil Européen ne bénéficiant pas

25 - Bilan 1995, C.N.C. Infos, n° 261, mai 1996, pp. 59 et 61 / Bilan 1996, C.N.C. Infos, n° 265, mai 1997, p. 62.

26 - Canal Plus et le groupe Bertelsmann - 21/07/1994, ...

de l'action EFDO du programme Média²⁷, et soutenir un réseau de salles programmant au moins 50% de films européens dans les États membres du Conseil Européen ne bénéficiant pas de l'action Média salles du programme Média.

L'originalité du soutien d'Eurimages à la coproduction réside dans sa règle de base qui impose qu'au moins trois producteurs indépendants originaires d'États membres participent au même projet ; le but étant de favoriser un redéploiement des activités de production cinématographique au niveau européen. Particulièrement, prisée par les petits producteurs indépendants et par la production de films d'auteurs, Eurimages a connu une montée en puissance importante depuis sa création. De 14 films soutenus en 1989, elle a progressivement atteint, en 1994, 89 films. La production française y a très souvent recours. Afin d'harmoniser les règles entre pays européens et de répondre aux problèmes que posait la prolifération des coproductions financières européennes, une Convention européenne sur les coproductions cinématographiques a été adoptée par les États membres du Conseil de l'Europe le 26 juin 1992. Il s'agissait en particulier de lutter contre le déséquilibre des échanges financiers entre coproductions majoritaires et coproductions minoritaires et d'établir la réciprocité des investissements comme principe de fonctionnement entre les États membres. La France n'a toujours pas voté ce texte, car le pourcentage minimum de participation de chaque partenaire lui paraît trop bas pour assurer de bonnes conditions de faisabilité à une coproduction. Neuf films en 1996 contre une vingtaine en 1995 ont fait, en France, l'objet de coproductions strictement financières. Huit coproductions avec l'Italie, quatre films avec l'Espagne et trois avec le Royaume-Uni ont vu, en 1996, leur agrément momentanément retenu, pour cause de déséquilibre dans les échanges. La question de la réciprocité est donc loin d'être réglée.

2/Origines et perspectives

Le phénomène de la coproduction, au cinéma comme à la télévision, est ancien et multiple. Ancien, car les studios de l'époque du cinéma classi-

27 - Bulgarie, Chypre, Tchécoslovaquie, Pologne, Suisse, et Turquie. Les actions EFDO et Média Salles, mises en place par la Commission européenne dans le cadre du programme Média, aident respectivement la distribution des films européens et la constitution d'un réseau de salles à programmation majoritairement européenne dans l'union européenne. Eurimages complète ces actions dans une Europe "élargie géographiquement".

que (1927-1945) tournaient différentes versions d'une même œuvre pour les marchés linguistiques du moment (anglophone, germanophone, francophone), tant à Hollywood, qu'à Paris ou Berlin. L'initiative privée a donc régulièrement mis en place de complexes collaborations financières et culturelles entre sociétés d'un même pays ou de pays différents et cette tendance n'a fait que se prolonger jusqu'à aujourd'hui²⁸.

Multiple, car les différents acteurs de la coproduction n'ont pas toujours tenu les mêmes rôles, ni poursuivi les mêmes objectifs. L'éclatement des coproductions : coproduction intersectorielle, coproduction internationale, coproduction européenne, coproduction financière en est la preuve. On peut constater toutefois que nous sommes passé progressivement d'une coproduction de circonstance, ponctuelle et limitée à une coproduction obligée et institutionnalisée.

L'analyse de l'environnement de la production permet rétrospectivement de donner quelques explications à ce phénomène. Pour en simplifier la présentation et au risque de manquer de nuance, nous avons regroupé en quatre rubriques ce qui nous semble être les évolutions principales susceptibles d'expliquer les changements actuels :

a/Concurrence et rapprochement technique :

Elle est caractérisée par l'apparition de la télévision et de nouveaux supports (vidéo et multimédia).

- la baisse de fréquentation. Elle est le premier coup dur porté au marché primaire du cinéma : les salles. Aujourd'hui encore, il est difficile de s'entendre sur les causes exactes de la désaffection du public pour les salles obscures. Cependant, la concurrence de la télévision et la perte de contact avec les goûts du public par la production française et européenne sont souvent évoquées.

- la mutation de la distribution. En France, en dehors des salles, la télévision, la vidéo et les ventes à l'étranger participent aujourd'hui au processus de rentabilisation des films. Depuis le décret du 17 janvier 1990, en application de la loi relative à la liberté de communication du 30 septembre 1986, les chaînes de télévision en clair sont tenues, il est vrai, de réserver, sur le

28 - On note, par exemple, tout au long de l'histoire de Pathé cinéma des accords passés avec des sociétés françaises ou étrangères en vue de coproduire : SAGL, Cinéromans, PAC (Production Artistique Cinématographique d'André Hunebelle), CICC (Compagnie Industrielle Commerciale Cinématographique de Raymond Borderie), RKO en 1946, DEFA de Berlin-Est, Rizzoli Film (Rome), Titanus (Rome), Tecisa Film (Madrid)...

LA FILIÈRE AUDIOVISUELLE À L'HEURE DE LA COPRODUCTION

nombre total d'oeuvres cinématographiques de longue durée diffusées, 60 % à la diffusion d'oeuvres européennes dont 40 % à la diffusion d'oeuvres d'expression originale française. De plus, elles ont obligation de participer à la production cinématographique à hauteur de 3 % de leur chiffre d'affaires consolidé, en ayant toujours recours à un producteur indépendant. Elles ne peuvent en effet produire toute seule.

De 1986 à 1995, la participation annuelle des télévisions en clair, préachat et coproduction confondus, est passée de 165,5 M de francs à 487 M de francs (276,2 M pour la préachat, 210,8 M pour le coproduction). Quant à Canal Plus son intervention en préachat reste relativement constante puisqu'en 1996, elle était de 678,5 M de francs.²⁹

Du coup, le financement du cinéma et la coproduction de cinéma ne peuvent se penser sans que ceux-ci soient englobés dans toute la filière audiovisuelle et ses dernières évolutions. La distribution du film de cinéma se fait maintenant sur un triple marché, celui des salles, de la diffusion télévisée (hertzienne, câblée, satellitaire) et de la vidéo.

Pour Claire Moriset, *"On se trouve alors en présence de deux logiques :*

- une logique d'exploitation en salle, véritable lieu de la crise cinématographique. La crise du cinéma peut alors être analysée comme un rupture entre l'offre de films, les bobines, et la demande de place, marquée par une certaine forme de consommation ;

*- une logique de commercialisation du produit-film qui passe par l'intermédiaire de différents supports allant de la bobine pour la salle, aux cassettes pour la télévision et la vidéo. Ainsi, les entreprises de production cinématographique doivent désormais intégrer à leur stratégie le passage quasi automatique du film sur petit écran ainsi que son édition sur cassette vidéo."*³⁰

La distribution des films de télévision est assujettie, quant à elle, aux marchés multiples des télévisions hertziennes, câblées, et par satellite, quelquefois à celui de la vidéo, et à de très rares exceptions gonflée pour la salle de cinéma.

Si on était habitué à considérer le téléfilm comme un produit valorisé sur plusieurs marchés, il faut admettre aujourd'hui la *"multivalorisation"*

29 - Bilan 1996, C.N.C. Infos, mai 1997, pp. 34 et 35.

30 - Moriset Claire, *L'industrialisation du cinéma ou l'émergence du triple marché*, thèse de doctorat en Sciences de l'Information et de la Communication sous la direction d'Ahmed Silem, Université Jean Moulin Lyon 3, Lyon, juillet 1995, pp. 11-12.

du film de cinéma. La salle est aussi devenue une formidable vitrine pour le produit-film, et le lieu principal de sa promotion. Ceci semble dénoter une des principales conséquences du système des coproductions, en proposant une uniformisation de traitement des produits issus de l'ensemble de la filière audiovisuelle, celle du marketing. Et Produit - support de diffusion - support de marchandisation peut être la déclinaison complète des possibilités de valorisation du produit-film, ou "*produit-programme-film*". Toutefois, l'importance de "*la salle*" ne doit pas être négligée, car elle constitue principalement pour les producteurs de cinéma l'essence même de leur métier, la référence qui les différencie de la production de télévision.

La mutation essentielle que le cinéma paraît rencontrer aujourd'hui relève de la perte d'autonomie de son marché primaire, celui des salles, au bénéfice restructurateur d'une logique de flot imposée par la diffusion des chaînes généralistes, et d'une logique d'édition pour la vidéo et les chaînes thématiques. Il reste que le cinéma ne peut plus se penser économiquement comme la filière autonome qu'il a représentée de ses origines aux années 82/90³¹. Il devient désormais l'une des sources en amont, avec l'information, les sports, et les émissions de divertissements, qui alimentent l'industrie des programmes, elle-même constituée de différents médias, ou plutôt de différents diffuseurs (hertziens, satellitaires ou utilisant le câble), convergeant vers un aval unique du réseau. Plus que jamais la métaphore du goulet s'impose, alors même que dans le sens inverse le reflux des stratégies déhiérarchisées se confrontent aux données et aux réflexes acquis du milieu cinématographique, qui semble préférer la crise et rêver une utopique sortie de crise plutôt que d'admettre qu'il est devenu un simple pourvoyeur de programmes haut de gamme, par le jeu du marché des loisirs. La salle se voit par là même ramenée en amont de la filière "*distributive*", et englobée par le secteur de la marchandisation et de la diffusion, qui s'étend de la télévision hertzienne au satellite, et tend au réseau ultime, dont Internet et le Web préfigurent l'avènement. Ainsi, il n'est pas étonnant que la production, et en particulier la coproduction, soit l'objet d'un retour financier de toutes les stratégies en aval. La stratégie de diversification, la stratégie d'intégration, la stratégie de constitution d'un portefeuille de programmes, la stratégie de multivalorisation des contenus, et la stratégie de la conver-

31 - 1982 pour le rapport Bredin qui conclut au "*pillage*" du cinéma et incite à restaurer un esprit de compétition loyale entre le cinéma et la télévision ; 1990 pour le décret obligeant les chaînes à investir dans la production, ce qu'elles avaient déjà commencé à faire pour certaines.

LA FILIÈRE AUDIOVISUELLE À L'HEURE DE LA COPRODUCTION

gence ne sont pas les moindres à exercer leurs pressions sur la production cinématographique, mais aussi sur tout ce qui peut combler le besoin d'alimentation des réseaux.

Le secteur de la diffusion étant celui qui a le plus gros chiffre d'affaires de toute la filière audiovisuelle, et qui affiche la plus forte rentabilité dans l'exploitation du produit-film, il devient économiquement obligatoire que s'instaure un bouclage ou un retour entre la distribution "*élargie*" et la production³². Ce sont ses conséquences financières et artistiques sur la production cinématographique qui vont attirer notre attention. Or, il semble que seul le système de la coproduction permette, dans l'état actuel des choses, de mettre en place une telle synergie.

D'une part, en hiérarchisant législativement et contractuellement les rapports entre des pourvoyeurs de fonds et des professionnels compétents dans la production exécutive de films, elle permet, avec un minimum de contraintes pour les financeurs, d'accéder à un secteur très fragmenté en Europe et particulièrement instable, donc d'un investissement risqué. Ce risque est alors "*mutualisé*" au bénéfice de tous les participants du montage financier, alors que la répartition des recettes, puis des bénéfices, qui est fonction d'un rapport de force presque toujours déséquilibré entre les différents acteurs, fait l'objet d'âpres négociations.

D'autre part, la coproduction permet, aux investisseurs financiers, une autonomisation de leurs engagements sans participation à la gestion de structures lourdes et immobilisées de production, tout en permettant la constitution d'un stock temporaire de programmes.³³

32 - Environ la moitié du chiffre d'affaires du secteur audiovisuel français (46,5 %, 33,1 Md en 1995) est réalisé par les diffuseurs de télévision qui bien que ne représentant que 2,8 % des entreprises ont un chiffre d'affaires moyen 6 fois supérieur au chiffre d'affaires moyen de l'ensemble des autres secteurs de l'audiovisuel : producteurs cinéma, producteurs de télévision, producteurs de commande, prestataires de services, distributeurs, exploitants et éditeurs vidéo. Le secteur de la diffusion télévisuelle domine l'AV, d'abord par son poids : 46,5 % du CA, 35,5 % de la VA, 40 % des salariés en 1995, mais surtout par le fait qu'il est le débouché obligatoire et principal de la production. Bilan 96, CNC info n° 265, mai 1997, pp. 56-57.

33 - L'apparition de recettes de production (5,2 Md en 1992) dans la comptabilité des diffuseurs, alors qu'en toute rigueur elle ne devrait pas exister - les entreprises de diffusion n'étant pas autorisées à être producteur délégué de programmes de stock - prouve sans conteste que les chaînes trouvent leur compte dans ce système de coproduction. Chiffres, Bilan 93, CNC info n° 251, mai 1994.

b/Concurrence et rapprochement culturelle :

Il nous paraît essentiel d'insister sur deux points majeurs susceptibles d'expliquer l'avenir de la coproduction :

- l'évolution des goûts des publics. De ce point de vue, les accords Blum-Byrnes (quatre semaines seulement réservées aux films français sur treize semaines d'exploitation), signés à Washington le 28 mai 1946, installe le cinéma américain dans les salles françaises, et dans la consommation du public français. L'écart continuera à se creuser par la suite entre le public de films français et européens et le public "*converti*" à une consommation majoritaire de cinéma américain. La politique des auteurs enrayera pendant un temps cette progression, alors que dans le même temps (les années 70) le cinéma américain traversera une grave crise de conscience : maniérisme et remise en cause des genres classiques, conservatisme et libéralisme. Cette période aura surtout pour conséquence de restructurer largement la production indépendante française autour non pas de pôles financiers puissants, mais au contraire autour de l'idée de l'auteur-réalisateur-producteur, et donc d'une fragmentation de l'industrie en petites structures autonomes. Dans les années 80, le cinéma américain se réengagera définitivement dans la voie du cinéma spectacle à effets spéciaux. Les années 90 marquées par une crise de l'écriture et de la création voit émerger une production indépendante tant française qu'américaine largement soutenues par des groupes de communications (ou des *majors*) ;

- l'évolution des représentations socioprofessionnelles et culturelles au sein du milieu de la production marque, d'une part, l'affrontement entre deux principales économies du cinéma, celle du cinéma d'auteur théorisée largement en Europe, et celle du cinéma Grand Spectacle dont Hollywood est le symbole. Même si ces économies n'ont jamais existé en vase clos, le rapprochement entre ces deux types d'économie engendré surtout à la suite de la crise des deux modèles (en particulier au niveau de l'écriture) préfigure ou facilite des rapprochements industriels.

D'autre part, on assiste au même type de rapprochement entre la filière cinématographique et la filière télévisuelle, pourtant jusqu'à peu largement cloisonnées en France par des secteurs de formation distincts : Femis et École Louis Lumière et le corporatisme de la carte professionnelle. Aujourd'hui, les aller-retour des comédiens et de certains réalisateurs dans les deux secteurs de production, en plus des nouveaux circuits de financements aux mains des mêmes acteurs industriels et financiers, facilitent les échanges.

LA FILIÈRE AUDIOVISUELLE À L'HEURE DE LA COPRODUCTION

c/ Concurrence et rapprochement industriel :

Il convient également de prendre en compte :

- l'augmentation considérable du coût de production moyen d'un film. D'après le CNC, le coût moyen d'un film intégralement français a été multiplié par environ 5 entre 1952 (0,47 millions) et 1976 (2 millions), alors qu'entre 1976 et 1990 (20,23 millions) il était multiplié par 10. Un tel surcoût à la production a obligé les producteurs à se tourner vers d'autres financeurs ;
- la fragmentation du milieu de la production française en petites sociétés de production indépendantes incapables de débloquent les fonds suffisants pour financer des films à moyen et gros budgets a poussé naturellement les producteurs à aller chercher des financements et à devenir des spécialistes du montage financier ;
- l'émergence de groupes de communication français et européens (Pathé, Bouygues, CLT, Berlusconi,...) détenant un fort capital financier, mais un faible capital culturel et socioprofessionnel cinématographique a facilité les rapprochements industriels, et les alliances temporaires comme régulières entre ces groupes et des producteurs.

d/Concurrence et rapprochement politique :

Enfin, on ne saurait omettre :

- les politiques publiques qui, en matière de coproduction, ont souvent été à la fois initiatrices et protectionnistes, et ont répercuté au niveau des lois les évolutions de l'industrialisation du cinéma et de l'audiovisuel (souplesse économique, rigidité culturelle des contrats de coproduction internationale...), en vertu de la défense de la culture et surtout de l'industrie cinématographique française. Une erreur serait d'ignorer la place primordiale des pouvoirs publics dans l'ouverture du montage financier à de nouveaux acteurs, et au contingentement de la production d'œuvres cinématographiques et télévisuelles à la diffusion sur les chaînes françaises. A l'origine de la convergence actuelle des deux secteurs du cinéma et de la télévision, la politique française audiovisuelle est pour certains pays un modèle que les pouvoirs publics français tentent d'exporter en Europe principalement.

Conclusion

La coproduction évolue, et semble être un phénomène dynamique oscillant entre les politiques publiques nationales, européennes, internationales, et les stratégies multiples des acteurs privés : diffuseurs, distribu-

teurs, producteurs, réalisateurs, associations de producteurs, de réalisateurs, d'acteurs, et de techniciens (ARP, Club des producteurs européens,...), groupes de communication, groupes financiers, syndicats et corporations diverses. Nous pensons qu'il est indispensable de rendre compte de l'évolution des coproductions à partir de trois types de logique de base, qui structurent la croissance des industries culturelles, dont le cinéma. Ce sont les logiques politiques (telle que la déréglementation, ou son contraire la planification), économiques (telles que le libéralisme, le libre-échangeisme, ou le collectivisme) et culturelles (telles que l'"auteurisme", la définition de la "*Haute culture*", ou celle de la culture de masse). Leurs actions simultanées, complémentaires ou opposées, paraissent orienter l'histoire des industries culturelles. On peut toutefois espérer isoler plus précisément des "*réponses ou des ensembles de réponses*" propres au cinéma et à la télévision : comportements et discours spécifiques, stratégies et tactiques émergentes, tels que l'adossement de sociétés indépendantes à un groupe de communication, la "*labellisation*" de la production cinématographique^{3 4}, ou encore les discours politico-prospectifs en faveur de la (re)construction d'un marché audiovisuel européen... Les trois terrains étroitement dépendants de la mutation de la distribution du cinéma, des rapprochements entre les secteurs de production cinématographique et télévisuelle, et de la construction européenne sont de ceux à partir desquels les cinémas français et européen (mais aussi leurs télévisions) évoluent. On ne peut que constater l'ouverture tout azimuth des systèmes sectoriels (du cinéma et de la télévision ici), mais aussi des systèmes nationaux. Penser la complexité de cette nouvelle configuration, c'est adopter une pensée de la perméabilité : perméabilité entre les systèmes, perméabilité entre les secteurs.

Dès lors, il devient périlleux de vouloir endiguer l'ensemble des phénomènes de cette industrialisation à marche forcée, tant de l'audiovisuel français que de l'audiovisuel européen, dans un modèle rigide. Car il est encore très difficile de situer la coproduction et ses effets dans l'échiquier des logiques, des stratégies, et des tactiques de tout ordre. À chaque acteur correspond une utilisation particulière du système de la coproduction, en raison d'objectifs particuliers. Limiter les risques représente la facette la

34 - Celle-ci définit une production largement inspirée du principe marketing de la reconnaissance immédiate par un public d'un produit qui lui est destiné, grâce à un sigle ou un logo (ex : une production Cibi 2000, Arte vidéo...). La stratégie de signature par l'auteur (ex : La nouvelle folie d'Almodovar!) peut se ranger dans ce cas de figure.

plus visible d'une activité qui a toujours souffert des aléas de la "*loi du pilon*"³⁵. Pour certains financeurs, il s'agit d'infiltrer une activité qui peut s'avérer très rentable et à laquelle ils ne connaissent rien. Pour des groupes de communication, et leur(s) filiale(s) de diffusion, c'est la recherche de la maîtrise de leur approvisionnement en films et téléfilms qui est en jeu. Mais il ne faut pas oublier également que des obligations législatives poussent en France les diffuseurs à investir dans le cinéma et la production audiovisuelle. En créant des filiales cinématographiques de coproduction et de préachat, les diffuseurs remplissent aussi leur cahier des charges. Pour certains producteurs, cela revient à réalimenter leur compte courant, afin de faire survivre leur société dite indépendante, et ce, souvent au détriment de leurs droits commerciaux qu'ils vont jusqu'à brader. Face à des motivations si variées, tout laisse penser que les coproductions cinématographiques et télévisuelles, porteuses à la fois d'une logique d'accord au coup par coup et d'une logique de partenariat bien dans l'air du temps, ont encore un brillant avenir devant elles.

Toutefois, de plus en plus, des accords d'adossement financier et industriel sont passés entre des sociétés de production dites "*indépendantes*" et des groupes de communication. Aussi, on peut se demander sérieusement si la coproduction n'est pas la porte ouverte à la soumission du secteur de la production envers le secteur de la distribution et de la diffusion.

Bruno CAILLER

35 - La loi du pilon fait référence au milieu de l'édition. Lorsqu'un livre s'avère être un échec commercial, les invendus sont détruits grâce à un pilon. Par extension, cette expression signifie que le public reste maître du destin (succès ou échec) d'une oeuvre.

ECRIT ET MÉMOIRE
dans *Intolerance*
(D. W. Griffith, 1916)et
La passion de Jeanne d'Arc
(Carl Th. Dreyer, 1928).¹

par **Claire DUPRÉ LA TOUR**

1 - Je tiens à remercier P. Derpich et M. Tröhler pour leurs remarques et suggestions. Ce texte est paru initialement dans *Iris*, n° 19, *Cinéma, souvenir, film*, automne 1995, "The Written Word and Memory in Griffith's *Intolerance* and Dreyer's *La passion de Jeanne d'Arc*", pp. 55-75.

“l’immense et compliqué
palimpseste de la mémoire”

Baudelaire

Parmi toutes les manières qu’a le cinéma de convoquer la mémoire et l’activité de souvenir du spectateur, l’utilisation de l’écriture et ses enjeux dans le film muet sont bien particuliers. La structure des films muets avec intertitres s’accommode bien de la mise en scène de sujets historiques car l’écriture est en effet porteuse d’Histoire. L’Histoire ne peut pas se faire sans écriture, elle est une écriture. Cette fonction de l’écriture est donc importante au regard de la mémoire mais ce n’est pas de cette seule fonction qu’il s’agira ici, l’écrit suscite d’autres implications mémorielles pour le spectateur.

Nous partirons de deux films, *Intolerance* (David W. Griffith, USA, 1916) et *La passion de Jeanne d’Arc* (Carl Th. Dreyer, France, 1928) ; deux “films monuments” de l’histoire du cinéma qui mettent en scène des “monuments” de l’Histoire. Ces deux films ont fait l’objet d’un nombre considérable d’études, d’articles et d’ouvrages, ils sont considérés comme incontournables dans l’histoire des formes cinématographiques et sont classés parmi les grandes oeuvres du septième art. Mais ce n’est pas à ce titre que je les ai choisis pour mon propos. Avec ces deux films, il s’agit ici simplement, comme dans une étude de cas, de dégager certains mécanismes de mémoire mis en jeu pour le spectateur par l’écrit (notamment les intertitres) et de voir comment ils interfèrent les uns avec les autres. Ces films ont la particularité de comporter chacun un grand nombre d’intertitres dont des textes directement empruntés à la culture historique et religieuse. Ils interviennent l’un et l’autre à des moments décisifs au regard de la fonction de

l'écrit dans l'évolution des formes cinématographiques.

Intolerance sort au milieu des années dix, alors que se généralise le film de long métrage, généralisation rendue possible entre autres par l'utilisation des intertitres qui permettaient de raconter des histoires plus complexes et plus longues en en fixant le sens pour le spectateur.

Les intertitres, une fois le bonimenteur écarté, ont pu ainsi, malgré leur aspect décousu, contribuer à la mise en légende des histoires animées. Leur place a été prépondérante dans la construction de la continuité et dans l'allongement des films. On peut même se demander s'ils ne les ont pas motivés en partie. Preuve en est, si nécessaire, la dimension épique s'affirmant dans le cinéma des années dix en même temps que se multiplient et se diversifient les textes écrits des intertitres, narratifs et dialogiques². Aux titres qui ne faisaient, comme leur nom l'indique, qu'annoncer, bien souvent sous forme de phrases nominales, le contenu des tableaux qui les suivaient, succèdent les intertitres qui se fondent de mieux en mieux au cours de la décennie dans le continuum des images en mouvement. Les intertitres dialogiques prennent leur place entre les plans des personnages locuteurs et les intertitres narratifs voient leurs fonctions se diversifier. Ils sont l'objet d'une rédaction méticuleuse et s'attachent à donner des indications quant à la succession des événements, la psychologie des personnages, etc. Ils mettent en place une vraie voix scripturale qui semble tout savoir sur ce qui est raconté et qui en fait part au spectateur. Le film des années dix intègre l'écrit dont il se sert, notamment, pour s'appuyer, pour s'affirmer, pour charpenter sa narrativité, bref pour mettre en place ce que Noël Burch appelle "*le Mode de Représentation Institutionnel (M.R.I.)*"³.

La passion de Jeanne d'Arc sort en 1928, c'est le dernier film muet de Dreyer qui le tourna juste avant son premier film sonore *Vampyr*. C'est un film charnière de la fin du muet et dont l'utilisation massive d'intertitres dialogiques a été vivement critiquée (bien que sa dimension artistique ait été largement reconnue). L'avènement du son synchrone était en effet imminent et, par la suite, historiens et critiques comme par exemple Georges Sadoul, Jean Mitry ou Alexandre Arnoux, ont fait état d'une gêne due à l'ab-

2 - Claire Dupré la Tour, "Des systèmes de l'illustration et de la légende à celui des intertitres au cinématographe", in Claire Dupré la Tour, André Gaudreault et Roberta Pearson (sous la direction de), *Le cinéma au tournant du siècle / The Cinema at the Turn of the Century*, actes du colloque, New York, June 1994, Nuit Blanche (Québec) et Payot (Lausanne), 1998.

3 - Noël Burch, *La lucarne de l'infini, naissance du langage cinématographique*, Paris, Nathan Université, 1990, p. 6.

sence de son⁴, déplorant que le film n'ait pas été tourné deux ans plus tard puisque le cinéma muet "n'est jamais aussi à son aise que dans le domaine de l'image seule"⁵, et insistant sur la parole manquant "cruellement à ce film prétendu muet" ce qui "nous empêchait de nous livrer ingénument."⁶ Bref, ces jugements montrent à quel point les intertitres, dans ce film à large dominante dialogique, ont été considérés comme obsolètes du fait de l'arrivée du "sonore" et combien de manière générale l'utilisation de l'écrit au cinéma a pu être décriée après coup, jusqu'il y a une vingtaine d'années, au profit de l'idée de handicap du muet⁷. Et c'est vrai que les spectateurs d'aujourd'hui, ceux des années 50 ou 60 ou ceux contemporains de la réalisation de ces films n'auront évidemment pas la même perception de la valeur de mémoire de ces deux films pour l'histoire du cinéma, valeur qui a beaucoup changé depuis quelques années, sous l'influence du travail des archives notamment. Le spectateur d'aujourd'hui qui regarde ces films muets se trouve, par rapport au spectateur contemporain, interpellé par un niveau supplémentaire de mémoire et de souvenir, celui de document mémoire de l'histoire du cinéma. Ils sont d'ailleurs célébrés dans les festivals liés à la mémoire du cinéma⁸ et il y a, pour chacun de ces deux films, toute une mémoire des différentes versions successives dont les archivistes et historiographes s'attachent à retrouver les plus proches de l'ori-

4 - Georges Sadoul, *Le cinéma français (1890-1962)*, Paris, Flammarion, 1962, p. 52.

5 - Jean Mitry, *Dictionnaire du cinéma*, Paris, Larousse, 1963 (cité dans *L'Avant-scène*, n°100, Paris, février 1970, p. 54).

6 - Alexandre Arnoux, *Du muet au parlant*, Paris, La Nouvelle Edition, 1946.

7 - Voir à ce sujet les textes de : François Albéra, "Écriture et image : note sur les intertitres dans le cinéma muet" (in *Dialectique*, n°9, été 1975, p. 25) et Michel Marie, "Muet" (*Lecture du film*, Paris Albatros, 1975, p. 164).

8 - Ces deux films ont été à plusieurs reprises programmés dans les festivals dédiés à la mémoire du cinéma (Le Giornate del Cinema Muto à Pordenone en Italie, CinéMémoire à Paris, les festivals d'Avignon et de Valence, pour ne citer qu'eux) presque comme attractions spectaculaires, comme films à grand spectacle. Leur projection comme événement est liée, entre autres, à la redécouverte en 1984 d'une copie de la première version de *La passion de Jeanne d'Arc*, à la restauration-reconstruction d'*Intolerance* par le *Museum of Modern Art et la Library of Congress* en 1989 d'après la partition musicale de la première projection publique, et à la mise en musique de la version Rohauer, commande de l'Etat français en 1986. Ces films sont aussi célébrés par d'autres films qui s'y réfèrent directement ; le cinéma se souvient ainsi de lui même notamment dans *Good Morning Babylon* des frères Taviani en 1988 pour *Intolerance* et *Vivre sa vie* de Jean-Luc Godard en 1962 pour *La passion de Jeanne d'Arc*.

ginale, de la "vraie" version, de l'"incunable" copie mythique⁹.

Nous laisserons volontairement cette mémoire de côté pour tenter de comprendre ou tout au moins de mettre à plat, de dénouer, les processus mémoriels suscités par l'utilisation de l'écrit, la mémoire induite par l'écrit à l'intérieur de ces deux films¹⁰ pour le spectateur, qu'il soit d'hier ou d'aujourd'hui.

Un premier niveau de mémoire est mis en place par l'annonce d'une mise en parallèle d'épisodes de l'Histoire et par l'indication implicite que le film fait référence à des faits présentés comme s'étant réellement passés et qui font partie de "textes" préétablis appartenant à la culture historique. Dans ce cadre, la représentation d'un livre introduisant ces mises en scènes a une incidence sur l'assise de la représentation de mémoire collective.

A un deuxième niveau, la fonction structurante des intertitres, liée à la valeur mémorielle de la matérialité de l'écrit, consolide l'accréditation historique de ces figurations et re-figurations d'un passé devenu mythique à force d'être représenté.

A un troisième niveau, plus intime cette fois, celui de la mémoire qui est interne à chaque être humain, la lecture de l'écrit et son raccordement linguistique avec les images requièrent une activité mémorielle fondamentale pour qu'il y ait compréhension du continuum filmique par delà l'hétérogénéité des matières de l'expression, intertitres/images photographiques en mouvement. Le savoir préalable du spectateur, sur le genre historique et sur l'histoire qui va lui être racontée, rejoint cette activité mémorielle en l'influençant.

9 - Notons au passage que cet idéal est critiqué aujourd'hui pour son positivisme historique qui prédomine encore trop. Non pas qu'il ne faille pas tenter de retrouver le film dans sa version première, mais c'est bien souvent au détriment d'autres versions qui ont existé comme telles pour un public donné à un moment donné. Il conviendrait de ne pas s'arrêter à la seule découverte de l'original d'un film et de se pencher sur l'historique de ses versions successives, d'autant que l'original en question peut s'avérer inatteignable comme c'est le cas par exemple pour *Intolerance*. Voir à ce sujet les différentes polémiques qu'a suscitées la reconstruction de ce film, notamment le texte de Russel Merritt, "D. W. Griffith's *Intolerance*, Reconstructing an Unattainable Text", *Film History*, vol.4, n°4, Taylor & Francis, 1990, pp. 337-377.

10 - Pour *Intolerance* nous nous référerons à la version de la Rohauer Collection et pour *La passion de Jeanne d'Arc* à la 2ème version remontée par Dreyer avec les chutes du premier montage. Ce choix est arbitraire, il prend en compte une des versions telle qu'elle a été vue par des spectateurs.

Écrit et associations de récits sources

Notons tout d'abord que la période des débuts du cinématographe a vu se multiplier les mises en scène d'épisodes historiques. Les deux films choisis appartiennent à la veine historique du cinéma muet qui compte d'ailleurs de nombreuses réalisations sur le seul thème de Jeanne d'Arc¹¹. Ils font aussi partie des nombreux sujets religieux traités par le cinéma des trente premières années qui ont vu se multiplier les Passions et Vies du Christ, les films bibliques et les vies de saints, notamment dans le cinéma des premiers temps¹².

André Gaudreault note que :

*"Les films produits au début du siècle sur le thème de "la Vie et la Passion du Christ" ont (...) occupé une place si importante dans la production du cinéma des premiers temps que l'on peut, à juste titre, les considérer comme ayant constitué un véritable genre, en bonne et due forme".*¹³

Intolerance et *La Passion de Jeanne d'Arc* ont aussi en commun de traiter des sujets à la fois historiques et religieux et de les mettre en parallèle : *Intolerance* met en relation des événements historiques - la chute de Babylone, le massacre de la Saint Barthélémy, des épisodes de la vie du Christ jusqu'à sa Passion - et une fiction présentée comme contemporaine du film. Quant à *La passion de Jeanne d'Arc*, le titre annonce à l'avance le parallèle que le film fait entre le procès de Jeanne d'Arc et la Passion du Christ.¹⁴

Ces deux films se réfèrent donc à des sources historiques et à un récit

11 - dont celle de Hatot, 1898 - Méliès, 1900 - Skladanowski, 1905 - Capellani, 1908 - Caserini, 1909 - Oxilia, 1913 - de Mille, 1917 - de Gastyne, 1928 - Dreyer, 1928.

12 - Roland Cosandey, André Gaudreault, Tom Gunning (sous la direction de), *Une invention du diable ? Cinéma des premiers temps et religion / An Invention of the Devil ? Religion and Early Cinema*, Actes du 1er Colloque International de Domitor (Québec, juin 1990), Sainte-Foy/Lausanne, Presses de l'Université Laval/Payot, 1992. Notamment les articles d'André Gaudreault, "La Passion du Christ : un genre, un discours, une forme", pp. 91-101 ; Tom Gunning, "Passion Play as Palimpsest: The Nature of the Text in the History of Early Cinema", p. 101-111 ; François de la Bretèque, "Les films hagiographiques dans le cinéma des premiers temps.", pp. 121-130 ; Charles Musser, "Les passions et les mystères de la Passion aux Etats-Unis (1880-1900) ", pp. 145-186.

13 - André Gaudreault, "La Passion du Christ : un genre, un discours, une forme", *op. cit.*, p.91.

14 - Comparaisons avec le modèle christique qui est de longue date dans la tradition des récits de vies de saints comme le montre François de La Bretèque qui rappelle aussi que "*La vie de saint a été le premier modèle narratif de l'occident chrétien*", in "Les films hagiographiques dans le cinéma des premiers temps.", *op. cit.*, p. 122-128.

historico-religieux qui, tout au moins pour l'histoire de Jeanne d'Arc et la Passion, se trouvent aussi dans la ligne bien plus ancienne de la longue tradition des représentations qu'en ont fait les plaques de lanternes magiques, les manuels d'école, les cathéchismes, les livres d'histoires de saints ou les vitraux des églises, etc. Ils sont des figurations de plus de ces récits mythiques appartenant à la tradition de la pratique des images chrétiennes qui dès le Moyen-Age a vu se déployer un formidable "*musée imaginaire des figures*" servant d'appui à l'efficacité doctrinale des clercs de l'Eglise pour un public qui ne savait pas lire¹⁵.

Georges Didi-Huberman note que cette imagerie est conçue dans un souci bien particulier d'intertextualité :

*"On comprend (...) que l'art figuratif religieux ne se soit jamais contenté de construire ses lieux comme de simples espaces unitaires, et ses temporalités comme de simples histoires racontées. Ces lieux mettent plusieurs espaces et plusieurs histoires en rapport d'association, même lorsqu'il n'y a qu'une seule image. Ils sont des lieux de mémoire au sens très précis que l'ars memoriae - qui, non fortuitement, constitue l'une des structures "épistémiques" les plus prégnantes du Moyen-Age - donnait à ce mot. Ils sont de vastes systèmes d'images et de lieux faits pour se rappeler les uns les autres."*¹⁶

Le film hagiographique des premiers temps est resitué dans cette tradition par François de La Bretèque qui explique que son caractère de "*condensation narrative*" seyait parfaitement à la discontinuité du cinéma de cette période, pouvant ainsi ne montrer que certaines scènes valant pour celles qui n'y étaient pas, et opérer des ellipses que le bonimenteur s'employait à expliciter ; au savoir préalable, stocké dans la mémoire du spectateur, de faire le reste¹⁷.

Intolerance et *La passion de Jeanne d'Arc* montés selon des exigences de narration continue¹⁸, contrairement à la mise en tableaux des films des premiers temps, ne semblent pas pour autant s'être défaits de cette tradi-

15 - Georges Didi-Huberman, "Puissances de la figure, exégèse et visualité dans l'art chrétien", *Symposium, les enjeux*, n°1, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1993, pp. 608-621.

16 - *Ibid.*, p. 616.

17 - François de la Bretèque, "Les films hagiographiques dans le cinéma des premiers temps." *op. cit.*, p. 122.

18 - Bien que les épisodes de la Passion d'*Intolerance* soient bien plus elliptiques que ceux des autres histoires du film.

tion de mises en scène de vies de saints et de Passions superposant plusieurs histoires et plusieurs moments d'une même histoire. Dans les deux films, un système de superposition est clairement mis en oeuvre pour le spectateur par la comparaison.

Dans *Intolerance*, les modalités de comparaison et leur lecture sont annoncées dès le titre *Intolerance. Love's Struggle Throughout the Ages* et les premiers plans qui sont des intertitres (IT) :

IT 1 *Our play is made up of four separate stories, laid in different periods of history, each with its own set of characters .*

IT 2 *Each story shows how hatred and intolerance through all the ages have battled against love and charity .*

IT 3 *Therefore, you will find our play turning from one of the four stories to another, as the common theme unfolds in each.*

IT 5 *Today as yesterday, endlessly rocking, ever bringing the same human passions, the same joys and sorrows.*

La comparaison entre les différentes périodes sera, par la suite, induite par le montage parallèle des épisodes des quatre histoires et réexpliquée par des intertitres entre les épisodes. Le carton débutant l'acte II redonne clairement la clé de lecture :

A Sun-play of the Ages.

INTOLERANCE.

A drama of Comparisons.

ACT II

Les intertitres et le montage parallèle sont les marques comparatives explicites.

La passion de Jeanne d'Arc utilise la comparaison implicite, la métaphore (si l'on considère que la métaphore est une comparaison sans la présence d'un comparatif explicite) comme son titre l'indique.

Ainsi y a-t-il dans ces deux films une volonté de mémoire, de mise en remémoration du spectateur, de circulation transversale dans l'imagerie et de rappels constants. La consigne de lecture en est donnée au spectateur par l'écrit dès le début des deux films.

Avec ces histoires superposées les unes par dessus les autres, ces films fonctionnent, au fond, un peu comme ces parchemins manuscrits dont on a effacé la première écriture pour écrire autre chose, mais dont les

marques de l'ancien texte sont tout de même lisibles par endroits et influencent le sens du nouveau texte¹⁹. Et cette idée de palimpseste, d'écrit initial par dessus lequel on réécrit mais qui ressort ça et là dans le nouveau texte, correspond bien à la valeur mémorielle que va prendre l'écrit dans le film même, au travers de la présentation d'un livre source et des intertitres.

Valeurs mémorielles de l'écrit, livre et mémoire.

La référence à un écrit préalable est de fait clairement signifiée au spectateur par la représentation en gros plan d'un livre s'ouvrant au tout début de chacun des deux films (ce qui est assez fréquent au cinéma et particulièrement au cinéma muet).

Au plan n°7 d'*Intolerance*, après les 6 premiers plans dont 5 intertitres et le plan n°4 où Lilian Gish veille auprès d'un berceau (plan leitmotiv qui jalonnait les passages d'un épisode à un autre), on a, en gros plan, un livre recouvert de cuir et dont le titre inscrit sur la couverture est "*Intolerance*". Une main invisible vient l'ouvrir et une fois complètement ouvert, un autre texte vient s'inscrire en surimpression par dessus le texte initial :

plan 7 (IT 6)

Our first story - out of the cradle of the present.

In a western city we find certain ambitious ladies banded together for the "uplift" of humanity.

Ce livre réapparaîtra d'ailleurs à l'occasion de la plupart des changements d'épisodes comme pour redire encore l'assise scripturale de l'enchaînement du récit (sur les 49 changements d'épisodes, 20 sont introduits par des intertitres en surimpression sur ce même livre ouvert dont une page est en train d'être tournée).

Sur les 315 intertitres du film, en plus de ces 20 intertitres sur fond de livre ouvert, d'autres intertitres sont inscrits en surimpression sur des fonds d'écrits préalables : 17 par dessus des tablettes en pierre gravées d'écriture hébraïque qui ressemblent aux Tables de la Loi telles que l'iconographie les représente habituellement avec la partie supérieure de la pierre arrondie (épisodes de la vie du Christ) ; 34 par dessus une surface de pierre décorée en haut à gauche d'une fleur de lis, et en bas à droite, d'un blason (épisodes de la Saint Barthélémy) ; 104 par dessus une pierre dont la partie

19 - Tom Gunning aborde d'emblée avec les concepts de palimpseste et d'intertextualité développés par Gérard Genette (dans *Palimpseste : La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982) l'étude du montage "*superposé*" d'une Passion Play déposée au M.O.M.A., in "Passion Play as Palimpseste: The Nature of the Text in the History of Early Cinema", *op. cit.*, p. 102-103.

supérieure est occupée par une frise de motifs assyriens sculptés (épisodes de Babylone).

Ces fonds ont eux aussi une motivation particulière au regard de l'écriture préalable, le côté inaltérable de l'écriture y est renforcé par les gravures des pierres qui en garantissent la pérennité et l'ancienneté des textes est soulignée par ces pierres appartenant à un âge ancien.²⁰

Dans les photogrammes déposés pour copyright à la *Library of Congress* par Griffith le 24 juin 1916 (avant la première publique, le 5 septembre 1916), deux autres cartons étaient prévus au tout début :

IT 1 Sympathetically dedicated to those in public life, who, to carry favor with the uninformed masses, publicly champion measures which in secret they detest.

IT 2 Foreword

The book of this play is arranged in four parallel plot threads or lines of action, telling four stories with four sets of characters and dealing with four periods of history, but all bearing on the theme of intolerance.

Cet avant-propos indiquait en toutes lettres l'origine écrite des fils conducteurs du film.

Juste après la fin du générique, le premier plan de *La passion de Jeanne d'Arc* représente un vieux livre feuilleté par deux mains qui, arrivées à une certaine page, ouvrent complètement le livre ; la main droite vient alors se poser sur la première ligne d'un paragraphe enluminé et commence à suivre du doigt le texte comme un écolier qui apprend à lire. Le spectateur, voyant ce livre, le connote aussitôt comme étant un vieux manuscrit grâce à son écriture ancienne, ses enluminures et ses cachets, il ne sait pas exactement quelle valeur donner à ce livre et aux deux mains qui le feuilletent si ce n'est une invite à entrer dans la diégèse. Il ne sait s'il s'agit des minutes du procès de Jeanne, d'un vieux livre d'histoire ou encore de la Bible. De fait, c'est une question à laquelle on peut répondre en relisant le scénario original du film qui prévoyait un premier carton juste avant le plan du livre :

*Dans la Bibliothèque Nationale à Paris se trouve un des documents les plus célèbres de l'histoire du monde "La condamnation de Jeanne d'Arc"*²¹

20 - Ces fonds d'intertitres ont d'autres fonctions, voir notamment le texte de Miriam Hansen "Hieroglyphics, Figurations of Writing", *Babel and Babylone, Spectatorship in American Silent Film*, Cambridge, Harvard University Press, 1991, pp. 188-198.

21 - Carl Dreyer, *Oeuvres cinématographiques 1926-1934*, présenté et annoté par Maurice Drouzy et Charles Tesson, Paris, Cinémathèque Française, 1983, p. 41

Dans ces deux films, la mise en scène est donc introduite par un écrit préalable présenté comme texte source. Cette intention du film à l'endroit du spectateur est, nous l'avons vu dans les intertitres des scénarios d'origine, clairement prévue par le réalisateur. La référence ainsi signifiée par un écrit, un livre, a pour effet, dans la culture occidentale et judéo-chrétienne d'attester, de justifier d'une authenticité. C'est ce que remarque Miriam Hansen à propos d'*Intolerance* : "*The initial close-up of the book shows a leather cover bearing the gilded inscription "Intolerance", in the same shot the book is being opened by an invisible hand. With this device the film asserts its cultural respectability by invoking the Western tradition of the Book, a prime token of authority and continuity, of closure and truth*"²².

La valeur symbolique d'authenticité conférée par le livre est, dans les deux films, renforcée par son aspect ancien, recouvert de cuir (et enluminé dans *La passion de Jeanne d'Arc*). La croyance en la fidélité du film à l'Histoire écrite, à la mémoire écrite, tient à la tradition culturelle judéo-chrétienne issue de la Religion du livre, des textes sacrés, de l'Écriture Sainte qui font que dans notre civilisation, l'écrit fait foi. Jacques Derrida parle du statut ontologique conféré au livre comme originel de tout, comme principe initial de la vie²³ et Georges Didi-Huberman replace la tradition symbolique de l'écrit dans la figuration religieuse :

*"Il faut redire que la "science" chrétienne du figurable tire son efficacité d'une puissance - supposée au départ comme autorité absolue de croyance - de noms proférés où l'Écriture Sainte se scande entièrement."*²⁴

Cette valeur de vérité, de fiabilité et de mémoire de l'écrit est liée non seulement à sa tradition culturelle mais aussi à sa matérialité même : c'est ce qui est consigné, de façon immuable, par l'écriture qui fait foi (on le voit dans l'emploi que font les institutions de l'écriture comme preuve²⁵).

22 - Miriam Hansen, *Babel and Babylone, Spectatorship in American Silent Film*, op. cit., p. 144.

23 - Jacques Derrida, "Edmond Jabès et la question du livre", in *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, coll. Points, 1967, pp. 99-116.

24 - Georges Didi-Huberman, "Puissances de la figure, exégèse et visualité dans l'art chrétien", *Symposium, les enjeux*, op. cit., p. 620.

25 - Écrit et mémoire sont d'ailleurs quasi synonymes dans certains cas. Ainsi, en français, le mot mémoire au féminin désigne la faculté psychique de conserver et de se rappeler ce qui est passé, alors qu'au masculin, un mémoire est un écrit scientifique, académique, juridique, comptable ou toute relation écrite d'un événement dont on a été témoin, bref, c'est un récapitulatif écrit.

C'est que l'écriture est la visualisation du discours dans un espace matériel délimité et quasi-permanent. Elle peut donc décharger le cerveau humain de la tâche de mémorisation en assurant à sa place le stockage, la conservation et la transmission de l'information, en quantité illimitée et de manière fiable, à travers l'espace et le temps, par opposition au caractère éphémère de l'énonciation orale. Ce qui fait en effet la force de l'image graphique de la langue, c'est qu'elle est permanente et solide. Elle peut vaincre la distance spatiale et temporelle en transmettant par la graphie, par sa matérialité littéralement tangible, par cette matérialité qui est la puissance même de l'écriture.

Pour Ferdinand de Saussure,

*"Les signes de la langue sont pour ainsi dire tangibles ; l'écriture peut les fixer dans des images conventionnelles. (...) Dans la langue, il n'y a plus que l'image acoustique, et celle-ci peut se traduire en une image visuelle constante. Car si l'on fait abstraction de la multitude de mouvements nécessaires pour la réaliser dans la parole, chaque image acoustique n'est que la somme d'un nombre limité d'éléments ou phonèmes, susceptibles à leur tour d'être évoqués par un nombre correspondant de signes dans l'écriture. C'est cette possibilité de fixer les choses relatives à la langue qui fait qu'un dictionnaire et une grammaire peuvent en être une représentation fidèle, la langue étant le dépôt des images acoustiques, et l'écriture la forme tangible de ces images."*²⁶

Le phonologisme congénital de la linguistique initialisée par Saussure privilégie l'oralité de la langue et laisse l'écriture à un second plan. Saussure s'interroge pourtant sur les raisons du prestige de l'écriture tout en le déplorant :

"(...) comment s'explique le prestige de l'écriture ?

1° D'abord l'image graphique des mots nous frappe comme un objet permanent et solide, plus propre que le son à constituer l'unité de la langue à travers le temps. Ce lien a beau être superficiel et créer une unité purement factice : il est beaucoup plus facile à saisir que le lien naturel, le seul véritable, celui du son.

2° Chez la plupart des individus les impressions visuelles sont plus nettes et plus durables que les impressions acoustiques ; aussi s'attachent-ils de préférence aux premières. L'image graphique finit par s'imposer aux dépens du son.

3° La langue littéraire accroît encore l'importance imméritée de l'écriture. Elle a ses dictionnaires, ses grammaires ; et c'est d'après le livre

26 - Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1976, p. 32 (c'est nous qui soulignons).

et par le livre qu'on enseigne à l'école ; la langue apparaît réglée par un code ; or ce code est lui-même une règle écrite, soumise à un usage rigoureux ; l'orthographe, et voilà ce qui confère à l'écriture une importance primordiale. On finit par oublier qu'on apprend à parler avant d'écrire, et le rapport naturel est renversé.

4° Enfin, quand il y a désaccord entre la langue et l'orthographe, le débat est toujours difficile à trancher pour tout autre que le linguiste ; mais comme celui-ci n'a pas voix au chapitre, la forme écrite a presque fatalement le dessus, parce que toute solution qui se réclame d'elle est plus aisée ; l'écriture s'arroge de ce chef une importance à laquelle elle n'a pas droit.²⁷

Tout en la critiquant, Saussure indique bien ici ce qui fait la force matérielle de l'écriture. La matière scripturale qui peut traverser le temps sans altérations, permet au spectateur d'*Intolerance* et de *La passion de Jeanne d'Arc* de croire à l'authenticité de la mémoire du film, extrait du livre. Cette croyance s'articule bien avec la croyance du spectateur à la réalité de ce qu'il voit et qui fonctionne pour tout film qu'il soit fictionnalisant ou non, qu'il retrace une période passée ou contemporaine. Et pourtant, le spectateur sait bien que tout film qui prétend mettre en scène l'Histoire est mensonger, et ne peut être qu'une reconstitution partielle et complètement fictive.

Valeurs mémorielles de l'écrit, intertitres et structures des deux films

La valeur mémorielle de l'écrit va fonctionner aussi à l'intérieur de ces deux films avec les textes des intertitres.

Les IT ne sont pas des figures sémiotiques du souvenir, au même titre que les fondus enchaînés de flash-back par exemple, mais leur matière même - l'écriture - leur confère une fonction de conservation de la mémoire. Leur utilisation facilite dans ces deux films la reconstitution de la mémoire "historique" en s'appuyant sur une voix scripturale. Tout en fonctionnant comme références à des textes sources et les retranscrivant pour caution du point de vue adopté par le film sur l'événement représenté, ils structurent véritablement le déroulement et la lecture du film.

On a trop longtemps considéré les intertitres des films muets comme des palliatifs à l'absence de son, leur étude n'est qu'assez récente, et la bibliographie sur le sujet trop courte. C'est qu'on a mésestimé leur importance, leurs fonctions tant du point de vue esthétique que narratif.

27 - Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, *ibid.*, pp. 46-47 (c'est nous qui soulignons).

Ils ont bien sûr une fonction d'ancrage²⁸ fixant le sens de l'image, ce que Jacques Derrida, lui, décrit en termes de sécurisation du spectateur :

" (...), *on n'a cessé d'illustrer par des images graphiques les rapports de la raison et de l'expérience, de la perception et de la mémoire. Mais une confiance n'a jamais cessé de s'y rassurer dans le sens du terme connu et familier, à savoir l'écriture.*"²⁹

Si les intertitres sont particulièrement aptes à ancrer la mémoire du spectateur et à lui donner des repères, ils favorisent par là même la mise en scène de l'Histoire et la structuration de la narration. *Intolerance* et *La passion de Jeanne d'Arc* sont précisément construits avec de nombreux intertitres.

Pendant plusieurs mois, Griffith suivit les projections de son film et retravailla le montage et les textes pour mieux les ajuster selon les réactions des publics. La version d'*Intolerance* choisie compte 315 intertitres (un plan sur 5,5 en moyenne est un intertitre). La fréquence de ces intertitres est donc remarquable. Parmi ces textes, 233 sont narratifs, 70 sont dialogiques, 8 sont narratifs puis dialogiques et 4 sont des citations explicites (avec références des sources) à des textes préalables. Il y a beaucoup à dire sur ces textes qui structurent ce film dont le rythme de changement d'épisodes est de plus en plus serré et les textes de moins en moins fréquents, au fur et à mesure de son déroulement.

Le nombre de textes narratifs indique bien l'importance de cette voix scripturale assurant la bonne compréhension du spectateur et dirigeant sa lecture de l'image ; ils comportent dans bien des cas des explications historiques sous forme de notes en bas des cartons (comme des notes de bas de page d'un livre). L'intertitre 27, par exemple, est composé ainsi :

IT 27 : *Catherine de Medici, queen-mother who covers her political intolerance of the Huguenots beneath the cloak of the great Catholic Religion.*

Note : Huguenots - the Protestant party of this period.

28 - Roland Barthes, "Rhétorique de l'image", in *Communications*, n°4, Paris, Seuil, 1964.

29 - Jacques Derrida, "La scène de l'écriture", in *L'écriture et la différence*, op. cit., p. 296.

Quant aux citations explicites³⁰, elles sont toutes les quatre indiquées comme provenant de l'Ancien ou du Nouveau Testament. L'assise mémorielle de l'écriture est donc réaffirmée dans les textes mêmes qui sont présentés comme sortis d'un livre et qui structurent le montage et sa lecture.

La copie de *La passion de Jeanne d'Arc* à laquelle nous nous référons compte 165 cartons (un plan sur 9 en moyenne est un intertitre). Le film intercale de façon rythmique des gros plans et des cartons avec très peu de mouvements d'appareil et des cadrages visant à l'isolation des visages. Tous les cartons sont dialogiques à l'exception du dernier carton. Aucune indication n'est clairement donnée quant à la provenance de ces dialogues mais le spectateur qui aura l'histoire de Jeanne d'Arc en mémoire, telle qu'elle lui a été présentée et représentée maintes fois, pourra sans doute reconnaître certaines répliques célèbres des protagonistes. Nous savons que Dreyer avait repris mot pour mot les textes des minutes du procès dont il s'est servi pour structurer son film. Il avait d'ailleurs vivement protesté contre la version remontée par Lo Duca en 1952, sans les intertitres d'origine, et sonorisée avec une illustration musicale à connotation religieuse, version projetée partout comme étant *La passion de Jeanne d'Arc* de Dreyer. Il disait :

*"Je savais que mon rythme serait détruit, ce n'est pas le rythme de la musique d'un Bach, d'un Beethoven ; cela m'effraie que le texte véritable du procès ne serve plus de pause rythmique car dans le film muet, les titres étaient plus qu'une explication, ils étaient encastés organiquement, tels des pilastres dans un bâtiment. J'aimerais qu'une copie muette, tel que ce film fut conçu, soit gardée dans son intégrité à la Cinémathèque, une copie sans coupure."*³¹

Ces deux films reprennent des thèmes déjà racontés et re-racontés indéfiniment à travers différentes formes artistiques qui ont, entre autres, conduit à l'avènement du cinéma. Hommages peut-être du cinéma à ses ancêtres ; besoin de se donner une légitimité propre en représentant, lui aussi mais à sa manière, les mêmes événements ; façon de s'essayer, de prendre

30 - Le film indique explicitement au spectateur la provenance de quatre des textes mais d'autres sont aussi des citations dont la source n'est pas mentionnée dans les cartons. Notamment de la première partie du poème de Walt Whitman : "Sea-Drift", "Out of the Cradle Endlessly Rocking", in *Leaves of Grass*, dont la première édition parut aux Etats-Unis en 1855 et que certains spectateurs ont peut-être reconnue.

31 - Lotte H. Eisner : "Rencontre avec Carl Th. Dreyer", in *Réflexions sur mon métier*, (recueil d'articles et d'interview de Dreyer), Paris, Ed de l'Etoile, 1983, p. 111 (texte paru auparavant in *Cahiers du cinéma*, n°48, juin 1955).

son essor tout en s'appuyant sur du déjà connu ? Je pense ici à *Intolerance* qui est un film novateur, notamment pour la mise en place d'un montage parallèle de quatre histoires, mais qui ne prend aucun risque quant aux thèmes traités, déjà connus des spectateurs, thèmes qui sont une assise sûre pour de multiples variations formelles. C'est ce que fait aussi à sa manière, *La passion de Jeanne d'Arc*, qui s'appuie également sur une histoire déjà connue pour une mise en scène moderne d'un procès alternant tour à tour systématiquement les gros plans des personnages avec les intertitres de leurs dialogues.

Les intertitres de ces deux films fonctionnent entre autres comme des piliers de mémoire référentielle autour desquels Griffith et Dreyer ont pu imaginer des formes filmiques originales.

L'écriture décharge, en effet, l'esprit humain de la tâche de conserver et de transmettre telle quelle la mémoire collective. Cette "libération" de la mémoire implique en même temps celle du spectateur qui sera plus ouvert, plus réceptif aux procédés cinématographiques introduits dans ces films.

Cependant, ces intertitres ne sont pas non plus une base que les images en mouvement viendraient simplement illustrer (les images ne seraient alors qu'en simple redondance avec le texte et n'apporteraient pas de nouveaux éléments susceptibles de faire avancer l'histoire). Les textes et les images en mouvement, les uns à la suite des autres, prennent tour à tour le relais de la narration pour faire avancer le récit.

Dynamique de lecture, anticipation et rétrospection

Le spectateur va devoir dépasser l'hétérogénéité des images photographiques en mouvement et des textes écrits pour réarticuler ce relais au niveau de son langage intérieur (au niveau du tissu sémantique, point commun des diverses matières de l'expression), et restituer ainsi le continuum filmique, le fil de la narration. Les processus de cognition que le spectateur développe alors passent inaperçus, sont quasi automatiques et involontaires et font appel à sa mémoire : mémoire requise pour la lecture des intertitres, mémoire immédiate qui permet au spectateur de relier logiquement les plans entre eux et les textes aux images. Cette activité est pourtant importante puisqu'elle conditionne la compréhension de la continuité du discours. Elle agit comme dynamique de cohérence.

C'est en effet au spectateur de catalyser les informations données pour comprendre le fil discursif, la continuité spatiale et temporelle. Il va devoir faire travailler sa mémoire pour enchaîner chaque plan avec ce qui le précède et ce qui le suit. Ce travail, il est vrai, est requis pour la compréh-

sion de tout film. Mais le travail de mémoire nécessaire à la concaténation des images en mouvement avec les intertitres a ceci de particulier qu'il oblige à relier des matières de l'expression hétérogènes.

C'est une véritable chaîne de cinéphrases³² que le spectateur doit mentalement former pour comprendre le montage de façon générale. C'est à ce niveau de discours intérieur que le spectateur va faire se rejoindre les intertitres qu'il lit et les images qu'il verbalise. Ainsi en va-t-il pour la perception de l'image photographique en mouvement dont le spectateur ne comprendra le signifié qu'en nommant son signifiant, c'est à dire en le découpant véritablement à l'aide de mots et en faisant correspondre à l'image une phrase pour en identifier le procès. Le texte et l'image ont, dans ce langage intérieur, une action réciproque d'ancrage de leurs significations, et chacun prend le relais de l'autre au long du déroulement du film. Les points de jonction sémantique entre les textes et les images se situent alors dans la zone de coréférence des informations dispensées³³.

Le spectateur a sans cesse recourt à l'anaphore puisqu'il lui faut faire appel rétrospectivement à d'autres segments coréférents du discours pour interpréter l'image ou le texte : il doit se rappeler ce que dit l'intertitre narratif pour comprendre qu'il y a eu changement d'épisode dans *Intolerance*, et se souvenir du plan du locuteur précédant l'intertitre dialogique pour savoir à quel personnage l'attribuer.

L'image et l'intertitre se succèdent dans le temps de la projection et chacun va en effet apporter une nouvelle information. C'est le principe du donné et du nouveau qui régit l'avancée de la diégèse par la narration : pour que l'enchaînement des actions puisse se faire dans un récit, il faut qu'à chaque élément nouveau du récit soit rattaché un élément déjà connu dont le spectateur doit se souvenir sous peine de ne plus rien comprendre.

Ceci est rendu possible car la langue et le cinéma, se déroulant dans le temps, fonctionnent tous les deux sur cette dynamique du donné et du nouveau. Dès lors la mise en chaîne des textes et des images peut se faire dans un continuum narratif.

Michel Colin³⁴ démontre que cette dynamique commune permet de considérer le film comme texte :

32 - Boris Eikenbaum, "Problèmes de ciné-stylistique", in *Cahiers du cinéma*, n° 220-221, Paris, mai-juin 1970.

33 - J'ai développé l'explication de ces processus dans "Pour élargir la problématique de l'intertitre : Intertitres et film", *Cahiers du CIRCAV*, n° 2, Université de Lille III, coordonné par Charles Tesson, printemps 1992, pp. 25-45.

34 - Michel Colin : *Langue, film, discours*, Paris, Klincksieck, Esthétique, 1985, p. 194.

"On peut considérer que le film tombe sous le coup de la notion de texte dans la mesure où, en tant que message, il est structuré en thème-transition-rhème et, au niveau informationnel, en donné-nouveau."

On remarque que, corrélativement à cette ressemblance de structure des messages, il y a des points communs entre les activités de lecture d'un texte et d'images en mouvement. La lecture d'un texte suscite divers procédés mentaux d'anticipation et de rétrospection, processus d'anticipation liés à la compétence linguistique du lecteur, qui va prévoir des probabilités de suites à un mot d'après ce qu'il connaît déjà du début de la phrase et du contexte : prévision du mot, de sa signification, de sa nature syntaxique (substantif, verbe, adjectif, etc.) ou son genre.³⁵ Ce phénomène d'anticipation implique un processus rétrospectif qui sera de confirmer ou d'infirmer la probabilité anticipée. La lecture d'images en mouvement fonctionne aussi sur ces principes, mais de façon moins stricte puisqu'il n'y a pas de suites a-grammaticales au cinéma, sa syntaxe est bien plus libre que celle de la langue. Ainsi, la lecture des intertitres va-t-elle constituer un pôle d'anticipation et de rétrospection plus sécurisant au sein des images en mouvement.

Prenons l'exemple des intertitres dialogiques : ils sont, dans ces deux films, toujours précédés de l'image du locuteur en train d'articuler des paroles. Le contexte et la mimique permettent au spectateur d'anticiper, sur le fait qu'il parle et sur le contenu de son dialogue. L'intertitre dialogique est une probabilité de suite d'un plan de personnage articulant mais, il n'est pas l'unique possibilité de suite. La prévision sera confirmée ou infirmée juste après par la présentation ou non d'un intertitre et de son contenu. De même, pour la reconstitution des traits supra-segmentaux des dialogues, le spectateur doit recourir à sa mémoire immédiate du plan de personnage précédant l'intertitre. Ainsi, le ton, la rapidité d'élocution d'un texte de Jeanne s'adressant à ses juges sera restitué par le spectateur au regard du plan de Jeanne le précédant.

Cependant, ces processus de mémoire, mis en action pour la confirmation du sens ou la restitution des traits sonores au texte, ne sont pas les seuls rétroactifs ; en lisant le texte, le spectateur le restitue en quelque sorte à l'image le précédant. Il comprend alors pleinement sa signification de même qu'un lecteur ne comprend pleinement la signification d'une proposition qu'une fois celle-ci terminée. Le spectateur a donc sans cesse recours à sa mémoire depuis le simple décodage des mots jusqu'à la phrase et enfin l'intertitre, dont le rattachement aux images fait aussi appel à la mémoire.

35 - François Richaudeau, *Linguistique Pragmatique*, Paris, Retz, 1981, p. 42.

Au niveau de l'intertitre, la possibilité d'anticiper les mots à la lecture d'une phrase procure une certaine jouissance au lecteur. L'anticipation au niveau du montage a le même effet : le lecteur-spectateur va voir ses prévisions confirmées, d'où son plaisir. Par ailleurs, les processus de rétrospection et d'anticipation participent du désir qu'a le spectateur de reconstituer "le bon objet"³⁶, désir qui est activé par la présence des savoirs préalables. Le spectateur connaît déjà ces histoires, mis à part l'épisode moderne d'*Intolerance*. Sa mémoire va lui faire reconnaître les personnages et leurs situations, les lieux etc., bref, toute une intertextualité mémorielle va émerger. Il en connaît la diégèse, même schématique, ses attentes sont prédéterminées quant à la suite logique de l'histoire. Le montage de scènes superposées et/ou parallèles, les jeux de symétrie, la discontinuité même, signale des ellipses, des éléments implicites, sous-entendus déjà connus, que le film ne comble pas toujours. Mais le spectateur lecteur, qui lit (lie) avec sa mémoire, imagine, re-coordonne les éléments selon son désir, rend cette construction liée et nécessaire selon l'intérêt qu'il porte au film, ou la trouve décousue selon sa lassitude. Les notions de scénarios et de scripts types font référence au savoir du spectateur sur le thème du discours lors de sa compréhension. Elles doivent être associées pour une grande part à l'anticipation qui régit l'activité perceptive et cognitive du spectateur, à l'interpellation de la partie mémorielle de son activité cognitive comme vecteur de sens. D'entrée de jeu, ces films déclenchent une activité de souvenir et la requièrent du spectateur qui se met à se souvenir de ce qu'il sait ou a su. Ils se réfèrent en fait à des récits mythiques racontés et re-racontés, à des constructions de mémoire collective, à un imaginaire plus qu'à une mémoire fixée : ces histoires racontées convoquent l'imaginaire que le spectateur s'est fabriqué avec toutes les représentations et narrations diverses qu'il en a eues.

Ce qui, au regard de la mémoire, est très important comme le remarque Deleuze à propos des films de Resnais :

*"Il est évident que, si l'on réduit la mémoire à l'image-souvenir et au flash-back, Resnais ne lui accorde aucun privilège et n'a que peu de choses à voir avec elle : on n'aura pas de peine à montrer que les rêves et cauchemars, les fantasmes, les hypothèses et anticipations, toutes les formes de l'imaginaire sont plus importantes que les flashes-back."*³⁷

Comme les films de genre, le film historique satisfait le spectateur, il re-connaît ce qu'il sait déjà (peut-être ce qu'il a appris à l'école). L'interpré-

36 - Christian Metz, *Le signifiant imaginaire*, Paris, Retz, p. 42.

37 - Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985, p. 160.

Claire DUPRÉ LA TOUR

tation par le cinéaste et par les acteurs lui offre une variante à une confirmation de son savoir, de sa mémoire.

L'étude des mécanismes de mémoire mis en jeux par l'écriture dans ces films, tels qu'ils sont mis en place et requis du spectateur, permet de pointer certaines fonctions et valeurs culturelles propres à l'écriture dans nos activités mentales. La mémoire collective et la mémoire du spectateur se trouvent accréditées par la matérialité même du scriptural et par sa lecture ; les intertitres comme traces, comme conservation de la mémoire prédisposent le dispositif mémoriel. Le livre, mémoire fiable, invite à rentrer dans un monde mais aussi à la lecture.

Pour faire appel à différentes strates de la mémoire, Histoire-mémoire collective et mémoire individuelle, mémoire cognitive et reconnaissance du "*bon objet*", ces films font jouer l'écrit qui suscite de façon spécifique l'activité mémorielle du spectateur.

L'utilisation de l'écrit met en place différents fonctionnements mémoriels interdépendants les uns des autres, aux niveaux pragmatique (consignes de lecture), sémantique (valeur mémorielle de l'écrit), structural (les intertitres comme structures) et cognitif (activité de lecture). Le champ d'action de l'écrit est donc très large et entre de façon complexe dans le système du film, notamment par les points communs aux systèmes de la langue écrite et du cinéma.

Claire DUPRÉ LA TOUR

CINEMA ET HISTOIRE : naissance d'une Nation ?

par Nathalie DE VOGHELAER

L'Histoire se construit de récits d'événements. Cette discipline ne peut évoluer que dans le respect de la vérité et elle suit l'évolution du temps et des différentes civilisations. Les films font pleinement partie de l'Histoire car une oeuvre de cinéma n'est jamais produite n'importe où, n'importe quand et par n'importe qui. Cependant, les liens qui les unissent semblent peu nombreux car leurs objectifs sont très différents.

En effet, l'Histoire est un processus de démythologisation alors que les mythes des temps modernes sont relayés par les films. L'imaginaire y est fortement représenté tandis que l'Histoire ne s'intéresse qu'à la réalité des faits et autres événements qui appartiennent au passé. Y a-t-il, dès lors, une relation possible entre le film et l'Histoire ? Et, si cette relation existe, en quoi consiste-t-elle ?

Le film historique peut se définir de la façon suivante, comme le propose Gili¹. Ce genre cinématographique permet de regrouper ainsi *“toutes les oeuvres qui (du point de vue temporel, ne s'inscrivent pas dans le présent du tournage mais se situent dans un passé plus ou moins lointain et plus ou moins caractérisé avec précision) peuvent être considérées comme des films historiques”*. Cette définition permet de différencier aisément les films dont l'histoire est contemporaine au temps de sa réalisation et de classer les films dont l'histoire est antérieure à la réalisation dans le genre *“film historique”*.

Gili va plus loin car il estime qu'il convient de faire la distinction entre le film historique et le film en costumes. Pour lui, *“le premier fait référence à des événements historiques précis”* comme une guerre ou encore une date importante de l'Histoire nationale du pays concerné. Par contre, il définit le film en costumes comme relevant davantage *“d'une invention romanes-*

1 - In L'Italie de Mussolini et son cinéma, p. 135.

que qui n'implique pas forcément le recours obligé à une période déterminée : le film, bâti autour de personnages imaginaires, pourrait tout aussi bien se dérouler à une époque différente de celle retenue et même, il pourrait sans dommage se développer dans la contemporanéité".

Cette distinction entre film historique et film en costumes ne paraît cependant pas pleinement satisfaisante pour plusieurs raisons. Premièrement, Gili semble oublier l'impact des films en costumes auprès des spectateurs. Si Jean-Paul Belmondo incarnait *Cartouche* dans la contemporanéité de la production du film (c'est à dire en 1961), Philippe de Broca ne ferait pas le même film. Son intention, en choisissant cette période, est de faire un film d'aventure et non pas un film policier. Inversement si Jean-Paul Belmondo avait campé son rôle d'un des *Morfalous* (Verneuil, 1984) dans un contexte différent, le film ne serait plus un film d'action, son genre serait tout autre. Imaginons que le même scénario soit tourné aux États-Unis en reconstituant l'ambiance du XIXème siècle, on obtiendrait alors un western.

Le choix d'une époque et de tourner ou non en costumes participent de l'intention du réalisateur. La reconstitution de scènes en costumes n'est pas simplement fonction d'une absolue nécessité avec le contexte historique mais également d'un choix esthétique et d'un parti pris. Les films de reconstitution historique font appel à des éléments précis qui témoignent d'une systématisation par rapport aux ingrédients du genre : des codes de représentation sont établis comme pour n'importe quel autre genre cinématographique.

Pour le film en costumes (pour reprendre le terme employé par Gili) c'est avant tout la spectacularité qui est mise en avant, quasiment comme une fin en soi. Les réalisateurs voient tout en grand alors que le drame policier, par exemple, en réfère plus facilement au huis-clos et à l'intimité. C'est pour cette raison que le choix du réalisateur de faire un film en costumes ne relève pas seulement de "*l'accessoire ou du décoratif*", comme le prétend Gili².

Le film en costumes est coûteux par définition parce qu'il nécessite des décors et des costumes somptueux et parce que, généralement, le réalisateur accorde une place importante aux mouvements de foule qui ne peuvent être mis en scène qu'en ayant recours à un nombre considérable de figurants. Cela implique, de plus, *in extenso* des moyens techniques en corrélation. Les possibilités budgétaires ne permettent pas au réalisateur de choisir de faire n'importe quoi. Faire un film en costumes ne résulte pas

2 - Gili, *op. cit.*, p. 136.

d'un caprice mais, également, de questions économiques. Prenons un seul exemple : *La Marseillaise* de Renoir (1938). Le réalisateur ne nous propose pas la prise de la Bastille qui aurait nécessité de fortes dépenses. Il n'évoque cet événement que grâce à une pancarte où est inscrit "*ci-gît la Bastille*" sur un petit mur en ruines. La séquence de la prise de la Bastille est remplacée par cette image unique, faute de moyens financiers.

De plus, je ne pense pas que l'on puisse distinguer le film historique du film en costumes en fonction des personnages qui y sont présentés. Gili définit le film historique comme celui où des événements précis et des grandes figures de l'Histoire sont à la base du scénario. Pourtant, réaliser un film autour d'une figure emblématique de l'Histoire ne prouve pas, loin s'en faut, qu'il s'agit plus d'une bonne reconstitution historique que ne peut le proposer un film en costumes.

Le film doit plutôt être envisagé comme une sorte de biographie filmée, plus ou moins romancée, de la vie d'un homme (ou d'une femme) ou du rôle que cette personne a joué à un moment précis de l'Histoire. Le film américain *Amadeus* de Milos Forman (1984) n'est pas une reconstitution exacte de la vie du compositeur. Sa vie est fictionnalisée, romancée comme l'est également celle de *Patton* (dans le film-titre de l'américain Schaffer, en 1970) ou encore celle d'Hitler (dans *The Hitler's Gang* de l'américain Farrow, en 1944). L'intérêt n'est pas seulement de faire un film historiquement vrai, mais bel et bien de fictionnaliser la réalité.

Parler de personnes célèbres ou d'illustres inconnus ne changent pas foncièrement la trame des films sur l'Histoire. L'objectif des deux approches est similaire puisqu'il s'agit, dans les deux cas, de parler du passé. En revanche, cela apporte une dimension différente. Prendre comme personnage principal un héros national semble plus tourner le film vers une analyse de la politique d'un pays alors que prendre un inconnu, ayant vécu tel fait historique, permet au réalisateur d'appréhender les événements de l'intérieur.

De fait, de nombreux films se basent sur le quotidien d'une personne pendant une période précise de l'Histoire. Le recours aux faits divers est ainsi propice à l'auteur pour s'exprimer sur des réactions individuelles et de parler plus de la société que de l'Histoire proprement dite.

Dans ce cas, les scénarios s'intéressent peu aux problèmes liés aux contingences politiques ou institutionnelles mais ils s'interrogent sur les répercussions que celles-ci peuvent avoir sur l'homme plongé malgré lui

dans la tourmente historique. Cette approche permet de réduire, à la dimension humaine, les événements. En effet, l'individu n'a pas d'influence directe sur ce qui se passe autour de lui et il ne peut pas changer le cours de l'Histoire.

Le film peut, néanmoins, montrer comment il évolue dans cette tourmente, comment il la comprend et comment il l'appréhende au quotidien. Le fait divers peut alors être exploité pour analyser une société par induction. Une dernière possibilité est de faire se rencontrer ces deux individus (le héros national et l'inconnu) mais le résultat reste le même : le réalisateur fictionnalise une action et il propose sa lecture des faits.

Enfin, la définition du "*film en costumes*" paraît trop large car même un film portant sur la Seconde Guerre Mondiale fait également appel à des costumes particuliers. Tout comme on peut classer dans "*film en costumes*", un film réalisé dans les années 90 dont l'action se passerait dans les années 60 car les vêtements et les décors (essentiellement les intérieurs) sont déjà différents de ce que nous connaissons aujourd'hui. Gili oublie également une nuance qui a pourtant son importance : le temps de la réception. Un film réalisé dans les années 30 devient pour le spectateur, en 1998, un film d'Histoire car le récit filmique et le temps de la production n'appartiennent pas à la contemporanéité du moment de la réception, 68 ans plus tard.

De plus Gili ne parle pas d'un autre type de films en costumes où les voitures sont remplacées par des objets volants non identifiés. Pourtant, ces films en costumes, qui proposent des scénarios portant sur le futur, peuvent également être écartés et renvoyés dans un genre différent : celui de l'anticipation. Anticipation qui permet de parler de l'Histoire passée (ou présente) au même titre que les films historiques proprement dits. Je pense, par exemple, à la série télévisée américaine *V*. Dans les premiers épisodes, une famille juive témoigne du mouvement cyclique de l'Histoire en rappelant le génocide. De même, certaines scènes de la série se passe dans la rue. Sur les murs, sont collées des affiches en faveur de l'occupant qui ressemblent énormément aux affiches hitlériennes, destinées à la propagande, dans les pays occupés. En effet sur l'une d'entre elles, un "*Visiteur*" tient dans ses bras deux enfants terriens tout comme le propose l'affiche de Matejko (qui est diffusée en 1940) où l'on voit un soldat allemand tenir dans ses bras deux enfants³. Dans le même ordre d'idées, le logo des "*Visiteurs*" est très proche, graphiquement, des croix gammées hitlériennes. Ces exemples montrent qu'il est possible de parler du passé dans un film

3 - Slogan : "*Populations abandonnées, faites confiance au soldat allemand !*".

d'anticipation⁴. Il semble donc important de ne pas les oublier⁵. Il semble d'ailleurs, en règle générale, que les genres sont mal perçus et souvent mal appropriés aux films. J'ai recensé pas moins de 33 genres différents dans les dictionnaires de cinéma⁶. Ce classement par genre est parfois surprenant puisque *Le jour de gloire* (film français de Jacques Bernard, 1976) est classé "comédie" alors que l'action se passe pendant la Seconde Guerre Mondiale tout comme l'est l'action du film *Die Schachnovelle* (Gerd Oswald, réalisé en Allemagne, en 1960) qui, lui, est classé dans les drames⁷. De même se retrouvent sous la même appellation des films aussi différents que *Poltergeist* (Tobe Hooper, 1982) et *The Picture of Dorian Gray* (Albert Lewin, 1945) classés tous deux dans le genre "fantastique"⁸.

Pour classer les films et leur rapport à l'Histoire, il serait judicieux de s'en référer aux trois temporalités (passé, présent et futur) tout en distinguant les genres à l'intérieur de ces trois grands ensembles. Ce qui faciliterait probablement la distinction et les rapports qu'entretiennent l'Histoire et le Cinéma. Ces amours difficiles, pour reprendre les mots de Michèle Lagny⁹, s'expliquent sans doute également par les approches proposées par les historiens. Il semble exister plusieurs façons de considérer le film historique. L'analyste peut baser sa recherche sur la confirmation ou l'infirmité de la bonne reconstruction historique d'une période ou d'un événement. Son travail consiste alors à vérifier l'authenticité des décors, des

4 - Cette approche facilite même le traitement de réalités historiques en désactivant les polémiques qu'engendrent très fréquemment le questionnement de la Résistance et de la Collaboration dans les films dont l'action se passe pendant la Seconde Guerre Mondiale.

5 - De même, il ne faut pas omettre les films fantastiques qui, bien que atemporel, parlent tour à tour du passé, du présent et du futur.

6 - Ces 33 genres sont, par ordre alphabétique : adaptation, aventure, biblique, biographie, burlesque, cape et épée, catastrophe, comédie, comédie des moeurs, comédie dramatique, comédie musicale, comédie policière, document, drame, drame onirique, drame psychologique, érotique, espionnage, fable, fantastique, guerre, horreur, humour noir, karaté, mélodrame, péplum, policier, politique-fiction, science-fiction, superproduction, suspense, thriller, western. J'ajouterais bien volontiers à cette liste le genre "remake" qui n'apparaît nulle part malgré la proportion importante de films que cela représente. Bien sûr, le "remake" est le traitement particulier d'un film déjà existant mais il est tellement codifié qu'il pourrait s'imposer comme un genre à part entière.

7 - Ce qui ne facilite pas les recherches quand on essaye d'établir une liste exhaustive des films sur la Seconde Guerre Mondiale.

8 - In *Ciné-guide, 20 000 films de A à Z*, Eric Leguède.

9 - Michèle Lagny, "Histoire et Cinéma : des amours difficiles", in *CinémAction*, n° 47.

costumes et même des dialogues (si ces derniers sont du ressort des grandes déclarations historiques). Son objectif est donc clairement défini : il doit conclure si, oui ou non, l'oeuvre représente un bon film historique.

Il peut également mettre en correspondance des films dont le synopsis est similaire. Il doit, pour cela, élaborer son corpus autour d'une date ou d'un événement précis, qui servent de toile de fond au film. Le sujet, traité par des réalisateurs différents mais contemporains des uns des autres, peut alors permettre de mettre en exergue comment est appréhendée telle période de l'Histoire et quelles significations les auteurs lui attribuent.

La troisième possibilité est de définir une période de l'histoire du cinéma pour cerner les évolutions que connaît le traitement de tel thème historique précis. Enfin, la dernière possibilité est de comparer comment des réalisateurs de nationalités différentes parlent des mêmes faits historiques. Cette approche permet alors de montrer quelles sont les approches spécifiques et nationales d'un événement mondial.

Le cinéma reproduit-il les mêmes représentations du passé que dans les discours historiques écrits ? La seconde question, qui est intrinsèquement liée à la première, porte alors sur la reproduction réelle ou déniée de l'évolution des visions d'une société sur sa propre Histoire. Enfin, nous pouvons nous demander s'il existe ou non une relation entre les oeuvres au niveau de l'héritage de l'histoire des films. Est-ce qu'un réalisateur parle de tel sujet en renonçant à prendre en compte les films qui, préalablement, ont déjà été réalisés sur ce sujet ? Ou prend-il en compte l'héritage du passé cinématographique ?

Pour Marc Ferro¹⁰, *“la paradoxe (entre cinéma et histoire) réside dans le fait qu'avec le recul un ouvrage historique chasse l'autre, l'oeuvre d'art demeure... De sorte qu'avec le temps qui passe, notre mémoire finit par identifier (Le Napoléon d'Abel) Gance à l'Histoire telle qu'elle s'est produite”*.

Ces deux acceptions paraissent quelques peu rapides. Il est vrai que l'Histoire est en perpétuel mouvement du fait de la possibilité d'accéder à de nouvelles archives et donc d'appréhender le réel de plus en plus précisément : nous savons plus de choses aujourd'hui sur Vichy que les Français qui ont vécu sous son régime jusqu'à la Libération. Il est donc normal que des ouvrages historiques plus récents peuvent, parfois, apporter des connaissances plus approfondies sur certains événements.

Ceci-dit, je pense également qu'un film peut en chasser un autre et de façon même plus facile (et plus fréquente) que ne veut bien le reconnaître

10 - In *Cinéma et histoire*, p. 170.

Ferro. Prenons un exemple. Tout le monde connaît *The Sound of Music* (*La mélodie du bonheur*) réalisé en 1965 par l'américain Robert Wise. Le synopsis est simple : une jeune Autrichienne (Julie Andrews) prend ses fonctions de gouvernante auprès de sept enfants... et de leur père (Christopher Plummer). Mais qui a déjà pu voir sur les écrans français (qu'ils soient cinématographiques ou télévisuels), *Die Trapp Familie* réalisé en 1957 par Liebeneiner ? Le remake américain a pris la place du film original qui, lui, est allemand.

De même, lorsque je demande à mes étudiants de me donner le nom du réalisateur du film *To be or not to be*, ils me répondent, dans la majorité des cas, qu'il s'agit de Mel Brooks (et exceptionnellement que c'est un film d'Alan Johnson) car ils pensent au film réalisé en 1983 et absolument pas au film que Lubitsch réalise en 1942. Même si les oeuvres perdurent, la mémoire est sélective. Cela est d'autant plus fréquent que les spectateurs s'intéressent rarement à ces vieux films qui, en plus, sont peu ou prou diffusés.

L'oeuvre filmique a beau exister, elle meurt si elle n'est pas diffusée : la pellicule demeure mais pas le film. On peut effectivement se demander s'il est encore possible d'appeler "oeuvre cinématographique", un film qui ne rencontre pas de public. Dans ce cas précis (absence de spectateurs), il y a incontestablement une faille, une carence dans le dispositif cinématographique.

Quant à identifier un film à de la réalité, cela semble également invraisemblable à moins de prendre les spectateurs pour de tristes idiots. Pour que le public assimile la réalité de la vie de Napoléon au film d'Abel Gance, il y a un grand pas à franchir. Cette acception de Ferro soulève deux remarques. La première est simple : le film n'est plus diffusé, il est donc improbable qu'une personne ait ces images en tête. En admettant que le film soit encore diffusé, la deuxième remarque réside dans le fait que, si la perception du récepteur est faussée par le film, ce même récepteur n'a vraisemblablement pas lu de livres d'histoire portant sur cette période. Pire encore, si des ouvrages sont lus par le récepteur mais que ce dernier ne retient que le film, il devient complètement inutile d'en écrire.

Il est vrai que le film allemand, *Stalingrad* de Vislmaier (1992) semble très réaliste. Les scènes spectaculaires de combats qui y sont représentées doivent être assez proches de la réalité. Les personnages sont totalement perdus dans la tourmente des coups de feu : ils s'affolent, ils s'entretuent (ne sachant plus d'où vient l'ennemi) et ils ont très peur. Les minutes qui suivent les combats sont également très réalistes : les soldats, sales et fa-

tigués, connaissent encore la tristesse à côté de leurs amis, morts ou horriblement mutilés. Le spectateur fait, cependant, la différence entre ce film et la réalité des combats. Il en a simplement, je pense, une idée plus juste en regardant ce film. Le spectateur fait preuve de discernement entre les différents films de fiction qu'il ne va d'ailleurs pas voir pour les mêmes raisons. Si le spectateur désire voir un film dont la base du scénario est la Résistance. Deux choix (nous n'en prendrons que deux) s'offrent à lui : il peut soit choisir de voir *Papy fait de la Résistance* (une comédie en décalage avec la réalité) ; soit le film *L'armée des ombres* qui ne prétend pas montrer le réel bien qu'il propose un traitement plus proche de l'Histoire et de ce qui a pu se passer. Ces deux films traitent le même sujet (en l'occurrence le quotidien d'un groupe de résistants) mais ils le font sur deux modes différents : ce que ne peut pas se permettre l'Histoire mais fait la richesse du cinéma.

L'image peut parfois ne pas correspondre à ce que dit l'historien. Cela ne veut pas dire que l'auteur ait recours aux mensonges. Il n'y a mensonge que lorsque le réalisateur le fait consciemment dans un but volontairement propagandiste. Il faut alors comprendre les "*erreurs historiques*" comme des approches particulières. Un film d'une heure trente sur la Seconde Guerre Mondiale ne peut évidemment pas tout dire. Le réalisateur opère alors des choix en relation avec ses intentions et le récit filmique qu'il a élaboré. S'il omet, volontairement, de parler de tel événement, cela ne signifie pas qu'il le dénie. En revanche, il juge que cela n'amène rien de plus à son intrigue.

Le cinéma est un art ; loin de trahir la réalité, il la reconstruit. L'hypothèse est que le cinéma est un miroir de la société. Il est alors appréhendé par les réalisateurs comme un outil de questionnement sur le rapport de l'imaginaire et du réel dans la société (qui le produit et qui le reçoit). De plus, les films sont des produits de masse, destinés aux masses. Ils risquent donc d'offrir des échappées sur la culture populaire et, surtout, sur l'imaginaire des sociétés.

A l'insu du réalisateur, des zones idéologiques et sociales peuvent effleurer sans que son auteur en ait toujours conscience. Cela se rapproche évidemment du lapsus révélateur ou du refoulement bien que ces deux phénomènes se traduisent par le choix de certains cadrages des images ou par celui de montages, plutôt que par des actes verbaux. N'oublions pas non plus que l'autocensure entre également en jeu : un réalisateur peut se refuser de faire jouer par les comédiens certaines scènes de peur de choquer le public ou parce qu'il se sent incapable d'aborder tel aspect de l'Histoire et donc, de traiter certaines questions frontalement.

Les films de fiction peuvent donc être vus comme des agents de l'Histoire ou, mieux encore, comme des adjuvants à la compréhension des histoires sociales des différents pays^{1 2}. Un film sur l'Histoire montre les tendances profondes d'une société : il met en avant les coulisses de la société qui le crée et le diffuse. Il parle autant du fait historique auquel il se réfère que de la société contemporaine, au moment T de sa production. En d'autres termes, le film crée presque un rapport politique entre la mémoire collective et les enjeux du présent. Le cinéma n'est pas une reconstitution de l'Histoire mais une reconstruction où l'imaginaire joue un grand rôle. Bien évidemment, le cinéma n'apporte que des réponses partielles, fragmentaires sur les périodes de l'Histoire dont il s'inspire. Mais il révèle parfois une "face cachée" que l'Histoire officielle dissimule.

Cependant il faut reconnaître que le réalisateur peut, parfois, rendre intelligible l'Histoire car il expose des faits imaginaires pour lesquels il recrée une ambiance. Et ces ambiances donnent une perception précise de ce que pouvait être telle période de l'Histoire. Il ne faut pourtant pas considérer ces ambiances comme des reconstructions de la réalité mais comme une résultante d'une approche personnelle : celle du réalisateur. Il faut alors comprendre le film, non comme un document d'archives pour mieux comprendre l'Histoire, mais y voir comment, à un moment donné, un réalisateur en parle. Celui-ci ne s'exprime pas seulement sur un sujet selon son propre mode de perception, il le fait également en fonction du public auquel il s'adresse. De fait, un réalisateur rend compte du passé tout en donnant à voir les mentalités qui l'entourent. Par ce biais, il parle du présent dans lequel il évolue.

D'ailleurs certains films marchent mieux que d'autres alors que le sujet est similaire. Cela est sans doute en relation directe avec l'importance de la place et du rôle du spectateur. Prenons un exemple. L'histoire du couple de résistants : les Aubrac. *Boulevard des Hironnelles* (Josée Yanne) sort, en 1992, dans la quasi-ignorance alors que *Lucie Aubrac* (Claude Berri, 1996), la deuxième adaptation des souvenirs du couple, "marche" mieux (même s'il est loin d'atteindre les sommets du *box-office*).

Les spectateurs sont plus intéressés et ce pour deux raisons : soit parce qu'ils sont, à ce moment là, mieux et plus sensibilisés ou parce que, simplement, la sortie du film correspond à un intérêt particulier pour ce thème, à ce moment précis.

12 - En effet, les lapsus du réalisateur peuvent montrer ce que la société tente de cacher.

Précisons également que le film sur l'Histoire semble placer le spectateur en position conflictuelle. Quand il regarde un film de fiction sur la Seconde Guerre Mondiale, deux visions se télescopent : la réalité et l'imaginaire. Le spectateur sait qu'il regarde une fiction (et donc il a conscience que ce qu'il voit n'est pas vrai) et pourtant, des faits historiques y sont présentés (la réalité du passé est là). Cette position est d'autant plus conflictuelle qu'il est parfois difficile, pour le spectateur, de cerner le réel du romancé.

La situation se complique davantage lorsqu'il perçoit des éléments ou des indices de la réalité (non pas passée, mais actuelle). De même, le spectateur peut être dérouté par les conséquences émotionnelles dues à la vision de certaines scènes. Aller au cinéma est un loisir, la pulsion scopique et le plaisir de voir deviennent cependant, quelquefois, difficiles à gérer lors de scènes violentes. Le plaisir devient déplaisir pendant des scènes insoutenables de persécutions ou de tortures.

De plus, le film sur l'Histoire ne peut être que lacunaire. Cela pose aussi problème car le film de fiction peut établir des zones d'incertitudes chez les spectateurs. Dans *Schindler's List* (*La Liste de Schindler* de Spielberg, 1993), la séquence où les femmes détenues se retrouvent dans des salles de douches, dans le camp d'extermination d'Auschwitz, a soulevé de nombreuses polémiques. Face à cette séquence, le spectateur peut adopter une des trois positions suivantes :

- la première consiste à se placer en tant que défenseur de Spielberg en reconnaissant qu'il y a eu une maladresse de ma part du réalisateur. Le suspense, quant au sort de ses personnages, aurait pu être amené différemment,
- la deuxième position est évidemment celle de l'opposant qui dénonce l'affront qui est fait aux victimes et qui voit dans ces images une banalisation de ce qui s'est réellement passé,
- la troisième position convient, enfin, au spectateur plus apte à assimiler les thèses révisionnistes que les livres de Jorge Semprun. Pour lui la conclusion est simple : les chambres à gaz n'ont pas existé puisque même un réalisateur (américain !) le dit et le montre.

Nous devons aller plus loin en faisant l'hypothèse d'une possible histoire de la fiction. En effet, au fil du temps, les fictions évoluent corrélativement aux sociétés dans lesquelles elles sont créées et diffusées. Selon Ferro¹³, "*l'accueil réservé à La grande illusion constitue un révélateur sur la société d'avant et d'après-guerre. Lors de la sortie du film en 1937, la presse de Gauche salua La grande illusion comme une oeuvre pacifiste qui militait en faveur du rapprochement entre les peuples*" et "*en 1946, par un*

13 - Ferro, *op. cit.*, p. 184.

retournement de sens assez extraordinaire, le film est reconnu comme une invitation à la Collaboration” et le film est vivement critiqué par la presse de la Résistance.

Cela s’explique vraisemblablement par le fait que, trop souvent, l’analyse d’un film devient prétexte à analyser et surtout juger l’Histoire. Savoir ce qui s’est réellement passé du point de vue historique empêche parfois d’aboutir à des analyses sereines : avant et après-guerre, deux lectures complètement opposées sont présentées. Le critique semble vouloir dénicher les indices nécessaires à ses propres hypothèses. Si l’on juge que la Collaboration a été très répandue et que l’Etat a incité les auteurs à y participer et à l’émanciper, on peut toujours trouver un film pour appuyer ses dires. Le film devient plus un prétexte à élaborer des théories sur l’Histoire que de parler et d’analyser réellement le film en question. Il faut interroger le film par rapport à ce que nous savons mais en le remettant dans son contexte de production en ayant, également, toujours en tête qu’elle est la préoccupation du réalisateur et de la société au moment du film.

Peut-on vraiment concevoir que Renoir cherche à inciter à la collaboration en 1937 ? Cela présume qu’il sait déjà (ou qu’il pressent) que la Seconde Guerre Mondiale va être déclarée, que la France va connaître la débâcle de 1940 et que le gouvernement de Vichy sera collaborationniste. Quel visionnaire !

Il semble qu’il est plus sage de modérer ses propos et d’y cerner les réelles questions que soulève le film. A l’origine, *La grande illusion* représente, entre autres, l’illusion de la fin de la lutte des classes. Les combattants espèrent voir continuer, après-guerre, cette fraternité née de la souffrance commune, vécue par les soldats de classes sociales et de nationalités différentes.

Mais, après la Seconde Guerre Mondiale, le film est immédiatement taxé d’antisémitisme. Ceci n’est d’ailleurs pas surprenant puisque, après 1945, aucun réalisateur ne semble pouvoir échapper à cette accusation. Tout réalisateur ayant un personnage juif dans son film est forcément suspect comme si sa présence même à l’image était responsable de 6 millions de victimes. Le sujet est tellement tabou que les critiques et l’opinion publique discréditent ces films... comme pour oublier, bien à propos, que les véritables personnes susceptibles d’être accusées appartenaient, non pas à l’industrie cinématographique mais, bel et bien, au gouvernement de Vichy et aux nazillons français.

Dans *La grande illusion*, la complexité du personnage de Rosenthal repose sur des attitudes divergentes. En effet, Rosenthal partage autant le

contenu de ses colis avec ses camarades que le courage au combat. Mais il est le seul à recevoir des colis et il se vante d'avoir une famille qui s'est enrichi le temps d'une seule génération. Lapsus d'une époque où l'antisémitisme n'est malheureusement pas qu'une théorie et où les publications maurassiennes se multiplient ? Ou dénonciation du réalisateur des risques que pourrait entraîner la non fraternité¹⁴ ?

Le film et ses relations avec la société réceptrice sont telles que "*Eisenstein avait déjà observé que toute société reçoit les images en fonction de sa propre culture ; que si l'allégorie de la boucherie, dans La Grève, suscitait bien l'effet voulu dans les villes, dans les campagnes au contraire elle laissait indifférents les paysans habitués à voir couler le sang*"¹⁵.

Cette distinction de réception se retrouve également quand, aujourd'hui, nous regardons un film tourné il y a plus de quarante ans. Aux questions de la société au moment de la production du film, s'ajoutent celles que nous nous posons aujourd'hui. Mais nous oublions vite que les questions que nous nous posons sont nouvelles et qu'elles ne correspondent pas forcément à celles qui intéressaient les spectateurs quarante ans plus tôt. C'est souvent pour cette raison que nous jugeons qu'un film vieilli mal : il ne répond pas à nos propres interrogations.

De plus, entre 1945 et 1998, l'Histoire et les sociétés évoluent. Des événements inconnus, il y a quarante ans, sont aujourd'hui tout à fait intégrés. L'évolution des connaissances (sur des sujets comme la Seconde Guerre Mondiale et essentiellement le génocide) est rendue possible grâce à l'accès plus facile aux archives.

L'augmentation des connaissances sur un sujet donne une certaine maturité au récepteur. En effet, avec plus de savoir, le spectateur est mieux préparé à voir : les représentations peuvent donc évoluer et, de fait, elles changent en fonction du développement culturel.

Parler du génocide dans les films de fiction n'est pas sans poser problème mais les difficultés que rencontrent les réalisateurs ne sont pas les mêmes en 1945 qu'en 1998. La principale raison trouve son explication dans l'évolution des spectateurs. Ces derniers en savent plus sur ce qui s'est passé dans les camps de concentration et d'extermination que les spectateurs de 1945. *A contrario*, en 1945, des personnes reviennent des camps de concentration ou d'extermination et d'autres ont perdu des membres de leur famille (quand ce n'est pas leur famille toute entière) dans ces mêmes camps.

14 - Rosenthal (Dalio) risque de mourir si l'ingénieur (Gabin) ne l'aide pas.

15 - *Op. cit.*, p. 25.

Une question se pose : le traumatisme, encore énorme, et le passé trop proche n'empêchent-ils pas les victimes rescapés de voir ce type de film ? Ces films de fiction qui tentent de montrer ce qui s'est passé, ce qui leur est arrivé ? Les proches peuvent-ils voir de quelle façon sont morts les leurs ? La distanciation ne semble pas suffisante et cela ne correspond pas à leurs préoccupations immédiates (qui concernent leur survie et leur réinsertion).

Corrélativement à une baisse du refoulement, le repli du tabou d'en parler (ou d'en entendre parler) s'accompagne d'une baisse de la mémoire. Les spectateurs d'aujourd'hui, pour une grande majorité, n'ont pas connus la Seconde Guerre Mondiale. Les témoins directs sont, à présent, pour la plupart âgés ou étaient trop jeunes pendant cette période pour s'en souvenir avec exactitude. Ce qui sépare le plus les spectateurs de 1945 de ceux de 1998 est sans nul doute la mémoire. Mémoire réelle pour les uns (ceux qui ont vécu ces événements) et mémoire culturelle pour les autres (nous avons appris ce qui s'est passé). De plus les spectateurs d'aujourd'hui subissent, de fait, l'éloignement temporel avec les événements. Nombre d'entre eux considèrent le génocide comme un lointain passé. Les émotions ne sont plus les mêmes. Le spectateur est moins touché par des sentiments comme la culpabilité, que ne peut l'être un spectateur en 1945 qui découvre les horreurs commises par le régime nazi. Cette évolution est également corollaire à l'évolution des perceptions et à une certaine banalisation des images fortes puisque les journaux télévisés nous en abreuvant abondamment et quotidiennement.

Il est d'ailleurs surprenant que des films soient, aujourd'hui, encore interdits. Le film *Jude Süß* de Veit Harlan est en effet considéré comme dangereux car il véhicule des représentations antisémites. Pour cette raison, il est très difficile de le voir. Mais pourquoi tant de crainte vis-à-vis du cinéma ? Si le film est bien accompagné, il est possible de le regarder sans connaître une fascination voire... une fascisation¹⁶. Cela est d'autant plus surprenant qu'il est facile de se procurer *Mein Kampf* dans une librairie.

Cette crainte vis-à-vis des images se reporte également sur les films allemands réalisés entre 1945 et 1960 et dont le thème est le génocide. Comme ces films ne franchissent pas les frontières, il est couramment admis que les réalisateurs n'abordent pas le sujet dans leurs productions cinématographiques. Pire : par induction, on prétend que les Allemands refusent de se tourner vers leur passé et de s'interroger sur les horreurs commises par les Nazis. Ce qui est faux.

16 - Il est d'ailleurs intéressant de noter qu'entre ces deux termes (fascination et fascisation), une simple erreur de frappe peut être commise.

L'amalgame qui est fait amène à penser que les deux pratiques (cinéma et retour sur soi) sont complètement imbriquées. A un point tel que la société est quasiment assimilée à son cinéma. Si un sujet (qu'il soit historique, politique ou social) ne semble pas traité par le cinéma, s'il n'apparaît pas sur les écrans, on pense aussitôt que personne ne s'en préoccupe.

C'est pour cette raison qu'il semble important de donner plus de liberté aux films, de les sortir sur les écrans. De plus, si des réalisateurs ont fait des films à quoi sert-il de les cacher ? Encore une fois : à quoi sert un film qui n'est pas vu¹⁹ ? Ceci-dit le cinéma et la société sont tellement liés que l'on pourrait se demander si la nation et le cinéma ne doivent pas être interrogés au même titre que le Cinéma et l'Histoire. Est-ce que "*nation*" et "*cinéma*" peuvent avoir des relations et/ou être comparables ? Il apparaît, de fait, une solidarité entre l'Histoire d'une nation et l'Histoire de son cinéma.

La nation peut être définie comme une communauté humaine, le plus souvent installée sur un même territoire et qui possède une unité historique, linguistique, politique et économique plus ou moins forte. La nation participe de l'organisation sociale et prend son ampleur lors de la stabilisation industrielle du début du XXème siècle. Ce moment est également marqué (entre autres) par la naissance du cinéma.

Comme le précise Pierre Nora²⁰ : "*la nation est toute entière une représentation*". Autrement dit : la nation est une image. Elle effectue une liaison entre le réel et le fictionnel. De fait, la nation véhicule un imaginaire collectif, tout comme le fait le cinéma, et elle est soumise à des mutations au fil de son histoire (évolution qui se répercute aussi dans les films). Cela est d'autant plus vrai que l'Etat (quels que soient les événements) intervient sur la production cinématographique de façons plus ou moins directes. L'imaginaire collectif d'une nation s'adresse à la communauté qui la constitue mais également aux autres nations en donnant à voir une image d'elle-même. On constate une similitude avec l'un des objectifs du cinéma qui n'est autre que de parler à la société (qui le crée et le reçoit) et de parler aux autres sociétés qui l'entourent. Renan²¹ parle, quant à lui, de la nation comme "*une invention*" c'est à dire une fiction qui prend en compte des éléments

19 - Cela est d'autant plus étonnant que l'on reproche couramment aux Nazis d'avoir effectué des censures. Le positionnement actuel n'est-il pas quelque peu similaire puisqu'un groupe de personnes juge de ce qui est bon ou pas pour le peuple. Cette pratique est d'autant plus désagréable que, parfois, vous semblez suspect parce que vous vous y intéressez.

20 - In Pierre Nora Les lieux de mémoire, Gallimard, 1993.

21 - In Ernest Renan, Qu'est-ce qu'une nation ? et autres écrits politiques, Imprimerie nationale, 1996.

de la réalité. Il ajoute que *“l'essence d'une nation est que tous les individus aient beaucoup de choses en commun et aussi que tous aient oublié bien des choses”*. L'oubli collectif est alors présenté comme un moyen de réintensifier la solidarité entre les individus qui composent la nation. Cette dernière leur permet d'acquérir une culture commune dont on peut supposer que le cinéma (média de masse par excellence) est le plus apte à représenter. On assiste ainsi à l'intersection entre une technique et un imaginaire culturel. Le cinéma évolue en même tant que la nation et cette dernière s'inspire, sans doute également, de son cinéma pour mieux se comprendre et progresser à son tour.

Le film n'est pas seulement un produit culturel, il fait intrinsèquement partie de l'industrie cinématographique, elle-même étroitement liée à l'économie générale d'une nation. Les films apparaissent ainsi comme des récits de la société que cette dernière s'adresse à elle-même mais qu'elle adresse également aux autres afin qu'il la reconnaisse telle qu'elle se voit ou telle qu'elle voudrait être. Dès lors, le cinéma réfléchit ce système, cette relation, aux deux sens du terme.

Le cinéma réfléchit la société comme un miroir et il réfléchit sur cette même société tout en cherchant à se positionner par rapport aux autres sociétés. Cela est d'autant plus visible (et lisible) lorsqu'on interroge des cinématographies de nationalités différentes sur un sujet identique.

Pour Serge Daney, *“l'écran fait écran”* à toute intelligibilité de la situation. L'analyse d'un film ne permet pas toujours des interprétations claires et certaines. L'historien se méfie donc de ce type de document. Mais, même s'il est vrai qu'il est difficile d'obtenir des certitudes, l'étude d'un film apporte énormément d'éléments sur la société qui le crée et le reçoit car la société est mise en perspective. Une question s'impose alors : de quelle réalité le film est-il vraiment l'image ?

Une étude ne peut se contenter de s'intéresser au film en tant que support à une histoire. Il semble indispensable de le remettre dans son contexte car il s'intègre directement au monde qui l'entoure et avec lequel il communique nécessairement.

Nathalie DE VOGHELAER

LES FILMS SIONISTES : deux modèles de cinéma national israélien

par **Ariel SCHWEITZER**

1 / le cinéma didactique

L'évolution du cinéma israélien des années quarante et cinquante est déterminée avant tout par le facteur démographique : à la création de l'Etat en 1948, la communauté juive d'Israël comprend six cent mille personnes, une population trop réduite pour permettre l'existence d'une industrie cinématographique à caractère commercial. En effet, cette population ne pouvait pas assurer un pourcentage de spectateurs suffisamment important pour que l'exploitation en salles d'un long métrage puisse couvrir les frais de production (il faut également souligner qu'il n'existait à l'époque aucun système de soutien à des films israéliens destinés à une distribution commerciale) ¹.

Ainsi, la majorité des films tournés en Israël jusqu'à la fin des années cinquante sont des actualités cinématographiques et des films éducatifs, produits par les deux principales sociétés de production israélienne : Carmel Film, fondée en 1934, et Geva Film, fondée en 1949. Ces films étaient commandités par différentes institutions sionistes : l'Agence juive, le Fond juif de soutien à Israël (le K.K.L.) et le Syndicat des ouvriers israéliens (la Histadrout). Les actualités étaient projetées dans le circuit commercial en première partie d'un long métrage de fiction, tandis que les films éducatifs étaient montrés dans les camps de nouveaux immigrants, les centres d'étude de la langue hébraïque, les organisations ouvrières et l'armée. Ces films furent également diffusés à l'étranger, auprès des communautés juives importantes, en particulier aux Etats-Unis, dans le but d'encourager leur émigration vers Israël et de récolter des fonds de soutien au développement de l'Etat hébreu ².

1 - Il n'est donc pas surprenant qu'avant 1950, seuls deux longs métrages de fiction aient été tournés en Palestine, puis en Israël, par des cinéastes locaux.

2 - Sur les modèles d'organisation des sociétés de production des actualités et leur lien avec les institutions sionistes, voir l'ouvrage de Yaacov et Nathan Gross, *Hasseret haivri* (Le film hébreu), Edition privée, Jérusalem, 1992, pp. 107-115 et 182-199.

Ces films s'intègrent dans un contexte plus général de développement massif d'un cinéma de propagande pendant et après la Deuxième Guerre Mondiale, dans les pays communistes, ainsi que dans certains pays occidentaux (les Etats-Unis, l'Angleterre, la France). Marqués par un ton très idéologique, les films israéliens glorifient les valeurs de l'Etat, encourageant leurs spectateurs à prendre part aux objectifs nationaux et à s'intégrer à la collectivité qui construisait et défendait le pays. Nous voyons donc se développer en Israël un premier modèle de cinéma national : un cinéma pédagogique au service de l'Etat, principal commanditaire de ces films. Une définition à la fois idéologique et économique.

La particularité des films israéliens se manifeste notamment sur le plan du contenu thématique : une variété de sujets mettant en scène différents aspects du projet sioniste, en Palestine puis dans l'Etat hébreu. Ainsi, certains de ces films décrivent l'accueil des immigrés européens et orientaux, leur arrivée dans les camps de transit, leur transfert dans les quartiers d'habitation, leur apprentissage de l'hébreu et leur intégration au monde du travail. D'autres films montrent la construction du pays : on y voit le goudronnage des routes, la construction des grandes villes et, surtout, l'édification de villes nouvelles dans des zones désertiques, non exploitées jusqu'alors, comme le Néguev. De nombreux films décrivent l'armée, l'essor de l'appareil militaire et sa modernisation, ainsi que le fonctionnement des kibboutz qui répondaient à l'époque à l'idéal sioniste-socialiste de vie communautaire et agricole. Lors du festival de courts-métrages organisé en 1953 par l'Union des Travailleurs du Cinéma, quatorze films éducatifs commandés par les institutions sionistes sont projetés. Les titres de certains d'entre eux évoquent clairement leur parti-pris pédagogique : *La Cité des tentes* décrit un camp d'accueil d'immigrants, *Un camp dans le désert*, un camp d'ouvriers en plein milieu du désert, *L'armée de l'air*, la vie quotidienne des pilotes israéliens et *Leurs racines qui sont en Israël*, le processus d'intégration des immigrés³.

Yaacov et Nathan Gross ont donné à ce genre le nom de "*Réalisme Sioniste*" et, reprenant la définition officielle du Réalisme socialiste (attribuée à Jdanov), le définissant comme "*la représentation de la réalité israélienne dans la perspective de l'idéologie sioniste*"⁴.

Même si la définition jdanovienne ne s'applique pas uniquement aux films de propagande, mais encore et surtout aux œuvres de fiction, elle convient néanmoins au Réalisme sioniste qui présente de nombreux points

3 - Sur le festival de courts-métrages israéliens de 1953, voir *ibid.* pp. 219-222.

4 - *Ibid.* pp. 223-224.

communs avec les films de propagande soviétique : l'insistance de ce cinéma sur l'idéologie officielle ; l'importance, soulignée dans tous ces films, de la participation de chaque individu à la construction collective d'un avenir meilleur ; la tendance à ne présenter que l'aspect positif de la réalité, voire à l'enjoliver en occultant presque entièrement ses aspects négatifs et, enfin, l'emploi d'un ton emphatique et une valorisation de l'héroïsme poussé à l'extrême (signalons que certaines de ces marques idéologiques caractérisent également des films de propagande tournés dans des pays occidentaux : par exemple, les actualités françaises portant sur l'entreprise colonialiste en Afrique).

Nathan Gross, qui fut dans les années cinquante réalisateur de films éducatifs et d'actualités, rapporte, dans son livre *Hasseret haivri* (Le film hébreu), de nombreux témoignages personnels sur cette période. L'un d'eux évoque le tournage d'un film sur le chantier de construction de la route de Sodome⁵ :

"Mon scénario devait comporter une scène montrant des ouvriers dansant à la fin de leur journée de travail. Or, il s'est rapidement avéré qu'un ouvrier n'a ni l'envie ni la force de danser après une journée d'un labeur harassant, d'autant plus que l'on voyait mal les ouvriers, de vieux Yéménites pour la plupart, danser des danses folkloriques d'Europe Centrale ! Les responsables de l'organisation ouvrière sioniste qui avait commandé le film furent quelque peu déçus mais finirent par se plier à la réalité. C'est une scène "néo-réaliste", insérée dans le film à ma propre initiative, qui retint le plus l'attention des commanditaires et suscita les plus grandes réserves. Cette scène montrait le retour des ouvriers au campement sous le soleil brûlant de Sodome : épuisés par leur journée de travail, ils s'endormirent aussitôt. Un panoramique montrait ensuite leurs chaussures, bien alignées devant chaque lit : on apercevait alors dans la rangée une paire de

5 - Cette citation est tirée d'un article de Nathan Gross sur les premières années du cinéma israélien, paru dans la revue *Kolnoa* (Cinéma) n° 5, Tel-Aviv 1975, et qui fut par la suite intégré dans son livre *Hasseret haivri* (Le film hébreu), *op. cit.*, pp. 207-241. L'expérience de Gross en tant que cinéaste contribue sans doute à la richesse de son ouvrage, qui profite également d'un grand nombre de documents rares faisant partie de ses archives privées. En même temps, cet aspect personnel de l'ouvrage pose souvent le problème de l'objectivité de l'auteur. En effet, Gross a tendance à mettre en avant certains films, voire certaines périodes, qu'il connaît (et qu'il aime) mieux que les autres (comme les productions de la société Geva Film pour laquelle il a travaillé pendant plus de dix ans). Dans l'introduction de l'ouvrage, Gross reconnaît lui-même cette approche subjective comme étant l'un des points problématiques du livre.

souliers éculés. C'est sur cette image que portèrent les discussions : les responsables exigeaient son retrait du film sous prétexte qu'il était hors de question de montrer un ouvrier israélien portant des chaussures en mauvais état : "Que dira le monde ? Que diront nos bienfaiteurs en Amérique ?" De toute façon, en Israël, un ouvrier ne porte pas de chaussures abîmées...".

Bien qu'anecdotique, ce témoignage illustre clairement l'état d'esprit dans lequel furent tournés certains films du Réalisme sioniste. Le film dont parle Nathan Gross porte essentiellement sur l'effort et la participation des individus à la réalisation d'objectifs nationaux (construction d'une route dans le désert), en une tentative de présenter uniquement les aspects positifs de cette entreprise et de les amplifier par un ton emphatique (les ouvriers dansant après une journée de labeur harassant), tout en évitant ses aspects négatifs (les mauvaises conditions de travail et la pauvreté des ouvriers). Au générique de la plupart des films de l'époque apparaît le titre suivant : *"Conseil et supervision - Joseph Burenstein"*. Responsable chargé des films produits pour la Histadrout, la tâche de Burenstein consistait à choisir les sujets des films, en passer commande auprès des sociétés de production, superviser l'écriture du scénario et vérifier le contenu du produit final avant sa projection. Il prônait ce qu'il appelait *"les symphonies du travail"*, et veillait à ce que les films insistent non seulement sur la grandeur du mouvement sioniste en Israël mais encore sur le rôle essentiel joué par la Histadrout au sein de ce mouvement. Nommé par l'Etat censeur principal, il fut chargé des films éducatifs de 1953 à 1968, et responsable de la production de plus de soixante-dix films ⁶. Néanmoins, la censure n'était pas toujours obligée d'intervenir : la plupart des réalisateurs, comme les autres responsables de la production, se faisaient un devoir de présenter l'entreprise sioniste sous un jour favorable. Nathan Axelrod, fondateur de Carmel Film, la société de production d'actualités et de films éducatifs la plus importante d'Israël, en témoigne : *"Je me considérais comme sioniste avant d'être cinéaste. C'est pourquoi je m'efforçais de montrer les aspects positifs du projet sioniste en Israël. Par exemple, j'ai très souvent filmé des rues, à Tel-Aviv et ailleurs, toujours sous l'angle le plus flatteur que je pouvais trouver, évitant de montrer des terrains vagues, des routes inachevées ou des ordures ; je voulais que l'ensemble fasse bonne impression"* ⁷.

6 - Sur les films éducatifs et les actualités réalisés pour la Histadrout sous la supervision de Joseph Burenstein, voir *ibid.* pp. 222-224.

7 - Extrait d'une interview de Nathan Axelrod publiée dans le numéro 24 de la revue *Bamahane*, Tel-Aviv, mai 1985.

Ainsi, la majorité des actualités et des films éducatifs mettent en avant une image non problématique du projet sioniste, occultant systématiquement des questions politiques éminentes : la dépossession des Palestiniens de leurs terres (et plus généralement le conflit israélo-arabe) ; les conditions de vie pénibles des nouveaux immigrants ; les scandales liés à la corruption des milieux politiques qui risquaient de ternir l'image des représentants du gouvernement et des dirigeants du parti travailliste.

En ce qui concerne la forme, on peut souligner des particularités du traitement de l'image et de la bande son qui reviennent d'un film à l'autre⁸. Ainsi, un bon nombre de ces films sont accompagnés d'un commentaire en voix off explicitant ce qui se déroule sur l'écran, chantant les louanges du projet sioniste et encourageant les spectateurs à participer aux efforts nationaux. On y entend toujours la même voix, au point que celle-ci fut entièrement identifiée à la cause sioniste, comme s'il s'agissait de la "*voix de l'Etat*". Le commentateur devait transmettre, à travers le texte, l'importance et la signification héroïque du projet sioniste. Igal Bursztyn rapporte dans son livre l'exemple suivant : le film *Un Camp dans le désert* (1952) contient une vue générale d'un camp d'ouvriers dans le désert, sur fond de soleil couchant, alors que le commentateur, en voix off, déclare :

"C'est ici, dans les étendues du désert, dans les vallées sauvages, les vastes plaines et les ravins étroits qui le composent, c'est ici que l'élan hardi et créateur du labeur et de la science sera promis à un futur solennel et que le travailleur hébreu uni dans la Histadroutth connaîtra son heure de gloire."

Le film insiste sur l'idée de la conquête du désert, la fertilisation des "étendues arides" et les images soulignent l'immensité qui s'étale sous nos yeux, amplifiant la solennité du texte. Ces films étaient généralement accompagnés de chansons de pionniers glorifiant le travail (l'agriculture, le bâtiment ou la construction de routes) et beaucoup d'entre eux se terminaient effectivement par des images de pionniers dansant sur fond de soleil couchant. Bursztyn souligne que les actualités sionistes ne montrent que très rarement le visage humain en gros plan⁹. Les pionniers et les ouvriers au travail y sont généralement filmés en groupe au moyen d'un plan d'en-

8 - Les aspects stylistiques des actualités ont été étudiés notamment par Igal Bursztyn dans son ouvrage *Panim quesde krav* (Le visage comme champ de bataille), qui porte sur la représentation du visage humain dans le cinéma israélien (Editions Hakiboutz Hameouhad, Tel-Aviv, 1990). Le chapitre consacré au cinéma sioniste réussit à allier la précision de l'analyse structurale à une réflexion approfondie sur les aspects idéologiques de ces films.

9 - *Ibid.* pp. 39-47.

semble, parti pris esthétique destiné à transmettre visuellement l'idée du collectivisme. Ces films passent sous silence le visage humain, siège de l'expression des sentiments, considérant l'individu comme le simple élément d'un groupe entièrement dévoué à la cause sioniste. Il est intéressant de noter que, dans les rares cas où le visage d'un pionnier apparaît en gros plan, la caméra, dans un mouvement panoramique, passe successivement en revue les différents visages des pionniers disposés en rang, mettant en relief, une fois de plus, l'idée d'unité et de communauté. Les seules personnes ayant droit à un gros plan personnel, sans mouvement de caméra, sont les dirigeants du mouvement sioniste, notamment quand ils prononcent des discours politiques. Ce sont aussi les rares moments où la voix du commentateur ne se fait pas entendre et où "*l'idéologie a un visage*", visage qui n'exprime rien d'autre que l'idéologie elle-même. A ce sujet, il est important de souligner le cas exceptionnel du film *Labeur*, tourné en 1934 par le cinéaste allemand Helmar Lerski, qui emploie le gros plan d'une manière systématique ¹⁰.

Ce film décrit l'œuvre des pionniers juifs en Palestine : le travail agricole dans la région de Galilée, la construction des bâtiments dans la ville de Tel-Aviv, le creusement des routes dans le désert. L'esthétique du film est fondée sur un montage rapide de gros plans montrant les pionniers au travail (leurs visages inondés de sueur, leurs bras très musclés), entrecoupés de séries parallèles de plans de machines en fonctionnement (bétonnières, tracteurs). Cette utilisation symbolique du montage, en particulier le travail des gros plans, rappelle fortement l'esthétique de certains films de propagande soviétique, notamment ceux des cinéastes formalistes (Eisenstein, Vertov).

Selon Igal Bursztyn, le film de Lerski, par sa sophistication narrative et sa richesse plastique, est très en avance sur la plupart des films israéliens tournés à la même époque. Nous partageons l'opinion de Bursztyn qui explique ce décalage par le manque d'expérience des cinéastes locaux et l'absence de certaines références cinématographiques (notamment dans le do-

10 - Dans les années dix et vingt, Helmar Lerski travaillait en Allemagne comme chef-opérateur, réalisant les prises de vue d'un bon nombre de films marquants de l'époque (entre autres, *Le cabinet des figures de cire* de Paul Leni, 1924). Pendant son séjour en Palestine (1933-1948), il tourna plusieurs films de propagande pour les institutions sionistes dont la plupart ont été perdus. Une copie du film *Labeur*, découverte en 1978 à Londres, est conservée aujourd'hui dans les archives du film de la cinémathèque de Jérusalem. Sur Helmar Lerski et son film *Labeur*, voir Yaacov et Nathan Gross, *Hasseret haivri* (Le film hébreu), *op. cit.*, pp. 23-126.

maine de la recherche formelle), ce qui a empêché un développement plus important des aspects esthétiques dans leurs films ¹¹.

Les films éducatifs et les actualités furent produits, sous diverses formes, jusqu'en 1968, année de création de la télévision israélienne. Celle-ci devint alors le principal canal de diffusion des programmes éducatifs nationaux. Au-delà de leur caractère idéologique, ces films auront une influence très importante sur l'avenir du cinéma israélien ; c'est leur production qui a mis en place l'assise technique indispensable à une industrie cinématographique : installation de studios et de laboratoires, formation de techniciens, de scénaristes, de réalisateurs et de producteurs. L'ensemble de ces conditions permet, au début des années soixante, la production des premiers longs métrages de fiction destinés à une exploitation commerciale¹².

2/ la fiction

L'hégémonie du modèle didactique du cinéma national des années quarante et cinquante sera remise en cause avec l'arrivée des premiers longs métrages israéliens. Ce changement se manifestera surtout sur le plan économique : étant pour la plupart des productions privées, ces films échappèrent au contrôle financier de l'Etat qui perdit ainsi son monopole sur la production locale. Par ailleurs, certains furent coproduits avec des pays comme les Etats-Unis, l'Angleterre et la France, ce qui témoigne de l'ouverture de l'industrie cinématographique israélienne au marché occidental.

En effet, au lendemain de la déclaration d'indépendance, l'Etat d'Israël suscita un très grand intérêt dans le monde, ce qui ouvrit un vaste marché à ces films, essentiellement auprès des différentes communautés juives d'Europe et des Etats-Unis. C'est ainsi que furent produits *La Colline 24 ne répond plus*, réalisé en 1955 par Thorold Dickinson et *Exodus*, réalisé en 1960 par Otto Preminger. Ces films furent tournés en anglais, et leur intrigue est centrée sur la lutte sioniste pour la création de l'Etat d'Israël, no-

11 - Igal Bursztyn, *Panim quesde krav* (Le visage comme champ de bataille), *op. cit.*, pp. 50-51.

12 - Les historiens Nathan Gross et Moshé Zimmerman s'accordent sur le rôle primordial joué par les actualités et les films éducatifs dans le développement de l'industrie cinématographique israélienne. A ce sujet, voir par exemple l'article de Moshé Zimmerman "*Lama Axelrod ?*" (Pourquoi Axelrod ?) qui met en valeur l'œuvre du fondateur de la société Carmel film, principal producteur des actualités des années quarante et cinquante (in *Cinémathèque*, n° 44, Tel-Aviv, janvier 1989). Voir également Yaacov et Nathan Gross, *Hasseret haivri* (Le film hébreu), *op. cit.*, pp. 109-115.

tamment lors de la guerre d'Indépendance. Un certain nombre d'acteurs (pour des rôles secondaires) et de techniciens israéliens participèrent à leur élaboration, expérience importante qui permit à ces derniers d'acquérir une formation professionnelle selon des normes de production internationales. Le succès international de ces films - très pro-israéliens - contribua sans aucun doute à véhiculer une image positive de l'Etat hébreu. Ce fut également un moyen idéal de récolter des fonds auprès des communautés juives de la diaspora lors de séances de projection spéciales ¹³.

Le gouvernement israélien commença alors à reconnaître l'importance du cinéma sur le plan national, à la fois comme support de l'identification de la population avec les valeurs de l'Etat et comme marché économique potentiel. La nécessité de soutenir la production locale s'impose peu à peu dans les milieux dirigeants. Ainsi, la première loi en faveur du cinéma israélien fut votée en 1960 : elle garantissait une réduction d'impôt de 33 % sur la vente des billets d'entrée d'un film israélien. Autrement dit, l'Etat renonçait à sa part (perçue sous forme d'impôts) sur les gains du film et la reversait au producteur qui ainsi augmentait d'un tiers son profit. De plus, l'Etat supprima certaines taxes d'importation sur le matériel technique professionnel, facilitant son acquisition par les sociétés de production locales ¹⁴. Ces avantages fiscaux, intervenant à une période où la population israélienne s'élève déjà à deux millions cinq cent mille habitants, encouragèrent les producteurs à investir dans des longs métrages de fiction israéliens destinés à une exploitation commerciale.

Historiquement, des tentatives de production de longs métrages de fiction entièrement israéliens sont apparues dès le début des années trente (deux films), puis dans la première moitié des années cinquante (six longs métrages dont deux films de guerre : *Trêve* d'Amram Amer (1950) et *Une pierre tous les 1609 mètres* d'Arié Leholá (1955). Mais la qualité technique

13 - *La Colline 24 ne répond plus* fut le premier film produit en Israël à bénéficier d'une large diffusion internationale. Il fut distribué dans plus de vingt pays et remporta un grand succès, notamment aux Etats-Unis et en France (à Paris, il est resté à l'affiche pendant quinze semaines). Des copies du film ont également été louées à des institutions sionistes, telle l'Agence juive, qui les ont présentées à l'occasion de nombreux galas de soutien à Israël. Sur ce point, voir Yaacov et Nathan Gross, *Hasseret haivri* (Le film hébreu), *op. cit.*, pp. 213-216.

14 - Sur la loi d'encouragement du film israélien de 1960, voir l'article de Renen Schor "Kolnoa israeli vehistoria israelit" (Le cinéma israélien et l'Histoire d'Israël), in *Skira hodshit*, n° 5, Tel-Aviv. 1984, p. 40.

de la plupart de ces films étant médiocre, certains n'ont même pas été distribués en salle ¹⁵.

Il faut donc attendre la fin des années cinquante pour voir l'intégration massive de la production israélienne dans le circuit commercial avec des films comme *La Colonne de feu* de Larry Frisch (1959), *Sables brûlants* de Rafi Nusbaum (1960), *Ils étaient dix* de Baruch Dinar (1960), *Sinaïa* d'Ilan Eldar (1962), *La Femme du héros* de Peter Frie (1963) et *Les Rebelles de la lumière* d'Alexandre Ramati (1964). Reprenant les thèmes des coproductions étrangères tournées en Israël, ces films exaltent à leur tour l'idée sioniste. Ce sont, la plupart du temps, des récits de bravoure de la guerre d'Indépendance et de la guerre du Sinai (*La Colonne de feu*, *Sables brûlants*, *Sinaïa*, *Les Rebelles de la lumière*), des descriptions de la vie des pionniers juifs vivant en communauté dans la Palestine du début du siècle (*Ils étaient dix*) ou, encore, des épisodes de la vie au kibboutz (*La Femme du héros*). Ils forment, avec les coproductions internationales tournées en Israël, le premier genre du cinéma israélien, genre dit national-héroïque ¹⁶.

Ainsi, bien que productions privées, ces films continuent à promouvoir les valeurs de l'Etat : le choix de sujets "sionistes", leur présentation sous un jour favorable et l'emploi d'un ton emphatique censé susciter l'adhésion du spectateur perpétuent, en fait, la vision idéologique du cinéma du Réalisme sioniste, tout en l'adaptant à la construction dramatique d'un récit de fiction. Il semble, en effet, qu'au début des années soixante, les producteurs israéliens croient encore au potentiel commercial des sujets sionistes,

15 - Cette époque de l'histoire du cinéma israélien est très difficile à aborder car certains de ces films ne furent pas conservés. Les études faites sur cette période ne s'appuient souvent que sur des témoignages de personnalités ayant participé à la production des films, ce qui nuit à la rigueur scientifique (voir, par exemple, le chapitre consacré à ces films dans l'ouvrage de Yaacov et Nathan Gross *Hsseret haivri* (le film hébreu), *op. cit.*, pp. 182-213). Ces dernières années, les cinémathèques israéliennes ont fait des efforts importants pour retrouver des copies des films israéliens considérés comme perdus. Ainsi, une copie du film *Trêve* a été découverte au début des années quatre-vingt-dix, restaurée et présentée en 1991 dans le cadre du festival du film de Jérusalem.

16 - Le premier à avoir défini ces films comme un genre fut Moshé Zimmerman dans son article "*Hareguishim haavoudim hahadashim*" (Les nouveaux sensibles égarés), in *Sratim*, n° 5, été 1989. L'expression "genre national-héroïque" a été formulée par Ella Shohat dans son ouvrage *Kolnoa israéli : historia veideologia* (Cinéma israélien : histoire et idéologie), Editions Breroth, Tel-Aviv, 1992.

visant cette fois tant le public israélien que le marché international (notamment les communautés juives d'Europe et des Etats-Unis ¹⁷).

La plupart des films du genre s'organisent autour d'un héros positif, porte-parole de l'idéologie officielle et donc l'action inspire l'optimisme et la confiance en l'avenir. Figure du Bien, il symbolise les idéaux nationaux auxquels il est prêt à sacrifier son bonheur personnel (les pionniers qui renoncent au confort bourgeois pour aller rejoindre une collectivité agricole dans *Ils étaient dix*). Si ce personnage meurt à la fin du film, comme c'est le cas dans *La Colline 24 ne répond plus*, c'est avec la certitude que sa mort n'est pas vaine et que, par son sacrifice, il contribue à la naissance de l'Etat d'Israël. Dans un film plus tardif du genre, *Il marcha dans les champs* de Yossef Millo (1967), le héros hésite entre l'engagement sioniste et une vie de famille plus ou moins paisible. Or, au fur et à mesure que le récit avance, il comprend que son bonheur réside plutôt dans la contribution à l'effort national (service militaire, vie collective dans un kibboutz). Son existence ne prend alors tout son sens qu'avec sa participation à une opération commando de l'armée au cours de laquelle il trouve la mort ¹⁸.

Ces films n'évoquent jamais les aspects négatifs susceptibles de remettre en cause le projet sioniste, en particulier, la question arabe. Si dans les films du Réalisme sioniste les Arabes n'existent pas, ils sont en revanche bien présents dans le genre national-héroïque, mais en tant qu'obstacles au projet sioniste, sans que leur soit reconnue une identité politique propre. Ainsi, dans le film *Les rebelles de la lumière*, les Palestiniens sont présentés comme des sauvages, rejetant aveuglément la modernité que les colons juifs sont censés introduire dans la région. Leur haine des Juifs n'a pas de fondement politique, c'est une sorte d'"antisémitisme arabe", une haine sans fond, un racisme sans cause rationnelle. Certains films, comme *La Colline 24 ne répond plus*, tentent même d'établir un parallèle entre la

17 - C'est la raison pour laquelle le film *Sables brûlants* est sorti en salle en deux versions, en hébreu et en anglais, et que *La Colonne de feu* et *Les Rebelles de la lumière* ont été tournés en anglais. A notre connaissance, parmi les films israéliens du genre, seul *Ils étaient dix* a eu un certain succès à l'étranger, notamment aux Etats-Unis (ce film a également gagné le prix de la jeunesse au festival de Cannes de 1961). Sur ces points, voir Yaa-cov et Nathan Gross, *Hasseret haivri* (Le film hébreu), *op. cit.*, pp. 242-246.

18 - Voir une analyse détaillée de ce film, notamment du personnage du héros sioniste, dans l'article de Nourith Gertz, "*Haloch halcha hahevraya*" (Ainsi marchaient les copains), in *Sratim*, n° 3, avril 1987, repris dans son ouvrage *Sipour mehasratim : siporeth israelith veibudea lakolnoa* (La littérature israélienne et ses adaptations cinématographiques), Editions Hauniversita haptouha, Tel-Aviv, 1994, pp. 63-94.

haine arabe et l'antisémitisme nazi, en montrant des soldats et des scientifiques nazis travaillant au service de l'armée arabe qui leur sert de refuge après la Deuxième Guerre Mondiale. Dans *Exodus*, on voit des émeutiers arabes tracer une croix gammée sur le mur d'une maison dont ils viennent de massacrer les habitants. Le même film donne également une explication pour le moins curieuse du processus d'appropriation des terres par les colons juifs : au cours d'une cérémonie officielle, le secrétaire du kibboutz remercie publiquement le cheikh arabe, chef du village arabe voisin, d'avoir donné "en cadeau" une partie de ses terres aux colons juifs, afin qu'ils puissent y construire leur kibboutz et, par là même, développer la région en y introduisant le progrès !¹⁹

Un autre point récurrent dans presque tous les films du genre est la présence du visiteur occidental. Il s'agit souvent d'un touriste qui se retrouve par hasard dans une région où un conflit militaire entre Juifs et Arabes fait rage. Pris entre deux feux, le visiteur affiche tout d'abord une parfaite indifférence vis-à-vis de ces événements : ne prenant pas parti, il ne désire rien tant que de rentrer sain et sauf dans son pays. Puis, au fur et à mesure que l'intrigue se développe, il s'identifie aux Juifs, comprend combien leur lutte est juste et finit par y prendre une part active (c'est le cas dans *Exodus*, *Les Rebelles de la lumière*, *La Colline 24 ne répond plus* et *La Femme du héros*).

Le personnage du visiteur étranger permet d'opérer une manipulation idéologique pour le moins sophistiquée : son engagement aux côtés des Juifs tend à prouver que ce sont eux qui ont "objectivement" raison. Il symbolise également le lien étroit instauré entre Israël et les Juifs de la diaspora et, d'une manière plus générale, entre Israël et le monde occidental, corrélation que les dirigeants du mouvement sioniste tenaient à développer dès le début du projet sioniste. Ella Shohat écrit à ce sujet que :

"L'historiographie sioniste et ses émules dans le domaine cinématographique demeurent fidèles dans leur majorité aux dogmes idéologiques de la pensée colonialiste européenne. Le personnage israélien s'allie au personnage de l'étranger sur le plan cinématographique, narratif et idéologique, ce qui prouve que le désir israélien de suivre le modèle occidental reste bel et bien présent. La libération des Juifs européens des griffes du

19 - Les aspects idéologiques du genre national-héroïque sont analysés en profondeur dans l'ouvrage d'Ella Shohat *Kolnoa israéli : historia veideologia* (Cinéma israélien : histoire et idéologie), *op. cit.* pp. 61-117. Voir en particulier son analyse du film *La Colline 24 ne répond plus*, pp. 62-80.

ghetto, des pogroms et du génocide n'a malheureusement pas garanti leur libération du joug de l'eurocentrisme." 20.

Bien que contenant un fond de vérité, ces propos nous semblent par trop extrémistes. Ce qui découle de cet évident parti pris idéologique est la haine de l'Occident et le reproche fait au cinéma israélien de n'être qu'un instrument idéologique au service de l'impérialisme occidental. De plus, Shohat semble ignorer que, dans les années cinquante du moins, la majorité de la population israélienne était d'origine européenne et qu'Israël, pays jeune et en voie de développement, avait largement besoin de l'aide financière des pays occidentaux, surtout de celle des communautés juives à travers le monde. Ceci explique en partie qu'Israël se soit tournée vers l'Occident, choix qui se manifeste au niveau de sa production culturelle, entre autres dans le domaine du cinéma.

On remarque dans le genre national-héroïque de nombreuses influences du cinéma hollywoodien. Ces influences apparaissent à différents niveaux : le choix d'une narration et d'un rythme amplifiant le suspense ; l'élaboration d'un récit autour d'un héros individualiste qui réalise des objectifs nationaux comme s'il s'agissait de défis personnels ; l'insertion, au fil de l'histoire, d'une relation amoureuse entre le héros et une jeune femme, le plus souvent étrangère (cette relation aboutit fréquemment au mariage, une fois la mission nationale du héros remplie). Certains de ces films reprennent des aspects caractéristiques de différents genres américains. Ainsi, des films de guerre comme *La Colonne de feu*, *La Colline 24 ne répond plus*, *Les rebelles de la lumière* et *Sinaïa*, contiennent des scènes de combat particulièrement mouvementées destinées à donner une impression d'action à grand spectacle. La séquence centrale d'*Il marcha dans les champs* (l'opération de l'unité commando israélienne qui fait sauter un pont de l'ennemi) emploie une technique de montage qui rappelle fortement les clichés stylistiques des films de guerre américains : une série de gros plans sur les visages des combattants israéliens est entrecoupée de plans de la bombe ; le rythme du montage s'accélère, jusqu'à l'explosion finale. D'autres films se déroulant dans le désert empruntent au western des éléments tels que les chevauchées, la recherche d'eau et les duels au pistolet (*Sables brûlants*, *Sinaïa*). Des allusions évidentes au western sont aussi présentes dans certaines séquences d'*Il marcha dans les champs* : la solitude du héros y est soulignée par des images, des plans généraux, qui le représentent errant, seul, dans un vaste paysage sauvage et rocheux. Le même film est également marqué par l'influence du mélodrame : l'histoire

20 - *Ibid.* p. 97.

d'amour entre le héros et sa femme, qui constitue l'un des points importants de l'intrigue, est interrompue brutalement lorsque l'homme est appelé à l'armée. Après sa mort dans l'opération commando, sa femme accouche d'un enfant qui portera dorénavant son prénom (la mort tragique du héros qui met fin à une histoire d'amour marque également la conclusion de *La Colline 24 ne répond plus* ; dans *Ils étaient dix*, c'est la femme de l'un des pionniers qui trouve la mort pendant son accouchement). C'est ainsi que se mêlent dans ces films l'influence du cinéma hollywoodien (principalement au niveau de la construction du récit et des références de genre) et une thématique sioniste qui met souvent en avant certaines valeurs socialistes, notamment le mode de vie collectif. Il s'agit, entre autres, de films se déroulant dans une collectivité agricole créée d'après le modèle du kolkhoze soviétique (*Ils étaient dix*) ou dans un kibboutz (*Il marcha dans les champs*) et qui, parallèlement, font constamment référence à des genres américains tels le western ou le mélodrame ²¹. Partant, la définition de ce genre en terme de cinéma national pose inévitablement le problème de la cohérence. Ces fictions sont marquées par des influences cinématographiques et culturelles fort variées, parfois opposées, qui rendent difficile la construction d'un lien unificateur entre les différents composants filmiques ²². Cet aspect hétéroclite du genre semble être déterminé par le facteur économique : en effet, les contradictions internes de ces films, leur hésitation permanente entre différentes conceptions idéologiques, traduisent, entre autres, la volonté de leurs producteurs de s'adresser à un public aussi large que possible, en Israël comme à l'étranger. Ces films véhiculent donc une conception nationaliste-sioniste fort dogmatique, tout en revendiquant une certaine ouverture d'Israël à l'Occident. A ce titre, la présence fréquente du personnage du visiteur occidental paraît bien significative.

21 - Dans son analyse d'*Il marcha dans les champs*, Nourith Gertz met l'accent sur la confrontation entre les valeurs collectives qui dominent la vie du héros dans le kibboutz, et son comportement individualiste, démontré, entre autres, à travers les références au western (l'errance solitaire dans le paysage désert) et au mélodrame (l'histoire d'amour à la fin tragique). Voir Nourith Gertz, *Sipour mehasratim : siporeth israelith veibudea lakol-noa* (La littérature israélienne et ses adaptations cinématographiques), *op. cit.*, pp. 63-94.

22 - C'est Philip Rosen, dans son article "*History, Textuality, Nation : Kracauer, Burch, and some problems in the study of national cinema*", qui insiste sur l'importance de la construction d'une cohérence, esthétique, socioculturelle ou autre, dans toute analyse d'un ensemble cinématographique conçue en termes de cinéma national. Voir *Iris*, volume 2 : n° 2, Paris, 1984.

Le genre national-héroïque témoigne donc d'un aspect fort important de l'évolution de la société israélienne dans les années soixante : alors que l'hégémonie de l'idéologie sioniste-socialiste est encore notable dans certains domaines de la vie publique, la culture occidentale, en particulier américaine, commence à se profiler dans le pays, pour tendre à devenir dominante vers la fin de la décennie et dans les années soixante-dix. Les contradictions idéologiques de cette époque se manifestent d'une manière fort intéressante dans le film *La Femme du héros* (1963), dont voici résumées les principales lignes de l'intrigue :

Le film se déroule au début des années soixante dans un kibboutz du nord d'Israël. L'action est située en pleine "*décennie calme*", à un moment où les Israéliens vivent dans une impression de relative sécurité. Ainsi, le film commence par des images de l'abri du kibboutz qui, désormais inutile, a été transformé en musée. L'histoire est centrée sur le personnage d'une veuve de guerre. Depuis la mort de son mari, tombé durant la guerre d'Indépendance, elle refuse de se remarier et s'emploie à perpétuer la mémoire du disparu, tout en enseignant l'hébreu à de nouveaux immigrants. L'un de ses élèves, un Juif mexicain venu travailler bénévolement au kibboutz, essaye de la séduire. La vision du monde de ce dernier va à l'encontre de l'univers familial de la veuve : il méprise la conception sioniste-socialiste, les idées nationalistes, il méprise en fait tout engagement idéologique quel qu'il soit.

C'est un individualiste, un anarchiste, une sorte de "*hippie*" antimilitariste : "*Si les gens faisaient suffisamment l'amour, ils n'auraient plus la force de faire la guerre*", déclare-t-il à l'héroïne.

Le kibboutz tient conseil pour décider du sort du jeune homme aux idées subversives. A cette occasion, l'un des membres du kibboutz prend sa défense, arguant que "*la plupart des jeunes d'aujourd'hui sont comme lui et c'est au kibboutz de s'adapter à eux*". Vers la fin du film, le kibboutz subit une attaque-surprise d'artillerie syrienne. Le premier mouvement du mexicain est d'aller se réfugier avec les femmes et les enfants dans l'abrimusée mais, sous leurs regards accusateurs, il se joint finalement aux autres hommes dans leur lutte contre les incendies qui se sont déclarés au kibboutz, devenant à son tour "*héroïque*". Le lendemain matin, après une première nuit d'amour avec la veuve, il décide de quitter le kibboutz, comprenant qu'il n'y aura jamais sa place.

La Femme du héros témoigne d'une confrontation entre deux systèmes de valeurs : la conception sioniste-socialiste, représentée par le mode de vie du kibboutz, est en quelque sorte menacée par des influences occi-

dentales, en l'occurrence celles de la contre-culture "hippie" (nihilisme, antimilitarisme, amour libre). Cette confrontation se manifeste également dans la bande son du film, qui hésite constamment entre des chansons patriotiques israéliennes et une musique occidentale, notamment le jazz. Par ailleurs, la majeure partie du film met en scène un quotidien israélien plus ou moins paisible, banal même, où, semble-t-il, les valeurs nationalistes et pionnières sont en train de perdre de leur force. Les habitants du kibboutz doivent désormais se conformer à une existence normale, fondée sur la réussite personnelle et la vie de famille, et s'adapter à de nouvelles modes venues de l'extérieur (une des séquences du film décrit une fête organisée par les jeunes du kibboutz au cours de laquelle ils écoutent du jazz, dansent et boivent jusqu'à l'ivresse). Or, cette image libérale est brusquement niée à la fin du film : l'attaque surprise de l'artillerie syrienne prouve que toute menace sur le pays n'est pas éradiquée et que les valeurs patriotiques ont toujours leur importance. C'est ainsi que le musée sert à nouveau de refuge, et que l'étranger qui refuse l'idéologie et le mode de vie du kibboutz se voit obligé de partir (comme si, dorénavant, l'idéologie sioniste-socialiste devait être protégée des influences étrangères et des aspects "subversifs" du mode de vie occidentale²³).

Un autre aspect important du film est le lien créé entre la menace arabe sur Israël et l'expérience de l'Holocauste (il s'agit de l'un des indices principaux du "syndrome de l'assiégé", aspect marquant de la mentalité collective israélienne: l'hostilité arabe perçue comme une haine raciale qui risque de provoquer une seconde Shoah). L'héroïne du film est une survivante d'un camp de concentration : après la libération, elle a immigré en Israël pour y construire une nouvelle vie, mais la mémoire de la guerre continue à la marquer. Ainsi, le déroulement de l'intrigue est coupé à plusieurs reprises par des images-souvenir, un montage rapide de photos et de dessins montrant des enfants juifs dans le ghetto pendant la guerre. La mémoire de l'Holocauste est ressuscitée également lors de l'attaque syrienne contre le kibboutz qui oblige les femmes et les enfants à se réfugier dans l'abri, séquence qui fait directement allusion à des images de camp de concentration : les gens dans l'abri sont allongés sur des longues étagères en bois, arrangées en deux niveaux, et la caméra les traverse en travelling, captant de près les visages fatigués et angoissés. En effet, la référence à l'Holocauste re-

23 - A ce sujet, il est intéressant de noter qu'en 1965 le gouvernement israélien a interdit un concert des Beatles à Tel-Aviv, craignant que la musique pop ne corrompe la santé morale de la jeunesse locale. Cet événement provoqua un large débat public sur la place des nouvelles modes occidentales dans la société israélienne.

vient assez souvent dans les films du genre national-héroïque qui l'exploitent souvent à des fins clairement idéologiques (par exemple, la collaboration entre l'armée égyptienne et des ex-nazis dans *La Colline 24 ne répond plus*, élément qui sert à diaboliser l'ennemi arabe). Au-delà des aspects politiques, Ella Shohat explique la présence massive de ces références dans les films de l'époque par le fort écho qu'a eu en Israël le procès Eichmann (1961-1962). Cet événement provoqua chez les Israéliens une profonde prise de conscience concernant l'histoire de l'Holocauste ²⁴.

Dans l'ensemble, *La Femme du héros* a été très mal accueilli par la critique qui lui reprochait son approche par trop "sioniste" et son décalage par rapport à la réalité quotidienne d'Israël. Il est notable que l'une des seules critiques favorables fût publiée dans le journal *Davar*, porte-parole quasi officiel du parti travailliste. Cette critique exprime en termes clairement idéologiques son entière approbation d'un film qui choisit de décrire la vie au kibboutz : "C'est un bon sujet pour un mélodrame détaché de la réalité, dans la mesure où l'héroïne l'est elle-même. Mais au kibboutz chacun fait partie d'une réalité collective, et personne ne peut sortir du cadre. Chacun se préoccupe du tout et le tout veille sur chacun. C'est cette sollicitude mutuelle qui construit l'homme collectif" ²⁵.

Cependant, la réaction de la plupart des critiques fut très négative, ainsi qu'à l'égard d'autres films du genre national-héroïque sortis à la même époque (*Sinaïa* et *Les Rebelles de la lumière*). En fait, c'est dès la fin des années cinquante que la critique commence à reprocher aux films israéliens leur parti pris idéologique, leur choix de sujets et le traitement cinématographique qu'ils leur réservent. Ainsi, la revue *Omanout hakolnoa* (L'art du cinéma) publie en 1958 un article qui établit une distinction entre le cinéma "israélien" et le cinéma "sioniste", entre des films destinés aux "monde juif" et des films destinés au "monde" en général :

"Qu'attendent de nous les Juifs du monde ? Il ne fait aucun doute qu'ils veulent des films sionistes, car dans l'esprit des Juifs de la diaspora, les concepts "israélien" et "sioniste" sont interchangeables (d'où l'incompréhension et la déception de l'immigré qui se heurte pour la première fois à notre réalité). Mais ce n'est pas ce que le monde attend de nous et ce n'est

24 - Ella Shohat, *Kolnoa israéli : historia veideologia* (Cinéma israélien : histoire et idéologie), *op. cit.* pp. 73-77. Signalons d'autres films de la période qui créent un lien entre le conflit israélo-arabe et la Shoah : *La Colonne de feu* de Larry Frisch, *Donnez-moi dix personnes désespérées* de Pierre Zimmer (1961, coproduction franco-israélienne), *Huit après un* (1964) et *Opération Caire* (1965) de Menahem Golan.

25 - P. Yavin, in *Davar* daté du 29/11/63.

Ariel SCHWEITZER

pas là notre voie. Le monde veut des films non pas « sionistes » mais "israéliens" et le sionisme n'est pas l'essence de la réalité israélienne, loin de là. [...] Nous ferons donc des films d'amour israéliens, dans lesquels ni le patriotisme ni la guerre n'entreront en compte." 26.

Le sentiment que les films du genre national-héroïque ne témoignent plus de la réalité israélienne se fait jour dès la fin des années cinquante pour croître au cours de la décennie suivante. Force est donc de constater que le nombre de spectateurs de ces films diminue au fur et à mesure que l'on se rapproche du milieu des années soixante. En 1960, près de deux cent mille spectateurs vont voir *Ils étaient dix*, chiffre d'entrée qui suffisait, à l'époque, à rembourser les frais de production et permettait même au producteur de faire du profit grâce à la loi du Retour d'impôts. En 1963, seuls cent vingt mille spectateurs se déplacent pour voir *La Femme du héros* et, en 1964, ils ne sont plus que cinquante mille à voir *Les Rebelles de la lumière*. Ces deux films furent des échecs commerciaux retentissants et leurs producteurs subirent de graves pertes. D'autres films du genre national-héroïque sortis à la même époque n'ont pas obtenu des résultats bien plus brillants, ce qui explique la disparition progressive du genre dans la deuxième moitié de la décennie.

Ariel SCHWEITZER

26 - Nathan Hagrizi, "Mi, ma vematai bakolnoa haisraeli" (Qui, quoi et quand dans le cinéma israélien) in *Omanouth hakolnoa* (L'art du cinéma), février 1958.

JAKOBSON ET LES SITCOM

par **Isabelle JURA**

21h00...! Une heure idéale chez moi pour trouver un peu de calme, propice à quelque réflexion ; c'est aussi l'heure à laquelle je commence à me connecter au grand réseau, outil de mes recherches.

Mais ce soir-là, un dimanche, la télévision proposait *Scarface*.

Je ne me souviens pas de l'époque exacte des débuts de ma "télémanie", mais j'ai encore en mémoire les versions de latin travaillées sur fond d'actualités ou de *Dallas*. Eh oui, au risque de passer pour un consommateur effréné - oh, honteux aveu, incompatibilité scientifico-intellectuelle extrême -, une boulimique de ce petit écran, je reconnais ici allumer la "télé" en quasi-permanence. Tantôt fond sonore, elle me réserve tout de même d'intéressantes surprises, généralement tard le soir.

Je ne suis pas seule dans ce cas, mais reconnaître aimer les spots publicitaires est sans doute moins ennuyeux quand on est publicitaire soi-même, aussi mon aveu en adopte-t-il peut-être une plus confortable position.

Je suis ce que l'on appelle communément un "bon public", ce qui ne fait pas de moi nécessairement une andouille. Le fait est que c'est l'Image qui m'intéresse. Or, l'image audiovisuelle est interdépendante des techniques utilisées pour la véhiculer.

Je me suis donc retrouvée ce soir là, une fois de plus, envoûtée par l'image audiovisuelle, mais quelle image !

Au début de *Scarface*, il y a un formidable panoramique circulaire, qui est un bijou de précision. Un mouvement de caméra qui nous plante dans le décor et dans l'histoire presque à lui seul ; un mouvement panoramique portant toutes les fonctions du message, tous les contenus et tous les contenants. Un médium dans le médium et des messages dans les messages ! Un rythme exact, comme travaillé avec la précision de l'horlogerie. Le

panoramique achève sa course et aussitôt prend le chemin inverse, accompagnant à la césure le poing sur la table de l'inquisiteur, qui, de regardeur, devient regardé puis, réinterrompt pour à nouveau regarder l'homme interrogé.

Bref, toute prise à mon admiration, je me mis à penser aux raisons qui me poussent à nettement zapper sur certaines séries ou certains films. Il me faut généralement environ cinq secondes pour prendre une décision quant aux choix du programme à consommer. Comment juger en si peu de temps de prestation audiovisuelle, de l'intérêt qu'aura pour moi tel ou tel film ou série ?

En fait, il s'agit simplement de goûter à quelques plans, à quelques mouvements de caméra, à quelques paroles ou pas... Il existe encore aujourd'hui une différence assez importante de savoir faire français, italien, allemand, anglais, américain... Dans la mesure où j'ai été déçue régulièrement par le cinéma français (et les séries télévisées) et que mon expérience professionnelle me permet de reconnaître très rapidement l'origine géographico-culturelle de l'audiovisuel présenté, je peux, grâce à quelques indices techniques et artistiques, choisir mon programme en quelques secondes.

Le lecteur de ces lignes, s'il fait partie de cette minorité dite "*intellectuelle*" qui croit qu'il est de bon ton de dénigrer tout ce qui n'en prend pas l'apparence, est en train de se dire qu'il s'agit d'une prose pro-américano-commerciale...

Et pourtant, je suis seulement en train de parler de spectacle, de divertissement ; certes, je n'ai pas actuellement, pour des raisons familiales que beaucoup de mes congénères partagent, la possibilité de me déplacer au spectacle. Donc je ne peux que choisir dans ce que j'ai à portée de main (ou de télécommande). Mais, même si je me déplaçais, je pratiquerais la même sélection.

Si l'on admet que la télévision puisse être un "*ami qui entre chez soi*", eh bien, je n'ai pas envie de recevoir chez moi quelqu'un d'ennuyeux, qui parlera deux heures avant de m'informer de quelque chose. D'autant qu'il s'agit d'un moment très égoïste (le soir), qui est un rare instant de détente ; j'ai envie alors de rire, de réfléchir, de rêver et apparemment, les anglo-saxons parviennent plus souvent à ce résultat.

Jean Gabin, à la fameuse question "*qu'est-ce qu'un bon film ?*", répondait : "*1°) une bonne histoire, 2°) une bonne histoire, 3°) une bonne histoire*".

C'est vrai, mais une bonne histoire est véhiculée par moult média dans l'audiovisuel. Une bonne histoire, c'est une bonne interprétation de l'histoire par le réalisateur, mais c'est aussi un professionnalisme technique tel qu'il soit au service de l'histoire ; une histoire, c'est un titre, un générique, une musique, des acteurs, bref, c'est un ensemble de contenants qui sont contenus.

L'audiovisuel est un oignon. Chaque composant est une peau et chaque peau est oignon. Il n'y a pas "*quelque chose*" à découvrir au bout, car tout est découverte. Il n'y a pas un médium qui véhicule un message, c'est imbriqué. Même ce que l'on appelle le support (l'écran de cinéma et ensuite la télévision), est une peau. Le moment précis où l'on regarde (heure de diffusion ou de séance) en est une également.

Marshall Mc Luhan, dans *Pour comprendre les médias*¹, dit qu'il faut différencier les médias froids des médias chauds. Un médium est chaud lorsqu'il prolonge un seul sens et lui donne une "*haute définition*" et "*les médias chauds permettent moins de participation que les froids*". Le cinéma fait partie de ces "*médias chauds*" qui ne "*laissent à leur public que peu de blancs à remplir ou à compléter*". Marshall Mc Luhan n'était pas français ; à part quelques pionniers comme Besson dans ses meilleures productions, des blancs à remplir, ce n'est pas ce qui manque dans l'audiovisuel français.

Et le public ne s'y trompe que très rarement. Ce n'est donc pas un hasard si les plus fortes recettes vont toujours aux mêmes. Mc Luhan dit aussi que la télévision est un médium froid. Que dire alors d'un film diffusé sur le petit écran ? Serait-ce un médium tiède ou du moins tiédi ?

Si l'on admet que "*medium is message*", que le cinéma est un médium chaud à "*haute définition*", parce qu'il fournit beaucoup d'informations et qu'il laisse peu de blancs et pas de participation au public, un film qui serait à l'opposé de cela serait alors un médium froid.

Et un film cinématographique/froid diffusé sur l'écran télévisé/médium froid serait gelé.

Ce qui m'amène à revenir au début de ma réflexion sur *Scarface*, qui, médium chaud quelque peu tiédi par le médium froid de la télévision, n'en demeure pas moins très informatif et ne peut donc que m'attirer ; il ne peut pas être alors un fond sonore et ne m'a donc pas ce soir-là laissé la possibilité de réfléchir plus avant aux théories de Mc Luhan.

Ce que j'ai pu aisément faire le lendemain pendant la diffusion d'un autre type de programme.

1 - Marshall Mc Luhan, *Pour comprendre les médias*, Editions Seuil, Collection Points Civilisation, 1977, pp. 41-42.

La télévision était allumée dans l'après-midi, les enfants faisaient la sieste et les seuls bruits venant de l'extérieur étaient la conversation de deux dames sur le trottoir. Curieusement la télévision et les bruits extérieurs se mirent à se confondre dans une danse sonore au rythme ronflant.

La vision constante des dames par la fenêtre commençait à s'imbriquer elle aussi avec les images télévisuelles. Et, petit à petit, je sombrais dans mes pensées que rien alors n'appela à la distraction. Au bout de quelques instants, le chemin de mes idées me ramena à la surface de la cause de cette réflexion : écrire un article en rapport avec mon sujet de recherche principal (basé sur des principes sémiotiques) et la télévision.

Et c'est tout naturellement que je pensai alors m'enquérir du programme qui me laissait dans une telle torpeur ronronnante : il s'agissait de ce que l'on nomme une *"sitcom"*, abréviation de *"situation de comédie"*.

Pourquoi ce genre de série fabriqué pour la télévision n'accrochait-il pas, du moins consciemment, mes sens et mon esprit et devenait-il une trame quasi-transparente, ne dérangeant en rien mes activités ?

Si je reprends les hypothèses de Mc Luhan, la télévision étant un médium froid, favorisant la participation du public, une production conçue spécialement pour ce médium devrait me proposer des *"blancs"* propices à une forme d'interactivité. Serait-ce devenu un médium chaud ? Je ne crois pas, car si le médium chaud donne une *"haute définition"*, il m'envahit d'informations qui, forcément, feraient appel, si ce n'est à mon intellect, au moins à mes affects. Et là, rien..., ou si peu.

Dès lors, la solution serait-elle que ce programme ne fût composé que de blancs ? Mais s'il n'y a que des blancs, qui équivaldraient aux célèbres trous de Monsieur Jacquard, aucune information ne circulerait ou si infime, qu'elle serait proche du zéro. Si aucune information ne circule, il n'y a pas de message et si *"message is message"*, que dire du médium ?

Si l'on considère la métaphore de l'oignon, la seule peau à ce moment-là, c'est la télévision, seul médium et seul message, d'où la suggestion que la **situation de comédie** en question, c'est d'être **devant la télévision** : la télévision étant effectivement un médium/message, un contenu/contenant, peu importe le programme. Mais alors, pourquoi fabriquer une telle production et de surcroît introduire la spécificité *"comédie"* ?

La mode des sitcom vient des Etats-Unis, paraît-il ; en Grande-Bretagne aussi, on a pu voir il y a déjà quelques temps de cela, l'émergence de ce genre bien particulier. Des personnages issus de la *"vie de tous les jours"*,

dans un environnement spatio-temporel intimiste et restreint, et dont l'objectif essentiel était la fonction "*comique*".

J'ai pourtant le souvenir d'avoir ri aux éclats avec cette production anglaise délirante qui met en scène Joanna Lumley et dont le titre même est évocateur : *Absolutely Fabulous !*. C'est d'ailleurs en se référant à ces productions d'Outre-Manche, au succès incontestable, que la télévision française a décidé d'en fabriquer elle-même. Mais pourquoi les nôtres sont-elles si froides ; où est passée la poudre magique ?

En reprenant ma réflexion sur le médium et le message, je me suis demandée qu'elle était la "*fonction*" de cette sitcom à la française ?

Pour ne pas entrer dans des élucubrations subjectives, je décidai donc de faire appel aux distinctions fonctionnelles de Monsieur Jakobson et d'analyser une "*sitcom*", à l'aide de grilles concoctées précédemment, auxquelles j'ajouterais des colonnes servant à la classification de la communication verbale en appartenant à telle ou telle fonction.

Mais étant aux prises avec un audiovisuel, je ne pouvais pas m'en tenir au langage verbal.

Aussi je décidai de considérer que les fabricants de la série ne s'étant pas, eux non plus, limités au verbe, puisqu'il s'agit d'un audiovisuel, avaient pensé concomitamment verbal/non verbal. Dès lors, pourquoi ne pas essayer d'appliquer la théorie linguistique de la communication de Jakobson et de l'étendre tout naturellement à son instantanéité non verbale ; ce qui, si l'on considère qu'il existe bien un langage audiovisuel, ne trahit pas, somme toutes, les intentions linguistiques de l'approche de Jakobson.

Je me suis donc procuré des cassettes vidéo préenregistrées et commercialisées de ces "*sitcom*". J'ai procédé à leur analyse minutieuse plan par plan, tout en proposant dans les dernières colonnes une classification par "*fonction du message*" ; le morcellement plan par plan est évidemment arbitraire en regard d'une méthodologie contraignant obligatoirement à un choix séquentiel. Ce qui ne va pas à l'encontre des hypothèses de Jakobson selon lesquelles les fonctions de messages ne sont pas uniques mais toutes présentes à un plus ou moins haut degré dans nos communications. Il faut rappeler ici que l'analyse qui est faite est gérée dans les sens sitcom/spectateur, ce qui confère à l'entité "*spectateur*", le rôle de récepteur. Mais il est à souligner que l'ensemble de la production entrerait comme "*message global*" dans une volonté unique qui participerait de la fonction conative du

message, puisqu'essentiellement tournée vers les spectateurs. Dans la synthèse d'"Aubusson 96", premier festival des créateurs de télévision, Laurence Decréau nous dit que *"nul ne conteste désormais que le scénario soit la clef de voûte du film de télévision"*². Son ouvrage nous donne des indications incontestables quant à l'intention de la production télévisuelle : on crée bien pour un public, en l'occurrence, les téléspectateurs. Nous aurons plus loin l'occasion d'y revenir.

N'ayant pas la place nécessaire dans le contexte de cet article de proposer la totalité des travaux d'analyse, qui représentent de très nombreuses pages, les extraits qui suivent sont présentés à titre explicatif et démonstratif de la méthodologie adoptée. Il s'agit d'extraits d'une sitcom intitulée *Les filles d'à côté*, et de l'épisode *"Faux frères"* ; je n'ai pas pu retrouver la date et l'heure exacte de diffusion de cet épisode dont le *copyright* indique sur le boîtier de la cassette *"1993"*. Mais les années de diffusion des audiovisuels pré-enregistrés ne correspondant pas systématiquement aux années de fabrication, l'indication de *copyright* n'a pas de valeur démonstrative. Le boîtier de la cassette nous propose cependant les éléments suivants : en première face, le titre en bandeau haut central, qui joue surtout sur la lisibilité immédiate du groupe de mots *"les filles"*. *"D'à côté"* fait partie du titre, mais est accroché dans un petit bandeau supplémentaire et dans un corps typographique très réduit.

Toute cette face est présentative et est remplie par une image principale : trois femmes, en semi-gros plan, légèrement vêtues et dans une attitude de rapport de séduction, presque *"raccoleuse"* pour l'une d'entre elles.

A gauche, et en bandeau vertical, les photos style *"identité"* de trois hommes.

En bas, un bandeau horizontal de deux centimètres de haut sur fond bleu mentionnant les titres des trois épisodes au centre. A gauche : AB Vidéo, à droite : TF1 Vidéo.

Le dos de l'habillage du boîtier de cassette contient le résumé écrit des trois épisodes. Voici le contenu de celui dont l'extrait vous est proposé dans les pages suivantes et dont le titre, je le rappelle est *"Faux frères"* : *"A la salle de sport, Magalie est ravie de voir que Jérémie a trouvé une compagne. Hélas, il s'en désintéresse très vite pour venir l'entreprendre. Fanny et Claire arrivent à leur tour. Marc surprend les filles en compagnie de Jérémie, il est très atterré"*.

2 - Synthèse établie par Laurence Decréau, *Aubusson 96 - Fictions, les créateurs de télévision parlent de leur fiction*, Edition Hachette Livre, p. 19.

L'on nous donne le nom de l'auteur, J. F. Porry, et celui du réalisateur, J. Samyn.

En dessous des trois résumés d'épisodes, une liste de prénoms accompagnés de noms et prénoms, vraisemblablement celui des acteurs.

Enfin, en bas et en plus petit, l'on trouve les indications sur le crédit photos, l'auteur du générique TV, le *copyright* Eustache Productions 1993 et la durée, "environ 75 minutes".

En dernier lieu, et en caractère gras, il est écrit "*starphone*" et ensuite "*jouez avec vos stars préférées et gagnez de nombreux cadeaux en téléphonant au 36.68.20.90 : starphone (2,19 FF/mn)*", et à nouveau, en bas à droite, le logo TF1 Vidéo. Le tout étant imprimé sur un fond "*descendu*", représentant un intérieur avec des chaises, bar, étagères, etc.

La tranche reprend le titre de la série, le logo TF1 Vidéo et le logo AB Vidéo.

L'analyse dans son contenu propose donc une classification fonctionnelle des messages, mais conserve une scission "*verbal/non-verbal*" qui nous permettra de mesurer les synchronisations et les redondances mais aussi la complémentarité "*son-images*", essence même de l'audiovisuel.

Pour mémoire, nous utilisons les six principales fonctions présentées par Jakobson, à savoir les fonctions :

- **expressive**, centrée sur l'émetteur, exprimant l'attitude de l'émetteur à l'égard du contenu de son message et de la situation. Le message apportant de l'information sur les émotions, les sentiments, les idées de l'émetteur, il porte la marque de la subjectivité.

- **conative**, orientée vers le destinataire, le récepteur. Le message vise à exercer une action sur le récepteur et il est surtout centré sur les caractéristiques et les réactions du récepteur que ce message cherche à influencer³.

3 - Dans le cas de l'audiovisuel, oeuvre de commande, l'on conçoit d'une part, le récepteur comme interlocuteur à l'intérieur de la série télévisée, et d'autre part, le téléspectateur, récepteur a posteriori ; toute l'ambiguïté et la qualité des échanges proviennent en partie de ce doublet. Pour le coeur même de l'analyse, il valait mieux gérer les échanges entre protagonistes, encore qu'ils soient d'emblée faussés par l'importance et la constante omniprésence du destinataire réel et final, le téléspectateur, récepteur latent.

- **référentielle**, centrée sur le référent ; le message renvoyant à l'objet auquel il se réfère et dont il décrit les caractéristiques ; information foncièrement objective, s'il en est.

- **phatique**, composée de tout ce qui, dans le message, sert à établir et à maintenir le contact ; expressions servant à attirer l'attention de l'interlocuteur ou à s'assurer qu'elle ne se relâche pas. L'objet des échanges, souvent nul sur le plan de l'information, est surtout consommatoire et exprime le désir de maintenir un contact avec l'interlocuteur. Dans ce cas, le contenu de la communication a moins d'importance que le fait d'être là et d'affirmer la relation. Ces échanges peuvent d'ailleurs paraître absurdes à celui qui ne participe pas à cette communication.

- **métalinguistique**, centrée sur le code. Elle vise à donner des explications, des précisions sur le code et son utilisation. Elle se réfère donc aux mots ou à tous les autres signes qui vont être le support de la communication. Par ces messages, les interlocuteurs vérifient qu'ils ont recours au même code, au même lexique.

- **poétique**, mettant en évidence "*le côté palpable des signes*". Tout ce qui, dans un message, apporte un supplément de sens par le jeu de la structure des signes relève de la fonction poétique. Le message, de par sa forme, prend une autonomie en dehors de la situation de communication qui l'a fondé.

L'extrait de l'analyse est une séquence de 2 minutes et 15 secondes.

N° Plan	Echelle	Mouvement caméra	Description (lieux, personnages, mouvements dans le plan, texte, etc...)	Dialogue et chanson	Bruitage et musique	Fonctions du message (linguistique)	Fonctions du message (non linguistique)
7	PR	fixe	Un homme en tenue de sport et une femme en maillot de bain. Ils sont assis côte à côte et parlent; ils sont adossés à un mur carrelé; il semble que des reflets lumineux provenant de l'eau d'une piscine au bord de laquelle ils se trouvent.		voix multiples		phatique, on venait de dire précédemment que ces personnages étaient à la piscine de la salle de sport. Là, on nous le confirme de façon insistante: ils sont à la piscine.
8	PR	fixe	Magalie au milieu de gens qui font de la musculation (machines de salle de sport); elle regarde et sourit; tous sont très légèrement vêtus.		voix et onomatopées représentatives de l'effort physique		phatique: on a appris précédemment que Magalie allait à la salle de sport et qu'elle se faisait une joie de voir Jérémy habillé d'une tenue de sport rouge.
9	idem 7						
10	PR	pano droite/ gauche	Magalie avance vers la gauche en enlevant son peignoir de façon langoureuse. Elle traverse et enjambe des gens qui se trouve éparpillés entre le premier et l'arrière plan et travaillant leurs muscles. Elle enlève aussi ses chaussures.		idem 8		phatique et expressive, dans la mesure où l'exhibition est une forme d'expression.
11	PR	fixe	(raccord)				
12	idem 7	idem 7 + zoom avant en légère contre-plongée.	+ jambes d'une femme (apparemment Magalie, buste tronqué)	L'homme assis: Oh, Magalie, Bonjour. Magalie: Vous allez bien ? J'vois qu'vous faites un p'tit peu d'sport?		phatique et communication redondante	phatique et communication redondante

N° Plan	Echelle	Mouvement caméra	Description (lieux, personnages, mouvements dans le plan, texte, etc...)	Dialogue et chanson	Bruitage et musique	Fonctions du message (linguistique)	Fonctions du message (non linguistique)
13	GP	fixe	L'homme regarde vers le haut et sourit (dans toute la séquence concernée par ces échanges, le contexte spatio-temporel est à la fois extrêmement redondant et détaillé quant à certains objets, mais flou et impalpable à la fois)	L'homme assis: Oui, disons qu'j'profite de mes vacances, et vous?		phatique mais non suffisamment référentielle pour être informative et vice-versa.	phatique
14	GP	fixe	Visage de Magalie	Magalie:(début de phrase se chevauchant, la réponse est toute prête à une question connue): Ah, moi aussi, j'ai pris une journée de congé.		phatique mais non suffisamment référentielle pour être informative et vice-versa.	phatique
15	PL filmé au ras du sol	fixe	La jeune femme enjambe les deux personnes assises par terre pour s'asseoir à côté d'eux, après avoir fait claquer l'élastique de la taille de son petit short de sport moulant. Le décor est plus visible: carrelage clair jusqu'à mi-hauteur	Magalie: J'peux m'asseoir à côté d'vous? Homme assis: Ah, mais, j'vous en prie. J'vous présente Nicole, euh, une amie.		phatique	phatique
16	PR de ¾	fixe	Les trois précédents assis par terre, appuyés sur les bras, jambes allongées.	Nicole: (voix nasillarde)Bonjour Magalie: Enchantée(en appuyant sur « tée ») MMhmmhhhh !	éclats de rires	phatique	phatique, expressive et conative(dans un contenu latent)
17	PR +	fixe	Plan sur Magalie et l'homme assis, mise à l'écart(hors cadre) de N. Mse dandine du buste et met sa poitrine en avant.Quand elle répond à H, elle sourit et le touche	Homme assis:(ton récit) Votre tenue de sport vous va divinement bien. Magalie: la vôtre aussi! H: Qu'est-ce qu'y a, y a un problème? M: Non, tout va bien, c'est Gérard.		phatique, expressive	phatique, expressive

N° Plan	Echelle	Mouvement caméra	Description (lieux, personnages, mouvements dans le plan, texte, etc...)	Dialogue et chanson	Bruitage et musique	Fonctions du message (linguistique)	Fonctions du message (non linguistique)
18	idem 15	fixe	idem 15	...qui m'a fait l'article, il vous trouve à croquer.		phatique et expressive	phatique et expressive
19	idem 17		idem 17 + signe de la main à la tête petits gestes air narquois	H: Et Gérard, c'est qui ? M: Vous savez, la réceptionniste. H: Ah oui, d'accord. O Kay, ouais, je m'disais qu'il avait un p'tit quèqu'chose; il est pas un peu... M: Enfin, quelle idée !	éclats de rires éclats de rires éclats de rires	phatique, expressive, mais pas franchement référentielle	phatique, expressive, mais pas franchement référentielle
20	idem 15		L'autre femme pouffe et lève les yeux au ciel, râlant et rageant.	H: et comment va ma p'tite soeur adorée? M: Elle va bien; la pauvre, elle s'est l'vée aux aurores c'matin, elle avait toute une série d'croquis à rendre H: mm, j'la plains! Et Claire?		phatique, expressive, mais pas franchement référentielle	phatique, expressive, mais pas franchement référentielle
21	PL	fixe	Les protagonistes sont maintenant à gauche du cadre et l'on a une vue plus importante de la salle de sport.	M: Elle a pas voulu descendre. Vincent a un peu de fièvre, alors, vous comprenez, hein! H: Mmm... Elle est du genre ...		phatique, expressive, mais pas franchement référentielle	phatique, expressive, mais pas franchement référentielle
22	idem 17	fixe		... à s'affoler rapidement, quoi, hein? M: Oui, c'est ça. J'suis sûre qu'il est en train d'la faire marcher. Il avait envie d'sécher son cours de maths.		phatique, expressive, mais pas franchement référentielle	phatique, expressive, mais pas franchement référentielle
23	idem 15	fixe		H: Ah ben, j'comprends, les maths, quelle horreur! M: Oui, mais j'croyais qu'vous étiez un génie d'l'électronique! H: Ca n'a aucun rapport, euh;		idem précédente	idem précédente
24	idem 17	fixe		.. les maths qu'on apprend au lycée et puis les vraies mathématiques, c'est l'jour et la nuit; M: Ouais, moi aussi, j'déteste ça! La géométrie dans l'espace, euh..., les équations au troisième degré...		idem	idem

N° Plan	Echelle	Mouvement caméra	Description (lieux, personnages, mouvements dans le plan, texte, etc...)	Dialogue et chanson	Bruitage et musique	Fonctions du message (linguistique)	Fonctions du message (non linguistique)
25	idem 15	fixe	gestuelle descriptive	... les courbes, heu, quelle horreur! H: Oui, enfin, au niveau des courbes, hein, vous vous êtes bien rattrapée quand même, hein? M: Hein, pardon ?	éclats de rires	phatique et expressive, vaguement métalinguistique	phatique, expressive
26	idem 17	fixe	geste de Magalie touchant l'homme, puis, elle met ses cheveux en arrière. derrière elle, on voit nettement dans ce plan là, parce qu'elle s'est reculée un peu, un pèse-personne.	M: Ah oui, non, vous êtes trop indulgent... Aaaaaahhhh....		phatique et expressive	phatique et expressive
27	idem 15	fixe	Nicole se lève et ramasse son peignoir	N: bon, ben, moi, y faut qu'j'y aille. Salut. H: Ben, euh, à bientôt, p't'être !		phatique	phatique
28	idem 14 + Nicole	fixe	Nicole sort du cadre vers la droite à la fin de sa réplique.	N: Ca m'étonnerait, apparemment, y'a des courbes que vous appréciez beaucoup plus que les miennes.	éclats de rires.	phatique et expressive	idem précédente
29	idem 15	fixe	geste de Magalie à Nicole du bout de la main. L'homme rit. Puis, Magalie s'adresse à l'homme.	M: Au revoir, quand même! J'suis désolée, j'veus ai cassé vot'coup !	bruits d'eau (clapotis)	idem précédente	idem précédente
30	idem 17	fixe		H: Ah non, hein, bien au contraire, Un pot d'colle comme ça !		phatique et expressive	phatique et expressive
31	idem 21	fixe	Magalie se rapproche de l'homme.	... Elle m'a sauté d'ssus dès que j'suis arrivé. J'savais pas comment m'en sortir. M: Ah, mais j'croisais qu'c'était vot' fiancée, moi! H: mais jamais d'la vie, j'ai quand même meilleur goût que ça !	éclats de rires	expressive	expressive
32	idem 17	fixe	Magalie sourit			phatique	phatique

1°) Pourcentages par fonctions

Toute terminologie ayant rapport aux chiffres paraîtra modalisante et vulgarisante en regard du statut d'oeuvre audiovisuelle ; ceci-dit, dans le cas des productions pour la télévision, le "dieu audimat" régnant dans la sphère du "petit écran", on a tendance à ressentir moins de gêne à schématiser et à chiffrer ; ainsi, de l'analyse globale de l'épisode "Faux frères" de la sitcom *Les filles d'à côté*, la synthétisation des données par plans concernant les fonctions du message, donne les résultats suivants, en % :

fonctions du message	communication verbale	communication non verbale
expressive ou émotive	25	47
conative	7	3
référentielle	4	2
phatique	98	95
métalinguistique	7	3
poétique	2	4

La technique de synthétisation fut simple ; mais une réserve peut toutefois être émise pour la mesure étalon, le plan. En effet, chaque plan n'a pas la même durée et l'on pourrait considérer qu'il eut fallu gérer plutôt une mesure/temps, qu'une mesure/plan. Cependant, pour l'analyse audiovisuelle, il faudrait procéder pratiquement à un découpage image par image. Ce découpage fastidieux s'avérerait d'ailleurs parfaitement inutile, puisque la base du travail doit être l'unité sémantique, qui, en l'occurrence, peut être le plan.

2°) Caractéristiques de communication non-verbale dans les relations interpersonnelles propres à la sitcom

Tout d'abord, les gestes sont très présents et très amplifiés ; ce sont principalement des gestes égocentriques⁴, ceux qui sont dirigés, non pas

4 - Voir à propos des catégories des gestes : Bernard Meyer, *Les pratiques de communication*, Edition Armand Colin, p.148.

vers le destinataire normal de la communication, mais vers soi-même : mains/cheveux, mains/parties du corps, etc.

Des gestes manipulateurs parcourent la série. Font-ils partie du jeu des acteurs ou sont-ils la preuve d'un stress auquel ces derniers ne parviennent à échapper malgré la multiplicité potentielle des prises ?

Dans l'épisode dont sont tirés les extraits d'analyse présentés ici, les gestes descriptifs sont rares ; ce qui reste logique, puisque ces gestes, autant que ceux dits "*intellectuels*", accompagnent généralement la fonction référentielle du message. L'excès de gestes symboliques ne serait pas dommageable en soi s'il ne s'agissait pas uniquement de ceux qui, dans la série, relaient le texte et redondent systématiquement.

3°) Quand le relais texte/image devient redondance systématique

Je suis tentée de commencer par cet aphorisme de Godard : "*Au cinéma, quand un personnage quitte la pièce, il dit : je reviens. A la télévision, il dit : je m'en vais*".

Au cours du colloque dit des "*Ateliers d'Aubusson*", tous les auteurs et créateurs de télé s'insurgeaient d'une même voix contre l'abus de répétition, qui constitue une demande pressante des producteurs, craignant que le public ne comprenne pas. Mais au-delà de la redite, de la reformulation, de la répétition verbale, il est des redondances n'apportant rien au message qu'une lourdeur indigeste. Entendre par exemple un grossier clapotis d'eau de temps à autre, après avoir entendu douze fois le mot piscine et avoir campé le contexte spatial aussi souvent, n'apporte ni n'ajoute aucune information ni aucune dimension poétique ni artistique. Mais les exemples sont si nombreux qu'ils pourraient à eux-seuls faire l'objet d'une longue étude incompatible pour l'heure avec le reste de l'exploration à effectuer.

4°) Le feedback

Voilà bien le cœur de la problématique télévisuelle ; dans le cas étudié, nous sommes en présence d'une multiplicité de situations de communication, qui impliquent autant de destinataires et de destinataires. Trois situations principales émergent cependant :

- A) Le jeu des acteurs et leurs relations interpersonnelles
- B) Les auteurs et le public virtuel
- C) L'épisode de la série et le public réel

Dans le cas A, le feedback est complètement préfabriqué, puisqu'il s'agit de répliques apprises ou en tout cas préformulées. Il en est de même pour les communications non-verbales qui participent de ces mêmes intentions. La seule rétroaction non provoquée tient de l'infime marge d'improvisation des acteurs qu'ils introduisent consciemment ou pas, mais qui peut être évacuée au dérushing, puis au montage par les seuls choix de ceux qui en ont la maîtrise physique.

Dans le cas B, c'est également préfabriqué, mais le feedback est uniquement le résultat décisionnel d'une personne ou deux (dont bien sûr le réalisateur), qui décident que le public doit ou ne doit pas rire à tel ou tel moment (essaimage des éclats de rires préfabriqués). Et là, nous voilà confrontés à un vaste problème. En effet, la ou les personnes qui choisissent le moment propice à ces éclats de rires font office de psycho-sociologues et ont une démarche marketing, mais pour quelle cible ? De quoi le public est-il censé rire ?

Dans la série étudiée, les emplacements des éclats de rires participent d'une constante : que les répliques soient allusives, explicites ou franchement grossières, le moment comique est toujours lié à une communication verbale sexuelle et discriminatoire.

L'exemple le plus trivial est sans doute celui contenu dans l'épisode "*Faux frères*". Dans ce dernier, le personnage du nom de Marc, a un problème existentiel profond : il ne parvient pas à choisir entre deux produits de consommation sexuelle, Fanny et Magalie. Son ami Daniel, volontairement campé comme un personnage occupé à d'autres cioux, lui propose de "*tirer au sort*". Cette expression devient alors - et pendant un temps immensément long - l'objet d'une explicitation de la part de Marc. Allusion, explication, clin d'yeux démultipliés et au cas où le public n'aurait pas compris, le jeu de mots (ce qui dénonce entre autres une forme de doute quand à la synchronisation des codes), le dit Marc insiste, persiste et ajoute qu'il faut être français pour bien comprendre l'allusion. Le plan se termine d'ailleurs sur un monologue de l'acteur, peut-être destiné à créer entre le spectateur et lui une complicité intime.

Quant au cas C, le feedback de ce dernier ne peut faire l'objet d'une mesure précise qu'avec un échantillonnage large et authentique ; il faudrait presque filmer les réactions des téléspectateurs pour pratiquer une véritable audimétrie. Pour lors, des diffusions accompagnées ou suivies d'interviews seraient le meilleur moyen ; pour le moment, aucun protocole n'a été mis en place de cette façon.

5°) Message manifeste/message latent

Manifestement, le contenu informatif est pratiquement inexistant, ce qui d'ailleurs était à prévoir, conséquemment à l'importance de la fonction phatique dans cette série. Ce qui, en revanche, et malgré un titre et un générique plutôt prometteurs pour les consommateurs de "*filles*" (qui dans le cas présent sont tout de même des femmes mûres plus que des midinettes), n'était pas prévisible à ce point, c'est la constance d'un message latent phallocentrique sans nuances qui prend pour cible une catégorie d'êtres humains tellement infime que déjà tombée dans une forme d'obsolescence en 1993.

D'autant que tout y passe, y compris la caricature de l'homosexuel "*foldingue*", à laquelle on ajoute copieusement quelques ironies verbales évidemment accompagnées des fous rires du public (absent), au cas où personne n'aurait compris. Voilà d'ailleurs où s'arrête la rhétorique dans cette série.

C'est à la suite de ces quelques constats que je m'aperçois de l'étendue et de l'actualité du sujet réel : la recherche effrénée d'un public télévisuel. Mais, tout d'abord, une question me vient immédiatement : qu'est-ce qu'une "*situation de comédie*" ? Si la situation est une circonstance, une condition, un état, une position, c'est aussi une capacité à... Mais si la comédie a effectivement pour but de divertir en représentant les travers, les ridicules des caractères (éthos) et des moeurs d'une société, encore faut-il que ces situations de comédie soient en phase avec le public et qu'il soit alors correctement déterminé. Le public est en constante mouvance et les sitcoms ne semblent pas, encore aujourd'hui, avoir trouvé l'harmonie et l'équilibre. Ceci dit, ce qui plaît au public, c'est quand même la qualité artistique et professionnelle et je ne me trompe pas de beaucoup en décrétant qu'elle est intemporelle et universelle. La qualité, c'est l'assemblage de talents mais surtout de subtilités.

Les comédies de Molière sont remplies de figures rhétoriques tant au niveau verbal que non verbal. On ne regrettera jamais autant la perte du tome II de la poétique d'Aristote concernant la comédie, cela aurait peut-être éclairé certaines lanternes ; encore ne faut-il pas adopter à la lettre des bribes d'écrits qui nous sont parvenus, comme quand Aristote dit : *"la comédie est, comme nous l'avons dit, une imitation d'hommes sans grande vertu..."*. Pourtant, certains de ses préceptes mettent en garde : *"parmi les histoires ou les actions simples, les pires sont celles des épisodes. J'entend par "histoires à épisodes" celles où les épisodes se succèdent les uns aux autres sans vraisemblance ni nécessité. Les mauvais poètes composent de pareilles histoires parce que leur nature les y pousse, et les bons poètes parce que les acteurs les y poussent"*⁵.

Par ailleurs le système d'analyse par fonctions du message proposé dans cet article campe un présupposé : si les auteurs de séries télévisées concoctaient des oeuvres dont le message n'avait pas comme dominante la fonction phatique, mais plutôt les fonctions poétiques et référentielles, par exemple, l'audimat serait certainement toujours très important.

Cela dit, il existe des exemples d'utilisation de message à fonction métalinguistique qui créent des morceaux d'anthologie dans les séries américaines ; elles sont cependant très suivies, car la fonction du message en question confère à ce genre audiovisuel un caractère hypnotique et impalpable pour *"les ménagères de moins et plus de cinquante ans"* et qu'elles sont, malgré tout, basées sur les structures classiques de la tragédie.

Ce n'est pas un hasard si lors des ateliers d'Aubusson 96, réunissant les créateurs de télévision, les questions à l'ordre du jour étaient : *"pour qui écrit le scénariste de télévision ?"* ou *"comment connaît-on les goûts du public ?"* ou encore *"le public est-il bête ?"*.

Je crois que ce ne sont pas là les bonnes questions. Pour lors, il faudrait évidemment analyser bien d'autres sitcom et travailler sur des mesures comparatives. Mais à choisir entre deux messages à fonction dominante phatique, je crois que je préfère encore la rencontre des deux personnes sur le trottoir en face de chez moi dont le contenu latent participait d'une relation interpersonnelle bien plus intense et en tout cas plus réelle.

Isabelle JURA

5 - Aristote, *Poétique*, Chapitre V, Le Livre de Poche, Classique, p. 91.

LE DISCOURS AUTO-PROMOTIONNEL A TRAVERS LES EMISSIONS REFLEXIVES

Transformations et mises en discours

par Virginie SPIES

Lorsque l'on s'intéresse à l'énonciation télévisuelle, les émissions dites "réflexives" constituent un objet particulièrement révélateur du discours que tient la télévision. L'étude de ce type de programmes permet de penser la construction de l'instance d'énonciation et la polyphonie énonciative de la télévision, de dégager les "voix" de la réflexivité : qui se manifeste, qui parle ?

En se posant la simple question de savoir "*quand y a-t-il réflexivité ?*", on s'aperçoit très vite que la réponse n'est pas faite de dates ou de moments, mais de discours où la réflexivité est plus ou moins explicite. Le discours sur soi, dit "réflexif" n'apparaît pas uniquement dans les émissions dont l'objet est de parler de télévision. Ainsi, François Jost¹ relève que "*les véritables discours sur la télévision se rencontrent parfois là où on les attend le moins, dans des espaces où il serait plus probable d'entendre parler du monde, d'être informé de son état*"². En effet, pour parler d'elle-même, la télévision n'a pas besoin d'avoir recours à des émissions spécialisées, et cette forme de discours réflexif implicite est présente à travers une diversité de programmes, tels que les magazines d'information, comme l'a démontré l'auteur. Ainsi, depuis les journaux télévisés jusqu'aux émissions de divertissement, chaque discours peut, à un moment ou à un autre, revêtir une forme réflexive. Bernard Leconte nomme "*réflexivité télévisuelle*" cette mise en discours "*rappelant sans cesse au téléspectateur qu'il est devant son récepteur*"³.

Bien qu'elle mérite une attention particulière, nous ne nous arrêtons pas ici sur l'omniprésence de cette forme de réflexivité. Il s'agira plutôt d'observer les émissions dont l'objet explicite est la télévision. Il s'avè-

1 - "Les coulisses de l'exploit", in *Champs Visuels* n° 9, *La télévision au miroir*, l'Harmattan, 1998.

2 - *Ibid.*, p. 126.

3 - *Entre les lignes*, AVEC, 1993.

re en effet que l'émission réflexive est un des lieux où s'exprime l'identité de la chaîne, de façon assez forte, même si ce n'est pas toujours de manière explicite.

Les programmes explicitement réflexifs connaissent plusieurs formes qu'il est indispensable de distinguer en quatre niveaux principaux :

□ Un premier niveau considère les annonces de speakerines et les bandes-annonces. Ces séquences ont une visée clairement auto-promotionnelle.

□ Viennent ensuite les programmes de second niveau, qui concernent les émissions dont l'objet explicite est la télévision (de *Au delà de l'écran* en 1960 à *Arrêt sur images* ou *TV+* aujourd'hui). Nous considérons ici uniquement les émissions régulières. Le plus souvent, ces émissions sont hebdomadaires. Elles existent à la télévision depuis les années 1960.

□ Le troisième niveau comprend les émissions qui proposent des numéros exceptionnels sur la télévision (Le 15 mai 1958, un numéro de *En direct* fut réalisé dans le nouveau bâtiment des Buttes Chaumont, *Faire face* en 1961 consacra deux numéros sur la télévision, tout comme *Les dossiers de l'écran* plus tard, ou encore *Le Cercle de Minuit* et bien d'autres). Nous considérons ici également les numéros exceptionnels sur la télévision n'appartenant à aucune collection particulière (on pense par exemple à *Aspects de la télévision*, numéro unique de 1971)

□ Le quatrième niveau enfin considère les programmes qui traitent, entre autres sujets, de télévision, sous l'angle humoristique ou non (du journal télévisé, qui met en avant un des programmes de la chaîne, au *Guignols de l'info.*, qui travestissent les dispositifs et parlent de télévision).

Cette classification par type de programmes permet d'y voir plus clair sur les émissions explicitement réflexives. Notre analyse portera ici sur les trois premières catégories et s'arrêtera sur la question de l'auto-promotion et les stratégies de discours permettant d'y aboutir.

Auto-promotion et réflexivité

Si l'auto-promotion ne peut provenir que d'un discours réflexif, le discours réflexif n'est pas forcément de l'ordre de l'auto-promotion. Cette dernière est un des "mondes" de la réflexivité qui, selon François Jost, se joue à plusieurs niveaux : celui de l'entreprise, de la télévision en tant que média, de la marque, et enfin de la médiation télévisuelle⁴. Or, s'il arrive

4 - Cf. *supra*, p. 127 et "Quand y a-t-il énonciation télévisuelle ?" in *Penser la télévision*, Coll. Médias Recherche, Nathan, 1998.

que l'on confonde réflexivité et auto-promotion, c'est certainement parce que la réflexivité considère ces différents niveaux, tandis que le discours auto-promotionnel se joue sur la marque, comme l'a précisé l'auteur. C'est en effet la chaîne qui, inscrite dans un système concurrentiel, est visée. Ainsi, le discours, considéré du point de vue des niveaux proposés par François Jost, est réflexif, même si l'auto-promotion peut y être sous-jacente. Il convient également de distinguer l'auto-promotion explicite (forte mise en avant d'un programme à venir) de l'auto-promotion plus implicite (la chaîne parle d'elle de façon plus générale, forgeant son image). Nous verrons que ces différents types d'auto-promotion peuvent s'entremêler au cours d'un même discours, notamment à travers le cas des bandes-annonces qui d'une part présentent un programme à venir et d'autre part, comme l'a proposé Jean-Pierre Esquenazi "*dressent une forme de portrait en raccourci des canaux dont elles proviennent*"⁵.

Rencontrer un discours auto-promotionnel lors d'une émission réflexive n'est pas un fait nouveau comme l'a noté Pierre Beylot, qui estime que les "*discours auto-promotionnels de telle ou telle chaîne cherchant à valoriser sa propre programmation se développent à partir du moment où le paysage audiovisuel français entre dans l'ère de la concurrence à partir de la fin des années soixante-dix*"⁶. Il semble au contraire que les émissions réflexives existant avant l'éclatement de l'O.R.T.F. en 1974 avaient une visée auto-promotionnelle⁷.

Une observation de l'environnement de cette époque permet même de penser qu'à ce moment, il était possible de "*confondre*" ou superposer réflexivité et auto-promotion. Avançons ici l'idée selon laquelle ce type de programmes était en réalité totalement auto-promotionnel, et ceci pour plusieurs raisons.

D'une part, si les programmes parlaient de télévision, on ne pouvait qu'évoquer la R.T.F., puisqu'elle était seule sur ce marché. Que l'on parle

5 - "La télé annonce la télé", in *Champs Visuels* n° 9, *La télévision au miroir*, l'Harmattan, 1998.

6 - "Brève histoire de la méta-télévision", in *Champs Visuels* n° 8, *La télévision au miroir*, l'Harmattan, 1998.

7 - On pense par exemple à *Au delà de l'écran*, de 1960 à 1968, *Micros et caméras*, de 1965 à 1972, deux émissions hebdomadaires consacrées à la télévision. A noter également les deux numéros exceptionnels de l'émission *Faire face* en 1961 avec une introduction d'Etienne Lalou très explicite qui indique que "*le monde ne peut plus se faire sans elle (la télévision), et qu'elle devient aussi intimement reliée à l'histoire des hommes que l'imprimerie, l'avion, ou l'énergie atomique*".

des techniciens, du matériel ou des stars du petit écran, il s'agit d'une télévision diffusée sur un seul et même canal. Comme nous l'avons évoqué, en 1958, Claude Dagues et Jean Thevenot proposent un numéro spécial de *En direct de*, consacré aux Buttes Chaumont. Jean Thevenot invite ici le téléspectateur à visiter le bâtiment inauguré un mois auparavant. Ce dernier va pouvoir découvrir les studios et les métiers de réalisateur, script, chef d'émission. Un responsable technique effectuera un trucage en direct et le chef du centre présentera la maquette du bâtiment. Le discours tente d'impliquer le téléspectateur depuis le sous-titre ("*Nos studios des Buttes Chaumont*") jusqu'à la conclusion du présentateur qui s'adresse au téléspectateur par : "*vous pouvez dire que vous avez vraiment une télévision moderne, bien organisée*". Cette manière de promouvoir la télévision de façon générale (par une mise en avant des moyens et des hommes et une implication du téléspectateur) n'efface pas la mise en avant (tout à fait consciente) des programmes. Lorsqu'il présente les studios, Jean Thevenot n'hésite pas à dire qu'il fait "*un petit peu l'équivalent de ce que le cinéma fait avec les films annonce, c'est un petit aperçu de ce que vous pourrez voir demain soir*".

Il s'agit déjà ici d'une télévision qui fait sa promotion. Si celle-ci relève a priori du domaine du médium, le contexte est tel que cette réflexivité se confond avec l'auto-promotion et concerne à la fois l'entreprise (d'Etat), et la médiation télévisuelle.

D'autre part, s'il est vrai que le contexte concurrentiel était bien différent de celui que connaissent les chaînes aujourd'hui, il faut considérer ce qu'il est possible de nommer "*l'environnement concurrentiel*" de la R.T.F. et plus tard de l'O.R.T.F.. Il ne s'agissait pas de promouvoir les programmes face à une concurrence du même type, mais plutôt de faire face à des médias alors prédominants, tels que la presse écrite, la radio, le théâtre, le cinéma, et de captiver un public potentiel jusque-là inexistant⁸.

Pour exemple, les exploitants de salles de cinéma ont intenté en 1963 un procès à la R.T.F. en imputant à la concurrence de la télévision une partie du

8 - Très tôt, le discours reflétait une certaine prise de conscience de cette concurrence. Un film tourné en 1947 intitulé *Télévision : oeil de demain* est à ce titre très explicite. En effet, le commentateur n'hésite pas à employer les termes de "*vieille T.S.F. détrônée*". Il évoque également d'autres médias, indiquant que "*l'on n'aura plus besoin d'acheter un journal*" et que "*la télévision sera pour tous un besoin plus impérieux encore qu'aujourd'hui le cinéma ou la radio*". Toutefois, s'il est certain que ce film fût tourné en 1947, nous ne savons pas s'il a été réellement diffusé. Et s'il l'a été, nous ignorons la date de sa diffusion. Il témoigne cependant du discours qui pouvait être tenu sur la télévision.

déficit constaté dans les salles de cinéma⁹. La télévision d'état, représentée et défendue par une institution, est confrontée à d'autres institutions, publiques ou privées. De plus, la concurrence entre chaînes existe déjà à ce moment, notamment pour les frontaliers, comme en témoigne un agriculteur alsacien lors de l'émission *Faire face* du 13 avril 1961 consacrée à la télévision, lorsqu'il indique qu'il aimerait "*avoir plus d'informations concernant la guerre d'Algérie, mais que lorsque ça ne lui plaît pas, il regarde la télévision allemande*". La télévision fait son auto-promotion, et l'Etat met en place dès 1954 un service de relations avec les auditeurs et les spectateurs, il a recours à des enquêtes IFOP¹⁰, et a totalement conscience de la prédominance à venir du médium télévision, il souhaite le mettre en avant. Pour exemple encore, en 1964, le Ministère de l'information ne se satisfait pas de la faible audience de la télévision et la R.T.F. ne cesse de délaisser la radio pour s'intéresser encore plus à la télévision, pour arriver en 1968 à un budget de 47 % consacré à la télévision contre 18 % pour la radio¹¹.

L'auto-promotion est au service d'une télévision qui évoque dans *Au-delà de l'écran* les stars du petit écran et les coulisses des émissions. On y découvre la vie des acteurs de fictions, on demande au chef de chaîne d'expliquer son travail¹². Entre 1965 et 1972, *Micros et caméras* traite le plus souvent du professionnalisme dont font preuve toutes les personnes oeuvrant pour la télévision (cette émission aborde également la radio, mais dans une moindre mesure). Il s'agit de vanter la modernité, le savoir-faire ou le talent, raconter comment se fait la télévision, avec le souci constant de donner une image reflétant les valeurs de l'époque (principalement le travail et l'ère des nouvelles technologies). Ces deux émissions (pionnières des programmes explicitement réflexifs ayant une diffusion régulière) ne traitent pas de problèmes de pouvoirs, de conflits ou de grèves pourtant existants. Le reflet de la télévision est ici à l'image d'un lieu calme et paisible, où l'on va de l'avant, et où, comme le dit le commentateur de *Micros et caméras*, il est possible de "*faire un travail de haute qualité*"¹³. L'environnement concurrentiel est un des facteurs conduisant à l'auto-promotion. Une observation des déterminations temporelles des émissions réflexives permet de mettre à jour les stratégies de discours employées pour y aboutir.

9 - Jérôme Bourdon, *Histoire de la télévision sous de Gaulle*, Paris, INA, 1990, p. 189.

10 - *Ibid*, p. 193.

11 - *id. ibid*.

12 - Emission du 6 janvier 1963.

13 - Emission du 22 avril 1967.

Stratégies discursives et discours auto-promotionnel

Parce qu'elles faisaient souvent référence au passé, on pense parfois que les premières émissions réflexives ne mettaient pas en oeuvre de discours auto-promotionnel. Ainsi, Pierre Beylot relève que la finalité des émissions contemporaines est *"nettement prospective, alors que dans les années soixante une émission consacrée à l'actualité de la télévision comme Au-delà de l'écran jetait surtout un regard rétrospectif sur les programmes"*¹⁴. Cependant, penser ces différents types de discours à travers une dichotomie qui considérerait les émissions contemporaines comme ayant une finalité prospective, alors que les plus anciennes auraient eu un regard rétrospectif reviendrait à réduire le discours à des formes très simples et risquerait d'en freiner l'analyse.

Une étude des relations temporelles unissant l'auto-promotion à l'ensemble des programmes s'avère très utile pour mieux comprendre les types de discours qui nous intéressent.

Il est ici possible d'articuler deux types de temporalités. Celle des programmes d'une part, faisant partie du flux télévisuel, continuum qui correspond au temps de la programmation, de l'écoulement. D'autre part, celle d'un temps spécifique où, à l'intérieur de ce flux, un discours réflexif prend une forme auto-promotionnelle et manipule son propre temps. Ce dernier (celui de l'auto-promotion) donne à la chaîne l'occasion de revenir sur un discours ou de parler de l'avenir, en convoquant les temps passés ou futurs.

Ainsi, en faisant référence à elle-même, la télévision parle de son propre temps. Son discours renvoie le téléspectateur dans un certain instant du flux et de la programmation, à des moments précis.

Qu'il soit passé ou futur, la chaîne fait appel ici à un certain temps de son programme. Nous nommerons *"temps convoqué"*, le moment particulier du passé servant à agrémenter le discours (rediffusion d'une séquence, supplément d'information au moyen d'images tournées précédemment, etc.). Ce discours a pour visée la promotion d'un moment à venir. C'est pourquoi nous appellerons *"temps visé"* ce moment particulier que la chaîne souhaite mettre en avant (une émission prochaine, la diffusion d'un film ou autre).

L'auto-promotion est une forme de discours particulière. Elle emprunterait aux trois genres de discours de la rhétorique aristotélicienne, puisqu'elle conseille, fait l'éloge, et parfois se défend¹⁵. Le conseil peut

14 - *Op.cit.*, p.18.

15 - In *Rhétorique*, Livre 1, Tel Gallimard, 1998, p. 32.

paraître utile à l'énonciateur, qui sait que son interlocuteur est confronté à des choix (hier entre différents médias, aujourd'hui entre une multiplicité de programmes). Il s'agit d'un conseil faisant l'éloge d'un moment à venir. L'éloge omet le mauvais, fait le panégyrique des actes et des hommes qui ont agi, elle amplifie¹⁶ et Aristote de penser que " *c'est d'après le passé que nous augurons et préjugeons de l'avenir*"¹⁷.

Mettant en avant un moment à venir, ce type de conseil relève d'une promesse. François Jost¹⁸ relève que "*l'autopromotion des chaînes sur leurs programmes à venir est une promesse ontologique : ils doivent participer de cette essence, que l'annonce ne fait qu'entrevoir comme un pâle reflet. La stratégie de communication de la programmation est de faire comme si une émission était un objet sémiotiquement simple, en la réduisant à une seule de ces dimensions*".

Complexe, le discours auto-promotionnel a en effet pour finalité de promettre au téléspectateur une émission, un genre, une dimension. En cela, il rencontre bien la conception aristotélicienne de l'éloge.

Y-a-t-il en effet une meilleure assise que le passé pour envisager le futur ? S'il est effectivement possible de s'apercevoir qu'il s'agit pour la plupart des anciennes émissions d'évoquer des moments passés, ce n'est que dans des perspectives d'avenir. Prenons quelques exemples afin d'illustrer cette hypothèse :

Le commentateur de l'émission *Au-delà de l'écran* introduit son reportage¹⁹ par : "*une des émissions les plus appréciées cette semaine...*", ou encore²⁰ : "*on a vu Luis Mariano cette semaine...*" et le même jour : "*dans la dernière émission Bonne nouvelle, vous avez vu...*";

De même, dans *Micros et caméras*²¹, la voix-over annonce "*Dans une précédente émission de Micros et caméras, nous vous avons passé en revue les dixhuit grands studios dont dispose à Paris l'O.R.T.F....*".

16 - *Ibid.*, pp. 63 à 65.

17 - *Id. Ibid*, p.65.

18 - Le concept de promesse a été développé par l'auteur, voir notamment dans "La promesse des genres", in *Réseaux*, n° 81, *Le genre télévisuel*, CNET, 1997 et "Le genre, du contrat à la promesse", à paraître dans *Degrés*, Bruxelles. Une maquette multimédia a été réalisée pour exemplifier cette notion en collaboration avec l'Inathèque : "*La promesse des genres*", François Jost, Marie-France Chambat-Houillon, Santiago Santos Zunzunegui et Virginie Spies.

19 - Emission du 6 janvier 1963.

20 - Emission du 13 mars 1966.

21 - Emission du 22 avril 1967.

LE DISCOURS AUTO-PROMOTIONNEL

Il ne s'agit pas ici de discourir réellement sur ce que l'on a déjà dit ou vu, mais bien d'envisager l'avenir, car le commentaire poursuit par "*depuis cette émission, est venu s'ajouter à la liste un nouveau studio : le studio 15 des Buttes Chaumont, dont la construction avait commencé il y a deux ans et demi et qui a été achevée mardi avant dernier, pour permettre d'y tourner en direct la grande émission des Carpentier* La grande farandole" : on convoque le passé afin de promouvoir l'avenir.

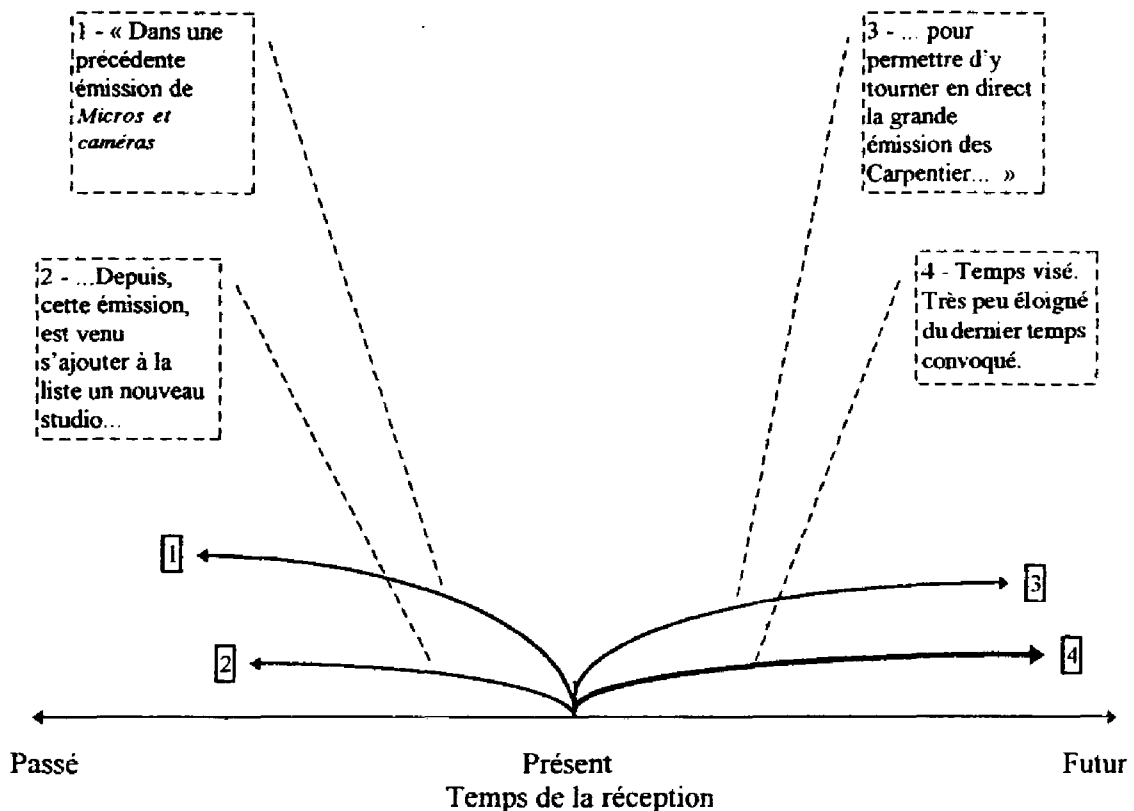
Ces observations peuvent être représentées par un schéma mettant en avant ces stratégies de discours. Il tente de décrire l'ordre temporel afin de mettre à jour les différences entre les temps convoqués et les temps visés précédemment évoqués.

DETERMINATIONS TEMPORELLES DE L'INSTANCE ENONCIATRICE A TRAVERS LES EMISSIONS REFLEXIVES

Structures temporelles

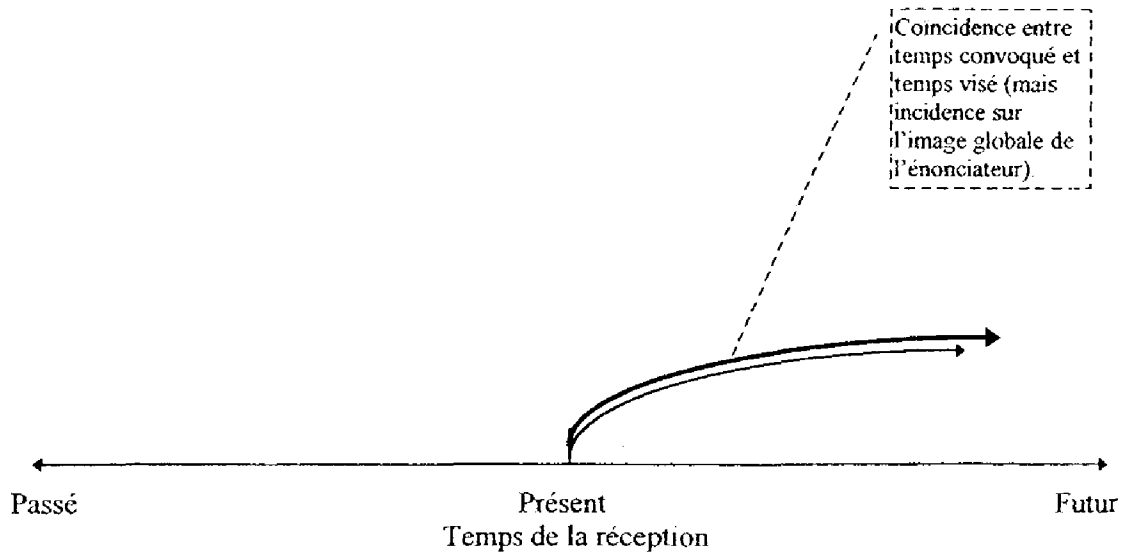
- Temps convoqué
- Temps visé

SCHEMA N°1
Micros et caméras
22.04.1967

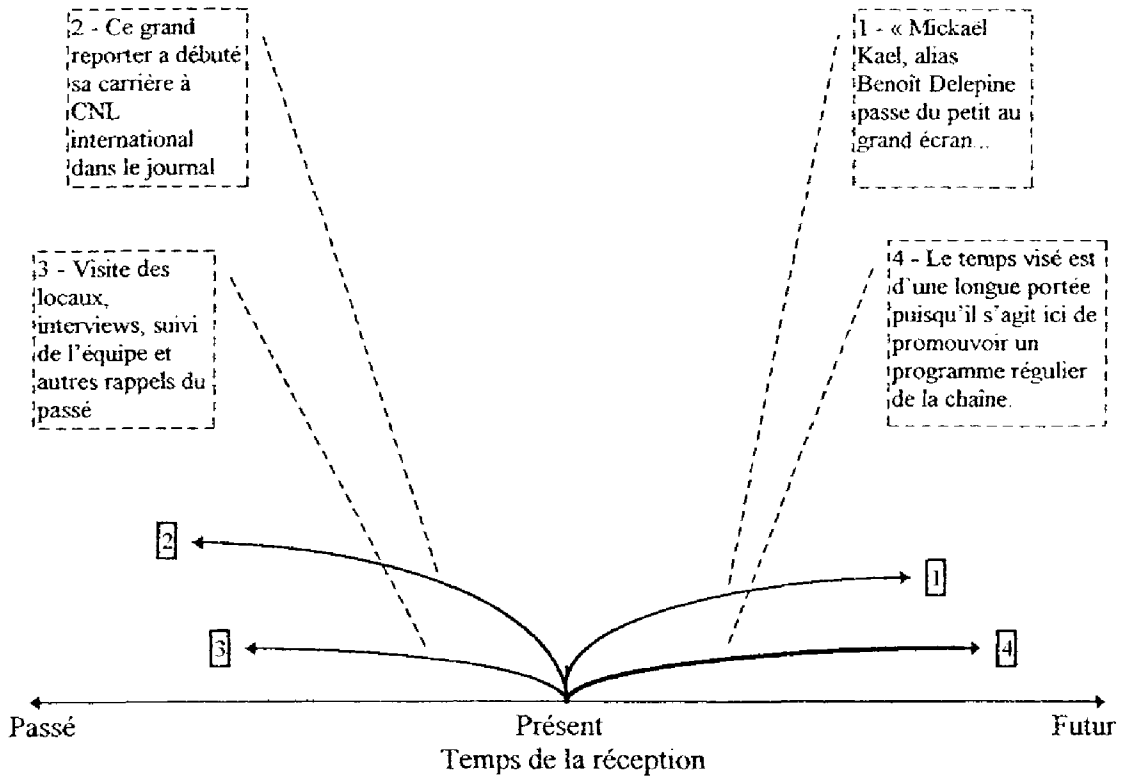


LE DISCOURS AUTO-PROMOTIONNEL

SCHEMA N°2
Une bande annonce



SCHEMA N°3
Reportage TV +
21.04.1998



Si l'on place le discours auto-promotionnel sur un axe temporel en prenant comme référence le moment de sa diffusion, plusieurs relations avec l'ensemble du flux peuvent être opérées.

Le premier schéma prend pour exemple l'émission *Micros et caméras* déjà citée.

□ La première flèche part, comme toutes les autres du temps de la réception, pour aller vers le temps convoqué (ici le temps passé) : "*Dans une précédente émission de Micros et caméras, nous vous avons passé en revue les dix-huit grands studios dont dispose à Paris l'O.R.T.F....*".

□ La seconde flèche poursuit : "*depuis cette émission, est venu s'ajouter à la liste un nouveau studio*" (il s'agit d'une autre flèche, car nous nous rapprochons du temps présent).

□ La flèche suivante se dirige vers un temps à venir correspondant à : "*pour permettre d'y tourner en direct la grande émission des Carpentier La grande farandole*".

□ La dernière, plus épaisse, évoque le temps visé, celui de la prochaine diffusion d'une émission. Il s'agit d'un temps qui n'est pas éloigné du temps précédent (celui du tournage de cette future émission). Nous constatons ici que l'évocation du passé est un prétexte pour parler du futur.

Le second schéma représente le discours d'une bande-annonce "*quelconque*". La visée est toujours prospective et le fait que l'on diffuse parfois des images appartenant au passé n'altère en rien la promesse de la bande-annonce. Par exemple, durant la semaine suivant la victoire de l'équipe de France lors du Mondial 1998, TF1 diffuse quelques images fortes de la compétition pour étayer une bande-annonce. Cette dernière assure la promotion de la soirée spéciale du samedi suivant, qui fera la rétrospective de la victoire des Bleus. Si elles font référence au passé, les images composant cette séquence invitent le téléspectateur à venir les revoir, les revivre. Ces images vont être diffusées prochainement. On constate donc ici une parfaite coïncidence entre le temps convoqué et le temps visé. Ainsi, la bande-annonce est tournée vers un futur proche, mais, comme tout programme auto-promotionnel, tient un discours ayant une portée concernant l'image globale de l'énonciateur.

Enfin, le dernier schéma traduit très rapidement les positions d'un extrait de *TV+²²*, émission réflexive de Canal+.

□ Ici, le reportage débute sur la sortie très prochaine d'un film, dont l'acteur principal est un des protagonistes de la séquence "*CNL international*" dans *Nulle Part Ailleurs* sur Canal + (première flèche signifiant le fu-

22 - Reportage extrait d'une émission du 21 avril 1998.

tur proche). Puis, le discours "*remonte*" dans le temps pour rappeler le passé et diffuser des extraits de cette émission.

□ La troisième flèche évoque la visite des locaux de Canal +, les interviews et autres rappels concernant l'émission. Elle se situe également dans un temps passé.

□ La dernière représente le temps visé. Il est de longue portée puisqu'il fait la promotion d'un programme régulier de Canal +.

Selon le lancement du présentateur, le reportage semblait être consacré à la promotion d'un film. Pourtant, trente secondes sont consacrées à ce dernier, et deux minutes sont consacrées à Canal + et ses programmes. On constate que la sortie du film n'est qu'un prétexte à l'auto-promotion d'une émission. Pour y parvenir, la chaîne a convoqué des temps passés.

Ce schéma considère sans les différencier, médiation verbale et médiation visuelle. Comme référence, lorsque notre flèche se dirige vers le temps passé, elle occupe souvent la fonction de rappel et évoque après-coup un événement antérieur au présent. La bande-annonce quant à elle évoque d'avance un événement à venir. Elle est souvent à courte et longue portée, puisqu'elle intervient sur un programme prochain, mais véhicule comme nous l'avons vu une image plus générale (moins signifiante et perceptible, elle est sous-jacente, mais reste ancrée dans le futur).

S'il est vrai qu'aujourd'hui la télévision n'emploie plus tout à fait les mêmes stratégies pour recourir à l'auto-promotion, il n'en demeure pas moins qu'elle se sert encore du passé pour parler d'elle. L'histoire de la télévision n'est pas faite de successions mais de transformations, et il est fondamental de tenir compte du contexte historique, culturel, politique et économique dans lequel le discours a été produit. A ce titre, François Jost^{2 3} indique qu'il serait judicieux de partir des ruptures historiques afin d'analyser les transformations qu'a connues la télévision. De plus, il relève que "*l'observation des comportements dans l'image est indissociable d'une réflexion sur l'histoire des comportements sociaux*". L'auteur invite le chercheur qui s'intéresserait à une périodisation de la télévision à fonder cette dernière sur une conceptualisation préalable de l'énonciation.

L'auto-promotion est une forme de discours qui permet à une chaîne de parler à court terme de ses programmes, et à plus long terme de parler d'elle, de se promouvoir. Une étude des déterminations temporelles de l'instance énonciatrice permet de mettre en avant la complexité du discours auto-promotionnel et de s'apercevoir qu'au-delà d'un programme, il s'agit

23 - *Enonciation et histoire de la télévision*, Colloque de Metz, 1998.

Virginie SPIES

plus loin de véhiculer l'image d'un énonciateur. Ce dernier présuppose certaines compétences et connaissances au téléspectateur, il lui fournit plus ou moins de détails, et prend plus ou moins de distance avec son récit. L'émission réflexive et le discours auto-promotionnel qui est le sien sont au coeur d'enjeux considérables, car l'auto-promotion ne se joue pas uniquement sur les programmes, mais a une portée qui va bien au-delà.

Virginie SPIES

LE GENRE DE DÉBAT POLITIQUE À LA TÉLÉVISION GRECQUE.

**Le cas des émissions *L'Heure de Vérité*,
Sept plus Sept et *Ellispontos*.**

par Ioanna VOVOU

Les émissions de débat politique sont actuellement et depuis quelques années, en fleurissement constant et en évolution rapide, à la télévision grecque. L'interview politique, comme pratique journalistique et comme genre audiovisuel, a été beaucoup pratiquée et développée lors de l'apparition de la radiophonie privée. Avec la création des chaînes privées de télévision en 1990 cette pratique a été transportée sur l'écran de la télévision donnant lieu à de nombreuses émissions politiques qui prenaient, initialement, la forme de l'interview face à face pour évoluer, par la suite, vers le genre de débat politique.

En ce qui concerne les émissions politiques d'interview et de débat télévisés, nous pouvons, alors, noter que pour la période entre 1967 (création de la télévision en Grèce) et 1974, elles étaient inexistantes à cause de la dictature. Après la restauration de la démocratie, l'Etat imposait un contrôle suffocant sur la télévision. C'est à partir de 1981, quand le parti socialiste arrive pour la première fois au pouvoir qu'il y a eu des tentatives d'émissions régulières de ce genre, mais encore, toute analyse profonde concernant leur caractère est difficile car elles ne peuvent pas être entièrement examinées, faute d'absence d'archives disponibles.¹

Après le règne des émissions d'interview politique face à face, les dernières années, les émissions de débat prennent, en grande partie, le relais. Leurs possibilités de mise en scène et de mise en spectacle, plus grandes, sont devenues impératives pour répondre à la demande d'audience et à la concurrence. Cependant, ce modèle atteint aussi ses limites dans la programmation des chaînes, dans la mesure où les thématiques, le choix des

1 - L'inexistence d'archives classées est un véritable handicap pour la recherche et la reconstitution de la mémoire de la télévision en Grèce. Il s'agit d'un problème de documentation et aussi de perte de cassettes contenant des programmes télévisuels, à cause des enregistrements multiples sur ces cassettes. En revanche, il existe, parfois, les textes écrits de certaines émissions, puisque le contrôle sur la télévision et la censure étaient omniprésents.

invités, le dispositif, échappent à la notion du politique, *stricto sensu*, dans un effort de suivre l'ère actuelle du spectaculaire.

Pour comprendre de façon concrète les tendances majeures du débat politique actuel en Grèce, nous focaliserons notre analyse sur trois émissions grecques qui ont été créées, et ayant comme modèle initial des émissions françaises. Plus concrètement, il s'agit, d'une part, de l'émission française *L'Heure de Vérité* copiée par une émission grecque qui a utilisé, le même titre, ce qui donne en prononciation grecque *I Ora tis Alitheias*². Par ailleurs, l'émission *Sept sur Sept* a été utilisée, comme modèle par deux autres émissions, de manière différente pour chacune. Il s'agit de l'émission *Sept plus Sept (Epta sin Epta)*³ qui a emprunté, en grande partie, le dispositif de l'émission française et *Ellispontos*⁴ qui s'est servie du décor de l'émission française, mais plus essentiellement de l'image d'Anne Sinclair, pour la transporter à celle de la journaliste grecque qui présentait l'émission.

Ces émissions, malgré leur attachement initial au modèle français, font preuve, par la suite, d'une impuissance de suivre une forme stable, ce qui marque une tendance majeure de la plupart des émissions grecques de ce genre et qui se traduit par une incontinuité de forme et de caractère. Ces éléments, ainsi que la structure, le dispositif et le contenu des débats télévisés, qui seront développés, au cours de l'article, seront analysés pour essayer de comprendre l'évolution du débat politique télévisé en Grèce et ses paramètres dans les mutations de la télévision et de la société. L'intérêt d'une analyse sous cet angle est, me semble-t-il, considérable. D'autant plus que les émissions mentionnées ci-dessus sont représentatives, en leur forme et caractère, de la situation des émissions de débat et d'interview à la télévision grecque, depuis la déréglementation et la création des chaînes privées.

L'émission grecque *L'Heure de Vérité*

L'Heure de Vérité, l'émission grecque, est programmée sur l'une des deux plus grandes chaînes privées, *Antenna*, tous les mercredi soir, vers 11 heures et quelques. Presque toutes les émissions de débat politique à la télévision grecque sont programmées aussi tard dans la soirée, pendant la semaine. Cette émission a débuté en 1995. Au départ, elle était mensuelle et elle s'alternait avec une autre émission de débat qui s'appelait *Telos Epohis*⁵, ce qui signifie : "*Fin d'Ère*", présenté par le même journaliste. A partir de l'année suivante, elle est devenue hebdomadaire, l'autre émission ayant arrêté. Le journaliste-présentateur s'appelle Yannis Pretenteris, il

2 - Titre en grec : "Η Ώρα της Αλήθειας".

3 - Titre en grec : "Επτά συν Επτά".

4 - Titre en grec : "Ελλήσποντος".

5 - Titre en grec : "Τέλος Εποχής".

vient de la presse écrite (il continue à écrire dans un puissant journal hebdomadaire), comme la plupart des journalistes de télévision et il est aussi dans la direction de l'information de la chaîne.

Le décor du studio est clairement inspiré par l'émission française. Le rouge et le blanc, le logo de l'émission écrit en grandes lettres renvoient immédiatement à *L'Heure de Vérité*. De même pour la dramatisation et l'exhibition de l'avant scène, c'est à dire des coulisses avant le commencement et de la péri-scène (par exemple les caméras qui filment). Cependant, le dispositif et le déroulement de l'émission se diversifient.

En réalité, les premiers numéros de l'émission grecque sont plus proches de l'émission française. A ses débuts, elle a essayé d'avoir régulièrement du public, mais surtout anonyme, à la différence du cas français. Plus tard, cela est devenu un encombrement dans la préparation de l'émission et il a été jugé que cela n'apportait pas une grande différence⁶. En ce qui concerne le sondage au cours d'émission, cela a également disparu après un très bref essai, étant donné l'heure tardive de diffusion et le coût d'une telle entreprise. Les questions posées par les téléspectateurs n'existent pas, sauf, exceptionnellement, dans certaines émissions où le public invité sur le plateau a eu le droit de poser des questions. L'alternance systématique des journalistes interrogeant le ou les invités ne se retrouve pas non plus, ce qui ne doit pas nous étonner, si nous sommes en connaissance du fait que les présentateurs à la télévision grecque, et cela est valable, aussi, pour ceux qui sont considérés comme les plus sérieux, deviennent des "vedettes". Enfin, la signature dans le livre d'or de l'émission, a été, aussi, abandonnée, démunie de sens, puisque l'émission n'a pas toujours un seul invité. Si la formule théatrale de signer en direct le livre d'or de l'émission française marquait la volonté de durer et d'occuper une position centrale dans le jeu politique⁷, cela n'est pas dans les intentions explicites de sa copie grecque.

Par ailleurs, nous constatons que l'émission française est plus centrée sur l'invité, même si le présentateur figure comme personnage d'importance majeure. En revanche, l'émission grecque met beaucoup plus en valeur le journaliste-présentateur et l'impose, lui et non pas l'invité, implicitement et explicitement, comme la figure dominante du studio et de l'émission en général. Cela est une caractéristique commune dans toutes les émissions de débat grecques. Plus concrètement, cela est ressenti dès le générique de l'émission. Le journaliste fait son entrée seul sur le plateau par les coulisses du studio et retrouve les autres invités assis. Etant donné qu'ils sont, d'habitude, nombreux ça n'aurait pas été très pratique de faire une telle entrée. Ce qui fait, néanmoins, que le présentateur est la "star", si l'on peut dire, de l'émission. Par ailleurs, la structure de l'émission est telle

6 - Informations recueillies auprès du présentateur.

7 - CHAMPAGNE Patrick, 1990, p. 285.

LE GENRE DE DÉBAT POLITIQUE À LA TÉLÉVISION GREQUE

que sur la grande table, composée par un cercle, un petit et un grand triangle,⁸ complétant l'esthétique géométrique du plateau, au milieu (c'est à dire au cercle) c'est le journaliste qui est assis, à la différence de l'émission française où le cercle est réservé à l'invité.⁹

La répartition des invités est très variable. A titre indicatif, elle peut correspondre à un invité principal selon l'actualité (ou le sujet traité) contre deux journalistes, deux invités de partis opposés ou, encore, un invité et un journaliste. La pratique de constituer aussi un panel d'invités est fréquente. Ainsi, est symboliquement construit un effet de démocratie médiatisée, en respectant la règle de la représentativité et celle de l'argumentation polémique. Le présentateur de l'émission se place toujours en garant du processus, ayant droit d'interroger tout le monde sur et au-delà du plateau.

En ce qui concerne les thématiques et le choix des invités l'émission se veut politique, malgré le fait que les émissions consacrées à des sujets non politiques, en provenance du monde artistique, le plus souvent, deviennent de plus en plus fréquentes. Une variante de ce type d'émission est d'inviter sur le plateau des gens du spectacle, du sport, etc. pour les faire commenter un sujet d'actualité politique ou autre. Cette pratique conforme aux exigences du spectaculaire et de l'impératif de l'audience est souvent justifier par la faible vie politique, incapable, selon les responsables de tels débats télévisés, d'alimenter régulièrement une émission politique. Cette explication bien subjective, ignore les contraintes de l'audimat, le manque d'originalité d'approche d'un sujet par les journalistes, ainsi que la faiblesse structurelle des émissions. Cette incapacité créative se réfère aussi à l'aspect verbal et argumentatif des émissions et se traduit, entre autre, par le fait de poser les mêmes questions, des questions "*passé-partout*" à tous les invités, au cours de la même ou des émissions successives.

Le décalage entre ce que l'émission prétend représenter, c'est à dire un débat d'actualité politique, et ce qu'elle offre en réalité, est bien illustré en prenant comme exemple l'émission du 18.02.98. Le générique de l'émission pour la saison de 1997-98 a changé. La musique et les couleurs sont les mêmes mais le reste s'est, encore plus, éloigné du modèle français. L'entrée du journaliste par les coulisses est aussi abandonnée.

Très rapidement, le nouveau générique commence avec l'image du présentateur, puis des images de la reprise des jeux olympiques de 2004 par Athènes et ensuite, défilent des personnalités marquantes du monde et de l'histoire politique grecque, apparaissant seules et dans le cadre de l'émission avec le présentateur, pour finir avec le logo de l'émission et sur une vue panoramique d'en haut, du studio. L'émission se positionne toujours dans le champ de débat politique et elle est établie et reconnue comme telle. Mais, quelle surprise, après le générique on découvre un panel d'invités, le

8 - Suivant le modèle de l'émission française.

9 - A l'époque où le studio était ainsi composé.

choix du thème déterminant la forme du débat¹⁰, composé de journalistes, animateurs, réalisateurs et acteurs pour discuter sur le *star-system* à la télévision.

Cet exemple est assez éloquent et indicatif de l'avenir et de l'évolution d'une forte majorité des débats télévisés et du contenu du débat social dans la société grecque, qui n'est, finalement, pas assez profond, mais intéressé, en revanche, par le profane et par les expressions superficielles des phénomènes sociaux, par les coulisses, par le parapolitique, par les actions individuelles et non par les enjeux complexes des évolutions sociales. La mémoire collective s'efface, l'unique temporalité et espace est le présent de l'écran.

Par ailleurs, ce qui est entrevu est, aussi, une forte tendance de réflexivité et d'autocélébration de la télévision en temps que système représentatif dominant de la réalité et de ses acteurs. En ce qui concerne la chaîne privée *Antenna*, et en l'occurrence l'émission *L'Heure de Vérité*, cela se traduit, aussi, par l'autopromotion de la chaîne, la publicité de ses programmes et son imposition de marque très forte par rapport aux autres chaînes.

En ce qui concerne, plus en particulier, le présentateur de *L'Heure de Vérité*, il se caractérise par son style décontracté (élément que plusieurs présentateurs adoptent) et, surtout, par son rythme rapide de mener l'interview ou le dialogue. Il se définit, implicitement, comme l'intermédiaire qui a comme mission de simplifier le jeu politique aux yeux des téléspectateurs, ce qui cache inconsciemment, un manque de confiance vis à vis de la qualité de son public. Cela donne un effet de compétence de sa part, mais, plus encore, il s'agit d'un effort de maintenir l'intérêt des téléspectateurs vivant. Le désavantage de cette tactique est de manquer, souvent, l'essentiel d'un débat qui se déroule, finalement, autour des personnes, autour des détails superficiels d'un "*couscous*" politique. Ce fait facilite les hommes politiques et leur laisse le champ libre pour répéter à l'infini leur langage stéréotypé.

L'émission *Ellispontos*¹¹

La deuxième émission qui nous intéressera au cours de cet article s'appelait "*Ellispontos*" et a eu une courte durée d'un an. L'émission a commencé sa diffusion sur la chaîne privée *Mega channel*, en avril 1995, au milieu de la saison télévisuelle et a cessé en juin 1996¹². Le titre de

10 - CHARAUDEAU Patrick, *Réseaux*, n°81, janvier-février 1997, p. 97.

11 - Émission hebdomadaire, programmée en deuxième partie de soirée.

12 - L'arrêt de l'émission fut brusque après un conflit entre la présentatrice et la chaîne après sa dernière émission, où il a été jugé qu'elle avait dépassé les limites de la déontologie journalistique en adoptant un style extrêmement provocateur.

LE GENRE DE DÉBAT POLITIQUE À LA TÉLÉVISION GREQUE

l'émission est celui d'un golfe près de Bospore. En réalité, il s'agit d'un jeu de mot qui inclut dans le titre le prénom de la présentatrice/journaliste qui s'appelle Elli Staï.

En prenant en considération la personnification complète de l'émission sur le personnage de la présentatrice, il est facile de deviner, par la suite, que cette émission s'est appropriée *l'image* d'Anne Sinclair, dans son émission *Sept sur Sept*. De telle manière que " *la présentation d'une émission comme 7/7 semblait mobiliser l'ensemble des ressources de sa journaliste/présentatrice Anne Sinclair* " et signifiait " *l'engagement totale de la personne que met en lumière l'examen des différentes composantes de l'émission et de la mise en scène de la relation médiatisée qui est le principe de l'émission* " ¹³, de la même façon Elli Staï a, étroitement, associé son nom avec l'émission en question.

La journaliste grecque se présentait avec un nouveau "look" qui mettait en avant-garde sa propre image. Son visage, ses yeux bleus étaient constamment mis en valeur, au cours de l'émission. Même le générique était complètement centré sur elle et, en particulier, sur ses yeux qui s'affichaient en gros plan sur l'écran, dans un fond plutôt mystérieux, accompagnés de musique équivoque. De surcroît, au cours de l'émission, nombreuses sont les fois où l'image agrandie de Elli Staï apparaît au *blue box* ou quand le gros plan de la journaliste se distingue des plans moyens des invités. L'image de la présentatrice se complète par son style de journaliste dynamique et quelque peu agressif mais restant féminine ¹⁴, sûre de soi-même et de sa légitimité. Sa voix est caractéristique, son ton ironique, même irritant. L'ensemble se complète avec les expressions de son visage et ses gestuelles qui présentent l'image de femme journaliste qu'elle souhaite incarner.

Le décor de *Ellispontos* avait, aussi, comme modèle l'émission française. La grande table et le *blue box* au fond rappelaient intensément *Sept sur Sept*. Les contrastes marqués des interlocuteurs sur le fond noir du studio font, également, référence au prototype. Pourtant, le dispositif et la forme de l'émission française ne sont pas retrouvés. Il s'agissait essentiellement d'un débat sur un plateau, composé presque toujours d'un panel d'invités. Les thématiques des débats étaient inspirées de l'actualité, pas nécessairement du monde politique, mais de la sphère du civil en général, de même pour le choix des invités. Ces derniers étaient au nombre de quatre en moyenne pour chaque émission, assis de manière à affronter la journaliste. Cela vaut pour les invités sur le plateau, parce que dans chaque émission il y avait un, deux voire plus, invités en duplex, multiplex, etc.

13 LEROUX Pierre, *Politix*, n°23, 3ème trimestre 1993, p. 113.

14 - D'ailleurs, les compliments indirects qu'elle reçoit souvent pendant ses émissions en sont la preuve.

Cette tactique fréquente, les dernières années, d'être en communication en direct avec des personnes qui se trouvent dans des studios différents, chez eux ou, encore, avec des envoyés spéciaux est ironiquement appelée "*les fenêtres de la télévision grecque*".¹⁵ Le *blue box* de l'émission, montrant l'image de la rue avec la circulation des voitures la nuit, quand il ne sert pas pour présenter en grand plan le visage de la journaliste, devient le cadre pour ces "*fenêtres*".

Ce dispositif complexe qui renvoie à un échange de parole non linéaire, peut facilement dériver jusqu'à la confusion, empêchant, de cette manière, l'intelligibilité des énoncés et des messages. Dans le cadre d'une structure pareille, le rôle de la présentatrice devient plus important, puisque l'entreprise d'interviewer et de gérer un système discursif si complexe, demande des compétences et des responsabilités particulières. Son statut est implicitement mis en valeur, son personnage étant le seul identifiable, l'unique point de référence, face à la "*foule*" des interlocuteurs, sur et au-delà du plateau. De plus, ce dispositif donne une impression de dynamisme et d'approche pluraliste des sujets car nous sommes face à plusieurs points de vue. Cependant, le risque d'absence de dialogue essentiel, sur un plateau où tout le monde discute mais personne ne communique et, finalement, la saturation et la confusion à cause de ce modèle compliqué, nous amènent à réfléchir sur son utilité et son efficacité.

L'émission grecque *Sept plus Sept*

Cette émission a débuté en novembre 1994, également, sur la chaîne privée *Mega channel*. Elle est présentée par le journaliste Theodoris Rousopoulos et diffusée le dimanche après-midi, après le journal de 14 heures, horaire peu utilisé pour les émissions de ce type, en Grèce.

Le titre de l'émission, similaire à celui de l'émission française *Sept sur Sept*, provient de la rubrique que le journaliste avait auparavant dans un journal quotidien, et sous-entendait les sept jours de la semaine passée et les sept jours à venir. Si ce fait tient d'une coïncidence, ce n'est pas le cas pour l'ensemble de l'émission. En effet, la forme de l'émission a clairement comme modèle l'émission française. Nous retrouvons le dispositif des reportages sur l'actualité de la semaine et aussi la vidéo au début de l'émission esquissant un portrait et une note biographique de l'invité. Le fait que l'actualité de la semaine se présente par deux sujets correspondants à chaque jour de la semaine, marque le choix du journaliste de suivre les émissions antérieures de *Sept sur Sept* qui avaient cette forme.

Le décor de l'émission est très simple, se constituant d'une table de taille moyenne où se trouvent hôte et invité. Les couleurs n'ont rien des grands contrastes du modèle français, au contraire, les tons sont plutôt

15 - Ces "*fenêtres*" sont "*importées*" en Grèce par la même journaliste, Elli Staï, pour la première fois en 1993-94, lors de sa collaboration avec une autre chaîne.

clairs. Le journaliste s'installe confortablement dans le rôle de l'hôte, cela se reflétant dans sa manière de s'asseoir, dans les gestes de son visage et de son corps, dans le ton de sa voix. Cependant, son image est minutieusement attentive à ce qu'elle ne manque pas en compétence journalistique.

Plus en détail, le dispositif de l'émission, est le suivant : sur le plateau, il y a le journaliste et un invité qui discutent en regardant l'actualité de la semaine. Pourtant, la discussion qui suit ne porte que très peu sur l'actualité montrée par les images. C'est plutôt un prétexte pour discuter sur la personnalité de l'invité qui, par ailleurs, n'appartient pas toujours au milieu politique. De cette manière, les reportages sont, certaines fois, privés de sens parce qu'ils ne sont pas commentés. Par conséquent, le concept de l'émission est plutôt centré vers l'interview télévisée face à face. Le but profond du journaliste est d'exercer le genre journalistique de l'interview dans sa forme plus ou moins pure. Sa mission est d'extraire non seulement des informations nouvelles pour remplir son devoir journalistique, mais d'éclairer certains aspects de la personne interrogée en face de lui, sa méthode se référant à la *mayeutique* de Socrate. Mais cette volonté de l'émission est en contradiction avec le dispositif des reportages. Le temps de parole de l'invité, qui est supposé se dévoiler, est considérablement limité et, également, l'aspect discursif de l'émission. Le choix d'un tel dispositif structuré autour des reportages d'actualité marque, aussi, une perception claire du rôle de journaliste et un attachement aux caractéristiques fondateurs de la profession journalistique. "*L'opposition actualité/débat renvoie également à deux positions professionnelles dans l'espace journalistique*"¹⁶ que le journaliste essaye de concilier. Même si les sujets politiques ne jouent pas le rôle dominant, la préparation des sujets (qui ne sont pas toujours un simple montage des sujets des journaux télévisés de la semaine, comme c'était, le plus souvent, le cas pour l'émission d'Anne Sinclair), ainsi que leur commentaire témoignent d'un journalisme fortement influencé par le reportage. Cependant, le paradoxe de cette émission se remarque encore une fois, puisque les reportages ne correspondent pas tout à fait avec les jours qu'ils sont censés représenter, au risque de devenir une forme vide, privée de sens. On retrouve ici un manque de coïncidence entre le dispositif de l'émission et son concept. Cela nous amène à réfléchir sur la question si un tel dispositif sert le but de l'émission qui est l'interview face à face. De surcroît, le fait qu'un numéro de l'émission par mois n'est pas l'interview d'un invité, mais un dossier thématique, plus ou moins lié à l'actualité, qui unit l'interview et le reportage, complète l'aspect de télévision d'enquête¹⁷ qui s'associe avec une vision traditionnelle du journalisme. Les sujets de ces dossiers varient entre les voyages de genre *Envoyé spécial*, la connaissance d'une institution ou d'une société (par exemple la po-

16 - LEROUX Pierre, *Mots*, n°37, décembre 1993, p. 62.

17 - Voir BRUSINI Hervé, JAMES Francis, 1982.

lice grecque, *Olympic Airways*), la télévision, la presse, etc. La structure de chaque dossier est construite autour d'une approche sphérique, qui offre au document une connotation pédagogique. En général, nous pouvons dire que l'émission grecque *Sept plus Sept* est beaucoup influencée par un journalisme de presse écrite qui est considéré comme pur et de qualité. L'attachement à des formes bien définies et traditionnelles, comme le reportage et l'interview, renforce sa structure qui reste relativement stable par rapport à la grande fluidité qui caractérise l'univers des débats télévisés en Grèce. En ce qui concerne, en outre, l'inspiration du modèle français, celle-ci se limite au dispositif de l'émission *Sept sur Sept*. L'émission grecque ne se définit pas comme un grand rendez-vous politique, établie dans la conscience des acteurs et du public comme telle, même si elle reçoit plusieurs invités de ce milieu qui reconnaissent son prestige et sa réputation d'une émission diachronique et de qualité¹⁸. Après l'analyse de ces trois émissions, représentatives en grande partie de l'ensemble des débats télévisés qui existent depuis quelques années à la télévision grecque, nous pouvons aboutir, brièvement, à certains points communs entre elles.

L'image¹⁹ et le rôle du journaliste/présentateur sont capitaux pour les trois émissions. Ce dernier se positionne comme garant de la crédibilité du débat. Sa légitimité va jusqu'à l'autocélébration de son personnage. D'une part il revendique intensément sa place dans le processus télévisuel autant que professionnel compétent. De l'autre, il accepte et soutient sa métamorphose en *star* de l'écran.²⁰

18 - Par exemple, aucun homme politique de grande envergure n'attendrait à annoncer une décision aussi importante que sa candidature ou non aux élections législatives ou municipales (étant donné que les élections présidentielles ne sont pas effectuées au suffrage universel en Grèce), comme l'a fait Jacques Delors lors de l'émission *7 sur 7* du 11 décembre 1994, pas seulement dans cette émission précise, mais dans aucune.

19 - Ce mot et, en général, les termes de communication politique et de marketing sont entrés dans le vocabulaire des journalistes et des hommes politiques. Un exemple éloquent se trouve dans l'émission grecque *L'Heure de Vérité* du 03.07.96 : le Ministre d'Economie Nationale, Yannis Papantoniou, en parlant pour le premier ministre Costas Simitis, dit : "...mais puisque M. Simitis a une certaine histoire politique et a formé un bon gouvernement, cette oeuvre s'améliorera encore plus en ce qui concerne son image et cela, je pense, ouvre des perspectives positives pour une victoire électorale". Dans ces paroles nous pouvons déduire que l'oeuvre politique a comme mission de soutenir l'image de l'homme politique. Le but, c'est l'image parce que c'est elle qui amènera à la victoire électorale.

20 - Le fait que sur les titres de la fin des émissions *Ellispontos* et *L'Heure de Vérité* on voit noté : "*Madame Staï est coiffée par...*" ou "*Monsieur Pretenderis est habillé par...*" est conforme à cette attitude.

LE GENRE DE DÉBAT POLITIQUE À LA TÉLÉVISION GREQUE

Par ailleurs, au nom de l'opinion publique, les journalistes essaient d'être proches du public en simplifiant non seulement leur vocabulaire, mais aussi les enjeux de la vie politique. Pour rendre le débat plus léger et, donc, moins ennuyant, ils adoptent un style décontracté, familier, qui peut aussi avoir un côté divertissant. Bien sûr, ce rôle d'exprimer et de représenter l'opinion publique (rôle qui est revendiqué, aussi, par les hommes politiques vis à vis du "*peuple*"), n'est jamais analysé dans ses critères. La plupart des fois il est exprimé comme un droit, prononcé avec une décision arbitraire, soutenu, les dernières années seulement, par les sondages, qui commencent à prendre de l'ampleur et à être utilisés en Grèce un peu tardivement, par rapport à la France ou d'autres pays.

Le rôle informatif des émissions est souvent projeté, ce qui aurait pu être constructif si le discours spectaculaire qui fait basculer souvent du mode informatif au mode ludique²¹, ne l'emportait pas complètement sur le débat. Mais, comme il est souvent remarqué, le décalage entre la gravité des problèmes abordés et le temps et la façon dont ils sont traités est énorme.²² En effet, ces débats ont des fortes potentialités d'être intéressants mais ils n'arrivent presque jamais à établir la vérité si souhaitée, qu'il revendiquent apporter. En revanche, dans le meilleur des cas, ils se contentent à être l'espace où les téléspectateurs se retrouvent dans les points de vue qu'ils leur conviennent, selon leurs propres convictions politiques et idéologiques. Ainsi, "*le " parler vrai " des hommes politiques ne sert pas à dire la vérité ou sa vérité, mais à entretenir scrupuleusement sa crédibilité*"²³. A la fin, le consensus et l'ordre sont rétablis, rien n'a avancé ou changé, en laissant voir les limites structurels des débats télévisés. Cette évolution s'inscrit, aussi, dans la démarche de ritualisation, de conservation des mythes politiques et de personnalisation totale de l'agir politique et de l'histoire, à travers ce genre de programme²⁴. Comme le disent Elihu Katz et Daniel Dayan²⁵, une société accepte de voir sa réalité symboliquement reformulée. C'est le cas, un peu trop souvent, de la société grecque.

Un autre élément frappant que nous retrouvons dans toutes les émissions de débat politique à la télévision grecque est l'utilisation généralisée de dispositifs hétérogènes. Cela rend les programmes de ce type difficile-

21 - Selon les modes d'énonciation prononcés par François Jost, *Réseaux*, n°81, janvier-février 1997, p. 23.

22 - NEL Noël, 1988, p. 149.

23 - NEL Noël, 1990, p. 203.

24 - Des exemples de ce type se trouvent dans l'émission *L'Heure de Vérité* du 29.11.95, consacrée à l'évolution critique de la santé du Premier ministre à l'époque, Andreas Papan-dreou, dans *Sept plus Sept* du 26.04.98, consacrée à la mort de l'ex-Président de la République Konstantinos Karamanlis, etc.

25 - KATZ Elihu, DAYAN Daniel, 1996.

ment identifiables, pas en ce qui concerne leur classement dans une grille de programme mais surtout par rapport à l'établissement d'une relation avec le téléspectateur. Dans les émissions examinées tout est utilisé : le débat dans le studio, l'intervention des journalistes en duplex, des interlocuteurs en multiplex et par téléphone, des reportages enregistrés en vidéo, etc. Le direct (préparé) joue un rôle fondamental, cette co-temporalité étant là pour "remplir la promesse de l'authenticité et celle d'une lisibilité accrue du réel"²⁶, ainsi que pour installer un régime de veridiction²⁷. Le résultat est une structure instable de ces débats²⁸, qui varie selon le sujet ou les invités. L'émission se plie à ces exigences, alors que les émissions françaises en question se fondent sur une forme plus solide et moins changeante.

Pour revenir sur l'emprunt des modèles étrangers, et notamment français, nous pouvons dire que les émissions grecques s'approprient le modèle initial et retiennent les éléments qui leurs conviennent (au caractère de la chaîne, à son budget, aux ambitions du journaliste, etc). Elles créent, essentiellement une émission différente sans, pour autant, être conçues "scientifiquement", à la suite d'études sociologiques²⁹. Cela est compréhensible en tenant en compte des différences de chaque pays et de sa télévision. Ces émissions-emprunts des modèles français sont considérées autonomes de l'émission prototype³⁰. Les émissions grecques ne fonctionnent pas et n'ont pas l'ambition de fonctionner comme un rendez-vous politique majeur comme c'était le cas pour les émissions françaises.

Pour conclure en prenant en considération le fait que la télévision est, essentiellement, "un outil de diffusion de documents qui lui préexistent et qu'elle s'insère comme telle dans une tradition générique qui la procède et la dépasse"³¹, il faudrait essayer de concevoir la télévision grecque dans sa dimension historique, indissociablement liée avec celle du pays et l'évolution de la société. Des questions concernant "le discours télévisuel qui aboutit au refus de prise de position sur le monde, au refus de toute quête de savoir"³² doivent être envisagées dans leur contexte social. Si le lieu de la fabrication de l'actualité politique se déplace dans les débats télévisés, il

26 - JOST François, *Réseaux*, n°81, janvier-février 1997, p. 21.

27 - NEL Noël, 1988 et 1990.

28 - L'unique exception est, peut-être, *Sept plus Sept*.

29 - NEL Noël, 1990, p. 134.

30 - De toute façon, le grand nombre des téléspectateurs n'est pas en connaissance de l'origine de l'inspiration de ces émissions et cela n'influence guère leur perception de l'émission.

31 - JOST François, *Réseaux*, n°81, janvier-février 1997, p. 13.

32 - LOCHARD Guy, SOULAGES Jean-Claude, *Réseaux*, n°63, 1994, p. 34.

LE GENRE DE DÉBAT POLITIQUE À LA TÉLÉVISION GREQUE

faudrait s'interroger sur la nature et la profondeur de ce débat politique dans la société grecque. De même, si la télévision reconstruit une caricature de démocratie correspondant à ses logiques de fonctionnement, il faut se demander si elle se trouve si loin de la réalité ou si vraiment cette situation représente, jusqu'à un certain point, les fragilités des institutions et la fluidité de la société grecque. Ces questions ne font que prouver la complexité d'une analyse des débats télévisés en Grèce (et de toute analyse) dont nous avons essayé d'éclairer certains aspects.

Ioanna VOVOU

Ioanna VOVOU

Références Bibliographiques

BRUSINI Hervé, JAMES Francis, *Voir la Vérité*, Presses Universitaires de France, 1982.

CHAMPAGNE Patrick, *Faire l'opinion*, Les éditions de minuit, 1990.

CHARAUDEAU Patrick, "Les conditions d'une typologie des genres télévisuels d'information", in *Réseaux*, n°81, dossier : *Le Genre Télévisuel*, janvier-février 1997.

CHARAUDEAU Patrick, GHIGLIONE Robert, *La parole confisquée. Un genre télévisuel : le talk show*, Dunod, 1997.

JOST François, "La promesse des genres", in *Réseaux*, n°81, dossier : *Le Genre Télévisuel*, janvier-février 1997.

NEL Noël, *A fleurets mouchetés, 25 ans de débats télévisés*, INA/La Documentation Française, 1988.
Le Débat Télévisé, Armand Colin, 1990.

LEROUX Pierre, "7/7 ou la célébration répétée d'une admiration mutuelle", in *Politix*, n°23, 3ème trimestre 1993.
"Le résumé de la semaine dans l'émission 7 sur 7 : digest de l'actualité ou l'actualité digeste ?", in *Mots*, n°37, décembre 1993.

LOCHARD Guy, SOULAGES Jean-Claude, "Les imaginaires de la parole télévisuelle", in *Réseaux*, n°63, 1994.

PAPATHANASSOPOULOS Stylianos, *En dérégulant la télévision (Άδελευθερώνοντας την Τηλεόραση)*, Kastaniotis, 1994.

SARRIS Neoklis, *Société Grecque et Télévision (Ελληνική κοινωνία και Τηλεόραση)*, Gardios, 1992.

FILM SUR L'ART, FILM D'ART.

"Un film sur l'art doit être un film d'art"

Alain Fleischer

par **Fanny ETIENNE**

Dans les années 80, Canal + diffusait *La nuit du film d'art* : cette programmation thématique sur l'art regroupait des genres aussi disparates que la publicité, l'essai, la fiction, le reportage ou le documentaire.

Ceci est significatif d'un phénomène né dès l'apparition des films traitant de l'art : le documentaire d'art, appelé tour à tour film sur l'art ou film d'art, constitue aujourd'hui un genre unique, sans être pour autant dégagé de ses problèmes essentiels.

Dans quelle mesure peut-on distinguer le film sur l'art du film d'art tant sur le fond que sur la forme ?

Alors que le film d'art est construit sur une écriture artistique et destiné à un public avisé pour lequel l'information n'est pas prioritaire, le film sur l'art, de réalisation classique, est basé sur cette information nécessaire au public non initié pour lequel est conçu ce type de film.

L'origine du film traitant de l'art remonte au début du siècle. En 1907/1908, est créée par les frères Laffite la mode passagère du film d'art pour faire du cinéma un art noble en adaptant les pièces de théâtre célèbres et en associant à la réalisation des films les noms reconnus du monde du théâtre, de la musique et de la littérature. S'exercèrent des talents connus de la Comédie Française, donnant des représentations muettes face à une caméra immobile.

Les premières manifestations de films sur l'art furent liées au souci de cultiver le spectateur, en réaction contre la vulgarité du documentaire courant. Puis, dans les années 50, période proluxe, ce qu'on appelait le film d'art était perçu comme une nouvelle espèce de documentaire didactique utilisable dans les instituts scolaires. Parallèlement à cela, dans des pays de plus en plus nombreux, les musées utilisèrent le film tant pour son pouvoir d'attraction que pour sa valeur éducative. Dans ce cas, le film devenait com-

plément des collections, car les producteurs se rendaient compte que le film d'art était un outil de diffusion de l'image du musée exceptionnel. Nadine Descendre, cinéaste et critique d'art, affirme que les films d'art sont devenus un outil précieux de la connaissance artistique et qu'ils assurent la pérennité des événements artistiques. Ces films assurent donc, *a posteriori*, la valeur d'un document d'archive, d'un témoignage, d'une mémoire comparable à celle du livre dans le domaine de l'audiovisuel (les vieux films peuvent être transférés sur des supports nouveaux comme le CD-Rom, la vidéo ou le vidéo disque), et le film est ainsi préservé de l'oubli par la notoriété de l'artiste qui est en jeu.

Devant cette prise de conscience de la nécessité de ce genre de films, films sur l'art et films d'art prolifèrent rapidement. Face à cela, se crée à la même époque la FIFA (Fédération Internationale du Film d'Art), institution, qui, elle aussi, mélange films amateurs et professionnels, films sur l'art et films d'art. A cette période est aussi véhiculée la notion didactique, perpétuée jusqu'à aujourd'hui, et dont le film sur l'art a bien du mal à se dégager pour se hisser au rang du film d'art.

Ainsi, jusqu'à aujourd'hui, le genre fut et reste mal défini. Pourtant, depuis une dizaine d'années, depuis l'apparition des musées producteurs-diffuseurs (le Centre Georges Pompidou fut le premier) - qui sont à l'origine du second souffle dont bénéficient le film d'art et le film sur l'art, de part leur production et leur mode de diffusion devenu courant, celui du film accompagnant une exposition et diffusé en boucle - le problème est soulevé, car une classification s'impose, même si certains professionnels et réalisateurs n'y voient pas de différence.

Mais cette distinction des festivals et musées est plutôt liée à une nécessité de classification et de programmation qu'à une notion de création. De nombreuses classifications ont déjà été établies : certains auteurs classent les films selon le type d'art auquel le film fait référence, d'autres les répertorient selon leur contenu et le parti pris de la réalisation, d'autres selon le public visé. Aucun de ces répertoires ne distingue le film sur l'art du film d'art. Selon moi, il serait intéressant d'établir une classification différenciant, suivant leur contenu, films sur l'art et films d'art, selon deux grandes catégories :

Parmi les films sur l'art :

- L'artiste, sa vie, son oeuvre, documentaire-reportage. Par des procédés journalistiques, la biographie de l'artiste est retracée à l'aide d'un commentaire et parfois d'images d'archives, l'artiste au travail est filmé dans son atelier ou lors de l'accrochage de son exposition. Un maximum

d'informations est donné par le biais des interviews et d'un commentaire.

- L'artiste, son oeuvre, documentaire-reportage. Seul est donné à voir l'artiste au travail et les oeuvres qu'il produit. De la même façon, un commentaire et/ou des interviews expliquent la démarche de l'artiste.

Parmi les films d'art :

- L'artiste, sa vie, son oeuvre, documentaire-fiction. Disparaissent les interviews et/ou le commentaire. La réflexion se substitue à l'information. Le réalisateur a choisi un éclairage de mise en scène précis. Le documentaire se mêle à la fiction.

- L'artiste, sa vie, son oeuvre, fiction. Les critères sont les mêmes que le type précédent, mais le commentaire a entièrement disparu. Le scénario est celui d'une fiction.

- L'artiste, son oeuvre. Les éléments biographiques disparaissent, seul l'artiste est montré au travail par un éclairage de mise en scène particulier.

- L'oeuvre manipulée. Ce type de film est basé sur l'animation et les nouvelles technologies audiovisuelles, sous forme de clips.

Cette classification pourrait rejoindre ce que André Bazin opposait à propos du documentaire d'art, à savoir le documentaire au sens restreint et pédagogique du film : il ne faisait en fait rien d'autre que d'établir une différence entre documentaire tout court et documentaire de création, et en sorte une différence entre film sur l'art et film d'art.

Bien que les films sur l'art et les films d'art soient différenciables par la spécificité de leur écriture et par celle de la mise en scène, par leur fonction et leur message, par la mise en jeu de publics distincts, certains films sur l'art sont à la frontière du film d'art, et, inversement, d'autres films d'art ont l'apparence d'un film sur l'art.

Le film sur l'art est avant tout didactique, dans la mesure où sa finalité est de donner, par le commentaire, le maximum d'informations au spectateur sur l'artiste en question ou sur les oeuvres filmées. Dans cette catégorie de film, l'information est popularisée dans le but d'être immédiatement comprise, et prend le dessus sur l'imagination du spectateur. Ce dernier est alors comme endoctriné dans un discours prédigéré et n'est plus en mesure de penser par lui-même face à une démarche artistique proposée. D'autre part, ce type de commentaire crée un paradoxe pour le médium du film qui assume l'impact direct du visuel, car regarder revient à lire et l'oeuvre d'art devient un texte. A ce propos, Stephen Murray, professeur d'histoire de l'art à l'Université de Columbia, souligne que *"l'aspect didactique du commentaire est similaire à une araignée qui tisse sa toile autour de l'oeu-*

vre et par ce procédé, la tue". Dans de nombreux films sur l'art, le commentaire a souvent la priorité sur l'image, surtout lorsqu'il s'agit d'un commentaire d'introduction sur l'artiste, comportant des informations essentiellement biographiques. Les images calées sur ce commentaire ne sont en général que des plans de coupe qui ont peu de consistance (l'artiste dans son atelier, l'artiste chez lui, l'artiste sur la route), et il n'est dans ce cas pas nécessaire d'utiliser les techniques audiovisuelles, car celles du livre suffisent.

Autre problème qui se pose quant au médium : dans beaucoup de films sur l'art, image et bande sonore sont simultanément redondants, se fondent en un unique message. C'est ce que l'on peut remarquer dans un film de Philippe Gaucherand, *Les années 30 en Europe*, produit à l'occasion de l'exposition du même nom au musée d'Art Moderne de Paris en 1997. Au cours du film, après l'évocation par les images et le son d'une situation catastrophique déclenchée par la deuxième guerre mondiale, la mise en scène change de tonalité. Le commentaire souligne le mouvement artistique de l'URSS, mouvement non encore abordé dans le film. La musique de Bartock, jusqu'alors grave et angoissante, se substitue à une autre musique, plus gaie et plus légère, à l'instar du sujet ; sur des images de tableaux représentant des personnages en tenue de bain, la voix off suit le ton de la musique, sur ce contenu : l'URSS privilégie les figures triomphantes de l'ouvrier, du paysan et du sportif. Puis sur les images d'archive la voix retrouve sa gravité initiale. La redondance a ici un double usage : le premier est de structurer le film en parties distinctes, par zones géographiques différentes. Le second est de renforcer une même émotion, ici le désespoir ou la joie. Le danger est alors d'aboutir à une situation caricaturale, car dans cet exemple, la musique dit plutôt qu'elle n'évoque. Or, le son et en particulier la musique devraient être utilisés pour suggérer autre chose que ce que l'image donne à voir. Ainsi, le film perd de sa richesse émotionnelle et se prête moins à la réflexion car la musique est un élément critique qui rehausse l'intérêt du film et les effets sonores permettent l'impact émotionnel.

La plupart des films sur l'art sont réalisés à la façon d'un reportage, par la prépondérance sur la bande sonore du commentaire et de l'interview, interview entre l'artiste et le journaliste qui tend à collecter des éléments d'information explicatifs sur l'oeuvre de l'artiste. Les interviews portent en général sur la technique des oeuvres en question, sur la démarche artistique du créateur et les influences de celui-ci dans l'histoire de l'art.

Alors que le film sur l'art tente de tout clarifier, le film d'art garde ses zones d'ombre. Car les films sur l'art et les films d'art sont ce qu'on pour-

rait globalement nommer des documentaires, mais si le film sur l'art se rapproche du reportage, le film d'art tend vers le film de fiction. Parce qu'il est destiné à un public de connaisseurs auquel il n'est pas utile de tout expliquer, le film d'art fait l'impasse sur la fonction pédagogique. C'est pourquoi le commentaire, rouage principal de l'information, a tendance à s'effacer dans ce type de film pour laisser une place majoritaire aux images et à l'imagination du spectateur. Ceci est significatif de l'impact que les nouvelles théories ont eu sur l'art, qui fut de changer le commentaire qui dit au spectateur ce qu'il doit penser ou voir. La nouvelle tendance est donc de filmer les oeuvres avec de la musique mais sans commentaire. Selon Robert Altman *"si les images ne créent pas de musique, la musique peut créer des images"*.

S'il existe un commentaire dans le film d'art, ce qualificatif n'est sans doute pas le plus approprié. Alors que le commentaire laisse sous entendre que l'on commente ce que l'on voit, le texte que l'on entend en général dans un film d'art est plutôt le reflet d'une réflexion intérieure, extérieure aux images, ou du moins ne les concernant pas directement. Je préférerais donc dénommer ce texte voix off. Les informations contenues dans la voix off ne portent pas sur l'oeuvre de l'artiste mais sur sa vie et moins sur l'artiste que sur le personnage. La voix off peut être le témoin d'une volonté de la part du réalisateur d'apporter son propre éclairage sur le film.

C'est le parti pris d'Alain Fleischer, réalisateur, écrivain, dans un de ses films, *A la recherche de Christian B.* Il justifie ainsi l'absence de commentaire : *"Le commentaire est exigé quand il y a un diffuseur qui en a besoin pour des informations destinées au grand public. Les films sur Boltanski ont été faits pour un public avisé, connaissant Boltanski et qui était intéressé pour entrer dans une intimité réelle avec l'artiste. Pour savoir qui est Boltanski, il suffit d'ouvrir un catalogue"*.

La voix off de *A la recherche de Christian B.* qui est celle du narrateur, n'explique en rien les oeuvres et la démarche artistique de Christian Boltanski, elle retrace des lieux communs à une amitié, les endroits, images et instants qu'appréciaient l'artiste, ou qui évoquent le personnage. Les mots employés permettent d'ouvrir l'âme de l'individu Boltanski, non pas celle de l'artiste, même si l'individu engendre l'artiste. D'autre part, quelques informations sur les goûts de l'artiste permettent de comprendre le contenu des oeuvres. Ainsi, lorsque la voix off dit : *"Christian B. aimait les écoles communales, les jardins publics, les clubs d'enfants sur les plages. A l'époque de la Noël, il se rendait toujours dans les grands magasins. Il allait voir les guirlandes lumineuses et les vitrines féeriques. Christian B. a*

toujours été étrangement attiré par le monde de l'enfance" ; le spectateur distingue ça et là dans le film les oeuvres de l'artiste, sans que celles-ci soient pour autant clarifiées visuellement et artistiquement. Ce principe, qui peut être défini par le non-dit, est une autre caractéristique propre au film d'art. De cette façon, le spectateur reste actif, l'impact émotionnel est plus vif et, alors que l'information s'attache à la réception du message par le spectateur sans qu'il y ait vraiment de retour puisqu'il n'y a plus de réflexion, le non-dit, par l'implication du spectateur, privilégie l'échange dans la communication.

Les images qui reposent sur le non-dit sont difficilement décodables, mais à chacun d'y voir et d'y comprendre ce qu'il entend car la finalité du film d'art est d'offrir davantage d'intimité entre le public et l'artiste. Selon Schwerfel, réalisateur, *"un bon film ne doit jamais être complètement compris. Alors que certains films assistent la compréhension, leurs réalisateurs devraient aussi reconnaître que chaque travail doit garder son secret"*.

Si la démarche d'un artiste est commentée dans un film sur l'art, le réalisateur d'un film d'art, comme celui d'un film de fiction, s'attachera, par la mise en scène, à donner les clés d'un éclairage particulier, à esquisser un avis sans pour autant émettre de jugement.

Alain Fleischer ne donne à voir, dans son film *A la recherche de Christian B.*, ni les oeuvres ni l'artiste. Ceux-ci, par un éclairage qui est celui de la pénombre, se devinent sans s'expliquer. En filmant dans *A la recherche de Christian B.* des photos dans un décor indéfini et sombre qui n'est ni celui d'un lieu d'exposition (ou qui ne semble pas l'être) ni celui d'une habitation ou d'un atelier, ces photos qui sont la production de l'artiste laissent croire au premier abord à de vieilles photos de famille de C. Boltanski. De cette manière, les oeuvres qui sont normalement destinées à être présentées au public sont perçues comme étant du domaine du privé.

L'absence de commentaire brouille les pistes de la compréhension. La première séquence du film donne à voir, grâce à une caméra qui se ballade au milieu de rayons d'étagères, des séries d'objets étiquetés et classés par catégories : parapluies, valises, etc. Ces images sont-elles celles des oeuvres de C. Boltanski, celles d'un lieu dans lequel il travaille ou celles du service des objets trouvés ? Aucune information ne vient éclairer le spectateur. Pourtant, peu importe la provenance de ces images, car elles sont propres à l'univers de l'artiste, reconnaissables parce que l'âme du personnage y transparaît. En fait, il s'agit d'une installation de l'artiste, mais ceci n'est possible à reconnaître que si l'on connaît Boltanski au préalable.

De la même façon, les oeuvres filmées ne sont que peu discernables : une séquence montre les oeuvres de Boltanski, en arrière plan, déjà peu lisibles à cause du faible éclairage. Devant les oeuvres, une sorte de grillage en avant plan rend d'autant plus difficile la lecture. Une autre séquence donne à voir une oeuvre gigantesque de l'artiste, représentant des portraits de personnages qui furent par la suite assassinés. Devant cette oeuvre, un homme explique qui sont ces personnages, en désignant les photos du doigt : *"Là, c'est la même jeune fille. On la retrouve là, elle a été tuée. Caméra, c'est les deux enfants de la femme qui était là-bas"*. Bien qu'il n'y ait que description de l'oeuvre, la mise en scène explique la démarche artistique de Boltanski : la personne qui cherche les photos et les désigne de façon mécanique et anonyme dédramatise la situation et l'oeuvre dans un même temps. Les personnages au destin tragique ne suscitent pas la moindre émotion par le seul biais de la mise en scène. Telle était la démarche de l'artiste : banaliser la mort malgré ses conditions atroces. De plus, aucun gros plan n'est fait sur les photos, et lorsque parfois la caméra se rapproche, le spectateur peut à peine discerner les traits du visage du fait de l'obscurité.

Ce film montre l'artiste au travail, mais le spectateur n'est pas en mesure de comprendre immédiatement qu'il s'agit d'un travail : C. Boltanski, au sol, extirpe des vêtements d'un sac poubelle en les examinant. Ce n'est que par ces mots prononcés par l'artiste que l'on comprend qu'il s'agit de vêtements : *"Fillette, 8 ans... Garçonnet, 12 ans... Fillette, 4 ans... Bébé"*. Plus loin dans le film, on voit ces vêtements suspendus et exposés sur un mur, oeuvre de Boltanski.

Dans ce film, l'identité de l'artiste ne se reflète que dans les images où il apparaît ou semble être ; car à aucun moment, le nom de Christian Boltanski n'est cité entièrement. Dans le titre du film, seul le prénom est écrit en entier, témoignant de la volonté du réalisateur de retracer une amitié. L'artiste est d'autant plus difficilement identifiable qu'il est toujours filmé dans la pénombre et que l'on voit plus fréquemment sa silhouette que lui-même. Cette lumière particulière fait partie intégrante du non dit, du non décrit dans les films de Fleischer sur Boltanski. Le réalisateur justifie cet éclairage : *"laisser le personnage dans l'ombre, le rendre énigmatique. Je ne voulais pas montrer l'artiste face à la caméra, en gros plan et s'expliquant, mais le montrer dans une lumière qui ne soit pas celle de la vérité absolue mais celle du doute, de l'incertitude. Il me semble que les grands artistes sont ceux dont la production est d'abord la modalité rituelle indispensable à leur existence avant d'être un produit, une suite d'oeuvres physiquement visibles et descriptibles. Seules les oeuvres ainsi apparues - véritables apparitions -*

parviennent à échapper à la description, à la mise en lumière, parce qu'elles sont alimentées d'une petite lampe intérieure qui désigne surtout de nouvelles plages de nuit"¹.

Une distinction s'impose donc, celle de ne pas confondre film sur l'art et film d'art.

Alors que la réalisation du film sur l'art s'apparente à un travail journalistique, le réalisateur du film d'art est avant tout un cinéaste.

On peut se poser la question de l'avenir qui est réservé aux films sur l'art et aux films d'art. Par sa qualité, la pérennité du film d'art est davantage assurée en tant que mémoire, film d'archive. Pourtant, la FIFA propose des films sur l'art qui tentent en traitant de leur sujet d'accéder au statut du film d'art ; car le film sur l'art, s'il veut survivre en tant qu'art, à part entière, doit veiller à renouveler son langage, au même titre que les autres arts. Si le rôle du festival est de dénicher le film et de lui permettre d'évoluer en tant que langage, celui du musée consiste à lui permettre de subsister en le rapatriant et en lui assurant sa diffusion à long terme.

Peut-être que par l'extension et l'imminente généralisation des nouvelles technologies, le film sur l'art a-t-il un créneau à prendre pour tenter de s'élever au rang de film d'art. Il pourrait probablement trouver, de cette manière, un compromis entre le film purement didactique et le film de création.

Fanny ETIENNE

1 - In *Faire le noir, notes et études sur le cinéma*, Editions Marval, Rome, 1995.

LE FILM-ART POETIQUE

par **Yannick MOUREN**

DELIMITATION DU TERRITOIRE

Il y a l'art et la théorie de l'art. Et ceux qui pratiquent le premier sont rarement des adeptes de la seconde. Quand un artiste se risque à produire de la théorie, ou du moins à communiquer la vision implicite qu'il a de son art, il le fait (exception faite du littéraire) dans un médium différent de celui de son art. En effet, la théorie prend le plus souvent la forme de textes, écrits dans ce style parfaitement neutre qu'est celui de l'essai. Il est peu de cinéastes qui aient produit de tels écrits¹. Une autre possibilité de réfléchir sur leur pratique leur est offerte par les entretiens qu'ils donnent. Parler de leurs films leur permet, lorsque l'entretien a une certaine tenue, de théoriser ou du moins de méditer sur leur pratique². Enfin, il existe une troisième voie, beaucoup plus rarement empruntée par les cinéastes, qui consiste à proposer la réflexion sur leur pratique dans la forme artistique qui est la leur habituellement. De même qu'en poésie l'on trouve parfois des *Arts poétiques*³, de même un cinéaste fait parfois un film de fiction qu'il est possible de considérer comme l'équivalent d'un art poétique. Certes l'expression "*l'équivalent d'un art poétique*" n'est pas exempte d'incertitude définitionnelle, mais le but poursuivi dans les pages qui vont suivre est, précisément, de donner un contour plus marqué à cette expression.

Risquons une première tentative de définition : les films qui font l'objet de la présente étude sont des longs métrages fictionnels dans lesquels le cinéaste énonce, ou du moins tente de faire partager, l'idée qu'il se

1 - Citons Eisenstein comme exemple canonique et Raoul Ruiz comme exemple récent.

2 - "*Après chaque film, il y a pour nous [les cinéastes] une période durant laquelle la nécessité de formuler ce que l'on a fait permet de voir plus clair, d'approfondir, et cela nous aide à passer au film suivant.*" F. Truffaut, 1988, p. 274.

3 - Ces "*arts poétiques*" peuvent être d'une longueur variable, trente vers chez Verlaine, onze cents chez Boileau ou un ensemble de poèmes chez Queneau, "*Pour un art poétique*" formant une section du recueil intitulé *L'Instant fatal*, 1948.

fait de son art dans une forme ni théorique, ni prescriptive, mais artistique. Les oeuvres, considérées ici comme "*arts poétiques*", ne constituent pas un genre ⁴, au sens de genre institutionnalisé. N'oublions pas, cependant, que les spécialistes distinguent deux sortes de généricité, la généricité spectatorielle, qui est un peu "*l'horizon d'attente générique*" de H. R. Jauss, et la généricité auctoriale ⁵ du cinéaste, qui est comme un modèle à partir duquel le cinéaste crée son film. Chaque cinéaste réalisant un art poétique fait un film qui présente des similitudes et surtout des différences avec les arts poétiques filmiques déjà existants. Rien d'étonnant à cela, le cinéaste, comme tout artiste, travaille, les yeux rivés sur ses concurrents et ses prédécesseurs. Chaque film entre en relation avec d'autres films. Les filmologues observant ces relations offrent des propositions spécifiques de regroupement, regroupement qui peut finir par être institutionnalisé. Le genre "*art poétique filmique*" est donc encore un genre auctorial et deviendra, sans doute, un genre spectatorial.

Il est important, pour délimiter le territoire étudié, de dissocier la classe des films-arts poétiques des quatre catégories suivantes :

1) les films qui ont le cinéma comme cadre (pittoresque) à une action d'un tout autre type, film policier, film d'amour, comédie ⁶;

2) les films prenant l'imagination comme sujet en montrant un (des) scénariste(s) ou un romancier imaginant les scènes d'un film ou d'un livre (par exemple, *La fête à Henriette*, de Julien Duvivier (1952) et son remake *Paris, When it Sizzles* de Richard Quine (1964), *Trans-Europ-Express* d'Alain Robbe-Grillet ⁷ (1966), pour les scénaristes, *Le magnifique* de Philippe Broca (1973) et *Providence* d'Alain Resnais (1977), pour les romanciers;

3) les fictions filmiques dont le film enchâssé est un documentaire. Dans ce cas-là, les auteurs ne proposent pas un art poétique mais une réflexion (dans le meilleur des cas) sur une question encore plus vaste qui est celle de la représentation de la réalité par des images. On peut citer comme titres appartenant à cette catégorie *Nick's movie* (1980) et *Lisbonne story* (1995) de Wim Wenders, ainsi que le trop méconnu *David Holzman's Diary* de Jim Mac Bride (1967) et bien sûr, *Le Cameraman* de Buster Kea-

4 - On rencontre parfois, sous la plume de certains spécialistes qui perçoivent le point commun entre ces films, l'expression "*petit genre*".

5 - Sur cette opposition des deux généricités, cf. J.M. Schaeffer, 1989.

6 - Citons quelques titres : *Big Knife* de Robert Aldrich, *Je hais les acteurs*, de Gérard Krawczyk pour les "*polars*" et pour la comédie, *Singin' in the rain*, de Stanley Donen et Gene Kelly, *Le Schpountz* de Marcel Pagnol, *On aura tout vu* de Georges Lautner, *Grosse fatigue* de Michel Blanc, etc.

7 - Bien que ses protagonistes ne soient pas des scénaristes, mais un réalisateur, sa secrétaire, un producteur, leur travail est tout à fait celui d'un scénariste.

ton (1928). Tous ces films (même si *Nick's movie* n'est ni tout à fait une fiction, ni tout à fait un documentaire) sont des fictions (film filmant) évoquant le tournage d'un documentaire (film filmé) alors que les films-arts poétiques sont des fictions évoquant le tournage d'une fiction;

4) les films que l'on désigne, depuis que sévit la mode du franglais, par le terme *making of*, "les films *sur* des films ⁸" ; ils n'ont aucun rapport avec l'art poétique, même si, lorsque l'auteur du documentaire est un aussi grand documentariste que Chris Marker et le cinéaste du film filmé aussi renommé que Akira Kurosawa, le film (*A. K.*, 1985) constitue alors un document d'un grand intérêt. Un tableau pourra récapituler les oppositions entre ces classes de films.

Film filmant	film filmé	Exemple
Fiction	fiction virtuelle	arts poétiques
Fiction	documentaire virtuel	<i>Le caméraman</i>
Fiction	fiction réelle	<i>Ed Wood</i>
Fiction	documentaire réel	<i>Kabloonak</i>
Documentaire	fiction réelle	<i>Les making of A. K.</i>
Documentaire	documentaire réel	?

La distinction entre film filmé **virtuel** et film filmé **réel** est importante. Il existe en effet des fictions filmiques qui montrent des acteurs interprétant des cinéastes qui ont existé, en train de tourner quelque(s) film(s), fiction(s), ou, plus rarement, documentaire(s), réellement tourné(s); c'est le cas des biographies de cinéastes; elles sont peu nombreuses, mais elles existent (celle de Charles Chaplin, celle de Ed Wood). Le cinéaste qui fait une biographie de cinéaste (en l'occurrence Richard Attenborough et Tim Burton ⁹) ne peut pas prétendre montrer sa conception de la fabrication, sa méthode créative mais celle du cinéaste réel, protagoniste de son film ¹⁰. Il existe, à ma connaissance, au moins une fiction qui a reconstitué le tourna-

8 - Metz, 1991, p. 110.

9 - *Chaplin* de Richard Attenborough, 1992, *Ed Wood*, de Tim Burton, 1995.

10 - Le film de Clint Eastwood *Chasseur blanc, coeur noir* représente un cas particulier : le film dans le film est imaginaire et pourtant tout le monde reconnaît *African Queen* de John Huston.

ge d'un documentaire réel, *Kabloonak* de Claude Massot (1994) retraçant le tournage de *Nanouk l'esquimau* de R. Flaherty.

Il faut dire enfin que la problématique évoquée par les films-arts poétiques rejoint un concept qui traverse tous les arts, la réflexivité, en particulier ce que j'appellerai, la réflexivité métaphorique. Un lieu commun de la critique consiste à dire que toute oeuvre de valeur contient implicitement l'expression d'une réflexion sur les problèmes de la création, et le critique d'en faire la démonstration, en donnant une lecture interprétative du texte étudié : tel métier du protagoniste est une métaphore du cinéaste, telle activité une allégorie de la création cinématographique, etc. L'inconvénient, c'est que dans ce cas-là, la fiction filmique est lue comme un art poétique, selon une *intention lectoris* mais non pas selon une *intentio auctoris* affichée, pour reprendre le vocabulaire de Umberto Eco.

Il est donc maintenant possible de préciser et de compléter notre définition provisoire : sont considérées comme films-arts poétiques toutes les oeuvres de fiction qui font de la réflexion sur le cinéma (pratiqué par le cinéaste) leur sujet principal (ou du moins un des plus importants), et ce, de façon directe, c'est-à-dire en montrant un cinéaste au travail ou, au moins préoccupé par ce travail.

Cette définition en compréhension de l'art poétique filmique permet de dresser une liste conséquente de titres. Mais de cette liste, on peut toujours se demander si elle est complète. Pour qu'elle le soit, il faudrait qu'une armée de cinéphiles ait visionné tous les longs métrages fictionnels. Il serait absurde d'être découragé par cette exhaustivité inaccessible. Comme l'écrit Tzvetan Todorov : "*la quantité des observations n'est pas pertinente, mais uniquement la cohérence logique de la théorie*"¹¹. Laisant donc l'exhaustivité à ses obsédés, on peut proposer la liste suivante :

11 - Todorov, 1970, p. 8.

Yannick MOUREN

TABLEAU DES FILMS-ARTS POETIQUES (ordre chronologique)

Cinéastes	Titres	Année	Nationalité
FELLINI	<i>8 1/2</i>	1963	Italie
GODARD	<i>Le mépris</i>	1963	France
WAJDA	<i>Tout est à vendre</i>	1968	Pologne
FASSBINDER	<i>Prenez garde à la ste putain</i>	1970	RFA
TRUFFAUT	<i>La nuit américaine</i>	1973	France
ALLEN	<i>Stardust Memories</i>	1980	USA
MORETTI	<i>Sogni d'Oro</i>	1980	Italie
WENDERS	<i>L'état des choses</i>	1981	RFA
GODARD	<i>Passion</i>	1982	France
FELLINI	<i>Intervista</i>	1987	Italie
GARREL	<i>Elle a passé tant d'heures sous les sunlights</i>	1989	France
FERRARA	<i>Snake eyes</i>	1993	USA
KIAROSTAMI	<i>Au travers des oliviers</i>	1995	Iran

Ce tableau appelle plusieurs remarques portant sur les cinéastes. Tout d'abord, les films sont tous situés chronologiquement après les années 60. Si l'on voulait périodiser l'histoire du cinéma, on pourrait considérer que les années 60 marquent l'entrée dans la modernité. Or, une des caractéristiques majeures de l'art moderne¹² est qu'il réfléchit sur lui-même. L'artiste moderne essaie de comprendre ce qu'il fait quand il crée (cela arrivait aussi aux artistes des siècles passés) et la réflexion qu'il en tire fournit de plus en plus souvent le contenu de ses oeuvres (cela arrivait moins souvent aux artistes du passé). Etre un cinéaste moderne, c'est chercher indéfiniment ce qu'est le cinéma et une des façons (la plus directe) de mener cette recherche est de donner comme sujet à son film cette activité particulière (intellectuelle et physique) qui consiste à réaliser une oeuvre cinématographique. On peut proposer d'autres raisons qui ne contredisent pas celle qui vient d'être donnée. La sociologie de l'art nous a enseigné que lorsqu'une pratique artistique entre dans une phase de légitimation, l'on voit apparaître des oeuvres prenant cette pratique artistique comme objet. Tous ces auteurs de spécimens du genre art poétique appartiennent (excepté Fellini et Wajda) à une génération dont la formation fut cinéphilique et chez qui la réflexion sur le cinéma constitue la préoccupation majeure (chez Fellini, après l'abandon de sa veine "*néoréaliste et d'inspiration chrétienne*", cette réflexion fut au principe d'une oeuvre sur deux).

Il apparaît également que *8 1/2* occupe une place prépondérante dans ce paradigme. Il est le premier, chronologiquement parlant, (de quelques mois seulement par rapport au *Mépris*) des arts poétiques filmiques, mais il en est aussi le premier par le retentissement et l'importance qu'il a pris très vite dans l'histoire du cinéma. *L'opus* fellinien a été considéré comme le parangon du film réfléchissant (sur) lui-même -- "*pas seulement un film sur un cinéaste, mais un film sur un cinéaste qui réfléchit lui-même sur son film*" -- pour reprendre la formule de Christian Metz¹³; de plus, les spécialistes ont été (quasiment) unanimes à le considérer comme l'archétype du film de la modernité -- "*l'une des preuves les plus vivantes d'un cinéma qui tente d'accorder l'homme à sa modernité*"¹⁴.

Cette précellence du film de Fellini (tellement évidente qu'on a pu parler¹⁵ du genre "film-type *Huit et demi*") a, pour ainsi dire, inhibé les autres cinéastes, créateurs d'arts poétiques filmiques. Ils avaient l'intuition que *Huit et demi* est, en quelque sorte, l'étalon du genre. Cette obsession

12 - Cf., entre cent autres déclarations allant dans le même sens, cette phrase de Michel Butor, 1968, p. 18 : "*Cette réflexion est une des caractéristiques fondamentales de l'art contemporain : roman du roman, théâtre du théâtre, cinéma du cinéma...*".

13 - Metz, 1971, p. 224.

14 - Bellour, 1963, p. 30.

15 - Fellini, 1987, p. 128.

du chef d'oeuvre de Fellini est reconnue ouvertement par plusieurs des cinéastes susmentionnés ¹⁶ et illustre leur stratégie (inconsciente ?) de positionnement. Les cinéastes, en donnant à leur art poétique un titre qui ne renvoie à son référent, la mise en scène cinématographique, que d'une façon cryptée, continueraient une tradition inaugurée par Fellini. On sait, il l'a dit lui-même (sans cela, l'aurait-on jamais deviné ?), qu'il a donné ce titre parce qu'il est son huitième ou neuvième (selon la façon de compter) long métrage. Seuls les films de Truffaut et de Garrel comportent un vocable appartenant au champ lexical du cinéma, mais les références restent obliques ("*La Nuit américaine*" est un titre qui me fait rêver, même si je ne pense pas au cinéma", a dit Truffaut ¹⁷). Les autres cinéastes sont encore moins explicites. On ne sait s'il faut mettre ce choix sur le compte d'une fidélité à Fellini, ou s'il faut l'expliquer par la crainte de s'aliéner le public et par la volonté de compenser le "*narcissisme*" du sujet par l'universalité poétique du titre. En effet, les filmologues ¹⁸, même les mieux disposés envers les arts poétiques, affirment en substance que l'intérêt qu'un spectateur peut porter au cinéma en train de se faire est inversement proportionnel à celui qu'il porte au monde. Cette résistance que certains peuvent avoir à se laisser emporter par l'art poétique filmique (résistance qui devient chez les plus rétifs "*refus du nombrilisme*") a été exprimée si souvent que les cinéastes ne pouvaient pas la négliger. Un des moyens adoptés par eux pour contourner cette résistance a été de ne pas afficher le cinéma dans le titre. Peut-être faut-il voir aussi une stratégie de contournement de ce refus du nombrilisme dans le fait qu'une grande majorité d'arts poétiques traite, quasiment à égale importance, d'un autre sujet, en général, les relations amoureuses et/ou sexuelles (pas forcément celles du cinéaste diégétique); c'est le cas pour *8 1/2*, *Le Mépris*, *Prenez garde à la sainte putain*, *La Nuit américaine*, *Stardust Memories*, *Snake Eyes*, *Au travers des oliviers*.

EXPLORATION DU TERRITOIRE

Dès lors que l'objet de l'étude a été précisé, il est possible d'en explorer le contenu. Pour ce faire, on peut poser comme hypothèse de travail que les auteurs de ces arts poétiques filmiques, malgré leur diversité, essaient tous de répondre par leurs oeuvres au même questionnement fondamental,

16 - Cf. A. Wajda, 1981, p. 50, Truffaut, 1988 p. 302, W. Allen, 1993, p. 80.

17 - Truffaut, 1988, p. 307.

18 - Impossible de tous les citer, mentionnons Metz, 1991, p. 106 et Charles Tesson qui donne la formulation la plus claire de cette réticence : "*Le cinéma s'interroge sur sa nature, tandis que le champ de la réalité se rétrécit à vue d'oeil*", *Cahiers du cinéma*, n°488, février 1995.

d'où vient mon cinéma ? et comment se font mes ¹⁹ films ?

1) D'où vient mon cinéma ?

A cette question, tous les cinéastes évoqués donnent une réponse identique : "de la vie". C'est là un truisme. Les réalisateurs ne se distinguent pas en ce domaine des autres artistes. Chacun d'eux pourrait faire sienne la formule célèbre de Mallarmé "*Le Monde est fait pour aboutir à un beau livre*" en remplaçant le mot livre par tableau s'il est peintre, film s'il est cinéaste, etc. Mais ce truisme peut donner lieu à d'innombrables séquences permettant d'opposer la vie (images du premier degré de réalité) et ce qu'elle devient dans un film (images du film second, reprenant les premières). Il est certain que cette opposition produit sur le spectateur (du moins chez certains dont l'auteur de ces lignes) une certaine fascination. L'art poétique filmique devient une sorte d'explication en acte de la transfiguration artistique. On voit ce que vit le cinéaste (qui n'est en fait qu'une fictionnalisation de ce que le cinéaste a peut-être vécu), puis on voit ce que ce matériau brut devient une fois qu'il est passé dans cette machine métamorphosante qu'est l'élaboration artistique. On peut considérer qu'il y a deux groupes de cinéastes, ceux qui insistent sur les ressemblances entre la vie et leur art et les autres. Chez ceux-là, les films filmés retiennent l'attention plus par les ressemblances avec le film filmant que par les dissemblances. Le second groupe insiste plus sur la distance qu'il y a entre l'art et la vie.

a) La ressemblance

Il ne saurait être question, ici, d'examiner pour chacune des oeuvres retenues quels sont les éléments de ressemblance entre le film filmant et le film filmé, d'autant plus que ce point a été abondamment commenté dans les nombreuses exégèses qu'ont suscitées certains de ses films. Il suffira d'en indiquer, malgré leur diversité, les principales constantes. Dans *8 1/2*, qui n'offre pas (c'est l'une de ses originalités) d'images du tournage du film filmé, l'on voit tout de même des images des essais (ils ne représentent que deux minutes sur les 130) pour le choix des comédiennes qui doivent incarner des personnages correspondant à la femme, la maîtresse et à d'autres personnages de la vie du cinéaste Guido. Or, ces actrices ont manifestement moins de présence, d'aura que les personnages "*réels*" de la vie

19 - La formulation de ce résumé élémentaire de la problématique de l'art poétique appelle une remarque. On peut hésiter entre l'article défini et l'adjectif possessif, car tout art poétique a tendance à se formuler en une théorie générale, mais le possessif s'impose, parce que, si généraliste qu'il se veuille, un cinéaste ne peut proposer qu'une théorie de "*sa*" pratique, et donc "*son*" art poétique. Truffaut a bien mis à jour ce problème en déclarant que lorsqu'un cinéaste affirme "*LE cinéma c'est ceci ou cela*", [...] *il a raison pour lui*", François Truffaut, 1987, p 247.

de Guido. Il me semble que les exégètes de cet *opus* fellinien n'ont pas assez souligné l'importance de ces bouts d'essais. Guido parle tout le long du film (filmant) de l'oeuvre qu'il veut réaliser (film dans le film qui n'existe qu'au niveau des intentions), mais ce qu'il a déjà tourné (ces essais), ce sont des images qui nous font penser que cette oeuvre, "*c'est tout à fait sa vie*", comme dit un des personnages qui assistent à cette projection. Le peu que l'on voit de ces essais, ainsi que les réactions des proches de Guido, suffisent à nous persuader que ce film serait une souffrance insupportable pour son épouse. Quant à Guido, il prend conscience que lorsque l'on veut filmer sa vie, "*tout mettre*"--pour reprendre une de ses expressions-- dans un film, les acteurs qui incarneront les personnages réels seront toujours décevants pour le cinéaste. Ils n'en seront que des silhouettes caricaturales. Cette séquence à elle seule suffit à expliquer pourquoi Guido renonce à faire son film. Il est impossible de "*mettre*" sa vie dans un film sans connaître un sentiment de déception amère.

Si l'on échelonnait les arts poétiques, selon le temps de présence du film filmé, le symétrique inverse de *8 1/2* serait l'art poétique de François Truffaut. Le film enchâssé est d'une grande simplicité. Dès le début de *La nuit américaine*, les personnages racontent plusieurs fois l'intrigue de "*Je vous présente Paméla*", le spectateur en connaît parfaitement l'histoire (une jeune mariée qui part en fugue avec son beau-père), il peut, le plus souvent, identifier quel moment de l'histoire est en train d'être tourné. Il est, de ce fait, à même de saisir les rapports que ce film filmé (une dizaine de scènes d'une minute environ) entretient avec ce qui est censé être la vie (film filmant). Ainsi il peut constater que (quasiment) tous les personnages de l'équipe qui tourne "*Je vous présente Paméla*" ont des problèmes personnels avec la paternité ou la maternité, (actrice enceinte de père inconnu, actrice mariée à un homme de l'âge de son père, actrice mère de fils leucémique, acteur homosexuel voulant adopter un fils de vingt ans qui est peut-être son amant), tous sauf le metteur en scène, le seul de l'équipe qui n'ait pas de vie privée ²⁰. Truffaut est sans doute le cinéaste qui insiste le plus sur le fait que le cinéaste prend à ses proches de multiples éléments (discours, comportements) pour les mettre dans son oeuvre : le cinéaste est donné comme un voleur (cf. rêves de Ferrand/Truffaut et les répliques qu'il "*vole*" à son actrice Julie Baker/Jacqueline Bisset).

20 - Ce mystère sur la vie privée du cinéaste, Ferrand, souligné d'ailleurs par l'accessoiriste et l'assistant est en relation directe avec les difficultés que Truffaut avait eues avec l'expression de ses problèmes intimes. Sa vie privée était faite de problèmes non résolus (mère haïe, père inconnu etc.). Or, par timidité, par pudeur et pour bien d'autres raisons, il n'osait jamais, dans les entretiens, répondre franchement lorsque ces intervieweurs signalaient toutes les traces de ces problèmes dans ses films.

Celui des cinéastes retenus qui va le plus loin dans l'exploitation de l'opposition vie vécue/vie filmée est Nani Moretti dans *Sogni d'Oro* (avec 7 minutes et demie environ de film filmé sur 105). L'opposition y est organisée de manière très complexe; il serait donc trop long de l'analyser en détail, disons simplement que Moretti insiste sur le fait que le film est composé d'éléments empruntés à la vie du réalisateur (qui est aussi le scénariste unique), mais transformés d'une façon radicale par l'imaginaire. On assiste, par exemple, à une scène de dispute entre le héros-cinéaste, Michele, (joué par Nani Moretti) et sa mère, dispute au cours de laquelle il déclare "*je ne veux pas résoudre mon Oedipe*". Or, le film second, tourné par Michele, nous donne à voir son héros, Freud, ou plus exactement un fou qui se prend pour lui, se jeter sur sa mère (qui ressemble à la mère de Michele) et faire mine de l'étrangler. On voit Michele faire "*du service après vente*", qu'il appelle pompeusement pour mieux se cacher ce que cela peut avoir de sordide (dans les médias) ou de triste (dans les salles de cinéma vides) "*la tournée des débats*", pour son long métrage. La dernière séquence que nous voyons du film imaginaire "*La mamma di Freud*" montre celui qui se prend pour Freud en train de bonimenter les passants, avec l'énergie du désespoir propre au camelot, pour vendre les livres du psychanalyste.

Avant d'aborder les arts poétiques de la dissemblance, un mot sur les arts poétiques dans lesquels la relation de ressemblance entre la vie du cinéaste (la diégèse du film filmant) et son oeuvre (le film filmé) est plus subtile que celle évoquée à l'instant. Dans les essais tournés par Guido apparaissent des actrices qui étaient censées être très proches de sa femme et de sa maîtresse. Chez Truffaut, le cinéaste Ferrand vole des répliques à ses actrices pour les mettre dans son film. Moretti présente aussi le cinéaste comme un artiste qui modèle une matière première empruntée à sa vie. Mais chez d'autres réalisateurs, comme Fassbinder, la vie n'est pas **directement** transformée par l'art, elle a des répercussions sur ce qui est filmé. On est en quelque sorte à mi-chemin entre la ressemblance et la dissemblance. Dans *Prenez garde à la sainte putain*, le cinéaste incarné par Lou Castel déclare faire un film sur la violence (un long métrage politico-policier, intitulé "*Patria o Muerte*" dont on sait seulement qu'il reprend le personnage de Lenny Caution/Eddie Constantine) et tout ce que l'on voit des rapports des membres de l'équipe de tournage n'est fait que de domination. Chez Fassbinder, le film filmé n'imité pas la vie (film filmant), mais il en a la même saveur violente. Ce qui n'empêche pas que la vie réelle de Fassbinder se retrouve dans le film filmant; mais le spectateur ne peut savoir cela que par des éléments extérieurs à l'oeuvre. On ne saurait donc les prendre en compte; ce qu'il faut mettre en relation, c'est le film filmant et le film filmé, l'art et la vie. L'on peut ainsi appréhender la façon dont le cinéaste conçoit le passage de l'un à l'autre.

b) La dissemblance

Dans les deux arts poétiques de Godard, la relation entre le film enchâssé et la vie n'est pas indiquée, ou est, pour le moins, problématique. Dans *Le Mépris*, le film enchâssé, adaptation de *L'Odyssée*, risque dans la logique diégétique, de ne pas s'achever parce que manifestement la fabrication du film souffre de la confrontation de deux conceptions, celle du réalisateur et celle du producteur, qui veut un Ulysse en mari trompé, conception à laquelle souscrit Paul, le scénariste (Michel Piccoli), parce qu'elle lui permet d'y projeter ses problèmes conjugaux. Le film second que veulent faire le producteur et le scénariste est proche de la vie du scénariste mais n'est pas celui que rêve de faire le réalisateur fictif (Lang). Les quelques rushes et scènes de tournage que nous voyons nous autorisent à penser que ces images vibrent de ce qui manque à la vie du cinéaste (Fritz Lang) et du scénariste (Michel Piccoli), l'ordre, la sérénité, la beauté, bref "un monde qui s'accorde à nos désirs", selon la citation (apocryphe ²¹) de Bazin, mise en exergue au début du *Mépris*. Quant au film enchâssé de *Passion*, on en voit de nombreuses scènes au tournage. Il est fait uniquement de citations des tableaux les plus célèbres de l'histoire de l'art. Et l'on comprend que l'obsession de son auteur, Jerzy est la lumière. Or, tous les exégètes de l'oeuvre de Godard ont mis l'accent sur l'importance de la citation, et du rapport à l'héritage classique. En ce sens, le film enchâssé de *Passion* n'entretient pas de relation directe avec la vie du cinéaste (fictif) Jerzy mais avec les préoccupations esthétiques du cinéaste (fictif et réel). Ce film filmé (avec des caméras de télévision) est totalement improbable. Ce ne peut pas être une fiction ordinaire, parce qu'on imagine mal qu'une histoire puisse arriver à être parsemée d'un si grand nombre de citations (sous forme de tableaux classiques) de chefs d'oeuvre de la peinture française, et cela ne semble pas être une émission culturelle, consacrée à la peinture, comme en produit la télévision. Il est curieux de constater que dans ses deux arts poétiques, Godard, "le pape de la modernité" met en scène deux cinéastes qui affrontent les parangons du classicisme, littéraire (Homère) en 1963 et pictural en 1981 et rend hommage à ce classicisme à l'opposé duquel se situent ses films. La "lecture" de *Passion*, qui est déjà enrichissante en elle-même, l'est encore plus, si on y perçoit une relation du second art poétique avec le premier, relation soulignée par Godard avec la présence de l'acteur Michel Piccoli et du chef opérateur Raoul Coutard dans les deux films.

A première vue, les liens qui peuvent exister entre la vie du cinéaste (fictif) Friederich Munro, héros de *L'état des choses* et son film sont pour le moins ténus, étant donné que le film second appartient au genre science-

21 - Rendons à César (Michel Mourlet) ce qui est à César et à Dieu (Bazin) "Le cinéma est un regard qui se substitue au nôtre pour nous donner un monde accordé à nos désirs", cette phrase se trouve dans *Sur un art ignoré*, Mourlet, 1965, reprenant un article paru dans le numéro 98, août 1959, des *Cahiers du cinéma*.

fiction (le genre le plus éloigné qui soit de la vie). D'autre part, sa place dans le film premier, entièrement, au début en un seul bloc-- séquence pré-générique de 9 minutes-- ne permet pas au spectateur d'établir des liens, puisqu'il ne connaît encore rien du cinéaste fictif.

2) Comment se font mes films ?

Ce qui vient immédiatement à l'esprit lorsque l'on pense à cette question pour l'art poétique littéraire, c'est la notion de technique (métrique ou rhétorique). Un poète donne ce titre "*horacien*" à son poème pour justifier ses choix fondamentaux stylistiques (Verlaine préfère les vers impairs et dit pourquoi en deux vers ennéasyllabiques). Pour le cinéaste, ces choix sont encore plus nombreux (couleurs, cadrages, mouvements de caméra, durée des plans etc.). Si Verlaine supposait que son lecteur serait suffisamment au fait de la métrique pour comprendre des expressions comme *Rime assa-gie*, il semble que les cinéastes, facteurs d'arts poétiques, aient supposé (sous la pression des producteurs ?) leurs spectateurs moins informés des notions techniques, vu la rareté des précisions exposées dans leurs oeuvres.

Avant d'aborder ces précisions techniques, il faut s'arrêter sur le problème, majeur, de l'énonciation de ses préférences par l'auteur A TRAVERS son film. Pour un cinéaste, c'est une chose que de dire dans une interview qu'il préfère tel type de plan et c'en est une autre que de le faire dire par un personnage-cinéaste dans un film-art poétique. Dans ce cas, la situation de l'énonciation (le film filmant) rejaillit sur l'énoncé linguistique de tel ou tel personnage. On peut, je crois, distinguer deux types de rapports entre la formulation linguistique des préférences techniques et la cadre énonciatif qui les recoit. Dans le premier, il y a accord, dans le second il y a opposition (que l'on appelle le paradoxe pragmatique).

a) Le paradoxe pragmatique

L'art poétique filmique, parmi ceux retenus, qui présente la part la plus importante de dialogues portant sur des considérations techniques est sans conteste, *L'état des choses*. Et Wenders joue tout au long du film du paradoxe pragmatique. Ce que dit un personnage est souvent en contradiction avec le cadre énonciatif. C'est ainsi que dans la longue scène entre Munro et son producteur, ce dernier déclare qu'il est absolument impensable de faire en 1980 un long métrage en noir et blanc (option choisie par Munro pour *The Survivors*, titre du film filmé); cela est dit dans un film en noir et blanc, et quel noir et blanc ! (*L'Etat des choses* bénéficie de la superbe photo de Henri Alekan). L'on peut remarquer que toutes les affirmations du producteur sont contredites par le cadre énonciatif. C'est ainsi qu'il déclare que le film (filmé) souffre de ne pas comporter d'histoire, ce qui est pour lui inadmissible, parce que son credo est : "*Pas de film sans histoire*".

Dans sa faconde, le producteur se fend même d'une métaphore : "*un film sans histoire, c'est comme une maison sans mur*". Là encore, le cadre énonciatif contredit ce discours, puisque cette phrase est prononcée dans un mobile home, maison sans mur, par excellence. Il est évident que le producteur et le cinéaste ont deux conceptions²² différentes du cinéma; l'un exige un cinéma narratif fortement charpenté et l'autre prône un cinéma qu'il estime plus réaliste parce que représentant la vie "*qui s'écoule au fil du temps*", pour reprendre une des formules de Munro citant un titre de Wenders. Lors de la discussion entre le producteur et le réalisateur, Munro laisse son producteur défendre sa thèse dans un long monologue, sans le contredire. L'auteur de *L'état des choses* préfère s'exprimer cinématographiquement en contredisant le producteur par le cadre énonciatif.

Dans *Passion*, art-poétique filmique qui a comme point commun avec celui de Wenders de montrer un cinéaste en opposition avec la production qui le somme de "*raconter une histoire*" ("*Il y a une histoire, il faut la suivre*", dit une voix émanant de l'équipe de la production), Godard pratique aussi le paradoxe pragmatique. Durant tout le tournage, le cinéaste se plaint de la lumière "*qui ne va pas*", et il dit cela, alors que l'éclairage fourni par le chef opérateur est d'une beauté étonnante (Godard déclare même avoir été "*gêné*" pour Raoul Coutard d'avoir fait dire cette réplique par son personnage).

b) Accord énonciation/énoncé

Godard donne un exemple d'affirmation concernant la technique qui est immédiatement confirmée (ou plutôt mise en acte) par le plan suivant : une voix hors-champ dit : "*Regarder les êtres humains avec attention, longuement*", et c'est suivi d'un gros plan du visage d'un des protagonistes. De même, dans *Prenez garde à la sainte putain*, qui montre surtout l'équipe du film dans les moments hors tournage, les quelques moments consacrés au travail du cinéaste offrent, entre autres, un très bel exemple de fusion énonciation/énoncé. Le cinéaste diégétique explique à son chef opérateur quel sera le plan du lendemain : un long plan séquence suivant le trajet du héros dans une maison. Or cette explication est elle-même donnée dans un long plan séquence accompagnant les deux personnages dans le décor qui va servir pour le filmage de ce plan.

22 - Cette opposition entre deux conceptions du cinéma peut être formulée de multiples façons ; on peut dire que le producteur Gordon défend la conception classique hollywoodienne, le cinéma doit captiver le spectateur par l'histoire, et Munro la conception du cinéma moderne, le film doit fasciner en restituant la vie dans toute son épaisseur, bref l'état des choses; cela recouvre aussi l'opposition deleuzienne de l'image-action/l'image-temps.

Un autre aspect révélateur de la personnalité artistique du cinéaste réside dans le choix des activités filmées. Si les personnages peuvent avoir un discours qui renvoie aux convictions du cinéaste quant à sa pratique, ces convictions peuvent apparaître dans ce qu'il montre du cinéaste au travail. Cela est vrai, si toutefois on admet ce qui a été implicite dans ces lignes, jusqu'à présent, à savoir que le cinéaste diégétique de l'art poétique est vraiment le représentant du cinéaste réel. Ce point est important. Les cinéastes prennent bien soin de faire comprendre au spectateur que ce cinéaste fictif a les mêmes idées qu'eux sur le cinéma, qu'il est leur représentant. Pour ce faire, les cinéastes disposent de plusieurs stratégies :

- 1) faire incarner ce cinéaste diégétique par eux-mêmes, avec un nom différent, le plus souvent, (c'est l'option de Truffaut, Allen) ou, plus rarement, avec le même nom (Fellini dans *Intervista*).
- 2) par un acteur ayant le même nom (Kiarostami, chez qui la situation est d'une complexité vertigineuse : le cinéaste diégétique du nom de Kiarostami est censé mettre en scène le film (réel) précédent de Kiarostami *Et la vie continue*, dans lequel un autre acteur incarnait Kiarostami sur les traces de l'acteur de son film précédent, *Où est passée la maison de mon ami*).
- 3) par un acteur ayant un nom différent, mais des points communs avec le réalisateur, reconnaissables des cinéphiles, tels que des titres de sa filmographie (Wenders).

Le métier de cinéaste comporte des activités aussi diverses que nombreuses. Chaque réalisateur choisit d'en montrer plus ou moins longuement quelques-unes dans son art poétique. Le choix est déterminé par de multiples facteurs dont la cinégénie n'est pas la moins importante. Mais même l'activité tournage regroupe une quantité de décisions relevant de domaines très différents et dont certaines sont montrées et d'autres non. Si l'on examine quelles sont les activités que chaque cinéaste met le plus en avant, l'on aura peut-être une idée de son domaine de prédilection (au-delà des déclarations données dans les entretiens). Pour ce faire, il nous suffira de présenter un tableau mettant en regard quelques arts poétiques, parmi les plus connus, et les activités du cinéaste.

	<i>8 1/2</i>	<i>Mépris</i>	<i>Nuit</i>	<i>Prenez</i>	<i>Etat</i>	<i>Passion</i>
Casting	++	+	+	+	-	+
Direction d'acteurs	+	-	++	+	-	+
Rapports prod / cinéa	+	+++	+	+	+++	+++
Tournage	-	+	+++	+	+	+++
Couleur	-	-	-	-	+++	+
Photo	-	-	-	+	+	+++
Décor	+	-	+	+	-	-
Cadrage	-	-	-	-	-	+++
Scénario	+	++	++	-	+	-
Montage	-	-	+	-	-	-

Les signes + n'ont pas une valeur mathématique : en ont trois les films dans lesquels cette activité est importante (mais l'importance ne se quantifie pas). C'est ainsi que dans la ligne rapport avec la production, les deux films de Godard et celui de Wenders ont trois + (le maximum) ou deux parce que ces rapports sont au coeur de leur film. L'insistance (évoquée plus haut) avec laquelle Wenders et Godard revendiquent un cinéma qui ne soit pas strictement narratif (la phrase "*les histoires n'existent que dans les histoires*" est dite plusieurs fois chez Wenders et Godard insiste tout autant dans *Passion*) montre bien que ces cinéastes modernes souffrent de devoir faire un cinéma qui raconte (exigence de la production) des histoires. Leurs arts poétiques sont donc en quelque sorte des revanches, des exutoires nés de leurs luttes contre les producteurs (Cf. Wenders/ Coppola pour *Hammet*) qui veulent leur imposer un cinéma narratif. Evidemment cette lutte recouvre celle, plus que séculaire, entre les artistes et les producteurs, c'est-à-dire, les représentants du désintéressement, de la beauté, du sublime et les représentants de l'intéressement, de l'argent, de la logique économique. Des deux cinéastes qui ont évoqué ce conflit, c'est Godard qui a été le plus prolixé puisqu'il l'a évoqué dans deux longs métrages, à vingt ans d'écart. La première oeuvre offre une image de ce monde de la production particulièrement chargée. Le producteur du film filmé est ignoble. Il cristallise tous les défauts que l'on peut prêter au producteur. Il est américain, inculte (il se sert d'un petit dictionnaire de citations), arrogant, méprisant, violent etc. Dans la seconde oeuvre, l'image de la production est tout autre : elle est absente et omniprésente, c'est une sorte d'hydre invincible ; il y a bien un certain nombre de personnes qui représentent la production, mais ils ne sont que des délégués. Il n'y a plus une figure chargée d'incarner l'ennemi. L'ennemi, sympathique (d'apparence) est devenu légion.

Tous les cinéastes sont fils de Lumière et de Méliès. Mais certains, qui sont plus sensibles à la première filiation qu'à la seconde, goûtent fort peu les arts poétiques filmiques. C'est le cas d'Eric Rohmer. Cinéaste de la modernité qui n'a jamais réalisé d'art poétique et n'en réalisera jamais. Il l'a dit sans ambages dans un entretien ²³. Dans la deuxième famille, certains considèrent que ce passage, ce mouvement qui tranforme le monde en un artefact fournit un sujet de film, des plus fascinants, et décident à un moment de leur carrière (c'est souvent autour du dixième long métrage) de traiter ce sujet. Les motivations qui les poussent à se lancer dans cette entreprise, malgré les réticences qu'ils entrevoient avant le premier tour de manivelle sont très variées et relèvent de l'idiosyncrasie. L'envie de dresser un bilan de leur carrière, de tourner une page n'est pas une motivation des plus rares. Ils espèrent aussi à cette occasion faire leur credo esthétique construit sur la conscience du filmage qu'ils ont pu acquérir en dix longs métrages,

23 - *Le goût de la beauté*, Rohmer, 1984, p. 22.

et, motivation la moins avouable, mais qui existe, régler des comptes. C'est ainsi que Truffaut, qui à partir des années 68 avait été traité de manière nettement moins favorable par la critique, parce qu'on lui reprochait de pratiquer un cinéma "apolitique" s'amuse, dans *La Nuit américaine*, à ridiculiser ces reproches en les mettant dans la bouche d'un personnage, à la voix exaspérante, qui agresse le cinéaste par cette question pernicieuse : "*Pourquoi vous ne faites pas de films politiques ?*". C'est ainsi que Woody Allen, qui en avait assez de s'entendre dire par la critique depuis *Annie Hall* (1977) qu'il ferait mieux de revenir aux franches comédies de ses débuts, a tourné en dérision, dans *Stardust Memories* ces sempiternelles admonestations. On pourrait facilement poursuivre de la sorte...

Au terme de cette étude, le lecteur sera convaincu, espérons-le, qu'un cinéaste a de multiples raisons de réaliser un art poétique filmique. A bien y réfléchir, c'est quasiment dans l'ordre des choses. Il est le seul artiste, avec le littéraire, à pratiquer un art lui permettant, s'il a atteint une certaine maîtrise, de donner une forme concrète et attirante à des idées abstraites et ardues, qui lui tiennent à coeur. Les cinéastes, serviteurs d'un art, très souvent considéré comme L'Art du XX^e siècle (entendez né avec ce siècle et qui fascine au plus haut point les contemporains) sont constamment sollicités par des gens qui leur demandent d'où vient ce qu'ils filment, quelle est leur conception du cinéma etc. Toutes les réponses à ces questions pourraient être données sous la forme d'un texte théorique, passionnant quand l'auteur s'appelle Eisenstein. Mais comme les cinéastes filment mieux qu'ils n'écrivent, ils préfèrent prendre leur caméra et filmer ce qui peut être considéré comme des réponses à ces questions. Mais, s'ils sont si nombreux à réaliser des arts poétiques, ils vont se répéter (Boileau pille bien Horace, direz-vous). Il a été dit plus haut que tout dans le travail du cinéaste n'a pas été scénarisé. C'est ainsi que le travail du montage est une phase d'élaboration très rarement montrée au cinéma. Le fait qu'elle ne soit pas cinégénique n'est sans doute pas étranger à cette absence. Il y a peut-être là un défi qui pourrait tenter un cinéaste : rendre passionnant, même pour le profane, le spectacle d'un réalisateur occupé à des tâches ignorées jusqu'à présent, telles que son travail avec le chef opérateur, avec le décorateur et surtout avec le monteur. De toute façon, les Allen, Fellini, Godard, Kiarostami, Truffaut, Wenders ont amplement prouvé qu'ils ne manquaient pas d'idées lorsqu'il s'agissait de transformer l'acte de filmer en une fiction étrange et pénétrante et qui n'est, pour le spectateur, chaque fois, ni tout à fait la même, ni tout à fait une autre...

Yannick MOUREN

REFERENCES

Woody ALLEN, *Woody et moi par Woody Allen*, entretiens avec Stig Björkman, traduits par Sylvie Durastanti et Jean Pêcheux, Ed. Cahiers du cinéma, Paris, 1993.

Raymond BELLOUR, "Splendeur de soi-même" in *Federico Fellini*, 81/2, Etudes cinématographiques, n°28-29, Ed. Lettres Modernes, Paris, 1963.

Michel BUTOR, *Répertoire III*, Ed. de Minuit, Paris, 1968.

Federico FELLINI, *Fellini par Fellini*, entretiens avec Giovanni Grazziani, traduits par Nino Frank, Flammarion, Paris, 1987.

Christian METZ, *Essais sur la signification au cinéma*, Klincksieck, Paris, 1971.

L'énonciation impersonnelle ou le site du film, Méridiens-Klincksieck, Paris, 1991.

Michel MOURLET, *Sur un art ignoré*, Ed. de la Table ronde, Paris, 1965.

Raymond QUENEAU, *L'Instant fatal*, Gallimard Paris, 1948.

Eric ROHMER, *Le Goût de la beauté*, Ed. de L'Etoile/Cahiers du cinéma, Paris, 1984.

Jean-Marie SCHAEFFER, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Seuil, Paris, 1989.

Tzvetan TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris, 1970.

François TRUFFAUT, *Le plaisir des Yeux*, Ed. Cahiers du cinéma, Paris, 1987.

Le cinéma selon François Truffaut, (textes réunis par) Anne Gillain, Flammarion, Paris, 1988.

Andrzej WAJDA, *Andrzej Wajda*, entretiens avec J.L. Douin, Ed. Cana, Paris, 1981.



DECADRAGES

MARIENBAD, MON AMOUR - PARENTHÈSES.

par **Bernard LECONTE**

Elle, dans *Hiroshima, mon amour* :
"Par exemple, tu vois, de bien regarder, je crois que ça s'apprend."

Après le long prélude qui commence par "*Longtemps, je me suis couché de bonne heure*", le narrateur de la *Recherche*, bien des années plus tard, un jour d'hiver se voit offrir par sa mère une tasse de thé et une madeleine : "*Mais à l'instant même où la gorgée mêlée de miettes de gâteau toucha mon palais, je tressaillis (...) un plaisir délicieux m'avait envahi, isolé, sans la notion de sa cause. Il m'avait aussitôt rendu les vicissitudes de la vie indifférentes, ses désastres inoffensifs, sa brièveté illusoire, de la même façon qu'opère l'amour, en me remplissant d'une essence délicieuse (...) j'avais cessé de me sentir médiocre, contingent, mortel.*" ¹

Et, quelques pages plus loin :

"... de même, toutes les fleurs de notre jardin, et les nymphéas de la Vivonne, et les bonnes gens du village et leurs petits logis et tout Combray et ses environs, tout cela qui prend forme et solidité, est sorti, ville et jardin, de ma tasse de thé." ²

Il s'agit là d'une incontestable authentique (et magnifique) régression narcissique.

En insérant une cassette dans le magnétoscope, celle de *L'Année dernière à Marienbad* ³, il me revient une bouffée de souvenirs cinéphiliques qui, toutes proportions gardées, peuvent s'assimiler au "*syndrome de la madeleine*".

Il se trouve que je ne suis né au cinéma qu'en 1959, en voyant *A bout*

1 - PROUST, 1954, p. 45.

2 - *Ibidem*, p.47-48.

3 - RESNAIS, 1961.

de souffle ⁴ et, peu de temps après, *Hiroshima, mon amour* ⁵. Naissance fort tardive, alors qu'à près de vingt ans, je me trouvais dans une lointaine province, en classe préparatoire.

Le soir, il n'y avait rien d'autre à faire que d'aller au cinéma ou de draguer... sauf à bachoter encore et toujours.

Je me souviens encore qu'un condisciple, ayant vu également *A bout de souffle*, se déclarait très choqué de ce qu'un personnage puisse demander "*devant sa fiancée*", comme il disait : "*Est-ce que je peux pisser dans le lavabo ?*". C'était un footballeur classé, qui avait lui-même une "*fiancée*" qu'il rejoignait chaque week-end quand, pour sa carrière de sportif, il n'avait pas de match à effectuer dans les profondeurs de la n-ième division. Je me souviens que cette seule remarque, cet unique jugement de valeur, m'avait profondément révolté face à un tel chambardement par rapport à ce qu'on avait l'habitude de voir sur les écrans, en cette fin des années cinquante. Passons. Je pense, qu'après cette expérience, nous n'avons plus jamais parlé ensemble de cinéma...

Puis, dans *Hiroshima*, sur l'image de terribles blessures dues à la bombe, vint la voix incantatoire d'Emmanuela Riva : "*Hiroshima se recouvrit de fleurs. Ce n'était partout que bleuets et... glaïeuls, et volubilis... et belles de jour qui renaissaient des cendres... avec une extraordinaire vigueur inconnue jusque là chez les fleurs.*" et le fameux "*Tu me tues, tu me fais du bien. J'ai le temps. Je t'en prie. Dévore-moi. Déforme-moi jusqu'à la laideur.*" dont j'entends encore la résonance cuivrée, sur les horribles images d'apocalypse et d'effets de la bombe... Et "*Les sept branches de l'estuaire en delta de la rivière Ota*" dont les assonances me font toujours vibrer... Et lorsqu'elle dit d'une manière plus flûtée et plus traînante et plus gourmande "*Comme ça me plaît les villes où toujours il y a des gens qui sont réveillés, la nuit, le jour...*" : je suis, en effet, intrinsèquement un citadin, j'apprécie les mégalopoles (New-York tout particulièrement - ou plutôt Manhattan - et les éclats de lumière se reflétant sur le pare-brise et les chromes de Travis-De Niro, schizophrène inadapté avide de pureté, éclats reflétant les bas-fonds de la Grosse Pomme dans *Taxi driver* ⁶)

Mais là, je me laisse aller : j'étais parti pour dire un mot de la voix envoûtante d'Emmanuela Riva et me voilà déroulant mes fantasmes urbains, par pure identification à un personnage ; revenons, après ce crochet, à ce qui nous intéresse : on a dit que Resnais choisissait ses interprètes uniquement au son de leur voix. Ce n'est probablement pas faux, mais ce n'est

4 - GODARD, 1959.

5 - RESNAIS, 1959.

6 - SCORCESE, 1975.

sûrement pas complètement juste non plus. Pour ma part la sorte de tremblement vocal des tragédiennes, comme le *vibrato* du violon - ou plutôt celui du violoniste - m'a toujours touché. J'ai toujours dans l'oreille la voix de Maria Casarès dans le *Macbeth* du TNP de Jean Vilar au cours de sa grande tirade de la culpabilisation : "*Disparais, tache maudite, disparais, dis-je.*" "*Il y a dans Marienbad, une structure de poème musical, une valeur incantatoire du texte qui se répète, un ton récitatif qui correspond à l'opéra*" disait Alain Resnais, dans un entretien avec Nicole Zand ⁷.

Et les travellings coupés et enchaînés d'Hiroshima et de Nevers. Et la gifle du café qui m'a secoué comme si c'était moi qui la recevais... Hallucinée, elle raconte son "*histoire de quatre sous*" : "*Je suis restée près de son corps toute la journée et puis toute la nuit suivante. Le lendemain on est venu le ramasser et on l'a mis dans un camion. C'est cette nuit là que Nevers a été libérée. Les cloches de l'église Saint-Etienne sonnaient... sonnaient... Il est devenu froid peu à peu sous moi. Ah, qu'est-ce qu'il a été long à mourir ! Quand ? je ne sais plus au juste. J'étais couchée sur lui... Oui... le moment de sa mort m'a échappé vraiment... puisque, même à ce moment là, et même après, oui, même après je peux dire, je peux dire que je n'arrivais pas à trouver la moindre différence entre ce corps mort et le mien. Je ne pouvais trouver entre ce corps et le mien que des ressemblances... hurlantes, tu comprends ?*" et (crié), "*C'était mon premier amour...*", ce qui déclenche la gifle de son partenaire.

Je ne comprenais pas tout, mais tout était magique. J'avais un peu l'impression de revivre mon tout premier contact avec le cinéma qui s'était (je pense) déroulé pendant la guerre - autrement dit, je n'étais pas bien vieux - , chez ma grand-mère, en Bourgogne, dans une salle municipale, au cours d'une séance proposée par un forain ambulant, nanti d'un projecteur 16 mm. Je n'avais pas du tout suivi la narration qui m'était proposée et ne retiens de ce film que le plan d'une chanteuse à la voix puissante et rauque, enchaînée, je crois, poussant la chansonnette, en contre-plongée (il s'agissait, peut-être d'Édith Piaf). Quelques années plus tard, je me souviens d'avoir assisté, dans un préau, toujours en 16 mm, à la projection de *La Belle et la bête* ⁸. Là encore, je ne captais que des fragments de diégèse que j'avais bien du mal à mettre en forme pour en faire une "*histoire*". Mais, peu important, j'assistais, comme aurait dit Apollinaire à "*l'enchantement*"

7 - RESNAIS, 1961.

8 - COCTEAU, 1946.

de la matière vulgaire". Je participais⁹. Sous mes yeux, se mettait en place une étrange et fascinante alchimie. Peut-être est-ce de là que j'ai gardé plus de goût pour le rêve que pour la lucidité, plus d'inclination pour l'image que pour la réalité (certains esprits chagrins ajouteraient plus d'affection pour la confusion que pour la lucidité). "*L'imaginaire est le lieu commun de l'image et de l'imagination.*" dit joliment Edgar Morin¹⁰...

"Notre siècle préfère l'image à la chose, la copie à l'original, la représentation à la réalité, l'apparence à l'être." disait déjà Feuerbach, en 1843 dans la préface de la deuxième édition de *L'Essence du christianisme*. Quant à Pascal, drapé dans son jansénisme, il déclarait sans rire (les puritains ne rient jamais) : "*Quelle vanité que la peinture qui attire l'admiration par la ressemblance de choses dont on n'admire point l'original !*"... Triste destin !

L'année suivante j'avais intégré l'École de mon choix et, parallèlement, vint le temps des voyages lointains, pendant lequel, routard avant la lettre, je roulais ma bosse tous les étés. Comme Aragon, "*j'aimais déjà les étrangères quand j'étais un petit enfant*". Je n'étais plus dépendant financièrement de ma famille et nanti de ce qui me paraissait être, à l'époque, un confortable salaire d'élève-fonctionnaire-stagiaire, dans une grande boulimie cinéphilique enfin assumable, j'allais au cinéma avec les copains (il faudrait dire ici, un mot sur la fonction sociale du cinéma : le spectateur n'est pas seulement "*empaqueté dans le noir*"¹¹ comme le dit Edgar Morin, citant Jean Eptein, dans *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, il est là avec d'autres spectateurs, proches ou lointains). Est-il une chose de plus triste qu'une salle dont on est l'unique spectateur ? *A contrario*, je me souviens de la petite salle du Studio Action Lafayette, toujours bondée de cinéphiles, qui n'hésitaient pas à applaudir aux morceaux de bravoure qu'ils connaissaient par cœur (surtout à l'occasion de comédies musicales).

Et cela faisait chaud au cœur.

En tout état de cause, quel bonheur pour un éclopé comme moi, de vivre par procuration l'aérienité d'un Gene Kelly, par exemple !

À cette époque, je voyais tout ce qui, de près ou de loin, avait un titre connu. Bonne école : certes, nous avons dû ingurgiter quelques "*nanards*", mais bon an, mal an, se forgeait petit à petit, une culture cinéphi-

9 - "*Les processus de projection-identification qui sont au cœur du cinéma, sont évidemment au cœur de la vie.*" MORIN, p. 77, 1958.

10 - *Ibidem*, p. 66.

11 - *Ibidem*, p. 82.

lique par l'optique humaniste ¹² qui était induit par cette pratique.

Quelques années plus tard, je me trouvais chez moi un été à papiéter et à faire de la peinture ; autrement dit, rien de bien excitant. Il y avait fort heureusement une affiche du programme mensuel de la Cinémathèque épinglée sur un mur encore disponible, affiche sur laquelle je louchais souvent, si bien que si les matinées furent consacrées à la peinture, les après-midi et les soirées étaient réservées à la Cinémathèque. La peinture aurait pu aller plus vite, mais mon appétence cinéphilique en eut pâti... On disait méchamment à l'époque qu'Henri Langlois constituait sa programmation avec les bobines auxquelles il pouvait accéder, par hasard, derrière la porte de son capharnaüm, mais il n'empêche que c'est là que j'ai découvert, en vrac, *Intolérance* ¹³, *Les enfants du paradis* ¹⁴, *Les Rapaces* ¹⁵, *Le Mécano de la Général* ¹⁶, le *Napoléon* ¹⁷ d'Abel Gance sur triple écran, *Boudu, sauvé des eaux* ¹⁸ et même *Les Dieux du stade* ¹⁹, dont j'avais vaguement entendu parler, et vu dans une version allemande, sous-titrée en japonais ; le tout pour mon plus grand plaisir ! J'étais toujours assis, dans la mesure du possible, au premier rang, sur la droite de la rangée et finissais par avoir "mon" fauteuil attitré avec sa rondeur enveloppante et ses petits défauts : le dossier n'était pas parfaitement lisse et l'un des accoudoirs couinait un peu. Actuellement, les conditions optimales de réception sont, pour moi, toujours la salle de la cinémathèque du Palais de Chaillot (hélas, aujourd'hui fermée), la merveilleuse salle du Max Linder - au premier rang du niveau mezzanine - et, autant le dire même si cela paraît un peu snob, la grande salle du festival de Cannes. On sait combien les conditions de réception sont importantes !

Certes, nous sommes tous des autodidactes en audiovisuel mais c'est particulièrement juste dans mon cas : je n'ai pas eu de parents cinéphilés ni de grand frère qui aurait pu les suppléer, ni de prof nous parlant de cinéma avec passion et nous donnant envie "d'aller se payer une toile". Bref,

12 - Ceci est un bien grand mot : il ne faut y voir qu'un sens dérivé, voire frelaté de ce vocable (= il n'y a pas de raison pour ne pas aimer ce que les autres hommes ont aimé).

13 - GRIFFITH, 1916.

14 - CARNÉ, 1943-1945.

15 - STRÖHEIM, 1924.

16 - KEATON et BRUCKMAN, 1927.

17 - GANCE, 1925-1927.

18 - RENOIR, 1932.

19 - RIEFENSTAHL, 1936-1939.

je me suis débrouillé sans *mentor* ni chapelle. J'étais trop jeune pour appartenir au groupe de la cinémathèque de la rue de Messine ou du *Mac-Mahon* et trop vieux pour me fondre dans la troupe des cinéphiles cinéphili-sants (comme on dit les Bretons bretonnants).

Vint le temps des ciné-clubs (je me souviens encore d'avoir animé le dernier des ciné-clubs fonctionnant sur Paris en 35 mm, dans une salle de quartier, maintenant transformée en supermarché, asphyxié par les dettes et la télévision montante ²⁰). Puis, professionnellement, cette fois-ci, arriva celui de la formation des animateurs de ciné-clubs, en tant que Conseiller Technique et Pédagogique pour l'audiovisuel, auprès du Ministère de la Jeunesse et des Sports.

Mais, assez rapidement, j'eus l'impression de me répéter, d'avoir affaire à une entreprise quasi-totalitaire "*comme dans certains ciné-clubs où la discussion va droit à l'intrigue et aux problèmes humains qu'elle implique*" ²¹ et d'avoir, *ipso facto*, endossé un costume bien trop étroit. C'est ainsi que se fit ma rencontre avec Edgar Morin (qui s'occupait encore de cinéma), de Roland Barthes et celui dont l'amitié me manquera maintenant toujours : Christian Metz. Dominique Noguez écrivait à propos de ce dernier : "*Intelligence du cinématographe*" ; *si ces mots n'avaient été pris par Marcel Lherbier, il faudrait les réserver à Christian, à ce que Christian a apporté.(...) Un sujet traité par Christian Metz était un sujet traité une fois pour toutes : on pouvait repartir de là où il était arrivé, traiter des sujets voisins ou connexes, mais ce qu'il avait fait était fait (...)* Voilà pourquoi je pense souvent à Christian quand j'écris et voilà pourquoi j'y penserai probablement aussi longtemps que j'écrirai." ²². Cher Dominique, je me sens en parfaite symbiose avec ce que, suivant ton bonheur de plume coutumier, tu écris si bien. C'est ainsi que j'entrais, à l'université, il y a maintenant fort longtemps.

Passons quelques années : c'est de nouveau l'été. Il fait chaud ; une chape de plomb semble s'être abattue sur Paris (ceci n'est qu'à peine une métaphore : j'ai effectivement un balcon recouvert de plomb et qui, par temps caniculaire, renvoie toute la lourde chaleur estivale. Pour éviter cela, j'ai tiré volets et doubles-rideaux et les bruits de la ville s'estompent. J'insère une belle copie de *L'Année dernière à Marienbad* dans le magnétoscope

20 - Tout à mon ardeur cinéphilique, je ne me doutais pas que, plus tard, je me mettrais à écrire tout aussi passionnément sur la télévision.

21 - METZ, 1986, p. 143.

22 - NOGUEZ, 1996, p. 203 et 216.

(la copie dont il a été question au tout début de cet article) et l'épopée magique (car c'en est une ; je ne suis guère sensible, en effet, à l'étonnement bazinien constatant que "*pour la première fois, entre l'objet et sa représentation ne s'interpose qu'un autre objet.*"²³) peut commencer.

Je m'installe dans la posture favorite que j'adopte pour regarder la télévision dans un canapé profond comme la mer - du moins, quand je suis seul - : le dos calé par un coussin contre l'accoudoir, la jambe gauche sur le siège, la droite à terre et le regard évidemment tourné vers l'écran. Je suis bien... et quand les langoureux travellings du début s'annoncent, je pense que je vais passer un excellent moment, d'autant plus que, dans la pénombre, le noir et blanc rend admirablement sur le grand écran du moniteur qui est mien. J'ai l'impression de me retrouver (et cela m'est arrivé) dans la situation de celui qui va passer sa main sous le *péplos* dorique de la cariatide de l'*Érechtéion*, conservée au British Museum pour caresser de sa paume la froideur torride et compacte d'un marbre de Paros sculpté il y a plus de 2.500 ans...²⁴

Pour ma part, mes grandes émotions esthétiques - celles qui coupent le souffle et empêchent de parler tant la voix serait altérée et les yeux embués - sont essentiellement d'ordre pictural, cinématographique ou, éventuellement télévisuel.

Par ailleurs, il est temps d'affirmer que la beauté n'est pas une dame si fragile qu'il ne faille pas aller voir sous ses jupes. Il me semble que plus on connaît, plus on aime et, que par un juste retour des choses, plus on aime et mieux l'on peut étudier. J'ai souvent l'occasion de dire à des thésards que sous prétexte de "*faire sérieux*", il n'est pas obligatoire de "*faire ennuyeux*" et qu'il reste capital que le sujet choisi plaise dans un investissement libidinal personnel. Discours qu'il n'est pas toujours facile de faire entendre, surtout quand ces derniers se croient obligés d'évoluer dans ce qu'ils pensent être *ma* problématique... Et ce n'est que lorsque je leur explique que si ce sujet m'intéressait réellement, je le traiterais moi-même, que l'ambiguïté de départ se dissipe.

Pendant ces années, passées dans le supérieur, j'ai passionnément aimé enseigner.

Qui dira assez l'étonnement réjoui des étudiants de première année, qui en prennent "*plein les mirettes*" et celui des étudiants de maîtrise qui dé-

23 - BAZIN, 1958, p. 15.

24 - Après cet "*exploit*", qui n'était que la manifestation d'un acte d'amour irraisonné pour la statuaire grecque classique, je me suis fait copieusement engueulé par mon archéologue de fils et ma restauratrice-conservatrice de fille !

couvrent les joies d'une recherche - encore balbutiante - , qu'ils ont librement choisie ? Je pourrais reprendre les paroles de Jacqueline de Romilly affirmant : *"Je ne regrette pas d'avoir enseigné toute ma vie, bien que la profession ne soit guère à l'honneur. (...) Cela a été mon bonheur et demeure à jamais ma fierté."*²⁵, car *"il est peu de cours qui ne comportent au moins quelques instants de grâce, où seule existe cette commune accession à quelque chose de vrai ou de beau."*²⁶.

Par contre, j'ai détesté le monde de l'enseignement supérieur et ses acteurs où l'un des enjeux est de se faire un nom, quitte à piétiner allègrement la tête des confrères, allant jusqu'à tenter de casser un étudiant dans l'espoir de déstabiliser un collègue sous prétexte, comme dirait Régis Debray, de *"lisibilité sociale"*. Pierre Bourdieu écrit justement : *"À tous ceux qui tiendraient cette analyse pour une vision personnelle, je rappellerai seulement la place que tiennent, très logiquement, dans un univers dominé par le capital symbolique, toutes les stratégies visant à accumuler du crédit ou à entamer le crédit des autres - calomnies, dénigrement, diffamation, éloges, critiques, aux différents sens, etc. -"*²⁷.

Martin Scorsese dit²⁸ : *"Souvent, de jeunes cinéastes me demandent "Pourquoi aurais-je besoin d'aller voir de vieux films ?". La seule réponse que je peux leur faire est : "Je me sens toujours comme un étudiant." J'ai réalisé un certain nombre de films ces vingt dernières années. Mais plus j'en fais, plus je réalise que je ne sais pas grand-chose. Et je cherche toujours l'œuvre ou l'homme qui m'en apprendra davantage. Je dis aux jeunes réalisateurs et aux étudiants : "Faites ce que faisaient les peintres d'antan, ou les peintres d'aujourd'hui. Étudiez les vieux maîtres, enrichissez votre palette. Étendez votre gamme. Il reste encore tant à apprendre."*

Apprendre, enseigner, chercher : je me sens tout à fait en phase avec Scorsese, mis à part que je n'ai réalisé que bien peu de films²⁹ (et toujours en dehors de mes périodes d'écriture qui sont, maintenant, de plus en plus fréquentes).

J'ai, tout aussi passionnément, aimé l'image, toutes sortes d'images (cinéma, - un certain type de cinéma - , télévision, peinture, mais aussi publicités, cartes postales ou même photo-roman).

25 - DE ROMILLY, 1991, p. 26.

26 - *Ibidem*, p. 34.

27 - BOURDIEU, 1984, p. 41.

28 - SCORCESSE, 1997, p. 120.

29 - Il y a bien longtemps que j'ai rationalisé mon impuissance en épistémologie.

Et la conjonction de ces différentes passions a fait que j'ai été très heureux professionnellement.

Revenons-en à *Marienbad*, en tentant d'en mettre à plat, très allusivement, "*l'intrigue*" (à supposer qu'il en eut une) : dans une sécheresse d'épure et un "*univers minéral*"³⁰, trois personnages se croisent, se cherchent, se trouvent et, sans arrêt, dans un troublant jeu érotique et pervers, s'affrontent dans un palais baroque et dans son parc à la française : A (la belle Delphine Seyrig), X (probablement son amant, interprété par Georgio Albertazzi) et M, le rival (Sacha Pitoëff).

Une situation romanesque, théâtrale, mais qui n'a rien de vaudevillesque, eu égard au mode de traitement retenu.

Il s'est peut-être passé quelque chose l'année dernière à Marienbad, ou bien il s'agit d'un songe : on ne le saura pas. Mais peu m'importe, dans une certaine mesure, les démêlés de A, de X et de M : je me laisse prendre par la voix *off*, qui, sans corps apparent à l'image, me conduit dans les méandres du château et du parc au gré d'une véritable attention flottante qui me remplit d'aise... La magie peut commencer :

"Une fois de plus, je m'avance, une fois de plus le long de ces couloirs, à travers ces salons, ces galeries, cette construction d'un autre siècle, cet hôtel immense, luxueux, baroque, lugubre, où des couloirs interminables succèdent aux couloirs, silencieux, déserts, surchargés d'un décor sombre et froid de boiseries, de stuc, de panneaux moulurés, marbres, glaces noires, tableaux aux teintes noires, colonnes, lourdes tentures, encadrements sculptés des portes, enfilades de portes, de galeries, de couloirs transversaux qui débouchent à leur tour sur des salons déserts, des salons surchargés d'une ornementation d'un autre siècle, des salles silencieuses..." dit le texte d'Alain Robe-Grillet, au début du film, sur les images d'Alain Resnais.

Bernard LECONTE

30 - CHASSEGUET-MIRGEL, 1968, p. 103.

OUVRAGES CITÉS

Marcel CARNÉ, *Les Enfants du Paradis*, 1943-1945.

Jean COCTEAU, *La Belle et la bête*, 1946.

André BAZIN, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, éd. du Cerf, coll. 7 ème art, t.1, 1964.

Pierre BOURDIEU, *Homo academicus*, éd. de Minuit, 1984.

Janine CHASSEGUET-MIRGUEL, "L'Année dernière à Marienbad : pour une méthodologie d'approche psychanalytique de l'œuvre d'art", in *Entretiens sur l'art et la psychanalyse*, Paris, La Haye, Mouton, 1968.

Jacqueline DE ROMILLY, *Écrits sur l'enseignement*, éd. de Fallois, 1991.

Ludwik FEUERBACH, *L'Essence du Christianisme*, 1843.

Abel GANCE, *Napoléon*, 1925-1927.

David Wark GRIFFITH, *Intolérance*, 1916.

Buster KEATON et Clyde BRUCKMAV, *Le Mécano de la Général*, 1927.

Christian METZ, *Essais sur la signification au cinéma*, t. 1, Klincksieck, 1968.

Christian METZ, "Entretien avec Daniel Percheron et Marc Vernet", in *Ça-cinéma* (7/8), 1975.

Edgar MORIN, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire - essai d'anthropologie*, Gonthier, 1958.

Dominique NOGUEZ, "Christian Metz : Intelligence et amitié", in *Semiotica - Special issue Christian Metz*, Mouton de Gruyter, Berlin / New-York, vol. 112 - 1/2, 1996.

Bernard LECONTE

Blaise PASCAL, *Pensées*, 1670.

Marcel PROUST, *À la recherche du temps perdu*, t. 1, *Du côté de chez Schann*, biblioth. de la Pléiade, NRF, 1954.

Jean RENOIR, *Boudu sauvé des eaux*, 1932.

Alain RESNAIS, *Hiroshima, mon amour*, 1959.

Alain RESNAIS, *L'Année dernière à Marienbad*, 1961.

Alain RESNAIS, Entretien avec Nicole Zand, in *France-Observateur*, du 18 mai 1961.

Leni RIEFENSTAHL, *Les Dieux du stade*, 1936-1938.

Martin SCORCESE, *Taxi driver*, 1975.

Martin SCORCESE et Michael Henry WILSON, *Voyage à travers le cinéma américain*, Cahiers du cinéma, Paris, 1997.

Eric VON STRÖHEIM, *Les Rapaces*, 1927.

***2001, Odyssée
de l'Espace,
c'était demain.***

L'utopie d'une humanité sans parole

par **Alain ARNAUD**

Quelle est la signification du traitement minimal de la parole humaine dans *2001 Odyssée de l'espace* ? A partir de l'extinction de voix de l'ordinateur débranché par Dave, plus une seule parole jusqu'à la fin du film. L'analyse de quelques moments de la sonorisation du film permet de mettre à jour son contexte idéologique : psychologique, métaphysique et politique.

1/ Ouverture musicale ou le mythe contre la parole.

Dans *2001*, la dimension symbolique s'exprime à la façon des poupées russes à travers une pluralité de figures qui s'emboîtent. Et le rapport du son et de l'image est pris lui aussi dans une trame signifiante. Les différentes figures visuelles du symbole, trouvent leur première expression sur le plan acoustique avant toute visualisation. Ainsi avant que s'ouvre à nous l'alignement des planètes du générique nous entendons le prélude du *Ainsi parlait Zarathoustra*; avant l'érection du monolithe, la mélodie polyphonique de connotation religieuse; avec l'os outil projeté dans le ciel par le singe en passe de devenir l'humain, la même musique de Richard Strauss; enfin avec le ballet en apesanteur du vaisseau, la valse de Johan Strauss.

Symbole du symbole, la sonorisation musicale accompagne l'expression visuelle du symbole ou la devance, pour représenter dans *2001* la puissance et le mystère générateur de l'existence humaine. Du moins la musique assure-t-elle pour le spectateur, dans ces exemples, la consistance émotionnelle de ce mystère; opération de séduction et entrée dans la fiction dès la première seconde du générique avant toute image : il s'agit d'une ouverture musicale au noir, comme le réel d'une naissance ; en quelque sorte la berceuse du spectateur.¹

1 - Cf "Par où commencer", *Les Cahiers du CircaV*, n°9, Lille, 1997.

D'autre part, nous constatons que cette représentation musicale du mystère s'exprime sous la forme d'une psychose hallucinatoire où la parole parvient à son extinction au milieu du film. Kubrick semble investir ce qui de l'humain ne peut se dire, cependant que l'esthétique du film exprimerait de façon musicale cet ineffable secret. La musique comme mutisme. Du moins est-ce le projet explicite du film qui abandonne l'énigme de l'humain à la ritournelle musicale du mythe.

"*Mythos*", on le sait, désigne pour les grecs de l'antiquité la parole, avec "*logos*". Mais quelle est la signification de cette mise au silence du logos par ce retour du mythe au cœur de ce qui constitue la rationalité : la mise en acte technologique du discours de la science ; discours sur l'étendue infinie de l'espace qui entoure l'humain. On notera que cet humain n'a pas attendu ce discours pour être en prise avec l'espace et s'y déployer en tant que corps. L'espace est essentiellement un discours ; non pas un cosmos physique mais plutôt une cosmologie qui assigne à l'humanité l'horizon d'un sens. Le discours de la science est pris dans un contexte de société. En plein conflit entre l'Est et l'Ouest, l'espace par exemple, a de la valeur en tant qu'il est l'objet d'une conquête et d'une compétition. Le film comme souvent chez Kubrick, prend à revers la volonté paranoïaque de maîtrise du monde. Il tente de sublimer la conquête pour la transformer en Odyssée, ce qui est le propre de la quête d'une identité masculine. Ce faisant le statut de la pulsion de mort à l'œuvre dans le conflit et l'esprit de la conquête, se transforme en régression infinie. La dernière partie du film montre une forteresse vide, un vide de l'autre; à l'image, mais à l'image seulement, de la psychose. Dans cette chambre d'hôpital cosmique on verra plutôt un beau spécimen de névrose : le mâle occidental en bout de course, malade du conflit et reclus.

2/ Deuxième partie du film : cri de ralliement de la famille humaine, retour au bercail

Dans *2001*, le symbole insiste au niveau du discours cinématographique sous l'aspect d'un objet particulièrement inoxydable vieux de 4 millions d'années. Cette qualité définit déjà le signifiant des signifiants à résister ainsi aux atteintes du temps. Par ailleurs c'est le vecteur par lequel l'animal s'élève au statut enviable de l'humain par le biais de la technique - après avoir palpé craintivement le monolithe et entendu sa musique -, assurant ainsi par l'outil, sa nourriture et assurant sa défense contre le règne animal et l'ethnie adverse. Dès la première partie, le symbole est ce qui est mis

à la place du conflit, et si on tente de l'interpréter on dira : mis à la place du conflit de l'amour et de la sexualité. C'est cette découverte qui va faire beaucoup de bruit dans la seconde partie :

- *"Et bien je vous félicite, je crois que votre trouvaille va faire beaucoup de bruit"*.

La trajectoire du petit véhicule au ras de la lune, se poursuit sur la musique polyphonique mystique qui accompagne la mise en exposition du monolithe dès le début du film. La même mélodie : voilà le premier bruit de la redécouverte du symbole générateur de l'existence humaine.

A partir de là il n'y a plus de parole chez les protagonistes dans cette seconde partie du film, comme si la parole faisait justement l'objet d'un interdit. Nous sommes, spectateur, littéralement interloqués. A l'approche du Dieu inconnu, le chœur des voix féminines, se transforme en ruche bourdonnante de voix masculines. Non pas que le symbole vertical, érectif, géométrique et lisse n'ait pas de sexe - On pourrait s'attendre à un sexe non humain, puisque son origine mystique semble de toute évidence extra-terrestre - Mais son sexe est plutôt en oscillation continue, superposant féminin et masculin. Les figures visuelles, symbolisant la superposition des deux genres sexués, sont innombrables dans ce film ; les vaisseaux en forme de spermatozoïdes ou de phallus ailés (à l'instar des graffitis ou des peintures antiques) ; les stations spatiales en forme de corolles féminines ; l'échancrure en forme de lèvres verticales des portes intérieures des vaisseaux ; enfin la métaphore d'une naissance hallucinatoire intergalactique à rebours et la vision de la rencontre explicite d'un spermatozoïde et d'un ovule. Ceci nous donne, avec le fait d'être hors d'atteinte du temps, une autre caractéristique du signifiant : il a un contenu ambigu, et cette ambiguïté sexuelle constitue le secret de son essence ; elle exprime son contenu fantasmatique.

Dans l'approche du monolithe découvert dans le sol lunaire, la mélodie religieuse des voix, poussée au paroxysme, s'achève au moment où les astronautes se font tirer le portrait devant le dieu, comme des touristes moyens : seule manifestation du monolithe le cri strident de son onde unique. La figuration photographique, fait l'objet d'un interdit au même titre que dans la religion juive la prononciation de la transcendance préserve son secret, son origine. L'interrogation de *2001* est en trompe-l'œil comme en trompe-la-mort, si elle questionne le destin de l'humain c'est à travers celui de l'humanité comme espèce. Si elle questionne son identité, elle pense en

trouver l'énigme dans son origine. Cette question vers l'origine constitue un acte théologique, une tentative pour figurer une transcendance de l'Homme en dehors de l'humain. Cette énigme de l'origine se rattache à l'énigme de la bipartition de l'identité sexuelle. Non seulement l'énigme de son sexe fait partie de son essence mais elle la constitue. La dernière partie de *2001* est une super métaphore de la conception qui interroge la filiation au-delà du rapport sexuel dans la lignée biologique en ce qu'elle finit par se perdre un jour aux confins de l'univers. (Le Big bang n'est-il pas la métaphore de l'orgasme ?!). Ainsi le film nous conduit à penser que tout conflit, serait-il international, trouve son origine dans la bipartition primordiale des sexes.

3/ Troisième partie du film : La parole en trop, comme expression d'un conflit neutralisé.

Dans la mise en image d'une transcendance, *2001* campe un univers où rien au bout du film ne se perd, le moment où l'Oméga de la mort rejoindrait l'alpha de la naissance. *2001* est une tentative pour donner un sens à l'univers. Qu'est-ce que ici un sens si ce n'est ce qui permet d'imaginer un au-delà de la gravitation universelle et de la différence des sexes, une sexualité sans conflit en fin de compte; une sexualité sans sexe, d'avant la différenciation.

Cet idéal rencontre dans l'ordinateur Hal, symbole de la pulsion de mort, de l'entropie, l'obstacle de ce qui en est pourtant le vecteur, la belle technologie. Cet idéal se brise un instant dans la seconde image de l'entropie, celle du corps inerte du cosmonaute qui s'éloigne dans l'espace intergalactique infini et glacial. Cet idéal se brise une troisième fois dans l'image de l'astronaute, du vieil homme sur son lit de mort, à la fin du film. Ici la mort se donne à voir comme déchet ou déchéance abrupte de la vie humaine, un irrécupérable. L'absence de sens dans cet effroi que l'on ressent face à l'immensité où ce reste humain se perd, n'existe ici que pour retendre ensuite la belle totalité de l'humanité comme projet de l'univers. Que l'individu soit le représentant de son genre, de sa famille, de son pays ou de son espèce est de l'ordre d'une représentation du monde où s'abolit toutes différences ; où s'abolit l'essence même de l'ensemble humain : négation du hasard au profit de la nécessité, négation de la diversité au profit de l'unique : l'Homme. A cet égard, le monolithe n'est que le substitut du grand "H" de l'Homme, sa majuscule qui fait signe en direction du ciel. C'est la signification profonde de la suppression de la parole dans le film : que la mort soit

exorcisée en une cosmologie qui permet, dans l'élimination de l'autre et de sa voix, de vivre en osmose dans l'élément spatial ou océanique - superposition dans le motif de l'apesanteur, de l'élément spatial et de l'élément intra-utérin du fœtus astral.

Désir de fusion, qu'il faut mettre en écho avec la description d'expériences psychotiques collectives où s'expriment et la violence et le conflit, dans les autres films de Kubrick, depuis le *Dr Strangelove*, jusqu'à *The Shining*, *Full Metal Jacket* en passant par *A Orange Clockwork*... Si dans tous ces films se pose le problème de la délimitation du sujet par la ligne extérieure de la société, ici la société disparaît, sans que l'on n'y prenne attention, absorbée en quelque sorte par l'Espace et son élément d'apesanteur. La parole instrumentalisée, informatisée, n'est plus qu'une excroissance de la technologie; raison pour laquelle on peut facilement en débrancher un à un tous les circuits qui se mettent à flotter dans l'espace - ce n'est pas sans conséquence pour le reste du film.

Après la disparition de l'autre homme, qui se perd à l'état de cadavre dans l'infini glacé de l'univers "*Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie*"; après la disparition du grand Autre technologique dont la voix s'éteint sur l'air enfantin de "*Au clair de la lune*" dans la version française, le sujet passe par toutes les métamorphoses hallucinées de l'expérience psychotique jusqu'à la régression des régressions, jusqu'à investir le secret de son origine, avec laquelle il tend à coïncider.

2001 réhabilite une théologie classique où le Dieu est le grand horloger du monde, celui qui peut se passer de la relation humaine, et de ce qui la fonde : la parole et la société des hommes. La suppression de la mort, celle que les bras articulés de la capsule abandonnent sans sépulcre, avec un reste inaltérable, n'est pas sans rapport avec l'extinction de la parole de Hal. *L'Odyssée de l'espace* donne à penser, par contre coup, que corps et parole sont les paramètres indissociables de toute existence humaine. Dans l'extinction de la voix de Hal, ce qui se perd c'est l'altérité; l'autre qui s'éloigne comme corps mort dans l'infini, comme si finalement une transcendance pouvait se passer des conditions corporelles de la parole et de la dimension physique de toute société.

C'est un peu comme si nous n'avions jamais été ensemble, comme si l'on avait jamais parlé. L'extinction de la voix de Hal c'est la parole en trop de *2001*. Le monolithe ne donne pas la parole à la bête, qui l'élèverait au statut de l'humain, et le doterait ainsi d'une nature ouverte, non arrêtée. Ce dieu au contraire donne l'intelligence crasse de la technologie. C'est pour cela que l'humain ici n'a pas d'autonomie, n'est qu'une étape, un transit en-

tre un état d'apesanteur et un autre, entre un liquide amniotique et un autre. Cette régression à l'infini marque la mise entre parenthèse de la dimension collective de l'aventure humaine, et celle de la diversité des expressions de cette humanité, dans la mesure où dans le contexte historique de *2001*, la société des humains se réduit à l'affrontement de deux blocs, chacun étant sommé de se positionner. Cette pluralité, contenue par le chœur des voix, se rabat ici sur l'unicité du symbole érectile. La métaphore acoustique de ce symbole, la confusion ou l'indistinction des voix, véritable ruche totalitaire se transforme en simple signal de la dette infinie de l'humain à l'égard du dieu.

4/ Les conséquences de la mise au silence de l'humain

Sur le plan idéologique :

Le film donne à voir le délire et la représentation de la toute puissance américaine, ou occidentale, notamment sur le plan musical, sous la forme mystique du cœur religieux qui accompagne le monolithe. Il faut penser le film comme une métaphore solipsiste, qui tend à transcender un contexte conflictuel excessivement pesant.

Sur le plan analytique :

On pourrait être tenté de comprendre *2001*, comme l'investigation d'une structure psychotique, une tentative de figuration de "*la chose*" humaine sous les termes de la suppression de l'altérité, de la différence, thème qui traverse l'ensemble de la filmographie de Kubrick ; mais au fond, ce motif n'est qu'une représentation. Le film donne plutôt à voir une scène fantasmatique, celle du secret de l'accouplement et en cela peut être envisagée dans une dimension œdipienne. La place de la parole humaine policée, l'échange des objets scopiques et sonores, l'extinction de la voix de Hal et les représentations hallucinées de la scène secrète de la conception, enfin la suppression de la parole devant ce fantasme psychédélique, contribuent à cette thématique. Tout cela n'est pas sans rappeler l'effort de l'enfant qui tente de se représenter l'acte sexuel pour répondre à la question : "*d'où viennent les enfants ?*".²

Sur le plan métaphysique et philosophique :

A travers les rapports des images acoustiques images visuelles, *2001* semble revenir à une conception théologique pré-pascalienne (le dieu n'est plus l'objet du pari individuel). D'autre part, le film fait l'économie de

2 - Cf S. Freud, "Les théorie sexuelles infantiles" (1908), in *La vie sexuelle*, PUF.

penser le chiasme que constitue les deux dimensions irréconciliables de l'existence : d'une part l'infinie présence de l'espace à travers la dimension physique associée à la finitude du corps ; d'autre part l'infini déploiement des énoncés de la parole humaine et leur dimension collective, où la singularité du sujet humain vient s'inscrire. Ce chiasme des deux infinis est irréductible ; mais aussi il est essentiel en ce qu'il recèle l'énigme des destins de l'humanité et celui d'un univers, qui ne peuvent se confondre. Le sujet humain qui trace une danse tragique : celle de son corps dans l'espace, et celle de ses mots dans la langue. Cette finitude apparaît à certains moments dans le film : sur l'axe de la parole, avec l'extinction de la voix de Hal, sur l'axe du corps, avec la fin du compagnon de Dave dans l'espace. Le conflit, la vieillesse et la mort, et finalement le destin existentiel se donne à travers l'énigme de cette image. A défaut le seul infini qui reste est celui de la dette infinie d'une aventure qui passe par la présence sonore puis le regard d'un grand Autre ; depuis l'esprit des voix du monolithe qui donnent le ton en appelant l'humanité à le rejoindre jusqu'à l'œil du fœtus astral qui veille sur la planète et clôt le film, en passant par le regard de Hal qui surveille la parole des astronautes.

Le film limite le sujet humain à un représentant générique de l'homme, sans parole pris dans le regard du grand Autre dont l'expression sonore métaphorique est la ruche des esprits. Cette ruche des esprits qui battent le rappel est une société vidée de son contenu, débarrassée de sa dimension physique. C'est sur ce plan "*spirituel*" seulement que l'individu vient rejoindre un destin. Ce faisant dans cette intégration du plan biologique, et du plan astronomique, dans la figure du fœtus astral, l'identité a pour expression l'apesanteur. Cette apesanteur en tant que symbole, est l'une des figurations visuelles et sonores du signifiant : elle est mise à la place du conflit, du temps et de la mort individuelle. La dernière partie du film, sur la musique de Ligety superpose des images empruntées aux deux univers scientifiques, de l'embryologie et de l'astronomie. Le film peut nous donner à penser quelque chose du secret de l'univers, éludant de la sorte le niveau de la complexité qui inscrit toute forme de vie individuelle dans l'irréversibilité-temporelle de son processus. Au même titre que l'horizon idéologique de la science de son temps, *2001* a la prétention de comprendre l'humanité à travers le secret de son origine, mettant ainsi entre parenthèse la complexité, le hasard, la pluralité, comme créateurs de formes nouvelles.

Sur le plan politique :

On est toujours terriblement frappé de voir que des découvertes de

peintures dans des grottes vieilles de 35000 ans ou des découvertes de reste humanoïde, ramène dans le champ de ce que les catholiques appelle "*le prochain*", quelque chose qui apparaît comme "*notre*" origine, alors même que des humains sans papiers, "*clandestins*", se font tendrement cueillir dans les transports en commun, sans que l'on s'y arrête; les premiers apparaissent plus proche de nous. Pourquoi ? C'est que la diversité de l'humain est sans cesse compromise par le mythe d'une unité de l'espèce. Unité dont paradoxalement seuls quelques uns seraient les garants. L'homme générique avec un grand H menace cet ensemble, qui ne forme jamais race ni totalité. Que la politique américaine, ait pu relancer le mythe unitaire de la race humaine, à travers l'affirmation de la toute puissance technologique cela ne nous étonne plus aujourd'hui, après le rôle de gendarme des U.S.A. dans de multiples conflits. Ici l'extinction de voix est justement l'expression non de la résolution du conflit, mais de sa mise entre parenthèse, de son contrôle, de sa subtilisation. L'absence de la parole, comme la dimension symbolique qui se trame *2001*, dans les diverses formes tant sur le plan visuel que sur le plan sonore, sont mises à la place du conflit. Dans cette mesure *2001* prend la paranoïa comme objet, comme la plupart des films de Kubrick, mais ici jusqu'à la psychose, à l'oubli de l'autre et l'oubli de soi comme sujet humain.

L'antagonisme des deux blocs, en passe de résolution par une victoire dans l'espace, voile la problématique principale de l'humanité en tant que collectivité : sa diversité et non son unité mythique. Que l'on appelle cette unité communisme ou monde libre, n'y change rien. Ce Mythe de l'unité à travers l'origine est en train de se fissurer à l'instar du mur de Berlin, révélant la pluralité de cette humanité et son essence conflictuelle. Au monolithe du film j'opposerais une parole vieille de 2500 ans qui poursuit sa trajectoire en silence dans un autre infini, celui des énoncés humains : "*Le conflit est père de toute chose*". Énoncé difficile à soutenir. Difficile de ne pas céder aux sirènes de l'assimilation à l'espèce. Difficile de maintenir une parole qui soit aussi une écoute de l'autre, jusque dans la dissension suprême au cœur de la différence des sexes. Le dernier film dont Kubrick a entouré le tournage d'un halo de mystère, devrait sur ce point nous livrer quelques secrets.

3 - Prologue de "*Ulysses*" de J. Joyce - traduit par A. Morel, en livre de poche - reprise d'une autre Odyssée, celle de Homère qui constitue avant celle de l'espace, l'archétype de toute quête identitaire masculine.

Alain ARNAUD

Conclusion : De l'amer à l'apesanteur (la mère/la mer):

On assiste ici au déplacement de “ *l'amer mystère de l'amour* ”³ vers le doux mystère de l'origine d'une humanité en quête de son identité ; comme si l'identité pouvait se défaire de toute parole et au-delà de toute sexualité. Un sexe non humain qui assurerait la naissance de l'humain, res y avons plutôt aperçu l'utopie d'une séparation du sexe et de la parole où réside l'énigme de la réalité humaine, le corps et sa parole, le désir et son énonciation. Quand l'individu prendra la mesure de sa finitude, l'humanité prendra en charge avec l'ensemble de ses expressions conflictuelles, le problème de sa propre transcendance, celui de l'*autofondation* de la société – ce qui n'est pas tout à fait le même *autisme*.

Alain ARNAUD

NOTES DE LECTURE : OUVRAGES RÉCEMMENT REÇUS

La communication télévisuelle,
par Guy Lochard et Claude Soulages, Armand
Colin, coll. U, série "cinéma et audiovisuel", 240 p. ,
125 F, 1998.

L'ouvrage est, sans conteste, une source référentielle inépuisable pour la recherche en "communication télévisuelle", mais aussi pour toutes les disciplines (histoire, sociologie, psychologie, etc.) qui s'intéressent au *medium* télévision.

Premier "support de recension" à proposer de façon précisément structurée une "généalogie contextualisée des discours théoriques sur la communication télévisuelle", ce livre présente dans sa première partie la quasi-totalité des écrits, depuis l'apparition de la télévision au début des années 30.

Intitulée "une communication spécifique", cette première phase de l'ouvrage gère dans son premier chapitre, une approche contrastive et méticuleuse des intentions et des préoccupations respectives des analystes Nord-américains et européens, au moment où la télévision n'était encore qu'un véhicule expérimental. Entre le positionnement empirico-fonctionnaliste des chercheurs Nord-américains s'interrogeant essentiellement sur les effets, et les écrits de témoins et d'acteurs en Europe (et principalement en France) sur le langage et les capacités expressives du support télévisuel, G. Lochard et C. Soulages parviennent à remplir le "manque de visibilité". Et, chemin faisant, ils vont proposer une intéressante synthèse de théories et de perspectives, jusqu'ici un peu éparses; depuis la posture émerveillée face à "l'illusion de transparence" de Jean Thévenot, auteur du premier essai français paru sur la télévision en 1946, ce livre rassemble toute la production des travaux de réflexion sur ce *medium*.

Télévision-confiance, instrument d'une relation interpersonnelle démultipliée, télévision-cinéma-parlant-à-domicile, forme d'expression à l'avenir esthétique incertain, autant d'éclairages précieux qui, à l'orée des années 80 ont fait émettre à la sémiologie, le postulat d'un *medium* singulier.

C'est avec McLuhan que la réflexion sur le support médiumnique sera largement formalisée et émergera trente ans plus tard, dans les travaux de Régis Debray relevant de la médiologie. Une "vidéosphère", un "horizon au carré", dont le pôle privilégié de sa composante essentielle, la communication, serait la diffusion.

Mais la télévision, c'est aussi un "autre type d'images", un "art du faire", un "art du dire" ou un "flot ininterrompu" mis en lumière par les recherches du début des années 80, marquant une rupture décisive entre les travaux antérieurs d'analyse interne des messages télévisuels et leur resituation dès lors, dans leurs contextes de manifestations, ainsi tributaires de paramètres externes. La télévision, c'est sa communication envisagée comme "co-textualité" dans un "flot planifié" pour Raymond Williams ou, au contraire, placée sous le signe de l'aléatoire pour Sylvie Blum.

En résumé, cette première partie de l'ouvrage regroupe une pléiade d'écrits sur la télévision et sur la communication télévisuelle, on l'a dit, mais dans un total respect de la monstration des courants et des problématiques scientifiques.

La deuxième partie de ce livre propose les propres perspectives théoriques des auteurs, dans le cadre d'une analyse d'inspiration sémio-discursive se référant plus particulièrement aux travaux de leur groupe de recherche.

Au moment où le lecteur, mis en appétit par la lecture, en première partie, des différentes pensées et des différents postulats théoriques en vient, tout naturellement, à se poser la question de l'existence de travaux approfondis sur l'interdépendance production/émission/réception du discours énonciatif télévisuel, la réponse à cette interrogation apparaît en tête du cinquième chapitre, ouvrant la seconde partie : "Il en est pour la télévision comme pour tout autre objet d'analyse en sciences humaines et sociales. Chaque analyse se trouve confrontée en premier lieu à la construction de celui-ci." Les travaux des auteurs vont ainsi souligner la dimension fondamentalement "contrainte" du produit de télévision. Toute production télévisuelle se présente comme un discours confrontant directement l'analyste à ses conditions d'élaboration et aux relations qu'il vise à nouer avec son destinataire. Une parenté, somme toute, plus proche de l'approche des productions médiatiques par l'analyse du discours de Van Dijk qui avance que : "le discours est essentiellement une forme d'interaction sociale", mais aussi de Beat Münch qui expose que "l'énoncé qu'est le texte (le texte est toujours envisagé sous l'angle de celui qui l'a produit) et sa signification sont inextricablement liés à la situation de leur production ainsi qu'à la manière dont il sont présentés."

Les chapitres suivants vont répondre ensuite à l'objectif d'articulation des composantes textuelles et extra-textuelles du discours télévisuel, par un modèle "théorique" permettant d'opérer un élargissement du cadre d'analyse des énoncés. La communication télévisuelle réalisée par des sujets individuels et collectifs, sous le joug des conditions de situations ritualisées est alors définie dans un double espace de contraintes (quant au cadre situationnel du procès) et de stratégies (quant au lieu du dire) , mais aussi comme un présumé de réception qui implique intrinsèquement un "contrat de communication", (auquel répond François Jost par le terme de "promesse", plus juste à son sens, en ce qu'il représente un acte unilatéral qui n'oblige que le locuteur, alors que le "contrat" est une convention passée à deux).

La seconde partie proposant à ce sujet des réflexions et des recherches très abouties, il serait présomptueux d'en faire ici l'exposé réducteur : la communication télévisuelle dans la profusion de ses genres, la communication télévisuelle, statutairement art ou langage, le "contrat d'information" télévisuel, son "contrat d'explication", celui de "divertissement" et celui d' "assistance", son "régime fictionnel", ses "mutations", sont autant de thèmes développés dans une démarche scientifique clairement exposée.

La troisième et dernière partie de cet ouvrage oriente sa position sur un regard tourné vers la "réception" de la communication télévisuelle. "De la consommation... à l'interprétation du message", cette troisième phase du livre de Guy Lochard et Claude Soulages, propose une ouverture sur les thèmes fondamentaux faisant référence, entre autres, à la "place du spectateur", tant dans l'idéalisation que dans l'effectivité de ses réceptions.

Et pour conclure ces quelques notes, que dire d'autre qu'il s'agit là véritablement d'un ouvrage incontournable pour tout un chacun et, *a fortiori*, pour tout chercheur travaillant sur le sujet.

IJ

Les fils de Nadar - le "siècle" de l'image analogique,

par Pierre Sorlin, Nathan-université, coll. fac. cinéma-image, 206 p., 129 F, 1997.

Connu en tant que spécialiste des rapports de l'histoire et du cinéma, tout comme Marc Ferro, auteur de nombreux ouvrages consacrés au cinéma, Pierre Sorlin, professeur émérite à l'université de Paris 3, nous livre un passionnant ouvrage concernant l'image analogique.

"Son usage ne suppose aucun apprentissage particulier, elle est largement reproductible à bas prix, elle explore ce que l'œil humain ne perçoit pas, elle capte le temps, elle se trouve en mesure de l'arrêter, de le faire remonter à sa source ou de l'accélérer, dit-il, justement. Dans une certaine mesure, il l'oppose à "l'image synthétique" (à ne pas confondre avec l'image de synthèse). Cette image synthétique (pour dire vite, le dessin et la peinture) qui "visait moins à rendre exactement les contours d'un objet ou les détails d'une scène qu'à en offrir une représentation cohérente. Pour être juste, l'image devait viser non le fait brut, mais l'idée." (p. 5)

Tout change avec l'apparition et le développement de la photographie, du cinéma, de la télévision, de la vidéo, des images de synthèse. D'où le titre de l'ouvrage : *Les fils de Nadar* - célèbre photographe de la fin du dix-neuvième siècle qui contribua à populariser l'acte photographique - le "siècle" de l'image analogique, dit le sous-titre - siècle qui s'étend, au demeurant, sur environ cent cinquante années.

Il ne s'agit pourtant pas ici d'un parcours chronologique. L'auteur s'en explique très clairement : *"Cette conjonction de temps différents, cette rencontre d'enthousiasmes et de critiques, interdisent d'adopter un plan chronologique. Aussi, renonçant à établir une trajectoire, ai-je tenté simplement de faire comprendre la logique d'une adaptation." (p. 15).*

Le premier chapitre traite des discours, le deuxième, inséparable du premier, des faiseurs d'image, le troisième dresse le bilan de ce que l'image analogique a saisi et reproduit; contrairement aux habitudes requises, les problèmes théoriques sont relégués au quatrième et dernier chapitre avant qu'une conclusion tente de ré-

pondre à la question qui, en filigrane, parcourt cet ouvrage, à savoir : Peut-on identifier un régime perceptif particulier qui tiendrait au privilège accordé, à un moment donné, aux images analogiques ?

Le tout est parsemé d'une iconographie éclairante qui emprunte aux mass-media et non aux "grandes œuvres". Qui plus est, l'ouvrage est éclairé par nombre d'anecdotes judicieusement choisies qui ne pouvaient venir que d'un historien conséquent.

Bref, il s'agit d'un petit bouquin (petit par sa taille) qui ne peut que contenter ceux qui sont sensibles à la "sémiologie des messages visuels", comme le disait joliment le séminaire de Christian Metz en ses débuts.

BL

Les scénaristes et la télévision - approche sociologique,

par Dominique Pasquier, Nathan-université, INA, coll. "fac. cinéma" 220 p., 115 F, 1995.

Après un fascinant *Drôles de stars - la Télévision des animateurs* (avec Sabine Chalvon-Demersay), paru en 1990, un retentissant *La Fenêtre et le miroir - la télévision et ses programmes*, 1992, montrant que l'impression d'uniformité des différentes chaînes est trompeuse et que cette mosaïque d'émissions recèle des conceptions différentes du grand public, Dominique Pasquier, sociologue de la télévision, nous entraîne, cette fois-ci dans un passionnant périple en compagnie des scénaristes de la télévision, ces oubliés des génériques et du grand public.

Difficiles à cerner ces scénaristes, tant leurs statuts sont différents, leur définition floue et leurs contradictions importantes ; "*La compétence et l'exercice du métier ne sont pas réglementés, les pratiques professionnelles sont très diversifiées, le cumul avec d'autres activités est fréquent*" (p. 32-33). Et pourtant, "*Dans le cas des scénaristes français, le changement dans les conditions de production de la fiction est récent (moins d'une dizaine d'années) et ils se sont effectués avec une extrême rapidité.*" (p. 25).

Pour tenter de cerner cette évolution, l'auteur a réuni un corpus en 1992 et s'est fondé sur deux dispositifs principaux :

* une cinquantaine d'entretiens semi-directifs réalisés auprès de scénaristes (l'échantillon a été constitué de manière à respecter des variables sociologiques classiques", comme le sexe ou l'âge et des variables stratégiques", comme les profils de carrière, les antécédents professionnels, etc.

* une analyse des listings des droits d'auteurs versés par la Société des auteurs compositeurs dramatiques de 1989 à 1991.

Une méthode orthodoxe en sociologie (n'oublions pas que le titre est assorti du sous-titre "approche sociologique") qui donne, néanmoins, un petit bouquin qui entremêle très fraîchement données chiffrées étonnantes et témoignages pertinents. Nous sommes loin des lourdeurs habituelles d'une certaine sociologie quantitative !

Premier constat : Des strates différentes composent la population étudiée : elle est apparue au temps de l'ORTF, s'est développée dans le début des années 80 avec le lancement à l'antenne, de grandes séries policières; son développement s'est poursuivi en 1985 avec la mise en place des *sitcoms* françaises pour exploser, à partir de 1989 lors de l'instauration de quotas d'œuvres d'expression française, faisant en sorte que les chaînes privées se lancent dans la fabrication de feuilletons quotidiens, fabriqués à moindre coût.

Deuxième mise à jour : Les intérêts de ces différentes parties de la population sont antinomiques.

Et, enfin, troisième question qui parcourt tout le livre : comment concilier les exigences de la création personnelle et celles de la télévision industrielle et commerciale que nous connaissons ?

À ce propos, nous préférons laisser la parole à l'auteur qui constate que "*Avec la concurrence entre secteurs privés et publics, le modèle pédagogique a éclaté. Le public est alors devenu un paramètre central dans l'accomplissement des tâches professionnelles. Or, cette transformation s'est accomplie sur la base d'une incertitude fondamentale quant à la nature et aux attentes de ce public. D'où un véritable paradoxe; l'industrie télévisuelle repose sur une donnée tout à la fois déterminante et profondément indéterminée.*" (p. 96).

BL

Nouveau roman nouveau cinéma,
par **Claude Murcia, Nathan-université, coll.**
"128", 128 p., 49 F, 1998.

Claude Murcia nous offre joliment (car c'est un véritable et agréable don) un petit ouvrage portant sur le Nouveau Roman et le nouveau cinéma dans la belle collection 128 de chez Nathan, collection destinée plus spécifiquement aux étudiants de premier cycle, comme aux étudiants plus avancés. Nul n'était mieux placé pour traiter un tel sujet que l'auteur, professeur de littérature comparée auprès de l'université de Poitiers et spécialiste de cinéma, . S'y entrecroisent, en effet, constamment aspects littéraires et cinématographiques.

"Cet ouvrage tente de faire le point sur un mouvement important de l'histoire littéraire contemporaine, le Nouveau Roman, (...), tout en le confrontant aux pratiques cinématographiques moins connues qui partagent avec lui une esthétique d'exploration, comme celles d'Alain Resnais, d'Alain Robbe-Grillet ou de Marguerite Duras" est-il écrit en page 4 de couverture.

Ce cadrage est trop modeste.

En effet, après un sérieux état des lieux littéraires et artistiques, du roman du début du vingtième siècle à la Nouvelle Vague, l'auteur s'attache à une définition du Nouveau Roman. Difficiles en sont les définitions : "*N'ayant jamais pris la forme d'une "école", à peine d'un mouvement, il semble logique que le Nouveau Roman ne soit soutenu par aucun ouvrage servant de référence unique. Non seulement les textes de réflexion critique et théorique sont épars,*

émanant d'auteurs divers et apparaissent (de 1955 à 1975) au gré des recherches personnelles de chacun d'entre eux, mais aucun ne pourrait se vanter de se faire l'écho de toute la mouvance." (p. 23). Comment relier entre eux des personnalités aussi différentes que Beckett, Butor, Robbe-Grillet, Duras, Pinget, Blanchot, Simon ? Et pourtant !

Les choses ne sont pas plus simples avec le "nouveau cinéma" qui se développe parallèlement à la Nouvelle Vague, avec le "cinéma Rive Gauche" (Marker, Varda, Franju, Demy, etc., Resnais) ce dernier, figure emblématique qui, au demeurant travaillera avec Duras et Robbe-Grillet pour ses deux premiers longs métrages, *Hiroshima, mon amour* et *L'année dernière à Marienbad*.

Les troisième partie, *D'un langage l'autre* et quatrième partie, *Une esthétique nouvelle* développe plus précisément une problématique comparatiste et conceptuelle aboutissant à de fortes conclusions, telle celle-ci (que je ne résiste pas à citer, *in extenso*, pour mettre à jour l'acuité et l'incisivité du style de l'auteur : "*Dans un même souci de battre en brèche la convention réaliste, qui est selon Robbe-Grillet, un "affadissement du réel", Nouveau Roman et nouveau cinéma empruntent donc des cheminements opposés dans leur rapport au réel : partant d'une absence, le roman construit de toute pièce un réel qui lui est propre; partant d'une présence obstinée, le film entre en lutte avec les morceaux de réel enregistrés, lutte dont naîtra la réalité nouvelle, produit de l'imaginaire créateur.*" (p.54). Ou encore, plus loin, (p. 91) : "*La mise en abyme, procédé pictural et littéraire déjà à l'honneur dans l'esthétique baroque, est largement exploitée par le Nouveau Roman et le nouveau cinéma. Jean Ricardou lui assigne deux fonctions : une fonction de révélation et une fonction de contestation. Révélation, dans la mesure où, réfractant la fiction, elle l'éclaire selon une autre perspective; contestation, car le mouvement d'auto-réflexivité qu'elle implique, faisant se replier le texte sur lui-même, suspend l'avancée de l'action, brise l'unité du récit et souligne la travail du texte, sa littéralité.*"

Tout au long de ces parties centrales, le cinéma apparaît et disparaît, tout comme cela se passait dans la dernière partie de l'ouvrage de Christian Metz *Le signifiant imaginaire*, un auteur auquel se réfère pertinemment Claude Murcia dans l'ensemble de son travail.

Certes, on sent bien l'auteur quelque peu bridé (e) par le petit format imposé (l'auteur n'écrit-il (elle) pas au tout début de son avant-propos : "*Embrasser en 128 pages deux champs de création aussi vastes et aussi complexes que le Nouveau Roman et le nouveau cinéma ressemble à une gageure.*" ? Mais il (elle) a su retourner cette contrainte en avantage en faisant constamment montre de rigueur et de resserrement. Bref, dans cette dialectique subtile, se mettent à jour, constamment et agréablement, lisibilité, clarté, efficacité et soucis didactique non pesants.

***Réception télévisuelle et affectivité -
une étude ethnographique de la réception des
programmes sériels,***

**par Stéphane Calbo, L'Harmattan, collection
"Champs visuels", 140 p., 80 F, 1998.**

Encore un beau petit (140 pages) ouvrage de la collection Champs visuels de L'Harmattan ! Une collection et un éditeur qui savent prendre des risques en éditant des textes intéressants et que l'on ne trouve pas ailleurs, alors que ce type de pratiques disparaît.

La télévision est, pour le téléspectateur affaire d'affectivité. Elle suscite l'émotion, l'agacement ou encore une sorte de familiarité. Elle procure également du plaisir. Plus encore, elle peut être investie non seulement au travers de ses présentateurs, animateurs ou personnages de fiction mais également au travers des programmes." , ainsi s'ouvre (p. 9), cet ouvrage. Il s'agit de vérités d'évidence mais d'un domaine relativement peu exploré dans le champ de la télévision (qui est pourtant réputée comme faisant rire et pleurer Margot) . "À partir de l'observation de la réception des *Guignols de l'info* et d'une "sitcom" programmée à 20 heures, *Madame est servie*, l'auteur imagine un protocole d'observation tout à la fois simple et sophistiqué : les sujets observés (six participants, âgés de 25 à 37 ans) sont filmés en vidéo pendant la réception télévisuelle des deux programmes retenus et cette observation est complétée par un entretien approfondi portant sur leur pratique télévisuelle générale et particulière à ces émissions.

"Sur le plan de l'analyse, l'approche a consisté à partir de la réception (telle qu'elle pouvait être appréhendée au travers des comportements et des verbalisations) pour ensuite traiter des programmes. Il s'agissait bien de saisir les aspects du programme du point de vue de sa réception. Quatre catégories analytiques ont été principalement exploitées dans ce travail pour permettre d'articuler les manifestations textuelles de la sérialité avec la réception : le monde du programme, la structure narrative, la structure énonciative, l'axiologie (p. 39).

La deuxième partie s'attache à l'expérience proprioceptive de la réception et montre le rituel codé de la réception, éclairant ainsi l'hypothèse de départ : *"La réception routinière du programme motivée par le plaisir rend compte d'un phénomène social d'ajustement ou de convergence entre un comportement de reproduction institutionnalisé et un projet spectatorial visant à la reconduction d'un bénéfice de plaisir."* . (p. 13).

Un petit ouvrage tout à la fois dense, agréable à la lecture et de portée générale pour tous ceux qui s'intéressent à la télévision.

BL

**Notes de lecture rédigées par Isabelle Jura et
Bernard Leconte**