



HAL
open science

L'histoire commence à vingt et une heures

Adrien Julla Marcy

► **To cite this version:**

Adrien Julla Marcy. L'histoire commence à vingt et une heures : le documentaire historique à la télévision française (1949-1989). Sciences de l'Homme et Société. École nationale des chartes, 2022. Français. hal-04026776

HAL Id: hal-04026776

<https://enc.hal.science/hal-04026776>

Submitted on 13 Mar 2023

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

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

Adrien Julla-Marcy

Licencié ès lettres

Thèse
pour le diplôme
d'archiviste paléographe
2022

L'HISTOIRE COMMENCE À VINGT-ET-UNE HEURES

LE DOCUMENTAIRE HISTORIQUE
À LA TÉLÉVISION FRANÇAISE, 1949-1989



TOME PREMIER

**L'HISTOIRE COMMENCE
A VINGT-ET-UNE HEURES.
LE DOCUMENTAIRE HISTORIQUE
A LA TELEVISION FRANCAISE
(1949-1989)**

*Un filmé, le visage de quelqu'un qui parle
est quelque chose de cinématographique.
Et ce sera d'autant plus quelque chose de
cinématographique qu'on reste sur ce visage
et qu'on ne cherche pas à l'illustrer.
C'est là où je pense que le cinéma s'écarte
de la télévision.*

Bertrand Tavernier

À mes grands-parents

Remerciements

Pourtant peu avare en bons conseils, Umberto Eco n'a pas dit grand-chose des remerciements en expliquant *Comment écrire sa thèse* ; sans guide, cette page fut sans doute la plus dure à écrire. Il conseille quand même de ne pas remercier son directeur : « en vous aidant, celui-ci n'a fait que son travail. » Peut-être, mais certains le font particulièrement bien.

Mes remerciements les plus sincères vont donc à Christophe Gauthier pour son encadrement scientifique et intellectuel riche, et plus encore pour sa patience, son soutien et ses encouragements sans faille.

Je remercie tout aussi sincèrement Dimitri Vezyroglou, pour avoir bien accepté de contribuer à cet encadrement malgré des conditions inhabituelles et pour m'avoir accueilli dans son séminaire.

Je remercie tout particulièrement Pascal Ory, qui a eu la gentillesse de m'accorder un entretien précieux pour mener ce travail comme pour aborder d'autres horizons.

Je remercie également les équipes de l'Institut national de l'audiovisuel pour leur accueil, leurs conseils, et leur sollicitude quant à la durée toujours croissante de ma recherche – voilà qui est fini.

Je dois reconnaître ma dette à mes fidèles relecteurs, qui m'ont ôté de sévères épines du pied. Je remercie donc Éric, Madeleine, Élise, Magda, et Dominique, pour leur sagacité et leur vitesse d'exécution supersonique.

Je salue et remercie tous ceux qui, avant ou avec moi, ont passé la porte du 65, rue de Richelieu et qui ont participé à ou encouragé, d'une manière ou d'une autre, la réalisation de ce travail de recherche.

En particulier, je tiens à remercier chaleureusement mes amis et camarades, Alexandre, Maxime, Maxence, Mallauray, Corentin, Simon, pour leur présence ces cinq dernières années, dans les bons et les mauvais moments, et pour tout le reste.

Je remercie de même, et tout aussi chaleureusement, mes consœurs et confrères plus émérites, Axelle, Joséphine, et Florence, François, Pia, Quentin, et Nathanaël, pour exactement les mêmes raisons. Sans pouvoir citer ici tous ceux qui le mériteraient, je leur demande de bien pardonner cette absence.

Comme, heureusement, tout le monde n'est pas chartiste, je remercie le plus sincèrement et le plus chaleureusement David, à qui je dois beaucoup. J'ai longtemps considéré que la gentillesse est la première des qualités ; la fidélité en est une autre.

Mes remerciements vont plus particulièrement à Talita et lui pour leur présence durant ces deux dernières années parisiennes.

Certaines personnes méritent d'être remerciées deux fois : en particulier, Éric, et Madeleine, pour leur présence, leur soutien, leur amour, et leur confiance. Ma reconnaissance va également à Camille et Mathilde, qui n'ont pas fait que tracer un chemin pour moi.

Je remercie de même Pascal, pour sa bienveillance, sa curiosité et son intérêt constants.

Je remercie Élise, pour tout, tout simplement.

Enfin, mes remerciements les plus profonds et les plus reconnaissants vont à Renée, Christiane, et Jean-Philippe. Ils s'en étonneront peut-être : mais cet aboutissement leur doit beaucoup, et plus qu'à quiconque.

Sommaire

La table des matières, complète et paginée, peut être trouvée en fin du dernier tome.

Remerciements.....	5
Sommaire.....	7
Introduction générale. Faire l'histoire d'un genre	13

PREMIÈRE PARTIE. MISE AU POINT. LE DOCUMENTAIRE HISTOIRE DE TÉLÉVISION : ÉTUDE D'UN GENRE (1949-1989).....	45
--	----

Chapitre premier. Montage : élaboration d'un corpus et méthode descriptive	47
A. Comment adapter une définition théorique aux réalités de la création télévisuelle ?.....	47
B. Quelles conditions et méthodes de la recherche ?.....	50
C. Émissions exclues du corpus	51
D. Quel accès aux sources ?	55
E. De l'utilité du quantitatif	57
F. Quels critères d'analyse ?	60
G. Étudier un genre, étudier des formes	61
H. Quels éléments de comparaison quantitatifs ?.....	62

Chapitre II. Plan large : les formes du documentaire	65
A. Répartition chronologique	65
B. Des émissions en séries	68
C. Formats et formatage.....	73
D. Vers une grille des programmes.....	75

Chapitre III. Panoramique : les contenus du documentaire historique	83
A. Objets	83
B. Thèmes	86
C. Temps et périodes.....	89
D. Histoire-géographies	100

Chapitre IV. Zoom avant : les sujets des documentaires	107
A. Biographies et personnages	108
B. Guerres et conflits	110
C. Sujets politiques	113
D. Petit et grand écrans.....	114
E. Les autres sujets culturels	117
F. L'aventure.....	119
G. Groupes invisibles	119
H. Titres et récit.....	122

Chapitre V. Insert : <i>Flash sur le passé</i>	129
A. Objets	130
B. Thèmes	131
C. Périodes.....	132
D. Représentations et origines géographiques	133
E. Sujets.....	135

Conclusion	137
------------------	-----

DEUXIÈME PARTIE. LES DOCUMENTAIRES HISTORIQUES AVANT LE DOCUMENTAIRE
TÉLÉVISÉ (1949-1964).....141

Introduction	143
--------------------	-----

Chapitre premier. Naissance d'un genre	147
A. La RTF et ses organes de décision.....	147
B. Définir un genre	152
C. Télévision culturelle et documentaires historiques	159

Chapitre II. Le documentaire, un genre télévisuel mineur ?	165
A. Le règne de la dramatique	165
B. Fixation d'un genre : l'avènement du film de montage.....	182
C. Du grand écran au tube cathodique.....	190

Chapitre III. Rôle et fonctions du documentaire dans la télévision historique	215
A. La télévision historique : missions et fonctions sociales.....	215
B. Une télévision sous contrôle : censure, mythes et tabous	221

Chapitre IV : L'intrusion du temps présent	257
A. L'histoire des grands hommes	257
B. L'apparition du XXe siècle	261
C. Séries en série	283
Conclusion. Une « nouvelle mémoire » ?	289
TROISIÈME PARTIE. LE DOCUMENTAIRE HISTORIQUE AU TEMPS DE L'ORTF (1965-1975) ...	293
Introduction	295
Chapitre premier. L'heure du documentaire ?	299
A. La fin des dramatiques : des documentaires revigorés ?	299
B. Le documentaire, enfin ? La télévision historique après la <i>Caméra</i>	323
C. L'aire du témoin : Les Grandes batailles	334
Chapitre II. Le « retour » de l'histoire à la télévision	359
A. Une crise des programmes historiques ?	359
B. Le documentaire historique au tournant des années 1970	372
Chapitre III. Naissance de l'historien médiatique	395
A. Figures de l'intellectuel médiatique	398
B. Une université audiovisuelle ?	418
Chapitre IV. Documentaire historique, documentaire de mémoire	449
A. Le « syndrome » au petit écran	450
B. Commémorations télévisuelles : d'un (bi)centenaire à l'autre	473
C. Trous de mémoire	491
Conclusion. L'histoire et ses mémoires	519

QUATRIÈME PARTIE. L'ÉCLATEMENT DU DOCUMENTAIRE HISTORIQUE (1976-1989).....	525
Introduction	527
Chapitre premier. Le documentaire au cœur des évolutions institutionnelles	533
A. Éclatement de l'ORTF, éclatement du documentaire ?.....	533
B. Le documentaire dans la télévision mitterrandienne.....	538
C. Un genre inamovible ?.....	568
Chapitre II. Le triomphe de la nouvelle histoire.....	591
A. Petit écran, histoire totale : Braudel et sa <i>Méditerranée</i>	595
B. La maîtrise totale de l'histoire : Duby et <i>Le temps des cathédrales</i>	622
C. Un nouveau « Monsieur Histoire » : Ferro est de retour	648
D. Les héritiers de la nouvelle histoire : la jeune garde à la télévision	659
Chapitre III. Retour du refoulé et règlements de comptes.....	667
A. Histoire du temps (omni)présent.....	670
B. L'éclatement du <i>syndrome</i>	676
C. Combats d'arrière-garde	727
D. Brèche ouverte : la fin des tabous ?.....	744
Chapitre IV. Vers une mémoire télévisuelle ?.....	773
A. Images d'archives	776
B. Le « premier ciné-club de France »	783
C. La télévision à la découverte d'elle-même.....	795
D. L'audiovisuel dans tous ses états.....	830
Chapitre V. Un genre éclaté : écritures pour tous	843
A. Le documentaire réparateur : un genre universel ?.....	843
B. Une écriture personnelle : un genre individualiste ?	863
C. Des histoires plurielles : élargissement ou perte de repères ?.....	873
Chapitre VI. 1989, fin de siècle ?	887
A. Les résurgences du roman national	889
B. Il était une fois la Révolution française.....	901
C. Déjà, le XXIe siècle ?.....	923

Conclusion. Tout ça pour rien ?	927
Conclusion générale. « Document[aire]. Toujours de la plus haute importance. ».....	931
ÉTAT DES SOURCES	940
BIBLIOGRAPHIE.....	967
PIECES JUSTIFICATIVES	1013
ANNEXES.....	1067

Introduction générale. Faire l'histoire d'un genre

« Les historiens communistes sont les complices du goulag ! »¹ L'invective de Daniel Costelle, réalisateur de la série documentaire *Apocalypse*, dirigée contre l'historien Pierre Grosser sur le plateau du *Cours de l'histoire* en novembre 2019 témoigne des rapports complexes – et parfois conflictuels – qu'entretiennent documentaristes ou producteurs de programmes historiques de télévision et historiens universitaires. Cette séquence radio est par ailleurs symptomatique du rôle qui semble être dévolu aujourd'hui aux historiens dans le champ médiatique : invités à parts égales pour présenter chacun une production récente – la saison d'*Apocalypse* consacrée à la guerre froide pour Costelle et Isabelle Clarke, la réédition d'un ouvrage² pour l'historien – les intervenants du débat se sont très vite concentrés sur la seule série documentaire. L'historien, fort de sa légitimité et d'une méthode scientifique, fait la critique d'une émission qu'il a suivie à la télévision et dont il avait déjà dénoncé, quelques mois plus tôt, la « stupéfiante médiocrité intellectuelle »³ : « [...] Cette affirmation n'est absolument pas corroborée par les archives, c'est quand même un gros problème dans votre analyse. » Dialogue de sourds : « Il n'y a pas une ligne dans ce qu'on a fait qui n'ait pas été vérifiée par un collègue d'historiens ! », répond Costelle. Cette mise en scène de la fracture entre deux positions historiques irréconciliables n'est pas insolite ; nombreux sont les universitaires convoqués sur les plateaux de télévision ou dans les colonnes de la presse généraliste pour y faire la critique des productions historiques « grand public », en corriger les erreurs, parfois distribuer les bons points. Depuis les années quatre-vingt au moins, faisant face alors à des discours négationnistes – symptômes les plus nauséabonds d'un « passé qui ne passe pas »⁴ –, nombreux des pratiquants d'une « histoire du temps présent » se sont retrouvés « en première ligne sur la question du rôle social de l'historien et de son rapport aux demandes sociales, dans un contexte inédit de pressions sociales et politiques accentuées sur l'histoire »⁵. Gérard Noiriel a critiqué « les rapports contradictoires » que provoquent ces rencontres et dénoncé « l'importance extrême qu'a prise la logique d'expertise [qui] tend à faire de l'historien une sorte de juge suprême distribuant les bons et les mauvais points »⁶, tout en prenant lui-même part, plus tard, à une

¹ Daniel Costelle, *Le cours de l'histoire*, « Actualités : 1989 et *Apocalypse, la guerre des mondes* », 8 novembre 2019, France Culture. L'émission peut être écoutée à l'adresse : <<https://www.franceculture.fr/emissions/le-cours-de-lhistoire/actualites-1989-et-apocalypse-la-guerre-des-mondes>>. Cf. *Le Monde diplomatique*, décembre 2019, p. 4.

² Pierre Grosser, *1989, l'année où le monde a basculé*, 2009, rééd. Paris, Perrin, 2019.

³ Pierre Grosser, « Paranoïa anticommuniste à la télévision française. Les mensonges d'*Apocalypse* », *Le Monde diplomatique*, février 2019, p. 21.

⁴ Éric Conan, Henry Rousso, *Vichy, un passé qui ne passe pas*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1994.

⁵ C. Delacroix, F. Dosse, P. Garcia, *Les courants historiques...*, p. 538.

⁶ Gérard Noiriel, cité in *ibid.* « Sur cette question, les historiens du temps présent, après avoir revendiqué comme une spécificité leur rapport à la demande sociale et la fonction d'expertise, ont peu à peu opéré, à mesure que l'institutionnalisation de cette histoire se confirmait, une véritable 'normalisation épistémologique' pour réaffirmer la

telle entreprise. Par rapport aux films historiques, Christian Delage et Vincent Guigueno regrettent la mauvaise posture de l'historien lorsqu'il « veut soumettre à une analyse événementielle des films où les situations et les personnages sont datables et identifiables, rabattant ainsi l'interprétation sur un savoir universitaire. »⁷ Priska Morrissey, de même, rappelle que le travail de l'historien et celui du cinéaste s'effectuent selon des intentions et des modes de pensée différents⁸, et que les codes d'adéquation à la vérité extra-diégétique de l'un ne peuvent nécessairement s'imposer à l'autre.

Les universitaires devraient-ils alors s'interdire d'intervenir dans l'arène médiatique pour critiquer les mésusages de l'histoire ? La profession semble avoir unanimement répondu par la négative : la question des usages télévisuels de l'histoire est devenue un champ de publications à part entière, depuis que des historiens se sont penchés sur les relectures les plus rétrogrades du roman national de Lorant Deutsch et son *Métronome*⁹ ou les élucubrations condamnables et condamnées d'un chroniqueur d'extrême-droite¹⁰ devenu candidat à l'élection présidentielle, auteur de propos négationnistes¹¹ et de nombreuses falsifications historiques au service d'un agenda politique¹². La pratique éditoriale critique est ancienne : elle remonte, *a minima*, aux publications de Pierre Vidal-Naquet¹³ et s'est déclinée selon de nombreuses thématiques. Réagissant aux annonces de responsables politiques concernant des enjeux de

primauté de la fonction de connaissance de l'histoire sur toute autre fonction et en particulier sur sa fonction sociale (Delacroix, 2004). » (*ibid.*).

⁷ « Du coup, il ignore ou se trouve en porte-à-faux avec des œuvres qui s'inscrivent dans l'univers personnel et cohérent d'un artiste, dont la liberté d'imagination n'est pas contraire à la rigueur de la proposition politique. » (C. Delage, V. Guigueno, *L'historien et le film...*, p. 21).

⁸ « Un historien est essentiellement analytique. Il doit se tenir en-dehors et annoncer sa structure avec un certain type de langage. Le réalisateur travaille dans la direction complètement inverse. Il est seulement intéressé par l'analyse encadrée dans l'image. Je ne suggère pas qu'il n'y a pas d'analyse dans l'image, mais il ne s'agit pas d'une analyse qui situe l'objet et s'en détache pour l'analyser. » (John Scott, cité in P. Morrissey, *Historiens et cinéastes*, p. 139). « En fait, plus qu'une opposition texte-image, la rupture entre le récit historique et le récit fictionnel provient surtout des visées que se donne chaque type de récit. Ils se distinguent par leurs modes référentiels. Alors que le récit fictionnel a pour référence un réel crédible et vraisemblable, l'histoire n'est 'rien qu'un récit véridique'. [...] L'historien peut ressentir une certaine frustration durant sa collaboration avec le cinéaste car il est mis face à un dispositif d'écriture qui ne lui permet pas de rendre compte de toutes les nuances de son propre discours. Ainsi Robert A. Rosenstone dénombre six raisons qui font que l'historien peut être dérangé par la mise en image du passé : les films racontent des histoires qui ont un début, un milieu et une fin, souvent morale ; ils insistent sur le parcours d'individus et non d'un groupe, d'une société ; le discours filmique ne laisse aucune place aux hypothèses et prend nécessairement position pour une des hypothèses, sans chercher à ni pouvoir rendre compte des autres ; les films personnalisent et dramatisent l'Histoire ; les films doivent montrer l'Histoire en mouvement : les objets sont utilisés, les vêtements sont portés. Ils peuvent transmettre de fausses informations ; ils montrent l'histoire comme un processus en marche. » (*Ibid.*, p. 140).

⁹ Cf. William Blanc, Aurore Chéry, Christophe Naudin, *Les historiens de garde : de Lorant Deutsch à Patrick Buisson, la résurgence du roman national*, 2013, rééd. Paris, Libertalia, 2016.

¹⁰ Cf. Gérard Noiriel, *Le venin dans la plume : Édouard Drumont, Éric Zemmour et la part sombre de la République*, Paris, La Découverte, 2019.

¹¹ Cf. Laurent Joly, *La falsification de l'histoire : Éric Zemmour, l'extrême-droite, Vichy et les juifs*, Paris, Grasset, 2022.

¹² Cf. Collectif, *Zemmour contre l'histoire*, Paris, Gallimard, 2022.

¹³ Cf. Pierre Vidal-Naquet, *Les assassins de la mémoire : « Un Eichmann de papier » et autres essais sur le révisionnisme*, Paris, La Découverte, 1987.

mémoire nationale – parmi lesquelles le projet d'une « Maison de l'histoire de France » porté par Nicolas Sarkozy –, créateurs d'émissions, de podcasts ou de festivals au succès certain, historiens et historiennes sont devenus au XXI^e siècle de véritables acteurs du débat public, au point que des pratiques traditionnelles de critique du travail des pairs se sont parfois transformées en règlements de compte éditoriaux de la part d'auteurs jugeant déplacé la prise de parole médiatisée de confrères universitaires¹⁴. D'où vient que les historiens, dont le rôle premier est de produire une connaissance du réel historique – éventuellement, de la transmettre par l'enseignement à des étudiants appelés à devenir des pairs – sont progressivement devenus ces acteurs légitimes de débats à la connotation politique évidente ? L'histoire de l'écriture de l'histoire est plus que défrichée¹⁵, et de nombreux travaux ont été menés sur l'incursion des productions historiennes dans le champ social, depuis la participation des chefs de file de l'école méthodique à l'élaboration de programmes scolaires – enjeu toujours d'actualité¹⁶ – dénoncés par la suite comme vecteurs d'un roman national¹⁷ jusqu'à l'injonction à la vigilance de l'historien face au temps présent lancée par Marc Bloch¹⁸. De même, on connaît bien les mécanismes de médiatisation des historiens, en particulier sur les plateaux de télévision¹⁹, ou ceux de collaboration à la production d'œuvres cinématographiques de fiction²⁰. Du reste, des zones d'ombre demeurent à explorer : la participation des universitaires à la réalisation, l'écriture ou la production de documentaires historiques à la télévision en est une. Je fais ici l'hypothèse que la médiatisation des historiens dans ces documentaires, dans la seconde moitié du XX^e siècle²¹, a eu un effet inédit sur la transmission et la production d'un savoir historien scientifique, en ce qu'elle a permis, d'une part, de rendre audible ce dernier pour un large public détaché des institutions universitaires en même temps qu'elle légitimait historiens et historiennes comme des intellectuels médiatiques ; qu'elle a influencé, d'autre part, la pratique scientifique de ces universitaires en leur ouvrant le champ des possibles épistémologiques, notamment par la pratique de l'image ; qu'elle a conduit, enfin, au renouvellement de la discipline historique en l'ouvrant à des nouveaux objets audiovisuels et médiatiques. La médiatisation des scientifiques et de leurs discours par les documentaires historiques doit donc être étudiée dans une perspective double, en tant que reflet des

¹⁴ Cf. David Gaussen, *Qui a écrit...*

¹⁵ Cf. L. Avezou, *Raconter la France...*

¹⁶ Cf. Laurence de Cock (dir.), *La fabrique scolaire de l'histoire*, Marseille, Agone, 2017.

¹⁷ Cf. S. Citron, *Le mythe national...*

¹⁸ Cf. M. Bloch, *L'Étrange défaite...*

¹⁹ Cf. F. Delarue, *A la croisée des médiations...*

²⁰ Cf. P. Morrissey, *Historiens et cinéastes...*

²¹ J'établis les bornes extrêmes suivantes : 1949, date de la première diffusion d'un documentaire historique faisant intervenir un historien dans l'après-guerre, avec la participation d'Albert Soboul à *La Révolution de 1848* ; 1989, date de la commémoration du Bicentenaire de la Révolution française.

orientations historiographiques d'un part, en tant que moteur du renouvellement de ces dernières par ailleurs.

Quels enjeux apparaissent dès lors qu'on étudie des programmes historiques ? Si Maryline Crivello établit que « le laboratoire télévisuel constitue, avant tout, un indicateur précieux de l'enracinement social du discours politique et de l'évolution de la sensibilité contemporaine à l'Histoire »²², on s'accordera à penser que « le contenu télévisuel n'est ni le reflet d'un environnement spécifique, ni le moteur de transformation de cet environnement. Il participe, en revanche, d'un fonds commun de représentations dont la particularité résulte d'une interaction dialectique entre les différentes instances participantes. »²³ On admet que « le cadre télévisuel structure les représentations ou la mémoire qui le concernent »²⁴ tout en gardant à l'esprit que ce cadre n'est jamais fixe et relève de la même « opération historique »²⁵ que tout discours sur le passé. Pour autant, émanation d'une véritable « mémoire industrielle »²⁶, la télévision historique donne bien à voir des représentations d'un événement qui sont autant de marqueurs de mémoires collectives mouvantes²⁷. Le petit écran semble à ce titre avoir diffusé des discours spécifiques, déterminés par une logique médiatique unique²⁸ : de fait, devenue « dans nos sociétés modernes le vecteur essentiel du récit [...], la télévision doit être étudiée comme un producteur d'histoire bien sûr mais aussi de récits et de mythes dont il convient d'étudier l'originalité profonde. »²⁹

²² M. Crivello-Bocca, *L'écran citoyen...*, p. 15.

²³ « En conséquence, l'analyse du contenu de l'histoire racontée par la télévision permet d'approcher l'événement, non seulement à travers la diversité des interprétations mémorielles, mais également à travers les particularismes du support et ses réverbérations dans l'espace social. » (B. Fleury-Vilatte, *La mémoire télévisuelle...*, p. 19).

²⁴ « Ainsi, les représentations de la guerre d'Algérie ne sont pas les mêmes selon qu'elles sont dites à la télévision, dans un roman ou au cinéma. [...] Une autre hypothèse est que la mémoire collective structure elle aussi le cadre et le contenu des représentations relatives à un événement. Ainsi, la mémoire télévisuelle de la guerre d'Algérie est influencée par les réserves, les tabous, les interdits, d'un contexte social qui sélectionne, trie, efface ou met en avant certains moments, lieux ou personnalités dont l'existence croise l'événement en question. » (B. Fleury-Vilatte, « Télévision française et guerre d'Algérie... »).

²⁵ Cf. Michel de Certeau, « L'opération historique », in J. Le Goff, P. Nora, *Faire de l'histoire...*

²⁶ Cf. Bernard Stiegler, « Les ateliers de la recherche méthodologique. Rappel de la démarche d'ensemble », in *Les ateliers de la recherche méthodologique*, Inathèque de France, 1995.

²⁷ « [...] il n'est jamais inutile de rappeler que l'histoire culturelle et l'analyse de l'image apportent un éclairage précieux sur les représentations d'un événement, leurs renouvellements et leurs circulations. Les représentations fictionnelles et non-fictionnelles télévisuelles apportent un autre regard sur l'histoire mais également sur les époques qui produisent chacune de ces représentations, et se servent, volontairement ou non, de l'événement comme d'un support de transmission souvent connoté. » (A. Beauvillard, L. Bihl, *La Grande guerre...*).

²⁸ « La place de plus en plus significative de l'histoire dans les médias, à partir des années 1950 a frappé de nombreux observateurs. Cette présence croissante pourrait même avoir modifié notre conception de l'histoire et de l'histoire académique car 'c'est le mode même de la perception historique qui, média aidant, s'est prodigieusement dilaté, substituant à une mémoire repliée sur l'héritage de sa propre intimité, la pellicule éphémère de l'actualité.' [Pierre Nora, *Les lieux de mémoire, I. La République*] » (I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*).

²⁹ *Ibid.*

Cette étude des documentaires historiques de télévision s'inscrit dans la lignée des nombreux travaux portant sur les rapports entretenus par le cinéma à l'histoire, discipline développée dans le sillage de Marc Ferro, dont l'ouverture à la fin des années soixante d'un séminaire dédié à la VIe Section de l'EPHE répondait à la pratique même du film de montage par l'historien. Le champ disciplinaire, finalement étendu aux rapports larges qu'entretiennent les médias à l'histoire, suppose de s'intéresser aux discours des films en tant que « mise en forme de l'Histoire », questionnement qui rejoint les travaux d'histoire des mentalités liés au récit dont *Le Dimanche de Bouvines* de Georges Duby est un acte fondateur³⁰. A la télévision – ou au cinéma –, la configuration du récit en tant que *médiation* entre des événements et une histoire générale³¹ se joue sur deux niveaux, par la captation de la réalité d'abord, par sa restitution ensuite ; ces deux opérations d'établissement du rapport filmique à la réalité (prise de vues, projection) sous-tendent la réflexion autour de la concordance du référentiel du documentaire et d'une réalité extra-filmique. Par cette configuration du récit analogue à celle de l'historien, la fonction du film en tant qu'« opérateur d'histoire »³² a fait l'objet de nombreux travaux qui en ont affirmé la capacité à transmettre un discours pleinement historique, c'est-à-dire vecteur de connaissances par son langage – visuel – propre³³. Saisi par les historiens comme « nouvel objet » d'une « nouvelle histoire »³⁴, le film a été adoubé par sa proximité avec les orientations d'une histoire des mentalités et sa « capacité à décrire immédiatement le quotidien [...] en

³⁰ « Emerge ici l'idée de communauté de pensée ou d'usages entre les initiateurs et leurs interlocuteurs. Une particularité longuement développée par Paul Ricoeur qui démontre que la perception du temps tout comme la compréhension d'un énoncé présupposent, chez le narrateur et son auditoire, une commune 'familiarité' avec la structure de l'énoncé et 'la tradition culturelle' sur laquelle il s'appuie. Ces dispositions ne sont en aucun cas spécifiques au récit de fiction. Elles sont communes à tout mode énonciatif, que celui-ci relève de l'historiographie ou du cadre médiatique. Quel que soit le support choisi pour raconter ou rapporter un événement, quelles que soient par conséquent les contraintes formelles qui découlent de ce choix, la mise en forme de l'événement relève, selon les termes de Paul Ricoeur, d'une opération de configuration. [P. Ricoeur, *Temps et Récit. 1. L'intrigue et le récit historique*] » (B. Fleury-Vilatte, *La mémoire télévisuelle...*, pp. 24-25). L'intrigue du récit historique est alors configurée trois « mimésis » : une « préfiguration du monde correspondant à une première mise en récit de l'action par le sujet même, à travers des normes immanentes à une culture spécifique », une « configuration de l'événement à travers l'élaboration d'un récit, correspondant parallèlement à un ordonnancement spécifique du sens », une « refiguration de l'événement par un sujet récepteur, à partir de l'intelligibilité qu'il en conçoit. » (*Ibid.*, p. 27).

³¹ « A ce niveau de médiation, l'intrigue organise les événements à l'intérieur d'un écheveau ordonné de règles facilitant son ordonnancement ainsi que sa compréhension par un lecteur. A un deuxième niveau de médiation, 'la mise en intrigue compose ensemble des facteurs aussi hétérogènes que des agents, des buts, des moyens, des interactions, des circonstances, des résultats inattendus, etc.'. A partir d'une trame spécifique, l'intrigue peut, lors de cette phase, intégrer d'autres compléments à ses premiers jalons narratifs. Enfin, concernant la troisième fonction de médiation, Ricoeur parle de l'intrigue comme étant une 'synthèse de l'hétérogène', dans laquelle l'intrigue construit ses propres repères temporels où se rejoignent l'ordonnancement chronologique des événements composant l'histoire, d'une part, l'ordonnancement structurant de la mise en récit de ces événements, d'autre part. C'est finalement dans la fusion de ces deux composantes, à travers l'acte poétique lui-même, que l'histoire rencontre un récepteur qui, ainsi, peut la suivre et y adhérer, à travers l'opération de compréhension. » (*Ibid.*, p. 27-28).

³² M. Lagny, « Le cinéma opérateur d'histoire... ».

³³ « [...] Le cinéma est déjà dans l'histoire, déjà de l'histoire en train de se faire, trace visible, archive, spectacle [...]. Enfant de ce siècle [...], il en est à la fois l'entrepreneur et l'archiviste, l'acteur et la mémoire. » (J.-L. Comolli, J. Rancière, *Arrêt sur histoire...*, cité in *ibid.*).

³⁴ J. Le Goff, P. Nora, *Faire de l'histoire...*

autorisant l'irruption des êtres singuliers dans l'histoire générale, leur donnant non seulement le droit d'occuper la même image [...] et la possibilité de manifester leurs sentiments, leurs joies parfois, leurs souffrances surtout »³⁵. Christian Delage estime que « c'est parce qu'il reconstruit le passé, et non parce qu'il le reconstitue, que le cinéaste rejoint l'historien »³⁶ ; il y aurait similitude dans l'écriture cinématographique de John Ford filmant *Monument Valley* et celle de Fernand Braudel, opérateur d'une même mise en scène avec la Méditerranée, deux lieux de mémoires³⁷ autant que personnages d'une « géohistoire ». « Agent de la mémoire », et à plus forte raison lorsqu'il se fait « chiffonnier »³⁸ par le réemploi d'images déjà tournées, capable de rajouter à l'écriture historique une dimension psychologique³⁹, le film est ainsi également un « agent de l'histoire »⁴⁰ « en mesure de produire des connaissances d'ordre historique »⁴¹. Toutefois, à l'instar de l'écriture historique, ces dernières renseignent bien souvent « davantage sur le présent de sa réalisation que sur le passé qu'il représente ».

Dès lors, toute étude de film historique ne saurait faire l'économie d'une analyse de l'influence d'enjeux contemporains sur le passé représenté qu'ils déterminent ; la « vision filmique de l'histoire »⁴² doit être envisagée selon une autre « manière de voir » que la recherche

³⁵ « Par ailleurs, au-delà de l'événementiel, les historiens profitent de l'aptitude des images et des sons à provoquer l'implication émotionnelle du spectateur, comme le remarquait si bien l'historienne Madeleine Réberieux, après avoir assisté en 1967 à la projection de *L'année 1917*, qui 'ouvre devant nous les horreurs de la guerre européenne [...] pour nous les faire vivre...'. L'archive filmique donne à l'histoire une dimension affective, l'événement en direct jouant, parfois involontairement, sur le choc, comme en témoigne une analyse des images de l'assassinat de Kennedy [...] » (M. Lagny, « Le cinéma opérateur d'histoire... »).

³⁶ « [...] et c'est le récit cinématographique, en donnant à cette reconstruction la forme d'une narration historique, qui nous permet d'appréhender le temps si, comme Paul Ricœur nous y invite, on considère que 'le temps devient humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative; en retour, le récit est significatif dans la mesure où il dessine les traits de l'existence temporelle' [Paul Ricœur, *Temps et récit, tome I, L'intrigue et le récit historique*, Paris, Le Seuil, 1983, p. 9.]. » (C. Delage, *Temps de l'histoire...*, p. 25).

³⁷ Dont la « raison d'être fondamentale [...] est d'arrêter le temps, de bloquer le travail de l'oubli, de fixer un état des choses, d'immortaliser la mort, de matérialiser l'immatériel » (Pierre Nora, « Entre mémoire et histoire, la problématique des lieux », in P. Nora, *Les Lieux de mémoire, t.1...*, p. 35), définition qui correspond aux deux lieux fixés dans l'immortalité immobile de la pellicule ou de la page.

³⁸ Cf. Laeticie Kugler, « Quand Cléo retrouve Mnémosyne : le documentaire de réemploi », in J.-P. Bertin-Maghit (dir.), *Lorsque Cléo...*, t.2.

³⁹ William Guynn, « Comment recouvrer la dimension psychologique de l'histoire ? Une étude de *La Guerre civile* de Ken Burns », in J.-P. Bertin-Maghit (dir.), *Lorsque Cléo...*, t.2.

⁴⁰ Cf. M. Ferro, *Cinéma et histoire...*

⁴¹ J. Maeck, *Montrer la Shoah...*, p. 21.

⁴² « Il existe plusieurs façons de considérer un film historique. La plus courante, héritée de la tradition érudite, consiste à vérifier si la reconstitution est précise, si les soldats français de 1914 ne sont pas, à tort, coiffés d'un casque, alors qu'ils n'en portèrent qu'à partir de 1916 ; à observer si les décors ou les extérieurs sont fidèles, les dialogues authentiques. La plupart des cinéastes sont attentifs à cette précision érudite ; pour la garantir, ils appellent volontiers à leur aide des historiens-postiches, qui d'ailleurs figurent, égarés, dans quelque coin du générique. Naturellement, il est des cinéastes qui ont des exigences plus élevées : par exemple, ils jouent les historiens, vont aux archives eux-mêmes, restituant au dialogue sa saveur ancienne, utilisant si nécessaire le patois de Silésie ou de Normandie. [...] » (M. Ferro, *L'histoire sous surveillance...*, p. 109-110)

dans l'image d'une représentation exacte du passé⁴³. Marc Ferro propose une grille de lecture des films historiques⁴⁴ selon trois critères qui correspondent au *lieu* de l'opération historique défini par Michel de Certeau, en distinguant « les films qui s'inscrivent dans la coulée des courants de pensée [...] et ceux qui proposent, à l'inverse, un regard indépendant, novateur sur la société »⁴⁵. Si l'on dépassera volontiers cette perception quelque peu naïve de deux cinémas d'un côté ou de l'autre d'une frontière absolue – tout film est, avant tout, une négociation entre des auteurs et le *lieu* social d'où ils écrivent, et par rapport auquel ils disposent d'une marge de manœuvre plus ou moins étendue⁴⁶ – on comprend bien que l'écriture cinématographique n'est pas, *mutatis mutandis*, différente de l'écriture historique. Comme cette dernière, elle est aussi déterminée par un cadre social précis, et qui joue un même rôle de reconstruction – résurrection ?⁴⁷ – du passé par le *montage* de traces dans le présent. Si l'on peut envisager la reconstitution de fiction comme une tricherie à cet égard⁴⁸, quelle différence formelle trouver

⁴³ « De fait, cette autre manière de voir interfère avec la première ; souvent même, elle la supplante : le film historique est aussi bien apprécié dans son sens que dans son essence. Nul doute que durant ce dernier demi-siècle, dans une société dominée par les idéologies, ce regard-là a pu prendre le dessus. Il est évident qu'Abel Gance et Jean Renoir proposent deux versions contraires de la Révolution française : la première, bonapartiste et inconsciemment préfasciste, glorifie l'homme providentiel ; la seconde, à la fois marxistane et populaire, ignore jusqu'à l'existence des 'grands hommes'. Dans ce cas comme dans l'autre, le cinéaste sélectionne dans l'histoire les faits et les traits qui nourrissent sa démonstration, il abandonne les autres, se fait plaisir et fait plaisir à ceux qui partagent ses vues [...] » (*Ibid.*, p. 111).

⁴⁴ Cf. Marc Ferro « Le film, une contre-analyse de la société », in J. Le Goff, P. Nora, *Faire de l'histoire...*

⁴⁵ « La même distinction se retrouve dans les films documents et les montages, les premiers apportant en outre à la connaissance historique un don appréciable, des archives inédites. On peut ainsi distinguer plusieurs catégories de films d'histoire : Ceux qui reproduisent les stéréotypes des courants de pensée dominants, ou dominés, et qui sont sans relation nécessaire avec les rapports sociaux réels [...], les films de propagande de toute race, films qui exercent plus une action sur l'histoire qu'ils ne procèdent d'une analyse originale. Ceux qui reconstruisent pleinement une analyse à partir d'une procédure purement cinématographique : ainsi procède Eisenstein qui, dans *La Grève*, a réalisé une transcription filmique de l'analyse marxiste d'un mode de production capitaliste dans un cas particulier, une usine russe d'avant 1905. Ceux qui à la fois procèdent à une analyse originale du fonctionnement social et historique, indépendante de toute appartenance et qui, simultanément utilisent des moyens proprement filmiques pour l'exprimer, tel Fritz Lang dans *M. Le Maudit* : au travers d'une histoire de détraqué sexuel, il montre le fonctionnement de la république de Weimar. » (M. Ferro, *L'histoire sous surveillance...*, p. 113-114)

⁴⁶ « [Le film] porte la marque de son époque de réalisation, mais il n'offre pas de celle-ci un 'reflet' : on doit se défier des lectures déterministes, nous l'avons déjà dit, d'autant qu'elles ne sont le plus souvent évidentes qu'a posteriori. Il y a des résistances spécifiques à l'oeuvre. Jean-Louis Leutrat, qui a produit un travail exemplaire sur le western hollywoodien, l'a bien exprimé : 'Un produit artistique ne peut être rattaché à son décor socio-historique selon une causalité linéaire, expressive, immédiate, sauf à tomber dans un déterminisme historiciste réducteur, mais il est avec ce dehors dans un rapport complexe, médiatisé, décentré, à préciser rigoureusement.' » (François de la Brétèque, « Le film en costumes : un bon objet ? », in F. Garçon (dir.), *Cinémaction*, « Cinéma et histoire... », p. 112).

⁴⁷ « Histoire. Rendre la vie à des êtres, des actes, des formes pour les comprendre, pour ré-entendre ce qu'ils disaient, pour entendre ce qu'ils disent encore aujourd'hui, et ce faisant, pour nous comprendre nous-même. Un personnage, de nos récits, dans l'Histoire, c'est nous-mêmes nous surprenant dans un miroir inattendu, qu'on n'avait pas vu, quand on ne sait pas, pendant une seconde, qui est celui-là que l'on voit, que l'on surprend, qui nous surprend de toute son étrangeté, de toute sa nouveauté et la seconde qui suit est celle où tout bascule, le moment où cet autre est encore perçu comme étrange et où, dans le même temps nous comprenons que c'est pour nous que nous regardons. Ceci est vrai pour l'histoire, pour le cinéma historique, mais aussi pour tout film, pour toute histoire que nous racontons, pour tout récit que nous faisons. » (René Allio, « Carnet n°79 », in P. Morrissey, *Historiens et cinéastes...*, p. 98).

⁴⁸ « Le film de fiction historique tend donc asymptotiquement vers le projet (chimérique ?) de représenter le temps de l'Histoire par celui du tournage, d'effacer le second derrière le premier. Ces deux temporalités internes glissent l'une sur l'autre. On pourrait dire, en détournant la terminologie des linguistes (Weinrich, 1973), qu'il y a une 'temporalité d'avant-plan' et une 'temporalité d'arrière-plan' dans tout film. [...] La vocation de la fiction historique, nous l'avons dit, est de

entre la composition du film de montage et l'écriture de l'historien dès lors que le premier emploi des « images d'archives », documents-sources du passé ?

Étudier le documentaire historique en tant que genre nécessite d'aborder les enjeux posés par les archives audiovisuelles – cinématographiques ou, plus tard, télévisuelles – et leur usage. La notion même de représentation du réel par l'enregistrement effectif des événements ne va pas de soi dès la naissance du cinématographe ; on sait que Méliès proposait des vues d'actualité reconstituées pour pallier l'absence d'opérateurs aux événements marquants de son temps. Pour autant, l'idée d'une documentation objective de la réalité par son enregistrement mécanique se fait jour dès 1894 et donne lieu à la constitution des premiers dépôts d'archives photographiques et cinématographiques⁴⁹. S'il ne semble pas exister de définition opérante autre que pragmatique pour décrire l'« image d'archives »⁵⁰, de nombreux discours ont attribué à cette terminaison une matérialité qui semble correspondre aux images mécaniques du passé en tant qu'elles sont réemployées dans le présent⁵¹. C'est donc principalement par la réalisation de films de montage que les images d'archives, « en devenir », « en éternel devenir »⁵², sont advenues. « Témoin oculaire véridique et infaillible » selon Boleslas Matuszewski, les archives audiovisuelles ont bénéficié de la même conviction en leur capacité historique que le cinéma lui-même, selon un critère autre lié à leur valeur documentaire érigée en tant que preuve depuis le procès de Nuremberg⁵³ ; situation à l'origine de nombreux usages et mésusages des images

s'insérer dans les 'trous' de l'Histoire. Cela peut aller jusqu'à la position extrême si joliment exposée par Sacha Guitry : 'On a le droit d'imaginer un tas d'événements dont on n'a pas trouvé la preuve du contraire.' C'est, après tout, la voie royale suivie par Alexandre Dumas et quelques autres, Abel Gance, par exemple, au cinéma [...] On pourrait presque dire que, par définition, le film historique se situe justement 'là où on ne peut savoir ce qui s'est réellement passé' [...] On pourrait se rebiffer contre le caractère antihistorique de telles fictions. Mais l'on aurait tort. Ces films sont, en fait, des vrais documents de mentalité : en comblant des vides, perçues comme insupportables, de l'histoire du passé, ils nous informent évidemment sur les préoccupations de leur présent. » (François de la Brétèque, « Le film en costumes... », *op. cit.*, pp. 114-117).

⁴⁹ Éléonore Challine, Laureline Meizel, « La fabrique des Archives photo-cinématographiques (1894-1914) : du musée des Photographies documentaires aux Archives de la planète », in J. Maeck, M. Steinle, *L'image d'archives...*

⁵⁰ Julie Maeck, Matthias Steinle, « A la recherche d'une définition pragmatique », in *ibid.*

⁵¹ « Robert Gauthier, dans *Le Monde*, qualifie d'historiques ces images où Ben Bella apparaît souriant, évoquant en toute quiétude son enfance ou ses projets pour l'Algérie. L'impact des images et l'intérêt que lui porte le journaliste proviennent de cette rencontre entre le moment où elles ont été 'mises en boîte' et le moment où elles sont présentées au téléspectateur. La confiance que Ben Bella énonce par rapport à son gouvernement et par rapport aux projets qu'il espère pour l'Algérie résonne en effet de façon particulière, à un moment où l'homme a disparu de la scène politique. Pour Robert Gauthier, ces images 'constituent désormais des documents d'archives', comme si leur vérité provenait de la contradiction qu'elles incarnent. L'affirmation est essentielle. Elle conforte l'idée selon laquelle le sens des images ne se construit pas seulement l'intérieur d'elles-mêmes, mais à l'intersection entre plusieurs déterminants où interfèrent notamment les registres relatifs à leur création et aux modalités de leur réception. » (B. Fleury-Vilatte, *La mémoire télévisuelle...*, p. 82).

⁵² « En cela, l'archive pourrait être comprise par l'historien, non seulement comme une trace, une empreinte du passé mais aussi, selon la proposition de Jacques Derrida, comme une 'expérience irréductible de l'avenir' : 'en s'incorporant le savoir qu'on déploie à son sujet, l'archive s'augmente, elle s'engrosse, elle gagne en *authoritas*. Mais elle perd du même coup l'autorité absolue et méta-textuelle à laquelle elle pourrait prétendre. On ne pourra jamais l'objectiver sans reste. L'archiviste produit de l'archive, et c'est pourquoi l'archive ne se ferme jamais. Elle s'ouvre depuis l'avenir.' [Jacques Derrida, *Mal d'Archive, Une impression freudienne*] » (S. Lindeperg, *Clio de 5...*, p. 16).

⁵³ C. Delage, « L'image comme preuve... ».

en histoire, lesquelles, souvent, sont soumises à l'explication d'un commentaire qui leur impose une signification⁵⁴ autre que celle qu'elles documentent⁵⁵.

Que retenir de cet état des lieux des capacités historiennes du film ? Si l'on en vient à analyser les discours audiovisuels portés sur l'histoire, c'est dans l'idée d'étudier des représentations collectives du passé ; le rapport de ces dernières au cinéma – ou à la télévision – suppose qu'elles sont parties prenantes de l'écriture du film – lorsqu'elles sont partagées par ses auteurs – mais aussi qu'elles sont façonnées par sa réception. François Garçon le rappelle : « le film, à défaut d'être aussi exhaustif que l'écrit, parle plus vrai que lui. L'audiovisuel traduit brutalement des attentes collectives et mal identifiées. »⁵⁶ C'est d'autant plus vrai dans le champ des représentations historiennes : « Bien qu'a priori mieux outillées, les œuvres historiennes sont souvent en retard ou devancées par d'autres représentations explicites du passé, comme dans le cas, flagrant, du cinéma. Grâce à la force de l'image et à la réceptivité plus large, plus forte, plus immédiate de leur audience, certains cinéastes [...] ont bouleversé la vision que la société française se faisait de la dernière guerre. »⁵⁷ Si les historiens « peuvent se méfier de, et même parfois dénoncer l'idée d'une histoire sur support visuel », « ils doivent prendre conscience que de tels travaux ont déjà considérablement influencé la manière dont le public et les historiens voient, pensent, et comprennent le passé. »⁵⁸ A la télévision, dont le public friand d'histoire témoignerait d'un goût national pour la discipline⁵⁹ spécifique et ancien⁶⁰, les

⁵⁴ « Une réponse peut être avancée en considérant plus étroitement la relation entre les principaux éléments constitutifs du film – ses images et sa narration. Commentant le rôle joué par les légendes dans les photographies d'actualités, le cinéaste Jean-Luc Godard affirma un jour : 'cette photographie, comme toute photographie... est physiquement muette. Elle parle à travers la bouche du texte écrit en-dessous.' Par contraste, dans la théorie du réalisme documentaire, le son est compris comme étant 'seulement un support supplémentaire de la représentation ; il doit s'intégrer docilement à l'objet représenté.' [Roland Barthes] [...] Alors que les prises de vues capturées par l'œil de la caméra produisent un 'impact visuel... tel qu'il annule toute explication' [Susan Sontag], la narration tente de restreindre et de stabiliser la signification de la preuve présentée à nos yeux. [...] C'est précisément le caractère plat et succinct du commentaire qui crée le plus puissamment l'expression que ce sont les images, et non les mots, qui parlent. » (S. Lindeperg, *Clio de 5...*, p. 250-251).

⁵⁵ François Niney, « Que documentent les images d'archives ? », in J. Maeck, M. Steinle, *L'image d'archives...*

⁵⁶ François Garçon, « Des noces anciennes », in F. Garçon (dir.), *Cinémaction*, « Cinéma et histoire... », p. 10.

⁵⁷ Henry Rousso, « Pour une histoire de la mémoire collective : l'après-Vichy », *Les Cahiers de l'IHTP*, n°18, 6/1991, p. 169.

⁵⁸ Robert Rosenstone, « Film historique/Vérité historique », *Revue d'histoire du XXe siècle*, n°46, 1995.

⁵⁹ « L'Histoire est la discipline culturelle la plus appréciée des téléspectateurs français. Sans doute parce que, à la différence des Beaux-Arts, des Sciences ou de la Découverte, chacun a le sentiment profond qu'il s'agit là d'un patrimoine commun : l'Histoire avec un grand H, c'est le lieu, le temps, l'espace d'où l'on vient, et les histoires que l'on raconte sont des récits fondateurs. Notre mythologie laïque. Nos images d'Épinal. » (Janine Langlois-Glandier, « Regard sur l'événement », in J. Bourdon (dir.), *Dossiers de l'audiovisuel*, « L'histoire à la télévision... », p. 0).

⁶⁰ « [...] il vient de ce que, dès le Moyen Âge, les français se sont intéressés à l'histoire et y ont été intéressés par leurs dirigeants. La monarchie française médiévale s'est réclamée plus que n'importe quelle autre de l'histoire et a fait pénétrer dans le cœur des Français, par des cérémonies, par de la propagande, par des monuments, l'idée qu'ils étaient un peuple riche en histoire et que c'était une partie de leur identité nationale. » (J. Le Goff, cité in I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, p. 1).

émissions historiques jouent un rôle fondateur d'éducation citoyenne et d'édification nationale, correspondant aux missions dévolues au petit écran par ses premiers professionnels.

Dès lors, étudier des programmes historiques de télévision, c'est s'inscrire pleinement dans le champ d'une histoire culturelle pensée comme une histoire sociale des représentations⁶¹. Pour autant, on se détache ici de la définition médiane trouvée par Pascal Ory entre la « culture populaire » et la « culture de masse »⁶². La culture historique transmise par les émissions historiques, et en particulier les documentaires, ne rentre pas dans le cadre de « l'ensemble des représentations propres à une société en tant qu'elles sont mises à distance des élites »⁶³ ; bien au contraire, elle constitue un faisceau de représentations d'émanation élitaire – universitaire ou académique – transmise au plus grand nombre et doit permettre d'envisager la culture collective historique – et, partant, la culture voire la mémoire collective télévisuelle – comme un objet immatériel partagé, mouvant, mais représentatif de contraintes politiques et mémorielles autant que de représentations sociales. L'imaginaire historique diffusé par la télévision n'englobe pas l'entièreté des représentations historiques collectives : ces dernières passent au filtre d'un média sous contrôle politique spécifique qui n'autorise pas la transmission de tous les discours. On envisage donc les discours historiques diffusés par la télévision au croisement des représentations – collectives ou individuelles – préexistantes et du *lieu* qui détermine leur écriture.

Au sein de cette histoire culturelle, cette étude s'inscrit en toute logique dans le champ plus particulier de l'histoire des médias⁶⁴ ; on définit ces derniers comme « tout ce qui assure une médiation entre un système d'information (dans le sens le plus vaste de ce terme) et un

⁶¹ Cf. P. Ory, *L'histoire culturelle...* ; P. Ory, *L'Entre-deux-mai...* « Le culturel [...] sera toujours, prenons-y garde pour commencer, moins un secteur, un terrain nettement séparé des deux autres - ces deux grands autres que sont, à mon sens, l'économique et le politique - qu'un point de vue, un regard, un éclairage. [...] l'histoire culturelle prendra pour objet (créera son objet) dans les limites suivantes : l'ensemble des représentations collectives propres à une société. [...] Disons : des pratiques. [...] En termes de pratique historique, l'histoire culturelle sera donc une histoire sociale, l'histoire sociale des représentations. » (P. Ory, « L'histoire culturelle de la France... », p. 68).

⁶² « L'hypothèse, évidemment non-conformiste, qu'on en extrait est que culture populaire et culture de masse, qu'on s'acharne à distinguer, et souvent pour les opposer – tout est là – sont même chose, mais regardée différemment, en fonction de conjonctures. Et pour une bonne et simple raison : ce ne sont que des mots. La notion de culture populaire interroge un contenu : le Peuple auquel elle renvoie est une entité de société clivée, un agent politique concret, de connotation sensible. La notion de culture de masse, elle, interroge une structure : la Masse à laquelle elle renvoie est une entité de société intégrée, un agent culturel abstrait, de connotation intellectuelle. Mais, au fond, il s'agit du même sujet, artificiellement – entendons par là, par le moyen d'un artifice – réduit à l'état d'objet : la culture d'une société en tant qu'elle ne s'identifie pas à ses élites – l'une des inflexions possibles étant que lesdites élites peuvent être ici, à l'ancienne, les élites politiques des classes sociales dominantes, là, de manière plus moderne, les élites culturelles de l'artiste ou de l'intellectuel. » (Pascal Ory, « 'Culture populaire', 'culture de masse' : une définition ou un préalable ? » in E. Cohen, P. Goetschel, L. Martin, P. Ory (dir.), *Dix ans d'histoire culturelle...*, p. 289).

⁶³ *Ibid.*, p. 290.

⁶⁴ « L'histoire des médias embrasse un champ immense. En se donnant la tâche d'étudier au cours des âges la représentation que les sociétés se font d'elles-mêmes et des autres, et la multiplicité des efforts déployés par tous les acteurs du jeu pour modifier cette image au gré de leurs desseins particuliers, elle recoupe tous les domaines de la recherche et concerne la plupart des activités humaines, publiques et privées. » (J.-N. Jeanney, *Histoire des médias...*, p. 7).

public »⁶⁵, lesquels sont « devenus le principal vecteur de la culture, les principaux passeurs de concepts, d'idéaux, de mythes et de représentations qui, de ce fait, sont érigées en représentations collectives. » On retrouve là une définition plus satisfaisante de la culture collective que cette étude envisage :

[...] les médias ne sont pas seulement des vecteurs, des diffuseurs de culture, des relais de la culture savante par exemple, autrement dit, ils ne sont pas seulement des médias, ils créent aussi quelque chose de plus. Ils créent l'espace où, pour reprendre la terminologie de Dominique Wolton, cohabitent et s'interpénètrent culture savante, culture populaire, cultures particulières (jadis incluses dans la culture populaire, aujourd'hui différenciées, elles creusent les différences : femmes, régions, groupes) pour produire ce qu'on peut appeler de la culture commune. Où l'on voit que l'histoire des médiations, qui est toujours aussi une histoire des productions de significations, des appropriations, des détournements et au total des créations, relève de l'histoire culturelle... Et que la culture est souvent, pour ne pas dire toujours, le résultat d'un empilement de médiations.⁶⁶

L'historiographie du cinéma, évoquée plus haut, constitue de même à la fois un cadre – fournissant des clés de lecture et d'analyse des discours audiovisuels – et un préalable à l'historiographie de la télévision qui en a pris la suite, saisissant l'injonction formulée par Robert Mandrou⁶⁷ en 1958 à l'élaboration d'une histoire économique, sociale et de la réception du cinéma pour dépasser la seule histoire techniciste et cinéophile alors en vigueur⁶⁸. On remarque des liens tangibles entre l'élaboration des deux disciplines cinématographique et télévisuelle : c'est au moment où l'histoire du cinéma sort du piège sémiologique et diversifie ses méthodes⁶⁹ que les chercheurs qui se consacrent à l'histoire de la télévision publient leurs premiers travaux probants. On n'insistera pas assez, en la matière, sur le rôle fondateur du

⁶⁵ « En examinant les médias sous cet angle, on met en valeur leur fonction sociale et les représentations collectives qu'ils construisent, on s'autorise à saisir toute l'importance de l'ensemble du processus dans le temps et l'espace. » (Anne-Claude Ambroise-Rendu, « Les frontières (et leur perméabilité) entre l'histoire culturelle et l'histoire des médias », in E. Cohen, P. Goetschel, L. Martin, P. Ory (dir.), *Dix ans d'histoire culturelle...*, p. 52-53).

⁶⁶ *Ibid.*, p. 53.

⁶⁷ R. Mandrou, « Histoire et cinéma... ».

⁶⁸ « En 1958, Robert Mandrou fait paraître dans les *Annales* un article intitulé « Histoire et cinéma » 1. C'est la première fois que la prestigieuse revue d'histoire, fondée par Lucien Febvre et Marc Bloch, consacre quelques pages au cinéma. Même s'il ne s'agit que d'un compte rendu de l'ouvrage d'Edgar Morin, *Le Cinéma ou l'Homme imaginaire*, l'historien moderniste, qui est alors secrétaire de rédaction de la revue, s'interroge sur le singulier retard accumulé par les historiens et les sociologues dans l'appréhension d'un art déjà ancien de soixante ans [...] « Un art qui est plus qu'un art » : la formule est heureuse tant elle résume avec acuité toute la difficulté à appréhender les modalités d'expression – et de diffusion – du spectacle cinématographique, l'ambivalence intrinsèque au cinéma, enclin à produire des œuvres d'art, mais qui est aussi une industrie ; dont le résultat final est bien le film, mais qui ne saurait exister sans spectacle ni spectateurs. » (C. Gauthier, « Le cinéma : une mémoire... », pp. 9-10).

⁶⁹ Cf. R. Pithon, « Cinéma et histoire... ».

séminaire consacré à la télévision et ses archives, fondé en 1977 à l'IEP de Paris par Jean-Noël Jeanneney et Monique Sauvage, en collaboration avec l'INA, dont le résultat le plus marquant est la publication d'un ouvrage déterminant pour la discipline⁷⁰. L'expérience est d'autant plus importante au regard de la production de documentaires historiques qu'elle accompagne l'écriture et la réalisation des premières émissions d'ampleur consacrées à l'histoire du petit écran, produites par l'INA en charge des archives télévisuelles ; le séminaire et cette activité de production sont abordés plus en détails dans le développement de cette thèse⁷¹. Affirmant d'emblée l'ambition d'une histoire scientifique de la télévision comme mode de connaissance de l'histoire politique, sociale, et culturelle de la France contemporaine par les représentations du petit écran⁷², après des premiers travaux en sciences de la communication consacrés à son influence politique⁷³, l'ouvrage est d'autant plus important concernant les représentations historiques télévisées qu'il saisit d'emblée le sujet. Le documentaire est le premier genre historique de la télévision étudié avec *Munich ou la paix pour cent ans*⁷⁴ et la théorisation d'une première périodisation de la programmation de films de montage⁷⁵. Quelques années plus tard, la publication de *Dossiers de l'audiovisuel consacrés à l'histoire à la télévision*⁷⁶ présente des résultats concrets et fixe les premières orientations et thématiques du sujet : il s'agit déjà d'étudier les programmes de télévision par des analyses quantitatives de corpus, tandis que des genres sont isolés et, pour chacun d'entre deux, des émissions exemplaires : *La caméra explore le temps* est symbolique des dramatiques tandis que le documentaire est représenté par les films de Marc Ferro ou de Jean-Louis Guillaud, Henri de Turenne et Daniel Costelle. Des thématiques sont mises en avant qui renvoient aux conflits de mémoire dont fait parfois état le petit écran : la Révolution française, la collaboration et le génocide des Juifs d'Europe sont les premiers à être perçus tandis qu'on étudie les formes politiques de la télévision par les représentations du général de Gaulle et des figures gaullistes. On s'intéresse aussi aux incursions des historiens

⁷⁰ J.-N. Jeanneney, M. Sauvage (dir.), *Télévision nouvelle mémoire...*

⁷¹ Cf. *infra*, Quatrième partie. Chapitre III.

⁷² Jean-Noël Jeanneney, « Avant-propos : Pour une histoire de la télévision », in J.-N. Jeanneney, M. Sauvage (dir.), *Télévision nouvelle mémoire...*

⁷³ Alfred Grosser en est le représentant à l'IEP de Paris, tandis que Pierre Miquel publie une première *Histoire de la radio et de la télévision*. Cf. Pierre Miquel, *Histoire de la radio et de la télévision*, Paris, Éditions Richelieu, 1973.

⁷⁴ Christian Manigand, Isabelle Veyrat-Masson, « Dans le passé aussi : Munich 1938 », in J.-N. Jeanneney, M. Sauvage (dir.), *Télévision nouvelle mémoire...* Cf. *infra*, Troisième partie, Chapitre IV.

⁷⁵ « Il y a eu une première période, vers 1960-1965, où l'on tendait à demander à un historien un récit tout rédigé que l'on illustrait par des images rassemblées après coup. Dans une deuxième période, le commentaire a perdu de son importance – parfois il a même disparu, comme on a vu – et on a assuré fréquemment la continuité en entremêlant des photographies, des morceaux d'interviews et des documents d'archives. Le progrès a été incontestable, du point de vue de la vivacité du ton et de l'efficacité démonstrative. Mais on a constaté aussi (voyez *Munich...*) que la tentation était particulièrement forte alors, pour la séduction du spectacle, de durcir les analyses et de simplifier les réalités, sinon de les trahir franchement. Cela a pu contribuer à une certaine usure du genre que l'on ressent aujourd'hui. » (Jean-Noël Jeanneney, « Épilogue : Quelques réflexions sur les films de montage », in J.-N. Jeanneney, M. Sauvage (dir.), *Télévision nouvelle mémoire...*, p. 204).

⁷⁶ J. Bourdon (dir.), *Dossiers de l'audiovisuel*, « L'histoire à la télévision... »

dans la production, autour du *Temps des cathédrales* de Georges Duby ; enfin, la publication propose une première périodisation de l'histoire télévisée en trois temps. Les années cinquante sont celles de la mise en avant des grandes figures de l'histoire de France, au travers des dramatiques ; l'apparition de l'image d'archives et la mise en scène de l'époque contemporaine – au service du pouvoir gaulliste – marquent les années soixante ; enfin les années soixante-dix à quatre-vingt sont celles du retour des conflits de mémoire autour de l'histoire de la Seconde Guerre mondiale. On le verra au cours du développement de la thèse, cette périodisation, quelque peu schématique, demeure opérante.

Ces publications collectives précèdent les premiers travaux individuels consacrés aux représentations télévisuelles de l'histoire qui paraissent à partir des années quatre-vingt-dix ; Isabelle Veyrat-Masson est pionnière en la matière, qui consacre sa thèse⁷⁷ à l'élaboration d'une histoire générale des émissions historiques et de leurs producteurs, placée sous le prisme d'une interrogation sur les fonctions politiques de programmes non-politiques. La méthode, qui replace « histoire et médias au cœur du débat politique », s'inspire des travaux consacrés aux manuels de la IIIe République comme vecteurs de transmission d'une idéologie et de valeurs dominantes, et comble l'absence de travaux intégrant la télévision comme mode de « socialisation politique »⁷⁸ ; l'analyse d'Henry Rousso, qui prolonge dans *Le syndrome de Vichy* les travaux de Marc Ferro, mais au petit écran, est isolée. La thèse et son prolongement⁷⁹ établissent de même une grille de lecture de la production télévisée selon la sociologie de ses acteurs et définit des périodes de l'histoire de la télévision en fonction de la catégorie professionnelle dominante ; ces données, et d'autres, constituent un socle pour mon étude des documentaires historiques. A la suite d'Isabelle Veyrat-Masson, les travaux consacrés à l'histoire à la télévision se fondent quelque peu avec des recherches analogues sur les représentations historiques au cinéma – après une période plus longue de définition de cadres théoriques d'analyse de films et d'étude des fonctions historiques du cinéma comme objet autonome –, et certains travaux croisent l'étude des deux médias. Dans l'ensemble, les historiens semblent tout de même s'être intéressés en priorité aux représentations historiques au cinéma et, plus encore, dans le cadre de la fiction ; faut-il y voir l'influence d'une épistémologie qui découvrirait dans les années soixante-dix à quatre-vingt les liens irréductibles qui rassemblent formes littéraires et formes scientifiques au sein d'un même récit ?

Depuis les années quatre-vingt-dix, se sont ainsi succédé des études principalement attachées à la représentation d'un événement ou d'une période précise au cinéma ou à la

⁷⁷ I. Veyrat-Masson, *L'histoire à la télévision...*

⁷⁸ « Les études françaises sur la socialisation politique des enfants n'évoquent à aucun moment le rôle des médias dans leur formation. On ne trouve pas non plus la télévision étudiée dans les travaux français sur l'histoire culturelle ou sur la mémoire collective et les lieux de mémoire. » (*Ibid.*).

⁷⁹ Cf. I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*

télévision : lesquels sont, pour les plus abordés, la Révolution française⁸⁰ ou l'époque napoléonienne⁸¹, la Première⁸² et la Seconde Guerre mondiale⁸³, la Shoah⁸⁴, la guerre d'Algérie⁸⁵. Certains travaux ont également traité de la diffusion de discours à connotation historique, notamment du point de vue du patrimoine⁸⁶, ou s'attachent à des figures médiatiques particulières de la télévision historique selon une orientation biographique⁸⁷ ou critique⁸⁸, voire en étudiant le travail d'élaboration du discours médiatique historique⁸⁹. Le point commun de ces travaux est que le genre des émissions n'y est que rarement un élément déterminant ; c'est le sujet historique représenté qui conduit l'analyse, laquelle inclut de façon égale fiction et documentaire ou, plus fréquemment, délaisse ce dernier au profit de la première. Les enjeux du genre du documentaire sont plus volontiers traités dès lors que des travaux se penchent sur les rapports formels de proximité et d'opposition entretenus par différents genres audiovisuels ; Isabelle Veyrat-Masson a ainsi montré la confusion des genres à l'œuvre dans la télévision historique à partir de la fin des années quatre-vingt⁹⁰. En ce qui concerne les programmes historiques diffusés au petit écran, ces travaux s'inscrivent dans une très riche historiographie événementielle, institutionnelle et technique de la télévision⁹¹, qui a longtemps dominé les travaux consacrés au média et en a donné à voir le caractère politique avant que les chercheurs ne s'intéressent au contenu des programmes et, plus récemment, à leur réception⁹². Ces orientations sont le reflet de l'évolution archivistique d'un média dont le travail sur les sources a été concomitant de l'écriture de l'histoire ; jusque dans les années 2000, l'accès technique restreint aux archives audiovisuelles a poussé les chercheurs à travailler avant tout avec les sources imprimées institutionnelles des instances dirigeantes du média.

⁸⁰ Cf. S. Dallet, *La révolution française à travers le cinéma...*, *La Révolution française et le cinéma...* ; M. Crivello-Bocca, *Quand le petit écran fait sa révolution...*, *L'écran citoyen...*

⁸¹ D. Chateranne, I. Veyrat-Masson, *Napoléon à l'écran...*

⁸² Cf. A. Beauvillard, L. Bihl, *La Grande Guerre...* ; C. Puget, *L'é(s)preuve(s) de Verdun...*, *Verdun, le cinéma...*

⁸³ Cf. S. Lindeperg, *Images de la Seconde Guerre mondiale...*, *Les écrans de l'ombre...*, *Clio de 5...*, *Nuit et Brouillard...* ; I. Blanchard, *La Seconde Guerre mondiale...* ; M. Rivière de La Souchère, *De Dunkerque à Nuremberg...* ; M.-J. Bausson, *La mémoire de la Seconde Guerre mondiale...*

⁸⁴ Cf. A. Insdorf, *L'holocauste à l'écran...* ; J. Maeck, *Montrer la Shoah...*

⁸⁵ Cf. A. Paul, *La guerre d'Algérie à la télévision...* ; B. Fleury-Vilatte, *La mémoire télévisuelle...* ; B. Stora, « La guerre d'Algérie dans les médias... ».

⁸⁶ Cf. T. Le Hégarat, *Télévision et patrimoine...*, *Chefs-d'œuvre et racines...*

⁸⁷ Cf. N. Boulter, *L'histoire à la télévision...* ; M. Ferro, *Mes histoires parallèles...*

⁸⁸ Cf. F. Danelon, *Un intellectuel médiatique...* ; M. Goutte, S. Layerle, C. Puget, M. Steinle (dir.), *L'histoire en images...*

⁸⁹ Cf. P. Morrissey, *Historiens et cinéastes...*

⁹⁰ Cf. I. Veyrat-Masson, *Télévision et histoire...*

⁹¹ Cf. *infra*, Bibliographie, « Histoire de la télévision ».

⁹² Cf. G. Poels, *La naissance du téléspectateur...*, *Les trente glorieuses...*

En ce qui concerne le documentaire, et en particulier le documentaire historique, l'état de l'historiographie est principalement le fait de théoriciens, historiens du cinéma ou philosophes qui en ont posé les enjeux épistémologiques, esthétiques et discursifs mais ont rarement fait le lien entre l'étude des formes et une perspective historique critique de la production du genre. Quelques rares publications traitent du documentaire historique⁹³ sans qu'une monographie y ait été consacrée ; chez les historiens et historiennes, ce sont plutôt des études de cas précis qui se donnent à voir⁹⁴, peut-être en raison de la difficulté d'établir un corpus précis selon des formes plutôt que des thématiques. Le genre du documentaire historique est ainsi plus fréquemment abordé sous le prisme de la notion de « chef-d'œuvre »⁹⁵, la compréhension d'un objet médiatique historique déterminé par des rapports de force mémoriels et politiques et un contexte de production précis cédant le pas, avec peu de réussite dans l'analyse, devant la seule étude esthétique de caractères formels supposément intrinsèques⁹⁶. Il faut dire que le genre semble n'avoir pas passionné les chercheurs : Isabelle Veyrat-Masson – qui laisse par ailleurs une large place au documentaire dans son histoire des programmes historiques – considère ainsi qu'il

[...] aurait été facile de justifier une recherche qui n'aurait pris en compte que les documentaires. Mais, jusqu'en 1978, ceux-ci ne représentant que 23 % de l'ensemble des programmes à caractère historique, ce choix aurait conduit à ne considérer l'histoire télévisée qu'à travers une fraction minoritaire des programmes parlant du passé. Une minorité qui, en outre, n'était ni la mieux diffusée, ni la mieux reçue, ni peut-être la plus frappante. La télévision historique est en effet dominée, pendant trente ans, par la fiction et donc par la reconstitution.⁹⁷

Si ces arguments pouvaient être justifiés au moment de faire l'histoire générale des programmes historiques de télévision, on considère ici qu'ils ne sont désormais plus valables et qu'il est grand temps d'écrire l'histoire – monographique – du documentaire historique de télévision compris comme un ensemble autonome et cohérent. Si les pages suivantes s'attachent

⁹³ Cf. J.-P. Bertin-Maghit, *Lorsque Clio...*

⁹⁴ Cf. A. Vassallo, *Le documentaire historique...*

⁹⁵ Cf. F. Berdot, *La télévision d'auteur(s)...*, t.2. *Le documentaire historique...*

⁹⁶ Le choix délibéré de Françoise Berdot de renoncer à tout travail de contextualisation historique des films qu'elle étudie – lesquels sont sélectionnés selon leur caractère de « chef-d'œuvre » reconnu par un producteur, Thierry Garrel – la conduit ainsi, outre de nombreux contresens dans sa compréhension des logiques qui déterminent la réalisation d'un film de télévision, à avancer que le « documentaire de télévision eut treize ans en l'an 2000 » : « il faut dire qu'avant 1987, le documentaire était (avec le magazine de société) un genre totalement sinistré dans les programmes de la télévision française. Le relèvement du documentaire à la télévision eut lieu en 1987. On le doit à quelques volontés, une poignée d'intellectuels qui ont finit par créer La Sept [...] » (F. Berdot, *La télévision d'auteur(s)...*, t.1, *Le documentaire de société...*). Gageons que les pages suivantes montreront une histoire autrement plus riche et durable du documentaire historique de télévision.

⁹⁷ I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, p. 23.

bien à la teneur et aux significations – politiques, mémorielles, culturelles – des discours diffusés dans le cadre des documentaires, l'ambition est plus grande que de se limiter à une simple histoire des représentations collectives portées par les documentaires historiques, par ailleurs déjà très largement défrichée dans les travaux cités plus haut. Il s'agit, pleinement, de faire l'histoire d'un genre, des discours qui l'encadrent autant que de ceux qu'il transmet ; les représentations du documentaire seront ici entendues plus particulièrement en tant que les imaginaires des producteurs et auteurs quant au type d'émissions qu'ils souhaitent mettre en œuvre pour servir un propos historique.

Pour autant, cette étude s'inscrit bien dans l'historiographie existante du sujet de l'histoire à la télévision. Il s'agit, comme l'a exposé Maryline Crivello, de produire une histoire sociale de la production et des représentations historiques télévisées : « l'ensemble des facteurs techniques, économiques, sociaux ou politiques à l'origine d'une émission ou d'un ensemble d'émissions sont croisés »⁹⁸ pour identifier permanences et ruptures qui conduisent « les métamorphoses des représentations » tout en s'avisant de considérer l'espace télévisuel comme un vecteur de discours uniques et nécessairement stéréotypés. On a bien affaire à un espace multiple de représentations⁹⁹ dont il convient de mettre en avant les facettes les plus variées, en tâchant notamment de ne pas restreindre l'étude aux émissions les mieux connues et qui forment des « classiques » de l'art télévisuel dans la mémoire collective. Un certain nombre de données issues des travaux précédents conduit l'analyse : à l'instar du cinéma, la performativité des programmes de télévision et leur influence sur les représentations collectives par la réception a été établie à de multiples reprises¹⁰⁰ et on sait que la télévision produit des discours historiques spécifiques qui ne sont pas que la retransmission de discours exogènes¹⁰¹ et

⁹⁸ « [...] selon des principes élaborés par Pascal Ory : 'Postuler dans l'abstrait qu'à l'instar de toute activité humaine, une culture est soumise à la quadruple détermination du technique, de l'économique, du social et du politique pourrait, par exemple, passer pour peu original. Voire : si cette conception était si largement partagée, elle se serait traduite par un nombre bien plus élevé d'études portant, pour commencer, sur l'Histoire de la technologie de la communication, envisagée non plus sous l'angle en quelque sorte corporatif qui est souvent le sien, mais à travers l'ensemble de ses implications intellectuelles et sensibles.' [Pascal Ory, « Pour une Histoire culturelle du contemporain », *Revue d'Histoire moderne et culturelle*, tome XXIX, janvier-mars 1992] Ainsi, toute émission télévisuelle est-elle ancrée dans le temps, qualifiée par sa forme et relativisée par son intégration à la 'longue durée' de la production. » (M. Crivello-Bocca, *L'écran citoyen...*, p. 205).

⁹⁹ « Le petit écran se présente comme une courroie de transmission des héritages culturels, littéraires ou cinématographiques. C'est encore un espace public, dans lequel s'expriment inégalement, les historiens ou le public invité à participer aux émissions interactives. » (*Ibid.*, p. 206).

¹⁰⁰ « Il est apparu assez rapidement que les messages passés par le canal télévisuel avaient un retentissement, un écho social très supérieurs à celui que pouvaient obtenir un livre, une conférence ou un cours. » (I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, p. 155).

¹⁰¹ « La télévision produit elle-même un discours historique. Elle participe à la représentation de l'histoire, à l'historiographie. Qu'elle le veuille ou non, elle est historienne. Si elle est, en général, un historien de seconde main, travaillant à partir des recherches et des textes produits en-dehors d'elle, comme c'est le cas lorsqu'elle réalise des émissions historiques, fictions ou documentaires, elle peut dans certains cas produire de la connaissance historique. La capacité de la télévision de révéler des images qu'elle seule peut produire, les analyses de documents ou leur exhumation par des professionnels de l'histoire ou des journalistes consciencieux, les interviews de témoins et d'acteurs de l'histoire,

contribue à l'élaboration de sa propre mémoire¹⁰² ; « la force explosive du septième art, la télévision l'a démultipliée. »¹⁰³ La chose n'allait pas nécessairement de soi ; en 1963, Emmanuel Berl limite les capacités d'évocation de la télévision au « fait divers » ; « pour les grandes fresques, avec grands mouvements de troupes ou de foules, le bon sens indique que le grand écran vaut mieux que le petit. »¹⁰⁴ Reste que l'on perçoit déjà les dangers que la télévision peut présenter en s'adressant au plus grand nombre, alors par les dramatiques :

La télévision propose à l'Histoire un outil merveilleux de diffusion et de reconstitution. Elle doit prendre garde que l'Histoire, toujours en train de se refaire, ment dès qu'elle tient pour acquis les faits qu'elle énonce ; *Clio* est sans doute la moins innocente des muses, la seule peut-être qui ne le soit jamais complètement. [...] Il faut répéter sans cesse au public : ce que je vous montre est vrai, mais je ne vous montre pas tout ; ce que je vous dis, je le crois, mais je ne peux pas en être tout à fait sûr...¹⁰⁵

C'est que, très vite, les émissions historiques s'imposent en équivalent des « grandes messes » que constituent les événements sportifs ; le « monopole » des rares pionniers est éclaté alors que les historiens sortent progressivement de leur réserve, comprenant la « plus-value » que constitue le petit écran face à l'écrit¹⁰⁶. Devenu un objet social majeur, la télévision historique n'est pas restée libre longtemps : « persuadés que la puissance de la communication explique en grande partie le triomphe des totalitarismes, [...] les hommes politiques européens considèrent que la télévision est un objet de persuasion trop sérieux pour qu'on le laisse aux

certain propos d'historiens, tout cela produit un discours historique qui peut être tout à fait important. » (B. Fleury-Vilatte, *Histoire et télévision : actes du colloque, Valence...*).

¹⁰² « La télévision fonctionne aussi comme un véhicule de mémoire. Pierre Nora ne l'a pourtant pas répertoriée comme un lieu de mémoire dans cette recherche collective qui a, en définitive, dressé une carte de la France selon les traces déposées au cours des temps dans les esprits. En revanche, Jean-Noël Jeanneney, Monique Sauvage et leur équipe de jeunes chercheurs voyaient en elle, à la fin des années 1970, une « nouvelle mémoire » ; pour eux la télévision était, sans aucun doute, « une interrogation primordiale et une richesse immense d'informations ». Toutes ces images de télévision « désormais nous restent ». » (*Ibid.*).

¹⁰³ François Garçon, « Des noces anciennes », *op. cit.*, p. 12.

¹⁰⁴ « L'écueil, pour les récits et les spectacles historiques, c'est que l'Histoire n'est pas seulement une *résurrection*, sans doute impossible, du passé ; elle critique les fabulations qu'elle-même produit. Elle marche sur deux jambes : la fabulation est l'une, la démythification, l'autre ; faute de celle-ci elle n'avance plus, elle se fige en mythologie. MM. Castelot, Decaux et Lorenzi le savent bien. Aussi accompagnent-ils leurs émissions d'un contrepoint dialogué où ils discutent l'un avec l'autre les faits qu'ils viennent de reconstituer. C'est ce contrepoint qui confère sa *classe* à leur émission. » (Emmanuel Berl, « Quand le petit écran devient historien », *Les Cahiers de la télévision*, n°5, mai 1963, p. 24).

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ Plus-value financière et de notoriété ; « enfin l'historien réalise combien la vulgarisation audiovisuelle est chose (relativement) facile, comparée à la minutie que présuppose le moindre écrit. Triple bénéfice dont pour l'historien. Dans le même temps, le public n'est pas perdant qui voit s'ouvrir de nouvelles problématiques, plus variées. » (François Garçon, « Des noces anciennes », *op. cit.*, p. 12).

maines des professionnels »¹⁰⁷ et les programmes historiques sont contraints au conformisme ou à disparaître¹⁰⁸. C'est donc à un historien d'état¹⁰⁹ que l'on a affaire lorsqu'on observe l'histoire télévisée ; les « guerres de mémoire » qui traversent la société française n'y trouvent, des décennies durant, aucune attache, avant que l'arrivée de la gauche au pouvoir en 1981 « s'accompagne d'éclats de revanche »¹¹⁰.

Cette situation détermine les caractéristiques principales de la diffusion de l'histoire à la télévision : en premier lieu, du point de vue de la programmation, le média est contraint par l'inscription dans des « temps forts », commémorations et anniversaires qui renvoient à une fonction mémorielle et d'unification nationale primordiale, et dont la mutation des événements commémorés témoigne plus du contrôle politique installé sur le média que d'orientations historiographiques mouvantes ; en de très rares occasions, le petit écran réussit à anticiper sur ces dernières. Mais dans l'ensemble, on peut définir la télévision historique – et ce, tout au long de la période considérée – par quatre termes : les programmes historiques au petit écran sont personnalisés, événementiels, français, stéréotypés¹¹¹. On y croise les grands personnages du roman national¹¹², on y assiste aux batailles les plus éclatantes de l'histoire française avec une omniprésence de la Seconde Guerre mondiale portée par le pouvoir gaulliste. Cette situation d'une histoire télévisée *sous surveillance*¹¹³ a conduit à interroger ses effets politiques et sociaux sur le public sans nécessairement y trouver de conclusion franche : il faut se garder d'envisager le public de la télévision comme une audience passive¹¹⁴ et réceptive à tous les messages

¹⁰⁷ I. Veyrat-Masson, « Au cœur de la télévision : l'histoire », *Le Débat*, n°177, 2013/5, pp. 96-109.

¹⁰⁸ « *La Caméra explore le temps (1957-1965)* est restée dans les esprits comme une émission emblématique de cette télévision historique des premiers temps. Elle l'est en réalité par bien des aspects. Élaborée pour s'adapter au rythme de la télévision – 'il lui faut des séries' [...] son producteur-réalisateur joue au chat et à la souris avec sa hiérarchie, ses responsables directs, ceux de la télévision, et indirects, les membres du gouvernement. Pendant des années Claude Contamine, le directeur de la télévision, se verra reprocher par la mémoire collective sa décision d'arrêter *La Caméra* au faite de sa gloire, en 1965, sans justification convaincante. On sait que le général de Gaulle, premier et sans doute unique président de la République téléspectateur régulier, détestait cette équipe... [...] Cette société passionnée par ses origines, politisée, 'discuteuse', voit dans l'histoire un moyen imagé de parler politique, c'est pourquoi elle fait peur à ceux qui craignent la contestation. À l'ORTF, où l'information est sous contrôle, elle est pour certains un moyen de faire réfléchir à l'organisation de la société. Les Français ne s'y trompent pas : ils projettent leurs propres combats dans les émissions d'histoire. » (*Ibid.*, p. 99).

¹⁰⁹ « La télévision est une télévision d'État. Quel que soit l'État, quel que soit le gouvernement, un Etat a une fonction précise, une règle du jeu qu'on ne peut enfreindre. » (Frédéric Rossif, « Télévision et cinéma » in *Téléciné*, n° 121-122, 1965).

¹¹⁰ I. Veyrat-Masson, « Au cœur de la télévision... », *op. cit.*, p. 100.

¹¹¹ Cf. I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*

¹¹² « Ils sont apparemment tous là : Jeanne d'Arc, Clovis et Vercingétorix, les Louis et les Henri, Pasteur et Marie-Curie ornent bien sûr cette liste mais aussi Robespierre, Balzac, Christophe Colomb, Eamon de Valera et Léon Blum... Deux « grands hommes » émergent de cette liste, Napoléon tout d'abord, qui a profité de la commémoration de sa naissance pendant tout l'année 1969, et le général de Gaulle, dont les émissions qui lui sont consacrées consolident le mythe qu'il a su mieux que personne édifier lui-même de son vivant. » (*Ibid.*, p. 297).

¹¹³ Cf. M. Ferro, *L'histoire sous surveillance...*

¹¹⁴ « Qu'il s'agisse du journal ou de Proust, le texte n'a de signification que par ses lecteurs ; il change avec eux ; il s'ordonne selon des codes de perception qui lui échappent. [...] Aujourd'hui, ce sont les dispositifs sociopolitiques de

médiatiques, à plus forte raison lorsque celle-ci se méfie d'un discours dont elle perçoit bien l'influence politique. Ce faisant, si on doit conserver en mémoire le fait que « la vision du monde présentée par la télévision, sous de Gaulle comme sous Giscard, relève de la même finalité : il s'agit de contrôler le passé pour rendre le présent acceptable et justifier la domination de la bourgeoisie comme seule forme possible (à quelques variantes près) d'organisation de la société »¹¹⁵, en aucun cas on ne peut considérer le petit écran – présenté de la sorte par Pierre Bourdieu¹¹⁶ – comme un outil d'alinéation absolue ; l'enjeu de rassemblement prédomine¹¹⁷ et la censure, si elle intervient à intervalles plus ou moins réguliers, n'est jamais considérée par les dirigeants de la télévision que comme un instrument du dernier recours, le contrôle s'établissant plutôt par un système de filtrages et d'auto-censures. On le comprend bien, l'étude des programmes de télévision se fait à la croisée entre une politique mémorielle spécifique, longtemps gaulliste, et l'acceptabilité d'une telle imposition dans le champ des mémoires collectives. Le silence qu'impose la télévision d'État sur des sujets qui constituent de véritables « guerres franco-françaises » – en particulier, la période vichyssoise – en est un marqueur, privilégié à la mise en avant du camp vainqueur.

In fine, les fonctions sociales de la télévision historique semblent avoir rencontré plus de succès que ses fonctions politiques aux effets restreints ; si l'ambition pédagogique que manifestaient les pionniers du petit écran suscite de véritables déceptions¹¹⁸ alors que la télévision reproduit sinon creuse les inégalités sociales sur le plan culturel, la télévision semble avoir joué son rôle d'établissement d'une identité collective au travers d'une mémoire commune. A partir de ces éléments étayés par l'historiographie, on voit donc ici le point de départ que peut adopter une étude des programmes historiques ; cette dernière doit se focaliser sur les enjeux politiques, sociaux, culturels et mémoriels qui déterminent la production des émissions. D'où la problématique qui doit conduire l'étude dans son ensemble : il s'agit de poser la question des rapports qu'entretient la production de documentaires à des manifestations et

l'école, de la presse ou de la télévision qui isolent de ses lecteurs le texte tenu par le maître ou par le producteur. Mais derrière le décor théâtral de cette nouvelle orthodoxie se cache l'activité silencieuse, transgressive, ironique ou poétique, de lecteurs (ou téléspectateurs) qui conservent leur quant-à-soi dans le privé et à l'insu des 'maîtres'. » (Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, cité in *Ibid.*, p. 309).

¹¹⁵ Jean Chesneaux, « L'histoire pourquoi faire ? », *Les Cahiers du Forum Histoire*, cité in *ibid.*, p. 312.

¹¹⁶ Cf. P. Bourdieu, *Sur la télévision*...

¹¹⁷ « La culture véhiculée par la télévision ne peut être qu'une culture syncrétique résultant d'un mélange pur et cohérent entre les valeurs et les idéologies attachées aux classes populaires et aux classes moyennes dans la mesure où il faut qu'en soient éliminés tous les contenus qui risqueraient de diviser profondément le public. » (Patrick Champagne, « La télévision et son langage », *Revue française de sociologie*, XII, 1971).

¹¹⁸ « La transmission des connaissances et subséquemment l'apprentissage qui en résulte consistent en la réorganisation des connaissances antérieures ou en la mise en place d'une nouvelle capacité d'organiser. [...] La vulgarisation, en parcellisant le savoir, l'amointrit, elle produit en conséquence, au niveau du savoir dispensé, une société paradoxalement sous-informée, aux prises avec une masse d'informations pour elle sans valeur opératoire. Le message vulgarisateur télévisuel prive le récepteur de l'acquisition d'un savoir véritable, l'illusionne par la manipulation symbolique des signes de ce savoir. » (Bernard Schiele, Gabriel Laroque, « Le message vulgarisateur », *Communications*, n°33, 1981).

des évolutions historiographiques ou mémorielles, soit qu'elle les accompagne, qu'elle en bénéficie ou qu'elle les précède, dans le cadre d'un contrôle politique occasionnellement relâché. Ce faisant, je suis l'hypothèse formulée par Julie Maeck à propos du genre documentaire : on suppose qu'il

[...] possède également la faculté de jouer un rôle germinateur dans la production de savoirs historiques. Entendons-nous bien : l'idée n'est pas de renvoyer dos à dos l'historien et le réalisateur et d'avancer que l'histoire écrite par les uns est de même nature que celle réalisée par les autres. Pour dissiper tout malentendu, disons avec Paul Veyne que 'si tout est historique, l'histoire n'existe pas'. Notre propos est plutôt de montrer que certains documentaires ont anticipé le mouvement historiographique, en donnant à voir et à entendre des bribes d'un passé qui, à l'époque de leur réalisation, était ignoré, marginalisé ou négligé par l'historien. Les réalisateurs de ces films nous procurent ainsi un récit qui, s'il n'est pas de l'histoire en tant que discipline, s'immisce néanmoins dans son domaine. L'écriture documentaire de l'histoire peut alors être utilisée comme un complément, comme une annexe du travail de l'historien ; d'autant que le documentariste place au centre de son récit deux éléments qui sont souvent absents du livre d'histoire, à savoir le témoignage et l'image d'archives.¹¹⁹

Cependant, cette étude doit demeurer guidée par l'enjeu de l'écriture de l'histoire d'un genre autonome et spécifique, en s'intéressant particulièrement aux discours des producteurs d'émissions qui donnent à voir les fonctions qu'ils confèrent au genre documentaire et la manière dont ils envisagent de se conformer à des formes établies ou d'en renouveler la pratique. Partant, ce travail s'inscrit également au regard des orientations formulées par Géraldine Poels en faveur d'une « autre histoire » des programmes de télévision :

L'histoire du cinéma s'est longtemps construite sur la notion de chef-d'œuvre, que les historiens remettent aujourd'hui en cause. Aujourd'hui, la télévision est en train de se fabriquer ses classiques, ce qui met en jeu des processus de remémoration et d'oubli. La question cruciale est donc : quels programmes doivent être considérés comme importants, significatifs (de quoi ? Pour qui ?), exceptionnels ou représentatifs ?¹²⁰

S'il est illusoire de prétendre à l'étude exhaustive du genre documentaire, et si ce travail ne rompt pas pleinement avec cette notion de « classiques » télévisuels, il s'attache toutefois à éviter une focalisation exclusive sur les émissions déjà identifiées comme représentatives des

¹¹⁹ J. Maeck, *Montrer la Shoah...*, pp. 21-22.

¹²⁰ G. Poels, *Les trente glorieuses...*, p. 92.

mutations du genre ou de sa collusion à l'histoire plus large de la télévision voire à l'histoire générale des représentations collectives. Pour ce faire, deux méthodes sont mises en œuvre : la première consiste à chercher, autant que faire se peut, les traces de la réception des émissions dans l'espace public, et le développement de la thèse met notamment en avant les documentaires qui rencontrent un écho particulier hors du cadre télévisuel ; en second lieu, la constitution d'un corpus à visée exhaustive, au terme d'un long travail de collecte, sert une analyse quantitative qui permet d'étudier les formes du genre documentaire historique.

Mais de quoi parle-t-on exactement lorsqu'on dit « documentaire » ? « Terme inapproprié et néanmoins incontournable » en même temps qu'un « objet filmique mal identifié »¹²¹, il semble pourtant que chacun sait, instinctivement ou presque, reconnaître un documentaire lorsqu'il en voit un ; la difficulté apparaît lorsqu'il s'agit de proposer une définition. Si on est à même de reconnaître intuitivement un *genre*, c'est que la fonction de ce dernier est précisément de proposer un cadre fixe au discours¹²² : le genre fonctionne comme horizon d'attente pour le spectateur et modèle d'écriture pour les auteurs. En ce sens, il structure à la fois les pratiques de production et de réception : on n'écrit ni ne lit un documentaire comme une fiction. A la télévision, le genre est d'autant plus déterminant qu'il fixe une grille budgétaire ainsi que des possibilités de programmation¹²³ ; de ces points de vue-là, le documentaire a souffert d'être un genre considéré comme trop peu divertissant, et s'est vu associer les horaires les plus tardifs de la grille des programmes dès les années cinquante.

Avant d'être un genre télévisuel, le documentaire est surtout un genre cinématographique dont l'enjeu de la définition a occupé les théoriciens du cinéma depuis la naissance de l'industrie. Je ne donnerai pas à voir ici l'ensemble des débats qui ont animé cette question¹²⁴, depuis que Robert Flaherty et Dziga Vertov¹²⁵, les premiers, ont développé deux

¹²¹ G. Gauthier, *Le documentaire...*, p. 11.

¹²² « Ce concept de genre appartient à la tradition depuis Aristote. [...] Pour Tzvetan Todorov, 'les genres littéraires trouvent leur origine dans le discours humain', et les genres télévisuels également puisque leur existence est sans doute une condition à la compréhension des messages. [...] Malgré les nombreux franchissements de frontière entre les genres proposés par la télévision, cette notion est essentielle non seulement parce qu'elle donne des éléments favorisant la compréhension, mais aussi parce qu'elle joue un rôle dans l'élaboration du contenu comme dans la réception des émissions. Les travaux sur la réception ont confirmé ce que chacun savait à travers sa propre expérience, à savoir qu'il existe une grande diversité des relations communicationnelles mises en œuvre par la télévision. Or la classification des programmes à l'intérieur d'une catégorisation par genres est l'une des clefs de ces relations : les réactions des téléspectateurs varient selon qu'ils ont conscience d'être à un genre ou à un autre. [...] Le genre donne ainsi des indications sur 'le lieu d'où on parle' et propose une sorte de marche à suivre dans la compréhension des messages. [...] Réfléchir sur les genres, c'est envisager à la fois des éléments de forme et de contenu, mais aussi les stratégies et les intentionnalités des auteurs et des producteurs, et enfin l'activité et la compétence des téléspectateurs qui déterminent en dernière instance à quels genres ils ont affaire. » (I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, p. 24).

¹²³ Cf. D. Wolton, *Éloge du grand public...*

¹²⁴ Lesquels ont été brillamment condensés par Guy Gauthier sur le plan historique (cf. G. Gauthier, *Le documentaire...*) et par François Niney dans une perspective plus philosophique (cf. F. Niney, *L'épreuve du réel...* ; *Le documentaire et ses faux-semblants*).

¹²⁵ Cf. G. Gauthier, *Le documentaire...*

esthétiques documentaires contradictoires mais complémentaires, qui déterminent toujours les caractéristiques du genre, défini par une pratique du montage et des dispositifs de tournage spécifiques. Depuis, le documentaire a pris bien des noms – cinéma-vérité, cinéma-direct, etc. – et bien des formes ; sans les aborder de façon exhaustive je vais m’attacher ici à donner une perspective résumée des enjeux qui touchent au genre du documentaire puis à son application à la télévision, avant de proposer une définition la plus souple possible du genre.

François Niney rappelle les termes en lesquels les dictionnaires traitent du documentaire : pour le *Dictionnaire historique de la langue française*, « documentaire » vient du latin « *documentum* » - *i.e.* : « exemple », « modèle », « leçon », « enseignement », etc. –, dérivé du verbe *docere*, « enseigner »¹²⁶. L’enjeu me paraît d’importance, et conduira la définition définitive que je propose du genre. La première définition opérante pour le documentaire est celle qui l’oppose à la fiction ; les deux genres semblent avancer sur des terrains étrangers, et ont souvent été rapprochés à l’écriture historique et romancée. Les théoriciens du XXe siècle finissant ont toutefois du composer avec le « réexamen critique » dans les études cinématographiques et littéraires¹²⁷, dont la remise en cause de concept de la vérité historique a également touché le documentaire. On se gardera bien de considérer, comme l’a fait Hayden White, que l’adéquation au réel n’est qu’une question de langage ; la rupture entre fiction et documentaire semble toujours opérante en ce que le deuxième donne à voir *le monde réel*, et pas la première. Bien sûr, tout dépend alors de ce qu’on entend par « monde réel », lequel peut aussi inclure l’imaginaire : « Une image est une image, et dans le langage courant on ne distingue pas ‘une image réelle’ d’une ‘image imaginaire’ »¹²⁸. Poser la question de la définition du documentaire, c’est ainsi poser rien de moins que la question de ce qu’est la réalité dont on soupçonne qu’elle peut être représentée par la fiction¹²⁹ :

¹²⁶ « Au sens moderne, nous dit encore *Le Dictionnaire historique* : documentaire, ‘écrit servant de preuve ou de renseignement, paraît être issu de l’emploi du mot comme terme juridique dans *Titres et documents* (1690). Document avec ce sens n’a atteint son autonomie qu’au XIXe siècle.’ Ce sens nouveau soulève une autre question cruciale posée au documentaire, que nous ne manquerons pas de traquer tout au long de ces pages : celle de la preuve par l’image. Y en a-t-il ou pas ? Que vaut ‘l’évidence’ d’une prise de vue ? Le sens d’un montage ? Le ‘constat’ d’un speaker ? » (F. Niney, *Le documentaire...*, pp. 13-14).

¹²⁷ Geneviève van Cauwenberge, « Vers une définition du documentaire », Dossier documentaire : « Le documentaire et la représentation du réel, dossier élaboré par le Service de Documentation et la Délégation Régionale de l’INA pour le colloque « Le documentaire fait école », mars 1994, Toulouse.

¹²⁸ F. Niney, *Le documentaire...*, p. 17

¹²⁹ « A la fois instrument d’observation et machine à rêves, le cinéma peut nous révéler des aspects cachés ou inconnus de la réalité (physique ou passionnelle), comme il peut fabriquer, à force de détails ‘vrais’, des gros mensonges (propagande et reality-shows). Il soumet physiquement notre regard au persistant questionnement, jusque-là réservé à la spéculation, sur la dialectique des apparences et du vrai. Que le réel puisse être en deçà ou au-delà de l’immédiatement visible (non pas dans le plan mais dans les plans), que l’opposition réel/fiction de recouvre pas l’opposition vérité/mensonge, que réalité ne soit pas forcément vérité, que fiction puisse vouloir dire vrai, voilà ce que le cinéma nous met pratiquement sous les yeux. » (*Ibid.*).

Un spectre hante le cinéma documentaire et ses prolongements télévisuels, actualités et reportages : le spectre du réel. Avec son incontournable question : est-ce bien la réalité vraie qu'on me donne à voir là ? Répondre oui, renvoie au caractère d'indice de la prise de vue : une certaine réalité physique s'est imprimée sur l'épreuve photographique (ou la bande vidéo), celle-ci est la trace de celle-là, son empreinte. Réalité et film sont dans un rapport direct de cause à effet. Répondre non, renvoie au contraire à l'aspect symbolique de l'image : arbitraire ou conventionnel, le sens qu'on lui attribue peut varier suivant les montages du langage, selon l'usage social et les circonstances, l'intention du producteur, l'interprétation du récepteur.¹³⁰

En ce sens, le documentaire rejoint l'histoire pour laquelle des épistémologues se sont posé les mêmes questions¹³¹ après que Michel de Certeau, Paul Ricoeur et Jacques Rancière ont mis en exergue les enjeux de la textualité du discours comme forme d'énonciation du réel. Face aux *assassins de la mémoire*, Pierre Vidal-Naquet s'oppose à tout relativisme de l'adéquation du discours historien au réel en une réflexion qu'on peut aussi appliquer au documentaire :

L'histoire écrite et cette écriture n'est ni neutre ni transparente. Elle se modèle sur les formes littéraires, voire sur les figures rhétoriques. Que l'historien ait perdu son innocence, qu'il se laisse prendre comme objet, qu'il se prenne lui-même comme objet, qui le regrettera ? [...] Reste que si le discours historique ne se rattachait pas par autant d'intermédiaires qu'on le voudra à ce que l'on appellera faute de mieux le réel, nous serions toujours dans le discours mais ce discours cesserait d'être historique.¹³²

On posera la même digue entre documentaire et fiction : le premier peut bien se modeler sur les formes fictionnelles – et, par ailleurs, la fiction ne se prive pas d'employer des formes documentaires ; reste que, l'un des deux se rattache au réel par des *intermédiaires* qui coexistent au référentiel filmique et subsistent à sa clôture. Posons les choses ainsi : le documentaire est ce film qui n'entraîne pas l'arrêt de l'action, la fin du monde, l'évanouissement de la vie qu'il enregistre lorsque la caméra cesse de filmer. Tandis que, dans la fiction, les comédiens se mettent à jouer lorsque le réalisateur le leur demande, les acteurs du documentaire sont – *a priori* – toujours prêts. Ce qui ne signifie pas qu'il n'y a pas de mise en scène, voire de tricherie

¹³⁰ « Ainsi, d'un côté, le film est une épreuve de la réalité mais pas une preuve (les tribunaux lui refusent ce statut) : son aspect symbolique déborde, il transpose. De l'autre, il fonctionne bien comme un langage, symbolique donc, mais pas une langue abstraite (telle que l'écriture ou les mathématiques), plutôt un langage concret, figuratif, parce que la prise de vue est toujours en prise sur des réalités singulières : paysages, bêtes et gens. » (F. Niney, *L'Épreuve du réel à l'écran*).

¹³¹ Cf. Roger Chartier, « La vérité entre fiction et histoire », in A. de Baecque, C. Delage, *De l'histoire au cinéma...*

¹³² Pierre Vidal-Naquet, *Les assassins de la mémoire*, cité in *ibid.*, p. 41.

avec la réalité : l'enjeu – qui constitue ni plus ni moins que la séparation entre le monde de la réalité et les mondes de l'imagination, frontière que tous les tournants linguistiques ne parviendront pas à abattre – est de voir que ce que filme le documentaire existe avant sa fixation sur la pellicule, et continue à exister après. En revanche, la fiction n'« existe » - si on considère qu'une fiction « documente » son propre tournage – que de façon éphémère et, surtout, ne se rend visible que pour la caméra et dans le cadre que celle-ci développe. La rupture entre ces deux modes d'énonciation peut tenir à un simple mouvement de caméra ; l'opérateur du documentaire qui fait demi-tour continue à enregistrer le référentiel de pensée dans lequel il s'inscrit – en deux mots, la réalité – là où un tel mouvement, dans la fiction, dévoile le subterfuge en éclatant le cadre. Des cinéastes ont bien sûr joué de la possibilité d'user des formes du documentaire dans la fiction, de même que des documentaristes ont forcé le réel à advenir. Le plan tournant final de *Xiao Wu, Artisan pickpocket* résume chez Jia Zhangke la porosité de la séparation des deux mondes : en posant sa caméra au sol d'une place passante, le cinéaste se fait documentariste en ce qu'il projette sa fiction dans la foule grouillante du réel sur laquelle il n'a pas d'emprise. A l'inverse, Claude Lanzmann, par l'enquête de mémoire portant tant sur les lieux que sur les témoins, a forcé ces derniers à la prononciation d'un discours qui serait resté tu si la caméra n'avait pas commencé à enregistrer. On serait tenté – comme de nombreux cinéastes – de voir là un éclatement définitif des modèles respectifs du documentaire et de la fiction. Reste que demeure la césure irréductible entre des identités et des expériences qui n'ont rien, *in fine*, à voir entre elles : Xiao Wu – c'est un personnage – s'appelle *en réalité* Wang Hongwei, et ce n'est qu'une des multiples identités que l'acteur a *joué* durant sa carrière ; Simon Srebnik s'appelle *vraiment* Simon Srebnik, les nazis l'ont *vraiment* abattu d'une balle à treize ans au moment d'effacer les traces de leurs crimes. Et cette identité n'est pas un jeu. On retrouve là la position de Krzysztof Pomian sur la rupture fondamentale entre histoire et fiction : « Point d'histoire sans la conscience d'une frontière entre le royaume de la réalité et celui où c'est la fiction qui exerce la plénitude du pouvoir. »¹³³ En posant le documentaire du côté de l'histoire, on définit ainsi l'un des critères qui permettent de le reconnaître face à la fiction :

Une narration se donne donc pour historique lorsqu'elle comporte des marques d'historicité qui certifient l'intention de l'auteur de laisser le lecteur quitter le texte et qui programment les opérations censées permettre soit d'en vérifier les allégations, soit de reproduire les actes cognitifs dont ses affirmations se prétendent l'aboutissement. En bref : une narration se donne pour historique quand elle affiche

¹³³ « [...] Il suffirait en effet qu'elle s'effaçât pour que l'histoire, expropriée de son identité, se vît annexée, avec le rang d'une province subalterne, à l'empire des belles-lettres [...]. Si l'histoire n'est rien qu'une fable et la science qu'un moyen de dominer les hommes, il n'y a pas de place pour la vérité en tant qu'adéquation du savoir au réel et l'idée de vérité ainsi comprise apparaît comme une mystification – comme la mystification par excellence. » (Krzysztof Pomian, « Histoire et fiction », *Le Débat*, n°54, mars-avril 1989, in K. Pomian, *Sur l'histoire*, p. 15).

l'intention de se soumettre à un contrôle de son adéquation à la réalité extra-textuelle passée dont elle traite.¹³⁴

Le documentaire sera donc le film dont la narration « affiche l'intention de se soumettre à un contrôle de son adéquation à la réalité [extra-filmique] passée dont elle traite » ; avec une telle acception du genre documentaire, le problème que pose la fiction – et le fictionnalisme – est réglé. Le documentaire, comme l'écriture de l'histoire, pose toutefois un certain nombre d'autres problèmes ; la tension entre subjectivité et objectivité de l'image en est un majeur¹³⁵ qui rejoue la question de la véracité de la prise de vues¹³⁶ :

Ce que les gens raisonnables appellent objectif, c'est le jour incontesté sous lequel apparaissent les choses, leur empreinte prise telle quelle et non remise en question, la façade des faits classifiés : en somme, ce qui est subjectif. Et ce qu'ils nomment subjectif, c'est ce qui déjoue ces apparences, qui s'engage dans une expérience spécifique de la chose, se débarrasse des idées reçues la concernant, et préfère la relation à l'objet lui-même au lieu de s'en tenir à l'avis de la majorité, de ceux qui ne regardent même pas et a fortiori ne pensent pas ledit objet : en somme, l'objectif.¹³⁷

Arrêtons là cette exploration des théories du cinéma, lesquelles, sur le documentaire, sont trop riches pour être pleinement abordées ici. On retiendra la séparation que marque le documentaire – le réel – à la fiction – l'imaginaire – et, sur cette question de la subjectivité, la place que tient le documentaire dans son rapport au spectateur en tant que contrat énonciatif¹³⁸, manifeste par les dispositifs propres au genre parmi lesquels le commentaire en voix-off.

¹³⁴ *Ibid.* p. 34.

¹³⁵ « On ne saurait opposer, comme deux entités fixes et exclusives se faisant face, objectif et subjectif (la vérité étant l'image des choses au miroir de la conscience). C'est le potentiel de conjonctions/disjonctions, de répartitions du sujet et de l'objet selon un mode de relations, de tensions variables, qui établit la signification comme un courant, dans un champ découpé chaque fois différemment mais suivant des règles ajustables. » (F. Niney, *L'épreuve du réel...*).

¹³⁶ « Le 'réalisme' de l'image, en tant que plus ou moins grande fidélité au monde représenté par rapport au monde réel, n'a rien à voir avec la réalité de l'image qui inclut celle-ci dans le monde réel. Il n'a pas de relation non plus avec la vérité de l'image. Celle-ci ne s'évalue pas en comparant un monde à l'autre. Au contraire, la vérité d'une proposition n'est valable que dans un seul monde de référence. [...] Autrement dit, le documentaire n'aurait pas besoin de monde diégétique spécifique la diégèse serait le réel lui-même. Lorsque ce n'est pas le cas, le monde possible n'est pas réel, le film passe à la fiction. » (Odile Blächer, « Réalité et vérité de l'image cinématographique », in J.-P. Esquénazi, *Réalités de l'image...*).

¹³⁷ Theodor Adorno, *Minima Moralia*, cité in F. Niney, *L'épreuve du réel...*

¹³⁸ « Alors que le discours fictionnel est dépourvu de toute instance d'énonciation manifeste, ayant une existence extérieure au film et invitant le spectateur à envisager comme imaginaires les faits qu'il relate, le documentaire implique au contraire une sorte de contrat entre le spectateur et un énonciateur réel par lequel celui-ci s'engage à rendre compte avec un maximum de sincérité de faits authentiques et demande à être pris au sérieux. C'est ce pacte et non la véracité ultime du représenté qui définit, nous semble-t-il, le documentaire. [...] Les voies par lesquelles se manifeste ce contrat, ce pacte documentaire, sont nombreuses. On mentionnera le générique, le titre, la publicité, les interviews des producteurs, des distributeurs, la structure de diffusion du film, la personnalité de son réalisateur ou de son présentateur, le commentaire qui l'accompagne, etc. » (Geneviève van Cauwenberge, « Vers une définition du documentaire... », *op. cit.*).

Si l'on se tourne du côté de la télévision, les questions de définition du documentaire sont autrement plus technicistes et donnent à voir la distinction entre les deux médias : le documentaire de télévision est fréquemment défini au regard d'autres genres télévisuels. Ainsi, pour Monique Sauvage et Isabelle Veyrat-Masson, « si le magazine s'inspire de la radio et de la presse écrite, le documentaire tire son origine du cinéma. Il partage nombre de thèmes avec le magazine, mais s'en différencie à la fois par le format (le documentaire est plus subjectif et plus élaboré), la diffusion (moins régulière) et le rapport au temps (il est moins dépendant de l'actualité). »¹³⁹ Plus prosaïquement, Julie Maeck définit le documentaire « par ses lacunes au regard de la fiction » : c'est un « film sans acteur, dans lequel chaque personnage joue son propre rôle, de manière dirigée ou spontanée, un film sans décor de studio ou décor naturel détourné, enfin, un film sans intrigue romanesque, c'est-à-dire 'étrangère à l'expérience vécue par l'équipe de cinéastes, soit dans la période préparatoire, soit au cours du tournage'. »¹⁴⁰ A ce titre, on observe deux manières différentes d'envisager le documentaire : l'une qui s'établit selon l'observation des formes du genre dans un cadre précis – Sauvage et Veyrat-Masson –, l'autre qui reconnaît le genre selon des éléments théoriques. On reconnaît précisément les professionnels de la télévision au fait que la perception qu'ils ont d'un genre est empirique : Jacques Mouriquand propose une définition « par recoupements », qui fait du documentaire ce « document distancié », détaché de l'événement immédiat, « approfondi », qui s'implique dans le réel là où le magazine ne fait que l'éclairer, conduit par « une recherche importante » qui requiert un temps de production important, « un projet dans l'écriture » qui manifeste une longue réflexion, une longueur déterminée par des formats audiovisuels ¹⁴¹ et enfin une inscription dans le temps long qui tranche avec les émissions d'actualité. « Au final, donc, le documentaire apparaît, à grands traits, comme une immersion dans le réel plutôt qu'un miroir du réel où l'auteur se donne de grandes libertés pour retenir ce qui l'a le plus touché. »¹⁴² Enfin,

¹³⁹ M. Sauvage, I. Veyrat-Masson, *Histoire de la télévision...*, p. 56.

¹⁴⁰ « Sa matière brute se limite donc à ce qui persiste du passé, à savoir les images illustrant tel ou tel aspect de l'événement, les infrastructures et les objets les peuplant, les archives écrites les décrivant, et les témoins les racontant. Dès lors, nous notons une connexité des sources entre l'historien et le réalisateur qui n'implique évidemment pas le partage d'une méthodologie et de buts identiques. De plus, les résultats du travail de l'historien, s'ils ne sont pas la condition *sine qua non* de la réalisation d'un film, en font néanmoins partie intégrante. En amont, le réalisateur utilise le livre d'histoire comme un document qui lui permet de baliser son sujet d'un point de vue factuel. Le choix des ouvrages scientifiques, qui ne s'accordent pas toujours sur l'interprétation à donner aux faits, apporte une coloration spécifique au film et en influence grandement l'ossature. Nous verrons que, volontairement ou non, le documentaire devient parfois terre d'accueil, ou, *a contrario*, de bannissement pour tel courant de tel débat historiographique. L'historien et son bagage intellectuel -sont, dans certains cas, invités à adopter une posture qui les place au cœur du film. [...] » (J. Maeck, *Montrer la Shoah...*, p. 18-19).

¹⁴¹ « Ce rôle du temps se retrouve dans l'élaboration du document. L'auteur de magazine, parce qu'il est lié à l'actualité, doit rebondir. Il faut qu'il opère sans laisser refroidir l'information. Le documentariste est, à cet égard, beaucoup plus libre et dans le même temps beaucoup plus contraint. S'il veut trouver un regard vraiment distancié, un approfondissement notable, il lui faut un temps de réflexion et d'enquête important. » (J. Mouriquand, *Pratique du documentaire...*, p. 16-17).

¹⁴² *Ibid*, p. 18.

Isabelle Veyrat-Masson, qui a étudié la confusion des genres¹⁴³ à l'œuvre dans la production des docufictions¹⁴⁴, a identifié des « composantes classiques » du documentaire que la fiction peut réemployer : ce sont les archives, les interviews de témoins ou de scientifiques, les banc-titres illustratifs, le commentaire.

Toutes ces définitions – il y en a encore bien d'autres –, si elles s'accordent à l'ensemble des documentaires, présentent tout de même des manques certains en ce qu'elles semblent délaisser le caractère didactique et le contrat d'énonciation du documentaire au profit de ses formes. Or, on le verra, sans même aller jusqu'au mélange des genres avec la fiction, qui existe certes depuis les débuts du cinéma mais ne s'impose réellement à la télévision que dans le courant des années quatre-vingt-dix, les documentaires historiques n'ont pas affiché une unicité des formes et des dispositifs ; au contraire, ils ont fait l'objet d'une recherche constante d'esthétiques nouvelles avec une double ambition de servir la création télévisée et de répondre aux attentes d'une télévision plus portée sur le divertissement que la culture. La question du format n'est, de même, pas opérante : de nombreux documentaires affichent un format très court – parfois moins de cinq minutes – qui ne suppose pas un abandon des dispositifs et du discours documentaire. Enfin, il n'est pas rare de croiser des documentaires sans « images d'archives » ni témoins, particulièrement lorsqu'on s'éloigne du genre du film de montage contemporain. Je propose donc une définition souple du genre documentaire, qui ne suppose en rien sa codification selon des dispositifs cinématographiques précis mais cherche le caractère documentaire du cinéma du côté de son « intention de se soumettre à un contrôle de son adéquation à la réalité » extra-filmique présenté plus haut. On considèrera donc ici le genre du documentaire comme l'ensemble des émissions – d'une durée et de formats variables – qui diffusent un discours relevant de la transmission de connaissances en mettant en scène – par tous les procédés cinématographiques qui se peuvent imaginer – des éléments tangibles – témoins, documents, etc. – de la réalité extra-filmique qui constituent une source de la connaissance transmise ou, *a minima*, son illustration.

Reste à savoir ce qui confère au documentaire son caractère historique ; plus encore que la question du documentaire, les notions de l'écriture de l'histoire autant que la confection de

¹⁴³ Sur le sujet, cf. Fariborz Fallah, « Le docudrame », *Le temps des médias*, n°4, 2005/1, pp. 223-237 ; François Garçon, « Le documentaire historique au péril du docufiction », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n°88, 2005/4, pp. 95-108.

¹⁴⁴ « Le docufiction est un documentaire. Il l'est par le contrat de lecture qu'il propose à son public, marqué par l'intention pédagogique : c'est un contrat de vérité. Plusieurs éléments concourent en effet à authentifier le récit : témoins, archives, interviews de scientifiques ou reportages sur les lieux de l'action. Les traces du passé sont présentées, exposés à l'instar de preuves apportées à l'appui du commentaire. La publicité faite autour de la diffusion de ce type de programmes insiste sur les garanties scientifiques qui entourent le projet. Enfin, un commentaire objectif est chargé de transmettre des éléments de connaissance au public. » (I. Veyrat-Masson, *Télévision et histoire...*, p. 100).

la mémoire¹⁴⁵ ont suscité d'innombrables travaux¹⁴⁶ et réflexions épistémologiques que je tâcherai d'introduire dans le développement qui suit, comme modèles explicatifs des représentations portées par les documentaires. Puisqu'il s'agit ici d'étudier des émissions de télévision pour lesquelles, on le sait avec René Rémond, auteur d'un rapport en 1969 sur la place de l'histoire à la télévision, apparaît « la difficulté d'en évaluer l'importance quantitative, faute de pouvoir tracer en toutes circonstances une frontière bien nette entre l'histoire et le reste »¹⁴⁷, on considèrera comme ayant un caractère historique tout documentaire qui propose de porter un regard distancié sur des événements ou des acteurs du passé afin de produire des éléments de connaissance déterminés par un régime d'historicité spécifique et détaché du présent¹⁴⁸. Dans cette recherche, la notion de mémoire joue par ailleurs un rôle essentiel ; j'ai déjà esquissé plus haut les rapports entretenus par le cinéma à des mémoires collectives et individuelles, et la télévision présente un paradigme similaire. On comprend bien que, à la télévision, l'histoire « semble bien proche de cette définition de la mémoire collective qu'en donne Pierre Nora : 'ce qui reste du passé dans le vécu des groupes, ou ce que ces groupes font du passé.' »¹⁴⁹ En considérant l'oubli comme une donnée essentielle de la mémoire¹⁵⁰, on aborde ici celle-ci comme un phénomène social collectif différent de l'histoire qui constitue une « mémoire » écrite¹⁵¹ sans possibilité d'oubli¹⁵². Exprimée à la fois dans des sphères publiques et privées, individuelle et collective¹⁵³, on comprend la mémoire comme ce vecteur de « régimes

¹⁴⁵ La mémoire, en particulier, s'est imposée comme nouveau champ de recherche pour les historiens à partir des années soixante-dix, dans la foulée de la publication des *Lieux de mémoire* dirigés par Pierre Nora.

¹⁴⁶ On se rapportera aux sections « Historiographie » et « Histoire et mémoire » de la bibliographie indicative.

¹⁴⁷ René Rémond, *Note d'orientation sur les émissions historiques à l'ORTF, 2 décembre 1969, rapport présenté au nom de la Sous-Commission des Émissions historiques sur l'histoire dans les programmes de la télévision*, cité in I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*

¹⁴⁸ On évite ainsi de minimiser les résultats par une vision trop restrictive de ce qu'est l'histoire : « En effet, si l'histoire est, selon l'idéal d'Hérodote, le moyen de sauver de l'oubli les 'grands exploits' des grands hommes, la télévision ne pouvait présenter qu'une histoire événementielle, éventuellement anecdotique à partir du corpus ainsi sélectionné. Avec le 'modèle Thucydide', notre histoire aurait été plutôt militaire et politique. Si nous avons retenu comme historique, selon la définition du Robert, que ce qui a trait à 'l'étude scientifique d'une évolution, d'un passé', cette recherche risquait de ne pas avoir de suite. En effet, science et télévision ont-elles jamais coïncidé ? » (*Ibid.*).

¹⁴⁹ *Ibid.*

¹⁵⁰ Cf. A. de Mathan, *Mémoires de la Révolution...*, p. 12.

¹⁵¹ « Histoire et mémoire naissent d'une même préoccupation et partagent un même objet : l'élaboration du passé. Mais il existe une 'hiérarchie' entre les deux. La mémoire, pourrait-on dire avec Paul Ricoeur, possède un statut matriciel. L'histoire est une mise en récit, une écriture du passé selon les modalités et les règles d'un métier – d'un art ou, avec beaucoup de guillemets, d'une 'science' - qui essaie de répondre à des questions suscitées par la mémoire. » (E. Traverso, *Le passé...*, p.18).

¹⁵² « Elle désigne en effet un rapport affectif au coeur des constructions identitaires individuelles et collectives, dont l'énonciation et la reconnaissance peuvent s'avérer enjeux de souffrance ou de plaisir, d'assujettissement ou de libération. L'histoire, champ disciplinaire défini par des procédures scientifiques, dit en revanche établir un discours savant aux protocoles précis tels que l'exhaustivité de la documentation, le croisement et la critique des sources. La fiabilité de cette mise en récit du passé réside dans son caractère vérifiable et référencé, et dans un usage réflexif de la critique historiographique. » (*ibid.*).

¹⁵³ Cf. M. Halbwachs, *Les cadres sociaux... ; La mémoire collective...*

d'historicité »¹⁵⁴ qui déterminent un rapport au présent comme au passé ; on l'envisage comme moteur d'identités collectives qui fonctionnent en lien avec un paradigme historique, dont la connaissance « s'articule [...] sur le travail de souvenir et le travail de deuil »¹⁵⁵. Ce faisant, cette étude des documentaires historiques est l'étude des rapports entretenus par les discours qu'ils diffusent à une mémoire collective, et de la participation à¹⁵⁶ ou de l'évitement des « guerres de mémoires »¹⁵⁷. En ce sens, on peut pleinement envisager la télévision historique comme un lieu de mémoire autonome, vecteur de ses propres représentations et en quête de son propre imaginaire à partir des années soixante-dix.

Reste que l'étude du genre documentaire est, nécessairement, tributaire des sources convoquées et des méthodes d'analyse appliquées. La première source employée pour cette recherche est, précisément, le corpus de documentaires historiques constitué à partir des bases de données de l'Institut national de l'audiovisuel. L'usage est triple : le corpus est exploité en tant qu'objet autonome pour l'analyse quantitative développée dans la première partie de cette thèse, qui permet de faire la description des formes du genre documentaire et de conduire la suite de l'analyse. Par ailleurs, des visionnages ciblés sur un échantillon du corpus ont permis d'étudier les discours transmis par ces émissions de même que leurs formes cinématographiques et, occasionnellement, de proposer des analyses des séquences en faisant le lien entre images, texte et montage. Enfin, les archives imprimées dépouillées à l'Institut national de l'audiovisuel ont été principalement cherchées en fonction de leur lien avec les émissions rassemblées dans le corpus.

Les Archives nationales conservent les procès-verbaux de réunion d'organes décisionnels et consultatifs de la RTF et de l'ORTF ; leur dépouillement – exhaustif dans le cas du comité des programmes de télévision – a permis d'étudier la politique de programmation historique de manière générale et, plus particulièrement, du documentaire, dont la transcription des débats qui l'entourent autorise l'appréciation des manières successives de définir le documentaire et de l'envisager comme genre télévisuel. L'analyse est opérante jusqu'aux années soixante-dix, au moment où la mise en concurrence des chaînes signifie le déclin d'une direction commune. Le chercheur est alors contraint de s'en remettre aux dossiers d'émissions conservées par l'INA, et qui sont de différents types : les dossiers de production peuvent rassembler des scénarios, des comptes-rendus de réunion, de la correspondance ou des

¹⁵⁴ Cf. F. Hartog, *Régimes d'historicité...*

¹⁵⁵ Paul Ricoeur, « Histoire et mémoire », in A. de Baecque, C. Delage, *De l'histoire au cinéma...*, p. 23.

¹⁵⁶ « Les deux sens du mot histoire se rejoignent : l'histoire que les hommes font, et celles qu'ils écrivent. C'est ce statut mixte qu'exhibent les *narratios*. La fonction critique de l'histoire s'en trouve démultipliée : elle ne lutte pas seulement contre les préjugés de la mémoire collective, mais contre ceux de la mémoire officielle qui assume le rôle sociale d'une mémoire enseignée. Ce qui est en jeu, c'est l'identité même des collectivités et des communautés qui se racontent à elles-mêmes leur propre histoire en racontant l'histoire des autres. » (*Ibid.*, p. 26-27).

¹⁵⁷ Cf. P. Blanchard, I. Veyrat-Masson, *Les guerres de mémoires...*

documents de travail autour d'émissions spécifiques, et autorisent l'analyse de la genèse des différentes séries documentaires et des intentions qui conduisent à leur mise en production. Toutefois, dans la grande majorité des cas, on dispose de dossiers de presse qui constituent, au moment de la programmation des émissions, un discours d'accompagnement à destination des journalistes qui disposent ainsi d'éléments de langage pour la rédaction d'articles annonçant la diffusion des émissions. Il s'agit donc généralement d'un discours lénifiant des producteurs et auteurs, qui propose occasionnellement des éléments de contextualisation sur la mise en œuvre d'une série. Il convient de rester vigilant face à ces documents qui forment des éléments de communication avant d'être des sources de la production ; toutefois, si l'on s'intéresse aux représentations que se font les réalisateurs ou producteurs du documentaire, ces archives sont précieuses en ce qu'elles proposent de véritables regards théoriques sur les formes et les fonctions du genre. On ne s'étonnera donc pas de voir citées, en de nombreuses occasions, les intentions des réalisateurs transmises par le biais de tels textes.

Enfin, la presse – spécialisée ou non – constitue de même une source de première importance ; sur un plan pratique, les annonces d'émissions représentent un complément à la programmation lorsque des données manquent. C'est évidemment la première source convoquée pour étudier la réception des émissions, appréciable par la critique même qui suit les visionnages ou par l'écho que fait la presse des répercussions éventuelles de programmes historiques dans l'espace public. Par ailleurs, il arrive que des articles de presse informent leurs lecteurs sur l'élaboration d'une émission et ses conditions de production, parfois en interrogeant directement les professionnels sur leur méthode ; de telles informations sont précieuses lorsque les dossiers de production ou les documents de travail n'ont pas été conservés. Enfin, on retiendra que la presse spécialisée joue un rôle d'interface entre les téléspectateurs qu'elle entend représenter et la télévision dont elle fait la critique¹⁵⁸ ; il est donc essentiel de prendre en compte la réception des documentaires par la critique en ce que cette dernière peut disposer d'une influence sur la réalisation et la programmation d'émissions postérieures.

C'est par un plan chronologique que cette thèse doit répondre à la problématique formulée plus haut et à l'ambition d'écriture de l'histoire d'un genre, de ses représentations et

¹⁵⁸ « Elle peut d'abord défendre l'indépendance de la création et de l'information, en soutenant la libre expression des professionnels du petit écran : producteurs, réalisateurs, journalistes, etc. Mais face aux autorités télévisuelles elle revendique aussi un rôle de contre-pouvoir, suivant une conception classique de la presse comme « quatrième pouvoir » en démocratie. Enfin et surtout, elle tire parti de sa capacité supposée à représenter les téléspectateurs pour renvoyer la télévision au même rôle démocratique que celui dont elle se sent investie : une mission de service public, supposant la traduction fidèle des attentes des téléspectateurs. Ainsi l'action de la presse de programmes sur le petit écran évolue-telle considérablement, selon quatre stades successifs, depuis l'apparition en 1950 de son premier titre, *Radio Cinéma Télévision*, ancêtre de *Télérama*. Jusqu'au milieu des années 1960, presse spécialisée et télévision connaissent une véritable idylle car *Radio Cinéma* et *Télé 7 Jours* célèbrent avec enthousiasme l'essor d'un média encore neuf. [...] Mais avec l'ouverture de la télévision française aux opérateurs privés, le discours sur la représentation des téléspectateurs ne fait plus le poids face au verdict immédiat de l'audience. » (Jamil Dakhli, « Au nom du public... », p. 171-172).

de ses formes, qui l'accompagne ; il a été déterminé par l'étude quantitative du corpus de documentaires historiques, qui a montré que le genre suivait les mutations de l'histoire institutionnelle tout en présentant un décalage de quelques mois qui doit être rapporté aux conditions de la production. Opposés à la télévision du direct, les documentaires disposent d'un temps de production important – de plusieurs semaines à plusieurs années – qui conduit à ce retard apparent dans les conséquences visibles des évolutions de l'institution télévisée. On reconnaît tout de même une organisation chronologique centrée sur la période charnière de l'ORTF : d'abord, de 1949 à 1964, on assiste à une période de lente élaboration du genre documentaire, qui n'est pas nécessairement reconnu comme tel par les professionnels du média ; les premiers – et rares – documentaires sont diffusés dans une période dominée par les dramatiques et le direct comme principale technique de tournage. Ensuite, entre 1965 et 1975, le documentaire s'épanouit sous le régime de l'ORTF ; alors que les dramatiques pâtiennent d'évolutions techniques défavorables et, surtout, de la suppression de *La Caméra*, le genre s'impose comme une forme majeure de la télévision historique, bien qu'il soit frappé par de nombreux scandales et censures. Entre libéralisations et reprises autoritaires, la télévision historique de l'Office maintient nombre de tabous liés à l'histoire et aux mémoires nationales. Enfin, à la suite de la dissolution de l'ORTF, remplacé par plusieurs sociétés de programmes et de production, le documentaire suit la tendance entre 1976 et 1989 : le genre connaît un éclatement de ses sujets, de ses formes et de ses auteurs qui le place tant du côté de la médiatisation d'une histoire universitaire que dans le champ du divertissement.

Il convient ici d'alerter le lecteur sur l'organisation interne de ces parties chronologiques : les chapitres de chacune sont organisés en fonction de thématiques spécifiques qui peuvent entraîner la rupture de la cohérence chronologique. Il était plus important, à mes yeux, de donner à voir plusieurs mutations propres à chaque période plutôt que de les confiner dans une énumération cohérente mais trop aride. L'essentiel demeure que chaque série, chaque émission soit rattachée au contexte politique, social, historiographique et mémoriel de son temps de production, de programmation et de réception. A ce titre, en considérant les programmes étudiés dans la multiplicité de leurs temporalités – économique, technique, médiatique, et archivistique¹⁵⁹ –, comme des objets en confection, à la matérialité mouvante avant d'être des objets médiatiques reçus et perçus dans leur unicité, on suivra ici les consignes de Louise Merzeau qui expose que :

¹⁵⁹ « Pour être constamment tendu vers le présent de l'émission, le flux n'en est pas pour autant cette scène éphémère à laquelle on voudrait le réduire – où tout se jouerait une fois, et en direct. Il est au contraire constitué pour une très large part d'images d'archive et de redites, par où le stock remonte en permanence dans les programmes, creusant des espaces de rétention dans l'entropie de l'actualité. Hommages, rediffusions, commémorations, images-prétextes... le temps télévisuel est un temps circulaire, qui se nourrit de sa propre évanescence. Le dispositif est par ailleurs lui-même une machine à fabriquer de l'archive, depuis que les instances publiques ont élargi leur politique mémorielle à l'audiovisuel. Loin des effets de dissémination qu'on lui prête à l'envi, la télévision remplit ainsi une fonction de dépôt, qui contribue à produire des mémoires identitaires, générationnelles ou culturelles. » (Louise Merzeau, « Les temps télévisuels », in B. Cousin, M. Crivello (dir.), *Télévision et Méditerranée...*, p. 19).

Si la télévision joue un rôle de médiation, ce n'est pas seulement parce qu'elle est un vecteur de diffusion. C'est surtout parce qu'elle est un système d'inscription, d'organisation et de régulation. Pour mesurer la complexité d'un tel système, les approches centrées soit sur les contenus, soit sur les stratégies, soit sur les réceptions s'avèrent insuffisantes. Car c'est précisément dans le croisement de toutes ces dimensions que le dispositif fabrique de la mémoire. [...] La télévision apparaît alors comme un *feuilleton de temporalités*, qui produisent par leur superposition, leur friction et leur négociation une mémoire organisée et organisante.¹⁶⁰

D'où une conviction qui doit conduire cette recherche : l'écriture télévisuelle est, en ce qu'elle s'inscrit dans un même rapport au temps¹⁶¹, une opération historique.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 15.

¹⁶¹ « Pour prendre son essor, l'historiographie exige une mise à distance, une séparation, voire une rupture avec le passé, tout au moins dans la conscience des contemporains. Cela constitue une prémisse essentielle pour procéder à une historicisation, c'est-à-dire à une mise en perspective historique du passé. Cette distance s'installe davantage grâce à des fractures symboliques [...] qu'en vertu d'un simple éloignement temporel. » (E. Traverso, *Le passé...*, p. 43).

PREMIÈRE PARTIE.

**MISE AU POINT. LE DOCUMENTAIRE
HISTORIQUE DE TÉLÉVISION :
ÉTUDE D'UN GENRE (1949-1989)**

Chapitre premier. Montage : élaboration d'un corpus et méthode descriptive

A. Comment adapter une définition théorique aux réalités de la création télévisuelle ?

Les définitions données en introduction concernant le documentaire, son caractère historique, et la période considérée ont conduit à l'élaboration d'un corpus d'émissions à partir des bases de données de l'Institut national de l'audiovisuel (Ina)¹. Ces définitions théoriques nécessitent toutefois d'être confrontées à la réalité tant de la production que de la conservation de ces émissions.

Il convient d'abord de se pencher sur la question du documentaire comme genre d'émission : si j'ai donné des éléments qui tentent d'embrasser les différentes difficultés qu'ont rencontrées réalisateurs, théoriciens et chercheurs pour définir un objet aux nombreuses facettes, le résultat ne correspond pas nécessairement aux conceptions des professionnels de la télévision. Le documentaire télévisé, loin de toutes considérations théoriques, correspond avant tout aux émissions reconnues comme telles par les producteurs de télévision et relevant parfois d'un département spécialisé en la matière. Cette répartition générique de la production des émissions se stabilise dans les années 1970 : les chaînes de télévision se dotent alors de services dédiés à la production et la réalisation d'émissions documentaires ; ainsi, le Département des documentaires et magazines de TF1, dirigé par Francis Mercury sous la présidence de Jean-Louis Guillaud. Comme l'attestent les comptes-rendus de réunions de production ou les dossiers d'émissions conservés dans les archives de l'Ina, le documentaire est défini principalement par sa correspondance à certaines pratiques de production, certaines formes, voire certains formats. Dans cette acception, le documentaire comme genre regroupe des émissions engageant une production lourde et la mobilisation d'équipes techniques entières que les sujets qu'elles traitent amènent parfois à tourner pendant plusieurs mois, et dans divers pays. La diffusion de telles émissions est nécessairement rare et parfois, sinon souvent, perçue comme un événement télévisuel. Les « grandes séries documentaires » dérogent rarement à un format devenu traditionnel, correspondant à six épisodes – chiffre variable selon les sommes engagées, mais ne dépassant jamais la dizaine - de 52 minutes. De telles séries se comptent chaque année sur les doigts de la main ; il s'agit, pour évoquer les documentaires historiques les plus marquants

¹ Ce corpus a été constitué en utilisant l'outil Hyperbase, qui permet d'accéder aux bases de données des programmes de radio, de télévision, ainsi qu'aux archives écrites conservées par l'Institut national de l'audiovisuel. Une version en ligne du catalogue des fonds conservés par l'INA est accessible à l'adresse : <www.inatheque.fr>. Je donne pour chaque émission évoquée l'identifiant qui permet, sur le catalogue, d'accéder à la notice descriptive de la série ou de l'émission propre concernée.

dans la mémoire télévisuelle, des émissions réalisées par Daniel Costelle², de *Méditerranée*³ de Fernand Braudel, du *Temps des Cathédrales*⁴ de Georges Duby. Les grandes séries documentaires télévisées dépassent largement le cadre des sujets historiques et, nécessitant parfois des années de production, sont marquées dans leurs ambitions créatrices par le modèle du cinéma documentaire, tout en restant l'un des exemples les plus identifiables des genres télévisuels⁵.

On pourrait donc, en se penchant sur la question de l'Histoire à la télévision, faire une histoire des grandes séries documentaires. Elles sont au demeurant largement identifiées au sein des collections de l'Ina et sont accompagnées d'une documentation riche et de dossiers de production conséquents. La récurrence des réalisateurs, auteurs et producteurs, permet de se pencher sur l'échantillon d'une profession et de faire l'historique de carrières spécialisées. Leur répartition relativement linéaire sur les années 1970 et 1980, les chaînes mettant en production chaque année un certain nombre de séries selon un budget prédéfini, assure au chercheur qui s'y intéresse un objet équilibré par rapport à la période. Adopter cet angle de recherche supposerait alors de s'intéresser à la production des séries d'émissions historiques désignées comme documentaires par les professionnels de la télévision ; si ce point de départ est parfaitement légitime, ce n'est pas celui que j'ai choisi. Il m'a semblé plus intéressant, afin de dépasser un simple corpus constitué des émissions exemplaires de la télévision, et dans un objectif d'exhaustivité, de m'intéresser à toutes les émissions historiques dont la forme peut être rattachée au genre documentaire tel que je l'ai défini.

On peut en effet trouver dans de nombreux autres types d'émissions des formes et des usages documentaires : les magazines et reportages de toute sorte n'en sont pas exempts. Dans ses travaux sur la place de l'Histoire à la télévision française⁶, Isabelle Veyrat-Masson voit dans le format une condition *sine qua non* pour qualifier un documentaire. En-dessous d'une certaine

² Dès 1966, Daniel Costelle réalise « Verdun », premier épisode de la série des *Grandes Batailles* qui s'achève en 1974, aux côtés de Jean-Louis Guillaud et Henri de Turenne. Spécialisé dès lors dans la production de documentaires historiques, il est le réalisateur, entre autres, des séries *Les Grandes Batailles du passé* (1973), *Histoire de l'aviation* (1977), *Histoire de la marine* (1979), *Histoire des inventions* (1983). Cf. *infra*, Deuxième partie, Chapitre I.

³ *Méditerranée* est une série de Fernand Braudel et Georges Vallet, en douze épisodes, diffusée sur FR3 entre le 24 septembre et le 24 décembre 1976. Identifiant de notice INA : CPC99002273. Cf. *infra*, Troisième partie, Chapitre II.

⁴ *Le Temps des cathédrales* est une série de Roger Stéphane et Georges Duby, en neuf épisodes, diffusée sur Antenne 2 entre le 25 février et le 21 avril 1980. Identifiant de notice INA : 2094436.001. Cf. *infra*, Troisième partie, Chapitre II.

⁵ La production de documentaires historiques ne se limite cependant pas au format de la série : de très nombreux documentaires diffusés par les différentes chaînes de télévision sont des longs-métrages autonomes, qui ne correspondent pas à un format d'épisodes mais à celui du film de cinéma, même lorsque leur diffusion s'échelonne en plusieurs parties afin de s'inscrire dans un format télévisuel. Cette production est toutefois plus marginale, et surtout plus tardive, essentiellement observable à partir des années 1980. Avant cette date, les longs-métrages documentaires historiques diffusés par la télévision sont principalement des films produits en-dehors de son cadre et pour lesquels les droits de diffusion ont été acquis. Dans les années 1980, la diffusion de tels films, plus coûteux proportionnellement que des séries, est d'autant plus mise en avant comme un événement télévisuel dont les « grandes soirées » thématiques, plus proche du genre du magazine, avaient été la matrice dès les années 1970. Les films diffusés dans la collection « Passé Simple » en 1986-1987 en sont un des meilleurs exemples.

⁶ Cf. I. Veyrat-Masson, *L'histoire à la télévision...* ; I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*

durée – rapportée à une quinzaine de minutes – l’émission ne relèverait pas du documentaire mais du magazine ou de l’information. Il me semble pourtant qu’un film ou une émission documentaire se construit sur la base d’autres caractères formels ou discursifs, qui ont déjà été évoqués en introduction. La série *Flash sur le Passé*⁷, diffusée quotidiennement pendant un an en 1964 et 1965, est un ensemble d’émissions réalisées selon le modèle classique du montage d’archives et du commentaire, dont les épisodes les plus courts durent deux minutes et dont les plus longs dépassent rarement sept minutes. Cette série relève incontestablement du genre du documentaire historique, tant par son propos que par sa forme. Sa durée courte implique des contraintes que ne rencontrent pas nécessairement des émissions plus longues, mais celles-ci ne sont pas de nature à l’écarter du champ du documentaire, quand bien même l’émission rappelle, dans sa forme, le modèle des sujets des actualités cinématographiques⁸.

Une telle acception suppose également que l’on intègre dans cette définition élargie des émissions qui relèvent *a priori* du reportage. Les exemples de magazines de reportages consacrant certains de leurs sujets à l’Histoire ne manquent pas. Dans ce cas, et si ces sujets répondent aux conditions établies pour caractériser un documentaire, ils sont légitimes à intégrer un corpus de documentaires historiques. Ainsi, des émissions aussi variées que *Dim Dam Dom*⁹, *Auto Moto*¹⁰ ou *Aujourd’hui Madame*¹¹, pour ne citer que celles-ci parmi les magazines figurant dans mon corpus, peuvent parfois présenter une séquence historique relevant des usages documentaires, consacrée à un objet en particulier, souvent en lien avec les orientations générales du magazine. Cela ne conduit évidemment pas à prendre comme objet de la recherche ces magazines, mais bien à considérer certains de leurs sujets comme des documentaires historiques lorsqu’il apparaît qu’ils permettent d’élargir le propos et d’avoir une vision plus globale des représentations historiques à la télévision sous la forme du documentaire. Il ne s’agit pas non plus de considérer toute séquence télévisée proposant des usages documentaires

⁷ Cf. Chapitre V : “Une étude de cas : *Flash sur le Passé*.”

⁸ Les Actualités françaises diffusaient en effet régulièrement des sujets historiques, films de montage d’archives ou d’iconographie commentés en voix-off.

⁹ *Dim Dam Dom* est un magazine féminin, produit par Daisy de Galard et diffusé sur la deuxième chaîne de l’ORTF de 1965 à 1971. Des montages d’archives sont épisodiquement diffusés dans le cadre de cette émission, notamment les sujets « L’Eté 39 », le 18 juillet 1969 (identifiant de notice INA : CPF07007553), ou « 36 c’était aussi », le 23 février 1970 (identifiant de notice INA : CPF07007428).

¹⁰ Créée par Jacques Bonnacarrère, Georges de Caunes et Jean-Pierre Chapel, *Auto moto* est l’une des émissions les plus anciennes de la télévision française, le premier numéro étant diffusé sur TF1 le 11 janvier 1975 (identifiant de notice INA : CAA05012870). Le sujet « L’automobile sous l’Occupation » est diffusé le 31 mai 1975 (identifiant de notice INA : CAA11009005).

¹¹ Produit par Armand Jammot, *Aujourd’hui madame* est un magazine féminin diffusé sur la deuxième chaîne de l’ORTF à partir du 19 mai 1970. Est produite dans son cadre une « Histoire de la chanson française », long-métrage diffusé le 6 avril 1981 (identifiant de notice INA : CPB81050174). Le magazine est remplacé par l’émission *Aujourd’hui la vie* en janvier 1982 ; de nombreux documentaires sont également diffusés dans le cadre de cette dernière, notamment les séries « Histoire de l’aliment, du goût et de la faim » d’octobre à décembre 1982 (identifiant de notice INA : CPB13004114), « Histoire des juifs en France » en juin 1983 (identifiants de notice INA : CPB83052432 ; CPB83053916 ; CPB83057868), et « Au nom des femmes » d’avril à juin 1985 (identifiant de notice INA : CPB07000728).

ponctuels comme relevant du genre documentaire, mais bien à saisir des émissions et sujets autonomes dont l'ensemble des dispositifs cinématographiques – prises de vues comme montage ou procédés didactiques – renvoient au documentaire.

B. Quelles conditions et méthodes de la recherche ?

Une fois entendue cette définition élargie du documentaire, ouverte à toutes les séries et tous les formats, il est nécessaire de la confronter aux outils dont dispose le chercheur pour exploiter les bases de données de l'Institut national de l'audiovisuel et constituer un corpus conséquent.

Cette recherche a été menée à l'Inathèque, sise au Rez-de-Jardin du site François Mitterrand de la Bibliothèque Nationale de France. L'accès aux collections est garanti par un moteur de recherche permettant d'accéder à la base de données et aux notices d'émissions selon certains critères : titre propre des émissions, titre des programmes, date de diffusion, thématique, genre d'émission, générique, etc. Les ambitions du chercheur se confrontent alors aux réalités de l'indexation et de la description des émissions ; s'il faut noter la richesse de notices descriptives propres à chaque émission, une recherche prolongée fait vite émerger leurs limites. Il est rare d'observer une description identique pour des émissions similaires ; deux épisodes d'une même série peuvent être indexés selon des catégories différentes. Par ailleurs, les critères retenus par les documentalistes pour décrire ces émissions ne sont pas nécessairement ceux développés par le chercheur, tout comme ils peuvent différer de ceux utilisés par les professionnels. Le terme de « magazine » ne signifie pas la même chose pour tous, de même que les thématiques reconnues peuvent varier selon la compréhension du sujet d'une émission par des individus différents. Il revient alors au chercheur de se familiariser avec l'objet de sa recherche et de multiplier les requêtes dans le moteur de recherche afin de toucher au plus près à l'exhaustivité.

J'ai entamé ma recherche en passant en revue les émissions diffusées entre 1949 et 1989 et qui correspondaient au genre « documentaire », sans préciser la thématique « histoire », afin de déterminer moi-même le caractère historique des émissions sans être contraint par leur indexation. J'ai ainsi sélectionné un premier corpus de documentaire à l'issue de plusieurs mois de recherches ; il s'est vite avéré que ce corpus n'était pas satisfaisant. Certaines émissions identifiées par les recherches déjà menées sur le sujet brillaient par leur absence de même que des pans entiers de séries. Une seconde étape m'a conduit à rechercher spécifiquement ces émissions. Constatant que la raison de leur absence était précisément leur description relevant d'un autre genre que celui du documentaire, j'ai renouvelé ma recherche sur le moteur de recherche de l'Ina, cette fois en recherchant des « magazines » et des « documents à base d'archives », selon les thématiques « Histoire » et « Sciences sociales ».

Enfin, le dépouillement systématique des dossiers d'émissions dans les archives de l'Ina m'a permis de découvrir un certain nombre d'émissions intéressant également ma recherche, soit qu'un dossier consulté comporte des références à une émission encore inconnue, soit que des dossiers d'émissions soient classés par thématiques et présents dans les mêmes cartons, ce qui permettait d'intégrer d'autres émissions historiques. Des lectures plus tardives sur le sujet de l'Histoire à la télévision et les rapports entre film et histoire ont également fait émerger des émissions qui nécessitaient d'y être ajoutées. J'ai donc constitué ce corpus en plusieurs temps, y revenant fréquemment pour ajouter des émissions qui n'y avaient pas encore trouvé leur place ou, au contraire, en retirer lorsqu'il apparaissait qu'elles ne remplissaient pas les conditions établies pour définir une émission documentaire.

Ce travail de recherche a abouti à la conception d'un corpus final de 2580 émissions. Du fait des difficultés rencontrées pour déterminer la légitimité de la présence d'un certain nombre d'émissions, ce corpus n'a aucune prétention à être exhaustif ; tout au plus a-t-il vocation à tendre vers une certaine exhaustivité¹². Sa définition dépend en effet, je l'ai dit, d'un certain nombre de caractères qui ont déjà été exposés. Cette définition peut être discutée voire contestée, et un travail de recherche similaire pourrait aboutir à un corpus différent sur plusieurs points. Il me semble tout de même que ce corpus s'appuie sur un cœur d'émissions dont la présence est incontestable : il s'agit des « grandes séries documentaires » évoquées plus haut. Ces émissions, en plus d'être définies par leurs producteurs dès la conception comme des documentaires historiques, ont laissé des traces dans la mémoire télévisuelle et sont pour certaines reconnues comme des jalons dans l'évolution des mémoires contemporaines.

C. Émissions exclues du corpus

Il est impossible de prétendre à l'exhaustivité sans évoquer les séries ou les types d'émissions qui ont été volontairement laissés de côté, soit pour des questions de définition, soit pour des motifs propres à la recherche. Concernant ces derniers, il s'agissait, face à un corpus déjà massif, d'éviter la surcharge qui rendrait impossible une étude cohérente dans le temps imparti. J'ai donc décidé de laisser de côté un certain nombre d'émissions selon leur thématique ou leur sujet, au sujet desquelles on peut objecter qu'elles sont non seulement des documentaires mais qu'elles ont en plus une thématique historique.

¹² Il est désormais d'usage pour les travaux portant sur l'histoire de la télévision de prévenir le lecteur quant à l'impossibilité d'étudier les programmes de télévision dans leur exhaustivité, les décennies précédant la mise en place du dépôt légal de la télévision étant par ailleurs caractérisées par la perte irréversible d'un certain nombre d'émissions.

1. Émissions de patrimoine

Sont d'abord concernées les émissions de patrimoine, qui fleurissent tout au long de la période. Les séries sont variées, et peuvent toucher de nombreux sujets et thématiques ; la plus célèbre demeure certainement *Chefs-d'œuvre en péril*¹³. Si les émissions de patrimoine – matériel comme immatériel – s'intéressent au passé, il s'agit, plutôt que de traiter d'Histoire, d'évoquer les traces de ce passé qui demeurent dans le présent¹⁴. On trouve également un nombre important d'émissions consacrées aux traditions populaires et à leur permanence dans la société française. Le sujet de ces émissions est en partie historique, et fait parfois l'objet d'un traitement proche du documentaire ; elles n'en demeurent pas moins des émissions fortement attachées au présent, dans le sens où elles interrogent précisément des phénomènes sociaux présents. Cette sélection a cependant nécessité de s'interroger sur un certain nombre d'émissions moins marquées par la séparation entre passé et présent ; de nombreux documentaires de patrimoine, dès les années 1950, invitent le téléspectateur à découvrir des bâtiments historiques, avec le modèle du château-fort en tête. Ces émissions ont été intégrées lorsque le propos principal était bien rattaché à l'Histoire et pas à la présentation d'un objet du passé ; des séries d'émissions comme *Histoires de Paris*¹⁵, dont le discours dépasse largement la simple description d'un bâtiment ou d'un lieu et fait usage de nombreux documents, ou encore *Les Bonnes Adresses du passé*¹⁶, qui relie personnages et bâtiments historiques et produit des biographies historiques sous forme de promenades, sont présentes dans le corpus. Cette sélection nécessaire entre émissions peut parfois sembler arbitraire ; elle témoigne en réalité des contraintes concrètes de ce travail de recherche et de la difficulté persistante à définir le caractère historique d'une émission.

¹³ *Chefs-d'œuvre en péril* est une émission mensuelle, diffusée entre 1964 et 1972 sur la première et la deuxième chaîne de l'ORTF, puis à nouveau en 1976 et 1992 sur Antenne 2. « Au départ, il s'agit d'une émission diffusée sur France Inter, débutée en 1962, d'abord dans *Inter-Actualités*, puis dans *Inter-loisirs* et *Dimanche de printemps*. Elle fut portée à la télévision dès 1964 par son créateur, le journaliste Pierre de Lagarde. Jusqu'en 1992, l'équipe de l'émission a parcouru le territoire français pour faire découvrir aux téléspectateurs les monuments et les œuvres qui méritaient, selon le journaliste, d'être sauvés. D'abord resserrée autour des châteaux, des églises et des vieux quartiers, l'horizon du programme s'est ouvert aux créations plus récentes, à l'architecture des XIXe et XXe siècles, ainsi qu'aux arts et traditions populaires. », T. Le Hégarat, *Chefs-d'œuvre...*, p. 208.

¹⁴ Après avoir exposé les enjeux autour de la notion et des nombreuses définitions qui se sont succédés, Thibault Le Hégarat définit le patrimoine, dans une acception large, « comme tout héritage du passé qui est considéré digne d'être conservé et transmis aux générations futures. » (Thibaut Le Hégarat, *Chefs-d'œuvre...*, p....). On ajoutera que le patrimoine renvoie avant tout à un héritage matériel ; le patrimoine immatériel, incluant notamment les pratiques et traditions, ne doit pas être confondu avec la mémoire qui est ici considérée comme un élément constitutif des émissions historiques.

¹⁵ *Histoires de Paris* est une série de Jack Sanger consacrée aux monuments et lieux emblématiques de Paris et aux événements de l'histoire parisienne et nationale qui y sont liés. Elle est diffusée sur la première et la deuxième chaîne entre le 24 janvier 1966 et le 13 décembre 1974. Identifiant de notice INA : CPF04003502.

¹⁶ *Les Bonnes adresses du passé* est, à la fin des années 1960, l'une des séries historiques rencontrant le plus de succès à la télévision française. Produite par Roland Bernard, elle est diffusée sur la première chaîne entre le 30 janvier 1962 et le 17 octobre 1973. Identifiant de notice INA : CPF97102338.

2. Émissions artistiques

Ont également été laissées de côté les émissions traitant des beaux-arts ou de la musique. Un certain nombre s'inscrit dans un contexte historique, les objets évoqués – peinture, sculptures, œuvres musicales, etc. - ayant un caractère éminemment historique. De telles émissions font également la part belle aux biographies d'artistes, écrivains, compositeurs ; mais le discours s'éloigne parfois des considérations historiques pour interroger le concept d'art en tant que valeur intrinsèque et atemporelle – parfois anachronique – d'une œuvre. Ici le choix relève plutôt d'une orientation du discours historique que je cherche à étudier : cette recherche a débuté avec la volonté d'interroger d'une part le caractère politique des discours historiques télévisuels, et d'autre part les liens entre l'histoire scientifique, universitaire et académique et ses représentations dans l'espace médiatique. L'histoire des arts, qui peut apparaître dans ses manifestations télévisuelles comme moins problématique – au sens littéral du *problème* que pose l'histoire, tel que saisi par les historiens des *Annales* tenants d'une « histoire-problème »¹⁷ –, et certainement moins politique que des discours historiques plus classiques, pouvait dans cet objectif être laissée de côté ; ce qui ne signifie pas qu'il n'y ait pas intérêt à étudier ces manifestations dans le cadre d'une recherche moins contrainte. Des documentaires traitant d'histoire des arts ont par ailleurs été ajoutés au corpus dès lors que leur contenu dépassait dans son ensemble les considérations esthétiques pour proposer un discours historique. Des séries traitant de l'histoire de l'art comme d'un objet social, reliant une époque, ses acteurs et ses lieux comme autant de phénomènes historiques, apparaissent dans le corpus. C'est le cas de la série *Les Heures Chaudes de Montparnasse*¹⁸. Figurent également dans le corpus également des portraits historiques d'artistes dans le cadre d'émissions historiques, au même titre que des biographies d'autres personnages. Même absentes, ces émissions ne sont pas étrangères à la réflexion générale sur les représentations historiques télévisuelles ; la série *L'année Beethoven*, diffusée en 1970 pour célébrer le bicentenaire de la naissance du compositeur, est un marqueur des commémorations télévisuelles de la même manière que les différentes séries diffusées dans le cadre du bicentenaire de la naissance de Napoléon, l'année précédente¹⁹. En revanche, l'essentiel de la série étant constitué de captations de représentations orchestrales, elle n'apparaît pas dans le corpus.

¹⁷ C. Delacroix, F. Dosse, P. Garcia (dir.), *Les courants historiques...*, p. 252.

¹⁸ *Les Heures chaudes de Montparnasse*, série de Jean-Marie Drot, est originellement diffusée sur la première chaîne entre le 10 décembre 1962 et le 21 septembre 1964. Une nouvelle version de la série, en couleurs et proposant un nouveau montage, est rediffusée sur Antenne 2 entre 1981 et 1983 et sur FR3 en 1989. Identifiant de notice INA : CPF07002767.

¹⁹ Ce bicentenaire a notamment été marqué à la télévision par la diffusion des séries *Napoléon et l'Angleterre* (Première chaîne ; identifiant de notice INA : CPF10001922), *Napoléon tel qu'en lui-même* (Première puis seconde chaîne ; identifiant de notice INA : CPF03005443), *Une famille nommée Bonaparte* (Seconde chaîne ; identifiant de notice INA : CPF10006021).

3. Émissions littéraires

Le corpus de documentaires n'inclut pas d'émissions littéraires. Cette absence semble *a priori* évidente si l'on considère que ces émissions, généralement filmées en plateau, ne correspondent pas au genre étudié. La question est en réalité plus épineuse si on se penche sur leur contenu et leurs séquences : les émissions littéraires, en particulier celles consacrées à l'actualité des publications historiennes, ne sont pas exemptes d'usages documentaires – bancs-titres, exploitation de photographies ou films d'archives – voire d'entières séquences documentaires. Cette association de l'image avec le discours de l'historien, généralement invité à s'étendre sur le sujet de son ouvrage, ne diffère pas tant de certaines séquences de documentaires historiques associant commentaire en voix-off et image d'archives. Il pourrait être pertinent d'étudier les émissions littéraires de ce point de vue et d'interroger l'influence du documentaire, et de la réalisation de télévision de manière plus générale, sur leur propre réalisation ; mais ce n'est pas le propos de ce travail de recherche. Les émissions littéraires, y compris celles dédiées à l'Histoire, telles *Clio et les siens : les livres et l'Histoire*²⁰, ne sont donc pas comprises. Leur rapport immédiat à l'actualité éditoriale semble également les disqualifier pour en faire des émissions d'Histoire à proprement parler ; de la même manière, tous les documentaires ou reportages consacrés à l'actualité des expositions, des fouilles, ou des publications historiennes que j'ai recensés ont été écartés du corpus.

4. Fictions

L'introduction de ce mémoire a été l'occasion de définir le genre documentaire, en insistant sur les rapports parfois flous entretenus avec la fiction. Des exemples d'émissions de télévision jouant sur leur rapport à la fiction ont été donnés. La présence d'éléments de fiction dans une émission documentaire, à supposer que celle-ci soit exploitée à des fins d'illustration et ne fasse pas concurrence aux usages documentaires classiques que j'ai définis, n'a pas constitué un critère discriminant dans l'élaboration du corpus. On trouvera ainsi des émissions dont des séquences font appel à des reconstitutions et des comédiens, de même que des émissions dans lesquelles des courts-métrages sous forme de dramatiques cohabitent avec des séquences documentaires. *Le Calendrier de l'Histoire*²¹, adaptation télévisuelle éponyme de

²⁰ *Clio et les siens* est une émission produite par Georgette Elgey, Jean-Marc Leuwen, Janine Knuth, et Henri Burgelin. 52 épisodes sont diffusés sur la deuxième chaîne de l'ORTF à partir du 11 octobre 1966 : il s'agit de la première émission littéraire de cette ampleur dédiée à des sujets historiques, qui accueille souvent les premiers pas télévisuels de nombreux historiens et historiennes. Identifiant de notice INA : CPF97102414. La série donne lieu à une variante, *Le Quart d'heure de Clio*, diffusé sur la deuxième chaîne de l'ORTF entre octobre 1967 et septembre 1968. Identifiant de notice INA : CPF08009701.

²¹ *Le Calendrier de l'Histoire* est une série hebdomadaire produite par André Castelot et réalisée par Bernard Roland, diffusée sur la première chaîne de l'ORTF pendant toute l'année 1973. Ses différentes séquences, dont les sujets

l'ouvrage d'André Castelot²², en est un bon exemple. En revanche, j'ai exclu de mon analyse des émissions à prétention documentaire qui s'appuyaient exclusivement sur de la fiction, ou dans lesquelles les séquences documentaires ne jouaient qu'un rôle mineur.

5. Émissions de plateau

Pour finir, les émissions de débat, et les émissions de plateaux en général ont été pour la plupart exclues du corpus. Certaines y ont été intégrées, parce qu'elles présentaient en majorité des séquences répondant aux critères de définition du documentaire, mais ces cas sont rares. Les documentaires diffusés en première partie d'émissions de débat, comme dans le cas exemplaire des *Dossiers de l'écran*²³, ont bien sûr été considérés. Les séquences de débat en plateau qui suivent la diffusion du documentaire n'apparaissent pas dans le corpus, mais ont pu être considérées pour éclairer les conditions de diffusion du film.

Cette description des types d'émissions compris ou non dans la définition donnée du documentaire peut sembler fastidieuse ; elle est en réalité nécessaire lorsqu'on considère la diversité des formes de la création audiovisuelle. Il n'existe pas de modèle universel pour chaque genre d'émissions, et les catégorisations sont bien souvent trop peu souples pour correspondre à la réalité du champ télévisuel, vecteur d'une véritable « confusion des genres », comme l'a montré Isabelle Veyrat-Masson²⁴. Faire l'état des lieux des types d'émissions présentant des usages documentaires permet alors d'y adapter les définitions posées en introduction.

D. Quel accès aux sources ?

Il convient enfin de revenir sur la question de l'accès aux sources de l'histoire télévisuelle. Ce corpus, je l'ai déjà dit, n'a pas prétention à toucher à l'exhaustivité du documentaire historique de télévision. Indépendamment des questions de définition, de sélection et d'exclusion des émissions, l'état des archives de la télévision ne permet pas de

anniversaires sont choisis en fonction de la date de diffusion, alternent de courts montages d'archives et des dramatiques de plus grande ampleur. Identifiant de notice INA : CPF09007222.

²² André Castelot, *Le calendrier de l'histoire*, Librairie académique Perrin, Paris, 1970.

²³ *Les Dossiers de l'écran*, magazine créé par Armand Jammot, sont diffusés de manière hebdomadaire sur la deuxième chaîne de l'ORTF à partir du 6 avril 1967, la première émission étant consacrée à un débat sur le jugement des criminels de guerre nazi suivant la projection d'un film de René Clément, *Les Maudits*. Bien que l'émission privilégie les œuvres de fiction, un certain nombre de documentaires ont également été diffusés. Le corpus comprend une vingtaine de documentaires programmés dans le cadre de l'émission, parmi lesquels on peut citer « Pétain, 1856-1951 », diffusé le 25 mai 1976 (identifiant de notice INA : CPB16001181), « La quatrième république », documentaire en deux parties diffusé les 2 et 3 janvier 1978 (identifiants de notice INA : CPB78055817, CPB7805591401), ou la série *Nos ancêtres les Français*, diffusée du 1er février au 23 mai 1982 (identifiant de notice INA du premier épisode : CPB82053303).

²⁴ I. Veyrat-Masson, *Télévision et histoire...*

l'envisager. La loi n°92-546 du 20 juin 1992 relative au dépôt légal²⁵ dispose que « les documents imprimés, graphiques, photographiques, sonores, audiovisuels, multimédias, quel que soit leur procédé technique de production, d'édition ou de diffusion, font l'objet d'un dépôt obligatoire, dénommé dépôt légal, dès lors qu'ils sont mis à la disposition d'un public » (Article 1). Par ce texte, l'Ina était chargé de la collecte du dépôt légal de la télévision, effectif à partir du 1^{er} janvier 1995.

La collecte systématique n'intervenant qu'à cette date, les collections de l'Ina accusent de nombreux manques pour les diffusions antérieures, en particulier lorsque l'on remonte aux premières années de la télévision. Des émissions dont on peut retrouver la trace par ailleurs sont absentes des bases de données et vraisemblablement, perdues pour les chercheurs. Dans le cas de ma recherche, cette disparition concerne des émissions aussi bien identifiées que *L'Année 1917*, l'une des premières contributions à la télévision de Marc Ferro et qui constitue à l'époque un véritable événement pour le milieu historien universitaire²⁶. Ces manques perdurent dans les décennies suivantes ; l'entretien que j'ai mené avec Pascal Ory à propos de son activité de producteur d'émission²⁷ a mis en lumière l'absence dans les fonds de l'INA du documentaire *La Civilisation du rugby*²⁸, pourtant réalisé en 1983. Une brève analyse du corpus s'en ressent ; on trouve 257 émissions pour les quinze premières années de la période, et seulement 157 si l'on exclut les cent premières émissions de *Flash sur le passé*, qui pèsent lourd pour seulement trois mois de diffusion. Cette situation s'explique également par l'histoire institutionnelle de la diffusion et de ses conditions de diffusion. Accompagnant en cela le nombre de récepteurs détenus par les foyers français²⁹, les programmes de télévision ont connu depuis la création de la RTF une croissance exponentielle. En 1949, la télévision française

²⁵ Le texte de la loi est consultable sur Légifrance à l'adresse :

<<https://www.legifrance.gouv.fr/jorf/id/JORFTEXT000000723108/>>.

²⁶ M. Ferro, *Mes Histoires parallèles...*, p. 225.

²⁷ Pascal Ory, entretien avec l'auteur, 19 août 2020. Cf. *infra*, pièces justificatives. Cet entretien portait en particulier sur l'émission *Mémoires de France*, magazine mensuel produit par les stations régionales de FR3 et diffusé entre janvier 1982 et janvier 1983.

²⁸ *La civilisation du rugby* est un documentaire long-métrage réalisé par Patrice Bellot, et produit par Pascal Ory et Jean Lacouture, lui-même auteur d'une *Histoire du rugby* parue en 1993 chez Gallimard. Le film est diffusé sur FR3 le 22 janvier 1984, suivi d'un débat avec d'anciens internationaux et le président de la Fédération Française de Rugby, Albert Ferrasse. La notice du documentaire est accessible sur le catalogue en ligne de l'Inathèque avec l'identifiant CPC84050201, mais seule la séquence du débat est consultable au sein des archives de l'INA.

²⁹ En 1949, au moment de la création de l'ORTF, 297 récepteurs captent la télévision en France. Dès 1953, lorsqu'apparaît la notion de « programmes » de télévision, on en compte déjà 60 000. La naissance de l'ORTF a lieu dans un contexte où 45,6% des foyers possèdent un poste de télévision parmi les 6,5 millions qui couvrent le territoire français : ils sont 14,8 millions en 1975, après l'éclatement de l'ORTF, et 19,8 millions en 1989, à la date extrême de cette étude (Cf. M. Sauvage, I. Veyrat-Masson, *Histoire de la télévision...*).

diffuse seize heures de programmes par semaine³⁰ ; trente-cinq ans plus tard, les téléspectateurs regardent en moyenne la télévision vingt heures par semaine³¹.

Il convient cependant de remarquer que l'importance des trois périodes que j'ai définies au regard du nombre de documentaires diffusés n'est pas seulement proportionnelle aux évolutions de la diffusion d'émissions pour la télévision en général. Le faible nombre de documentaires produits dans la première période, entre 1949 et 1964, tient également à la domination de la fiction historique et des dramatiques³². *La Caméra explore le temps* est, jusqu'en 1966, l'émission historique dominante du genre ; il faut attendre la deuxième moitié des années 1960 pour le documentaire s'impose comme un modèle. Par ailleurs, les émissions de patrimoine, évoquées plus haut, tiennent un rôle éminent dans les représentations historiques des débuts de la télévision. Leur exclusion contribue à diminuer le poids de la période la plus ancienne par rapport à l'ensemble du corpus.

Malgré toutes ces raisons, qui rendent impossible une étude exhaustive des documentaires historiques de télévision, ce travail de recherche et le corpus sur lequel il s'appuie se veulent représentatifs. Il est inévitable que des émissions manquent, soit qu'elles aient été perdues soit qu'elles aient échappé à la sélection ; l'absence occasionnelle d'informations concernant les producteurs ou les contenus des émissions doit également conduire à la prudence dans les analyses quantitatives qui vont suivre. Le corpus interrogé n'en demeure pas moins un objet issu d'une longue investigation qui permet de donner à voir l'objet étudié dans son ensemble. Ces conditions de la recherche ne sont par ailleurs pas propres aux historiens de la télévision, mais concernent l'ensemble de la profession ; elles confirment simplement que toute recherche n'est jamais finie et peut toujours s'enrichir de nouveaux objets.

E. De l'utilité du quantitatif

Le corpus d'émissions ainsi constitué a plusieurs fonctions : il s'agit, bien sûr, d'orienter la recherche en déterminant les émissions sur lesquelles l'analyse portera. Il permet également de procéder à une première analyse quantitative sur la base des informations qu'il comporte. Cette analyse est essentielle si l'on souhaite avoir une vision globale des représentations historiques portées par les documentaires, qu'on ne peut observer par une étude qualitative qui interrogerait chaque émission dans son unité. Il est par ailleurs illusoire dans un tel travail de recherche d'envisager le visionnage exhaustif des émissions étudiées, sans compter que l'intérêt

³⁰ *Ibid.*

³¹ I. Gaillard, « Télévision et chronologies... »

³² Cf. I. Veyrat-Masson, *L'histoire à la télévision...*, Chapitre 2 : « Les 'cartes' de l'histoire à la télévision ».

supérieur d'un tel visionnage à une étude ciblée selon des critères définis reste à prouver. L'étude quantitative permet alors de définir les émissions à visionner, en fonction de ces critères : on peut interroger la représentation de divers sujets, de divers espaces, de diverses thématiques, une fois que ces derniers ont été identifiés et quantifiés. En tant qu'objet, ce corpus est formé de l'ensemble des notices descriptives d'émissions, versées dans un tableur et dont un exemple est donné en annexe³³. Ces notices ont ensuite été enrichies des informations qui étaient nécessaires pour procéder à une telle analyse statistique.

Il s'agit, comme a pu le définir Isabelle Veyrat-Masson dans sa thèse, de produire un « atlas historique de l'histoire à la télévision française »³⁴. C'est-à-dire, afin de dépasser la simple analyse qualitative propre aux émissions considérées, qui dans ce cas correspond principalement à une étude des conditions de production, des formes et des discours des émissions, considérer l'objet « documentaire historique » comme un ensemble cohérent sur une période donnée et chercher dans cet ensemble des caractéristiques propres, des tendances, des évolutions, de même que des exceptions. Il ne s'agit pas d'interroger les séries comme des objets séparés, du moins pas avant d'avoir identifié les thématiques, objets, représentations qui les sous-tendent de manière générale. Considérer le documentaire historique dans son ensemble, comme un objet propre, est en cohérence avec le propos à l'origine de cette recherche : si j'ai décidé d'étudier un genre précis d'émissions, c'est précisément parce qu'on peut leur trouver des caractéristiques qui les rassemblent. S'interroger sur ce qu'elles ont en commun est une étape essentielle avant de développer leur singularité. C'est par ailleurs précisément cette présentation d'une histoire générale du documentaire qui permet de définir des pistes de recherche afin de vérifier dans quelle mesure chaque série d'émissions se conforme au tableau global ou, au contraire, s'en éloigne.

Dans le cas précis d'un corpus aussi massif, la quantification s'impose donc comme première analyse. Il s'agit de « compter pour mieux chercher »³⁵ : l'analyse quantitative « peut d'abord fournir des réponses raisonnablement sûres à nos questions, qu'elles soient d'ordre descriptif ou explicatif, et en particulier réfuter des idées reçues. [...] Ces réponses amènent d'autres questions, d'autant plus intéressantes qu'elles renvoient aux représentations des acteurs [...]. Le chiffre, 'au même titre qu'un fragment de texte ou qu'un tessou d'amphore', peut jouer le rôle d'indice et orienter une intuition, en plus de ses fonctions de description et de définition des possibles [Grenier, 1995]. »³⁶ On n'attendra bien sûr pas de l'analyse quantitative qu'elle délivre tous les éléments de réponse relatif au corpus étudié ; elle requiert qu'on établisse préalablement les questions auxquelles le quantitatif permet de répondre. Cette

³³ Cf. Annexe I, fig. 1.

³⁴ I. Veyrat-Masson, *L'histoire à la télévision...*

³⁵ Claire Lemercier, Claire Zalc, *Méthodes quantitatives pour l'historien...*

³⁶ *Ibid.*

analyse de corpus vient dans la continuité de celle effectuée par Isabelle Veyrat-Masson, qui l'avait étendue à l'ensemble des émissions historiques. Rapprocher les résultats obtenus des siens permet, en plus de décrire le corpus, d'observer la singularité des émissions documentaires au sein des émissions historiques et le renforcement ou l'absence de certaines thématiques, dominantes ou non dans l'ensemble de la télévision historique. Cette étude quantitative s'est donc appuyée sur les différents critères déjà développés par Isabelle Veyrat-Masson afin de pouvoir effectuer un rapprochement. Certains résultats sembleront similaires, mais il est essentiel de les produire afin de pouvoir non seulement confirmer les résultats déjà développés sur les représentations historiques télévisuelles mais en plus voir quel rôle ces représentations prennent dans le cadre d'un ensemble d'émissions plus restreint. Les chiffres présentés ici sont donc des résultats originaux de la recherche et ne sont pas issus d'analyses quantitatives précédentes.

Les enjeux pratiques de cette étude statistique sont variés : il s'agit, d'abord, d'évacuer les *a priori* et une histoire de la télévision fondée sur une mémoire télévisuelle marquée par l'influence d'émissions célèbres et de grands moments ou époques télévisuels : « se dégager des souvenirs des uns et des autres, des légendes, des émissions mythiques, de ce qu'on pourrait appeler une histoire événementielle ou même mémorielle de la télévision. »³⁷ L'analyse par les chiffres permet, dans un premier temps, d'étudier le corpus dans son ensemble, sans discrimination des émissions sur la base de leur éminence ou de leur supposée importance dans une histoire générale de la télévision. La suite de la recherche est nécessairement contrainte ; les archives disponibles ne sont pas de même nature ni de même importance selon les émissions et l'historiographie du sujet s'est jusqu'à présent plus intéressée à ce qui a été perçu comme relevant des « grandes » émissions. Se détacher de ces contraintes tant pratiques qu'intellectuelles permet, un instant, de mettre tous les objets de la recherche sur le même plan.

Cette analyse doit aussi conduire à vérifier les hypothèses généralement admises concernant la télévision des débuts, en particulier la télévision gaulliste ; de nombreux travaux ont mis en lumière le caractère éminemment politique de la télévision française des débuts³⁸, et Isabelle Veyrat-Masson a montré son application aux émissions historiques, particulièrement surveillées par le pouvoir en ce qu'elles transmettent des imaginaires historiques intimement liées à la question nationale et à des enjeux politiques et mémoriels toujours contemporains au début de la seconde moitié du XXe siècle. Il s'agira donc de vérifier dans quelle mesure les documentaires historiques sont les vecteurs d'une mémoire nationale dominée par des représentations gaullistes, en particulier autour de la Seconde Guerre mondiale, et la manière dont les conflits les plus contemporains, à forte teneur politique – de la Guerre d'Algérie et des

³⁷ Cf. I. Veyrat-Masson, *L'histoire à la télévision française...*

³⁸ Cf. M.-F. Lévy (dir.), *La télévision dans la République...*

guerres de décolonisation aux conflits s'inscrivant dans le cadre de la guerre froide – sont abordés ou bien, au contraire, laissés de côté. L'enjeu d'une recherche portant sur des représentations historiques et politiques collectives porte en effet tant sur l'identification des discours majoritaires imposés par le biais de médias sous contrôle que celle des points de vue censurés qui ne peuvent trouver leur place dans ce cadre.

Enfin, il s'agit de valoriser un travail de recherche mené sur le long terme. Ce corpus a demandé, pour sa constitution, plusieurs mois de travail et de réflexion sur ses définitions et ses termes ; il a été nécessaire de revenir fréquemment sur des émissions qui avaient échappé à la sélection ou au contraire d'en exclure. Comme je l'ai déjà dit, il s'agit d'un ensemble mouvant, qui a largement évolué au fil de mes recherches et qui, il me semble, pourrait toujours faire l'objet d'ajouts, de retouches, de restrictions comme d'ouvertures. Cette analyse quantitative n'est donc pas non plus une fin, mais sert à mettre en valeur ce corpus d'émissions tel qu'il apparaît aujourd'hui. Elle a alors vocation à s'enrichir par la suite de nouvelles analyses, voire de s'attacher à un corpus plus large.

F. Quels critères d'analyse ?

Dans sa thèse, Isabelle Veyrat-Masson propose une analyse de corpus portant sur les caractères formels des émissions, c'est-à-dire tout ce qui permet de décrire une émission sans s'intéresser à son contenu. Il s'agit, entre autres, des caractéristiques de diffusion – date et horaires, inscription dans une grille des programmes –, du nombre d'émissions, de leurs durées, de l'inscription dans un programme, une série, etc. Elle s'intéresse par la suite au « relief » des émissions, c'est-à-dire le contenu : les thématiques, les objets traités, l'orientation du discours. Elle porte une attention particulière aux producteurs d'émissions – le terme « producteur » étant ici entendu dans son sens le plus large, c'est-à-dire englobant tous les acteurs participant à la production des émissions avec un rôle majeur, ce qui concerne auteurs, producteurs et réalisateurs.

Ma propre analyse s'intéressera principalement aux caractères discursifs des documentaires, qui forment leur contenu et l'orientation de leur discours. Ce choix tient à deux paramètres : premièrement, les documentaires ne manifestent pas, dans la sociologie de leur production, des caractéristiques fondamentalement différentes de celles des autres émissions historiques. Documentaires comme dramatiques ou magazines sont des objets dont la production est fonction de l'institution télévisuelle et de ses mécanismes de fonctionnement internes ; l'intérêt porté par ce mémoire aux acteurs de la production de documentaires ne s'inscrira donc pas dans une étude quantitative. Deuxièmement, les informations portées par les notices descriptives d'émissions de l'Ina sont trop inégales pour permettre une analyse quantitative exhaustive du corpus sur ses aspects formels. De très nombreuses notices ne

renseignent pas sur la durée précise de l'émission, sur son horaire de diffusion, voire même sur son générique. Ces notices peuvent être complétées à l'aide des dossiers d'émission consultables dans les archives papier de l'Ina ; mais, de fait, les émissions les mieux identifiées sont généralement celles accompagnées de la documentation la plus complète. Une autre solution consisterait à visionner toutes les émissions afin de relever le générique à l'écran ou leur durée ; on comprend bien que la chose est impossible dans un corpus de près de 2500 émissions. Il n'est par ailleurs pas certain qu'une analyse exhaustive des génériques soit pertinentes, compte tenu du caractère occasionnel de la présence de la plupart des producteurs d'émissions historiques. Comme l'indique Isabelle Veyrat-Masson, les professionnels de télévision spécialisés dans l'histoire représentent 4,5 % des auteurs, 4,3 % des producteurs et 4,6 % des auteurs de commentaire³⁹. La présence des « historiens-télé », avec les figures emblématiques de Decaux et Castelot, est largement surestimée au regard de leur présence effective ; cela signifie également que la constitution d'une mémoire télévisuelle relève plus d'une mise en scène marquante et d'émissions exceptionnelles que d'une accumulation d'émissions. Il en va de même pour les historiens académiques et universitaires, dont la présence à la télévision relève généralement de l'exceptionnel. Sur ce sujet, je me contenterai donc de relever les figures majeures de cette production audiovisuelle, qui permettent d'explorer les différentes origines des producteurs d'émissions et les rôles qui leur sont dévolus.

Cette analyse de corpus trouve en revanche un intérêt lorsqu'il s'agit de traiter du contenu et des caractères discursifs ; sur ce point, le chercheur n'est pas contraint par les limites documentaires, puisque c'est lui qui observe ce dont traite une émission et détermine les critères d'analyse de son questionnaire. Reste alors à définir précisément ces éléments d'étude et de compréhension du corpus.

G. Étudier un genre, étudier des formes

Isabelle Veyrat-Masson propose dans son étude des émissions historiques d'interroger quantitativement la répartition et l'importance des différents genres, aboutissant à la conclusion d'une domination de la fiction historique. Les pages précédentes ont largement contribué à définir la nature du documentaire et à appliquer cette définition aux réalités de la création télévisuelle. Il n'y a donc pas lieu ici de s'étendre sur la répartition des émissions en genres. J'ai déjà évoqué le fait que les genres télévisuels ne sont pas clos et présentent une réelle porosité ; la recherche a depuis longtemps admis la « confusion des genres », tant dans le cadre

³⁹ I. Veyrat-Masson, *L'histoire à la télévision...*

des programmes télévisés⁴⁰ que celui des œuvres de cinéma⁴¹. Les incursions de la fiction dans le documentaire sont d'une telle variété que je ne chercherai pas à délimiter les différents sous-genres qui pourraient composer ce corpus ni à attribuer des degrés d'historicité à chaque série de films. L'analyse des formes et des procédés de réalisation des films a pour fonction de répondre à ces questions, sans la visée exhaustive qui caractérise cette étude quantitative. Dans l'intervalle, je considère que tous les films présents dans le corpus relèvent du documentaire selon les caractéristiques que j'ai définies et manifestent tous un rapport similaire à la représentation du réel.

Si cette première partie n'en propose qu'une analyse succincte, la suite de ce travail de recherche s'intéresse bien sûr à la question des formes observées pour ces émissions. Cette notion de « formes » définit un ensemble de caractéristiques particulièrement large, englobant tant des aspects formels descriptifs déjà évoqués – tels que la durée – que d'autres critères relevant d'une étude esthétique et requérant une analyse plus fine. Je propose dans les pages suivantes une première analyse des formes qui interroge le fonctionnement en séries ou en émissions individuelles, ainsi que l'inscription dans des formats télévisuels particuliers. Dans la suite de l'étude, l'un des principaux angles de recherche concerne les caractéristiques génériques des documentaires : il s'agit de proposer des analyses de film et d'interroger ces émissions relativement à leur réalisation et leur montage. L'analyse des discours des documentaires est alors considérée en lien avec l'étude des formes et procédés filmiques qui soutiennent ces discours.

H. Quels éléments de comparaison quantitatifs ?

Ce travail de recherche ne propose pas de critères d'analyse originaux : l'étude statistique reprend celle proposée par Isabelle Veyrat-Masson dans sa thèse de doctorat consacrée à l'histoire à la télévision entre 1953 et 1978 pour décrire les contenus des émissions. Je reprends donc les critères d'analyse qu'elle a produits, afin de pouvoir comparer les spécificités du documentaire historique à celles de l'ensemble de la télévision historique. Ces critères, devant éclairer les « reliefs » du corpus sont, pour les principaux, les objets, les thèmes, et les caractères chronologiques et géographiques portés par les émissions. D'autres critères pourraient être exploités pour produire de nouvelles analyses, mais force est de constater que ceux-ci suffisent déjà à proposer une description précise des contenus présentés. Ces éléments statistiques ne permettent pas à eux seuls de faire la critique des discours des émissions historiques, mais autorisent déjà l'élaboration d'une première vision générale des sujets et des orientations de

⁴⁰ I. Veyrat-Masson, *Télévision et histoire...*

⁴¹ F. Niney, *Le documentaire...*

l'objet considéré ; si la suite de la recherche doit donner à voir *comment* « on parle » dans le documentaire historique, cette première partie indiquera *de quoi* « on parle ».

Il faut néanmoins s'interroger sur la validité d'une comparaison entre deux études quantitatives différentes. Les deux objets sont certes proches – on suppose que les documentaires historiques sont compris dans le corpus des émissions historiques – mais ne se recoupent pas nécessairement, du fait de choix de sélection ou d'accès aux sources dans deux contextes différents, par deux chercheurs et à plus de vingt ans d'écart ; par ailleurs, les périodes considérées ne sont pas les mêmes, mon corpus s'étendant aux années 1949-1989 là où celui d'Isabelle Veyrat-Masson est concentré sur les années 1953-1978. Face à la seule étude d'ampleur sur la télévision historique qui permette d'établir de telles comparaisons, il serait cependant bien dommage pour la recherche de se priver d'une analyse croisée. On peut également contourner le problème des deux périodes différentes par les sous-périodes que j'ai définies en introduction. Mon étude propose d'interroger le corpus dans son intégralité mais aussi en fonction des trois périodes 1949-1964, 1965-1975 et 1976-1989. La dernière période étant presque entièrement exclue de l'étude d'Isabelle Veyrat-Masson, en dégager les spécificités ou les continuités d'avec les périodes précédentes permet de porter plus sereinement la comparaison entre documentaires et émissions historiques dans leur ensemble. Il s'agit alors de considérer les chiffres proposés par ses travaux comme un indicateur des représentations de l'histoire à la télévision dans leur ensemble qui permet d'interroger les spécificités du documentaire. Certains chiffres ne trompent alors pas : l'absence quasi-totale de l'objet « famille » du corpus des documentaires, alors qu'il est un objet important des émissions historiques, montre bien que cette thématique est une spécificité de la fiction et pas du documentaire.

Chapitre II. Plan large : les formes du documentaire

Plusieurs critères d'analyse, évoqués plus haut, entrent dans l'étude des formes du corpus. En premier lieu, il s'agit de quantifier la répartition des émissions de manière chronologique, tout au long de la période. Le nombre de documentaire diffusés ne suffit cependant pas à donner une représentation de l'importance relative de chaque année au sein du corpus : en effet, ce nombre seul ne prend pas en compte d'autres caractéristiques, au premier rang desquelles la durée des émissions. Cette dernière semble plus efficace pour représenter la quantité des émissions diffusées ; on comprend bien qu'on peut difficilement comparer deux émissions aux formats différents. Cette question des durées pose cependant d'autres problèmes déjà identifiés : pour que la comparaison soit efficace, il faudrait considérer cette durée en fonction de l'heure de diffusion, c'est-à-dire en fonction du public touché¹. Les informations contenues dans les notices d'émissions sont trop inégales pour permettre des analyses exhaustives concernant ces différents éléments : il est impossible en l'état de reconstituer avec exactitude la grille des programmes et les formats d'émission, et les chiffres mis en avant dans les pages qui suivent, s'ils n'en conservent pas moins une valeur indicative, doivent être maniés avec précaution.

A. Répartition chronologique

La quantité de documentaires historiques – tels que définis pour ce travail – diffusés à la télévision française est loin d'être égale sur l'ensemble de la période étudiée². Elle manifeste au contraire une croissance importante. En excluant la série *Flash sur le passé*, on trouve seulement 157 documentaires pour la période 1949-1964³. Pour la période suivante, entre 1965 et 1975, le nombre de documentaires monte déjà à 593 ; il atteint 1462 pour les années 1976-

¹ Chaque horaire de diffusion dans une grille de programmation renvoie en effet à un public-cible particulier, avec une inflexion des thèmes abordés et des discours en fonction des représentations que les producteurs d'émissions se font de ce public. A chaque horaire correspond également un audimat particulier ; là aussi, la conscience de s'adresser à une audience plus ou moins importante – et par extension plus ou moins représentative d'un « grand public » assimilé à la communauté nationale – produit des discours particuliers. Il est à noter que cette conception du public touché évolue également sur la période : à l'invention du « grand public » dans les années 1950, se superpose celle des publics spécifiques, sur des critères de genre, d'âge, ou de classe sociale, dans les années 1970. Cf. G. Poels, *Les trente glorieuses...*

² Cf. Annexe III, fig. 1. a.

³ Toutes les analyses effectuées dans cette partie interrogent le corpus en fonction du nombre de documentaires diffusés, et non pas en fonction du nombre d'heures de programmes diffusés comme il est pourtant généralement convenu, dans les travaux d'histoire de la télévision et les études de programmes, d'interroger l'importance des caractères étudiés. Ce choix tient à plusieurs paramètres qui sont surtout fonction des différentes périodes concernées par cette étude : chaque année voit en effet le nombre de programmes diffusés tant que d'heures de diffusion augmenter sensiblement par rapport aux années précédentes, tant du fait de l'ouverture de nouvelles chaînes que de l'extension des programmes à des horaires toujours plus larges.

1989. On n'observe pas de diffusion significative de documentaires avant l'année 1956 et, avant cette date, le corpus ne contient que 7 émissions. La question de la légitimité d'une étude démarrant en 1949 se pose alors ; il m'a semblé important de conserver cette date extrême, malgré l'absence d'une production concrète de documentaires historiques, pour interroger les rapports entre historiens et télévision dès les débuts de l'histoire télévisuelle, à l'instar de la participation d'Albert Soboul à l'écriture et à la réalisation du film *La Révolution de 1848*⁴. L'étude quantitative portant sur le corpus doit en tout cas prendre en compte ces évolutions et être réalisée et interprétée avec prudence.

Par ailleurs, le nombre d'émissions diffusées est loin d'être égal chaque année, et si chaque période présente un plus grand nombre de documentaires que la précédente, cela ne signifie pas que ce nombre croît continûment lorsqu'on observe la répartition par année. Le corpus met plutôt en valeur certaines années exceptionnellement riches en termes de production, entrecoupées de deux ou trois années de production moindre. On peut tout de même détacher certaines tendances, au sein desquelles ces pics de diffusion renvoient aux évolutions générales et grandes dates de l'histoire de la télévision⁵.

Dans les toutes premières années de la télévision française, de 1949 à 1955, la production de documentaires est quasi-nulle : cette situation tient notamment aux contraintes techniques d'alors, les programmes de télévision étant pour la plus grande part filmés et diffusés en direct, sans possibilités de montage, incompatibilité de fait avec la production de documentaires – à plus forte raison si ces derniers s'appuient sur des images d'archives ou de l'iconographie. Des documentaires sont produits en plus grand nombre à partir de 1956, année où quinze documentaires sont diffusés, mais, à une époque où les dramatiques – et la fiction de manière générale – sont le genre historique privilégié, le nombre de documentaires diffusés par année va décroissant jusqu'en 1961. On observe ensuite une croissance constante et linéaire jusqu'en 1965, première année de grande ampleur où soixante-deux documentaires sont diffusés. Cette année exceptionnelle manifeste à la fois l'établissement du documentaire historique comme genre télévisuel propre alors que les dramatiques – et notamment la plus célèbre d'entre elles, *La Caméra explore le temps* – vivent leur chant du cygne, et l'importance croissante des programmes de télévision de manière générale, dans un nouveau cadre institutionnel. Cette évolution justifie donc le choix de l'année 1965 comme césure entre une première période de vache maigre, et les dix années de production plus riche qui suivent sous le régime de l'ORTF.

⁴ *La Révolution de 1848* est un court-métrage réalisé par Victoria Spiri Mercanton pour les *Actualités Françaises*, diffusé en 1949 et nommé en 1950 à l'Oscar du meilleur court-métrage documentaire. Albert Soboul y apparaît au générique en tant que réalisateur. Le film n'est pas un documentaire télévisé, ayant connu une diffusion sur grand écran : il m'a cependant semblé légitime d'inclure dans le corpus des premières années des documentaires produits pour les actualités cinématographiques, du fait de la proximité générique des premières émissions de télévision avec ce média.

⁵ Cf. Annexe III, fig. 1. b.

La production de documentaires met tout de même quelques années à décoller ; elle reste à peu près stable jusqu'en 1972, au niveau de l'année 1964, avec environ quarante documentaires diffusés par an ; seule l'année 1969, année de commémoration avec le bicentenaire de la naissance de Napoléon, tire son épingle du jeu et atteint le chiffre encore inédit de soixante-dix documentaires diffusés. Malgré l'apparition de nouvelles séries documentaires majeures, au premier rang desquelles *Les Grandes Batailles*, modèle du genre, ces chiffres semblent confirmer les dires des observateurs et critiques de la télévision, qui regrettent la pauvreté des émissions historiques depuis l'arrêt de la série de Decaux, Castelot et Lorenzi⁶. A ce titre, l'arrivée d'un président historien, Arthur Conte, à la tête de l'ORTF, et les promesses de renouvellement des programmes tenu par ce dernier et les nouvelles équipes de direction des chaînes semblent porter leurs fruits : à la suite des maigres trente-huit documentaires historiques de 1972, les cent onze documentaires diffusés en 1973 témoignent d'un réel « retour » de l'histoire à la télévision⁷. Si cette évolution est bien le résultat de la politique d'Arthur Conte, ses effets sont aussi brefs que son expérience à la tête de l'ORTF : dès 1974, le nombre de documentaires diffusés retombe à soixante-quinze puis à cinquante-trois en 1975. S'il semble que le documentaire historique a fait les frais de l'éviction du PDG de l'Office, on peut aussi considérer que les remous institutionnels accompagnant l'éclatement de l'ORTF empêchent la production d'émissions nécessitant des recherches iconographiques importantes et de longs tournages ; d'un autre côté, ce sont précisément ces contraintes d'une production longue qui entraînent un décalage entre les évolutions institutionnelles et leur écho dans la grille des programmes.

La nouvelle organisation de la télévision publique et l'autonomie des chaînes n'est en tout cas pas préjudiciable au documentaire : 1976 est l'année la plus prolifique du corpus, avec la diffusion de cent soixante-neuf documentaires. Cette évolution du genre ne s'observe pas que de manière chiffrée ; la fin des années 1970 manifeste une ouverture du documentaire historique aux historiens, non plus en tant qu'experts ou conseillers, mais comme auteurs, présentateurs voire producteurs, ce dont témoigne la *Méditerranée* de Fernand Braudel, diffusée cette année-là. De manière générale, et jusqu'à 1989, on observe un éclatement du genre du documentaire historique par rapport aux périodes précédentes ; il est désormais saisi par des producteurs de toutes origines et à des fins diverses, dont le prisme s'étend des premiers historiens de la télévision, travaillant avec le tout récent Institut national de l'audiovisuel, à des présentateurs de télévision qui saisissent le genre à des fins de divertissement. Il semble alors que tout le monde peut faire du documentaire : universitaires, réalisateurs de cinéma, écrivains, journalistes, politiques, intellectuels s'en emparent et en renouvellent en profondeur les thématiques, les objets, et surtout les usages. Le documentaire devient dans les années 1980 le

⁶ Cf. *infra*, Troisième partie. Chapitre I.

⁷ Cf. *infra*, Troisième partie. Chapitre II.

genre sensible et personnel par excellence. L'année 1976 marque à ce titre une véritable césure, qui inaugure la dernière période de cette thèse, conclue par les commémorations du Bicentenaire de la Révolution.

Le nombre de documentaires diffusés baisse cependant jusqu'en 1983, chaque année-pic représentant un pallier moins important que la précédente ; l'année du patrimoine, en 1980, sort bien du lot avec cent dix-sept émissions, tout en diffusant moins de documentaires qu'en 1978. Les années suivantes accusent une chute dans la programmation des documentaires, avec un nombre d'émissions diffusées en 1983 équivalent à celui de 1975. Les trois années suivantes, peut-être stimulées une fois encore par les changements institutionnels, et par la concurrence entre les chaînes accrues par l'ouverture au secteur privé, sont l'occasion d'une diffusion d'un nombre considérable de documentaires, à savoir cent quatorze en 1984, cent trente-huit en 1985 et cent trente-cinq en 1986. Ce nouveau pic n'est, une fois de plus, qu'éphémère ; mais les dernières années du corpus témoignent tout de même d'une croissance continue et dynamique jusqu'au Bicentenaire de la Révolution française, en 1989, qui clôt la période par un des principaux temps forts de cette étude.

Ce corpus de documentaires présente donc un intérêt certain, en ce qu'il témoigne des effets directs des évolutions institutionnelles et de grands moments de l'histoire de la télévision sur les programmes diffusés ; bien qu'élaboré à partir des bases de données même de l'INA et pas de l'historiographie classique de la question⁸, ce corpus, et par extension cette thèse, s'inscrivent donc bien aussi dans une histoire de l'institution télévisuelle et des rapports entretenus entre l'industrie culturelle et le pouvoir politique. Reste à considérer que toutes ces émissions ne sont pas équivalentes et qu'il convient d'affiner l'analyse ; en particulier en interrogeant l'inscription de ces documentaires dans une grille spécifique de diffusion, liée en premier lieu à une production en séries.

B. Des émissions en séries

Comme exposé plus haut, il est essentiel, pour appréhender la grille de diffusion des émissions de télévision, d'étudier la répartition des documentaires du corpus en séries⁹. Ces dernières sont intrinsèquement liées au fonctionnement de la télévision, qui développe très tôt

⁸ Cette démarche, avec la constitution d'un corpus cohérent indépendant des travaux déjà existants sur les rapports entre télévision et histoire, permet précisément de renouveler le regard porté sur ce sujet tel qu'établi principalement par Isabelle Veyrat-Masson : dans ses travaux, cette dernière diagnostiquait en effet une crise de la télévision historique et, malgré une stabilité relative, du documentaire, à l'année 1975, c'est-à-dire par extension à l'éclatement de l'ORTF. Les documentaires auraient par la suite été multipliés dans les années 1990, rétablissant le fort caractère historique de la télévision, qui aurait décliné dans les années 1980 (I. Veyrat-Masson, *L'histoire à la télévision...*, p. 100).

⁹ Cf. Annexe III, fig. 3.

une grille de programmes fondée sur le « rendez-vous » avec le téléspectateur¹⁰ : « l'origine de cette organisation en série est ancienne. Les programmeurs ont très vite compris que la régularité, la répartition ordonnée, la connaissance préalable de la formule, favorisaient la rencontre entre les programmes et le public. »¹¹ L'organisation des émissions en séries est donc intrinsèquement liée à la diffusion des programmes télévisés selon une grille de programmation : elle ne s'applique donc pas aux premières années de la télévision, où une telle organisation n'avait pas encore pris le pas sur le média encore mal assuré des pionniers. Michel Souchon estime en effet qu'il « est certain que les premiers temps de la télévision ont été marqués par une programmation souple comportant plus d'émissions isolées que de séries régulières, plus de programmations inattendues que de 'rendez-vous', plus de programmes de longueurs variable que de produits de dimension standard »¹² Dans cette logique, l'étude des documentaires témoigne d'une apparition des séries comme modèle principal de l'organisation des émissions au milieu des années 1960, contemporaine de la naissance de l'ORTF.

Selon Isabelle Veyrat-Masson, 81 % des programmes historiques et 80 % des documentaires sont répertoriés à l'intérieur d'une série ; 40 % des documentaires seraient produits au sein de séries avec des épisodes clos mais portant sur le même sujet, 15 % avec des sujets différents, et 15 % avec des sujets à suivre à l'intérieur de la série¹³. Concernant le corpus que j'ai constitué, on observe en effet que 83,1 % des documentaires historiques sont inscrits dans une série ; 43,3 % dans une série dont les épisodes sont indépendants – c'est-à-dire, même si le sujet reste inscrit dans une même thématique, vecteurs d'un discours qui se suffit à lui-même. 39,8 % des documentaires sont diffusés dans le cadre d'une série sont les épisodes sont interdépendants – ce qui ne signifie pas nécessairement que les épisodes se « suivent », mais bien que l'ensemble des épisodes sont porteurs d'un discours unique, cohérent, dont la répartition en épisodes correspond à une organisation en chapitres. 10,7 % des documentaires du corpus sont des émissions uniques ; 6,1 % sont des émissions en plusieurs parties, qui se distinguent de la série par leur nombre plus restreint – cinq parties pour le cas extrême – et la compréhension du documentaire comme un objet unique, divisé en plusieurs parties pour satisfaire aux conditions de diffusion télévisuelles.

Il peut alors être pertinent d'interroger la répartition des émissions au sein du corpus et au long de la période non plus en fonction du nombre d'émissions mais en fonction du nombre de séries. On considère alors chaque série comme un objet cohérent, indépendamment

¹⁰ Après la télévision-spectacle des années 1950, Géraldine Poels diagnostique l'émergence d'une télévision des « grands rendez-vous » dans les années 1960, autour des séries, jeux télévisés et grands magazines (G. Poels, *Les trente glorieuses...*, p. 101).

¹¹ I. Veyrat-Masson, *L'histoire à la télévision...*, p. 83.

¹² Michel Souchon, « Projet d'étude historique de la programmation », *Bulletin du comité d'Histoire de la Télévision*, 1981, p. 20.

¹³ I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, p. 31.

de ses caractéristiques formelles (nombre et durée des épisodes). On peut ainsi éviter, dans une certaine mesure, des tendances qui ne sont pas nécessairement représentatives. Prendre en compte uniquement les séries de documentaires historiques permet également d'exclure de l'analyse les documentaires historiques diffusés au sein de programmes qui ne relèvent pas de ce genre et de cette thématique, et dont la production s'inscrit dans un cadre plus large – magazines, émissions de plateau, etc. On observe donc ici précisément la production de documentaires telle qu'elle est comprise par les professionnels de la télévision, plutôt que la diffusion d'un objet défini par le chercheur¹⁴.

La courbe des séries de documentaires conserve une courbe similaire à celle des émissions, mais qui diffère pour plusieurs années, notamment celles qui semblaient, en considérant le nombre d'émissions diffusées, représenter des creux dans la production, comme en 1975 ou en 1983 ; en particulier, l'année 1989 apparaît plus importante que les années de la décennie 1980 ayant diffusé le plus grand nombre d'émissions si l'on observe plutôt le nombre de séries diffusées. Ce graphique n'est cependant pas suffisant pour observer plus précisément la diffusion des documentaires ; en comptant pour chaque année le nombre de séries diffusées, on fait apparaître plusieurs fois des séries dont la programmation s'échelonne sur plusieurs années. Il convient donc d'observer également la diffusion de nouvelles séries exclusivement, c'est-à-dire en représentant pour chaque année les séries qui sont diffusées pour la première fois¹⁵. Sur l'ensemble du corpus, on trouve en effet 214 séries de documentaires historiques ; en comptant chaque série autant de fois – autant d'années – qu'elle est diffusée, ce nombre monte à 335. Encore faut-il prendre en compte le fait que la création des séries n'a pas lieu nécessairement la même année que leur diffusion mais peut s'étaler sur plusieurs mois, voire plusieurs années. Le pic observé en 1976, s'il manifeste bien un changement de paradigme dans la production de documentaires historiques observable cette année-là, qui témoigne de l'élargissement de la présence des historiens à la télévision dont Fernand Braudel¹⁶ est le premier exemple, est aussi le résultat des évolutions institutionnelles marquées par l'éclatement de l'ORTF en 1974 et dont les effets sur la production d'émissions ambitieuses ne peuvent apparaître immédiatement du fait des délais de production, les documentaires les plus lourds pouvant requérir une production de plusieurs mois.

Le graphique permet également d'observer que, jusqu'au milieu des années 1970, la création de nouvelles séries se situe largement en-deçà de la diffusion de séries. Cela signifie que l'année 1976, que j'ai identifiée plus haut comme césure majeure dans la production de documentaires historiques, constitue également un changement important dans le type de

¹⁴ Cf. Annexe III, fig. 4.

¹⁵ Cf. Annexe III, fig. 5.

¹⁶ Fernand Braudel produit la série documentaire *Méditerranée*, diffusée sur FR3 entre le 24 septembre et le 24 décembre 1976 ; il apparaît par la suite à l'écran dans des épisodes des séries *Les Grandes Batailles du passé* et *Les Grands Fleuves*.

séries diffusées, qu'on peut distinguer en deux catégories, séries « longues » et séries « courtes ». Jusqu'en 1976, et dans leur grande majorité, les séries correspondent à des collections d'émissions, diffusées sur plusieurs années, sans renouvellement. Les épisodes y sont produits individuellement, ou en bloc d'émissions, mais sans que l'ensemble de la série ait fait l'objet d'une écriture et d'une réalisation unique ; c'est le cas par exemple des *Grandes Batailles* et des séries qui s'en inspireront. Le processus de réalisation peut être particulièrement long, entre documentation, tournages et montage ; chaque épisode s'inscrit dans un cycle de réalisation et de diffusion individuel, bien que sous un titre de série commun. La série « longue » n'est pas sans manifester des caractéristiques communes au genre du magazine, lieu de diffusion de sujets indépendants rassemblés – ou non – au sein d'une même thématique. La différence principale entre ces collections, qu'on peut tout de même qualifier de séries, et les magazines réside dans leur programmation et le caractère récurrent de ces derniers : les magazines constituent des rendez-vous fixes entre producteurs et téléspectateurs, en général hebdomadaires, parfois mensuels. Il n'est pas rare en revanche que les différents épisodes des séries « longues » soient diffusés à des mois de distance, sans inscription préalable dans une grille de diffusion définie, selon le rythme de leur production.

Les séries « courtes », à l'inverse, sont pensées, écrites et produites d'un seul tenant : les épisodes ne sont pas nécessairement interdépendants mais sont tous réalisés lors d'une même phase de production qui permet la diffusion rapide de l'ensemble de la série, selon une base quotidienne ou hebdomadaire. Une série « courte » diffusée sur plusieurs années le sera dans le cadre de saisons identifiées : ainsi, la série *Rue des Archives*, dont chacune des quatre saisons diffusées entre 1978 et 1981 est nommée d'après l'année de production. Le caractère « court » ou « long » différenciant ces séries tient donc autant des conditions de production que de celles de diffusion, et correspond au temps long – production et diffusion courant sur plusieurs années – ou court – une production resserrée sur quelques mois et une diffusion bien plus courte – de la programmation télévisuelle ; il ne s'agit pas à proprement parler d'une question de formats même si, on le verra plus bas, ces derniers tendent à s'uniformiser au long de la période. Le nombre d'épisodes par série, dans le cadre des séries « courtes », est en revanche relativement codifié : le format de six épisodes – généralement de 52 minutes – s'impose rapidement comme le format de référence télévisuel ; dès l'éclatement de l'ORTF, les chaînes rechignent à entamer la production de séries documentaires plus développées, et seules les séries diffusées lors des vacances d'été peuvent prétendre à un nombre important d'épisodes, comme en attestent les trente épisodes de la série *Ce jour-là j'en témoigne*, diffusée tout au long de l'été 1976, ou les vingt-cinq du *Journal de la Révolution*, à l'été 1989.

On observe au sein du corpus une prédominance des séries « courtes »¹⁷, ce qui témoigne de l'uniformisation des pratiques de production vers ce format à partir du milieu des années

¹⁷ Cf. Annexe III, fig. 6 et 7.

1970. On compte ainsi 1079 épisodes diffusés au sein de 154 séries « courtes », ce qui correspond à une moyenne de sept épisodes par série. Il faut y ajouter les 83 épisodes qui sont diffusés au sein des sept séries « courtes » qui connaissent un renouvellement sur le modèle des saisons. Les séries « longues » comptent 817 épisodes diffusés en 53 séries : la moyenne de quinze épisodes par série témoigne également du format différent des deux types de séries. Enfin, pour compléter le corpus, il faut considérer les 91 documentaires indépendants diffusés dans le cadre d'un magazine, et les 141 documentaires dont la diffusion n'est pas signalée comme relevant d'une émission particulière.

Le basculement de la production vers des séries « courtes » produites de manière cohérente n'est pas étranger aux évolutions institutionnelles de la télévision et aux pratiques de producteurs : il témoigne de l'installation progressive d'une grille de diffusion précise, établie par les directions de chaînes, et renouvelée chaque année. A une télévision des débuts dans laquelle les séries et magazines étaient un cadre relativement souple qui permettaient la diffusion d'épisodes au gré de leur rythme de production, et qu'on peut schématiquement considérer comme un média conduit au jour le jour, s'oppose une télévision des comités de direction et des grilles de programmation dans laquelle chaque programme doit s'inscrire dans une case précise, autant de format que de diffusion : cette évolution recoupe le passage de la télévision des réalisateurs à celle des producteurs.

L'étude croisée de la diffusion d'émissions et de séries permet d'affiner cette analyse, grâce à un graphique comparatif de la diffusion d'émissions et de séries et des créations de séries¹⁸ dans lequel chaque ensemble est considéré en pourcentage pour chaque année par rapport à l'ensemble du corpus, ce qui permet de comparer précisément des ensembles numériquement inégaux – et qui explique que pour certaines années, le pourcentage de séries créées soit plus fort que celui de séries diffusées.

On voit bien que, dans les années 1960, les producteurs de télévision réemploient chaque année des séries d'émissions déjà existantes – les séries « longues » – tandis les années 1980 voient plus largement l'apparition de nouvelles séries, plus courtes. Dans les années 1960, seule l'année 1966 rompt la tendance ; la disparition de *La Caméra explore le temps* est à l'origine d'un appel d'air au sein de la télévision historique qui a profité à la création de documentaires, peut-être au détriment des dramatiques dont le modèle par excellence avait été supprimé par le pouvoir gaulliste : « l'arrêt brutal et traumatique » de la *Caméra* serait à l'origine, selon Isabelle Veyrat-Masson, « d'une méfiance à l'égard des émissions historiques » – c'est-à-dire essentiellement, à l'époque, des dramatiques – sur la première chaîne¹⁹. On observe également l'importance de certains moments télévisuels ; la commémoration du bicentenaire de la

¹⁸ Cf. Annexe III, fig. 8.

¹⁹ I. Veyrat-Masson, *L'histoire à la télévision...*, p. 100.

naissance de Napoléon apparaît clairement sur le graphique pour l'année 1969 avec la création de séries originales dédiées à ce sujet. L'étude croisée permet enfin de nuancer certaines tendances. L'année 1987, si l'on s'en tient au nombre d'émissions diffusées, semble bien pauvre comparée à l'année précédente, la troisième la plus prolifique après les années 1976 et 1978. En réalité, l'année 1987 a vu la création d'un nombre plus important de séries qu'en 1986.

Si l'on s'intéresse à la question de la réception des émissions, ces interrogations ne sont pas sans importance. La critique de télévision s'intéresse en effet particulièrement à la télévision historique ; comme évoqué plus haut, la critique de presse de la fin des années 1960 accuse ainsi la télévision de tourner en rond depuis la fin de *La Caméra explore le temps* et de ne plus proposer d'émissions historiques « fraîches », et les changements institutionnels des débuts des années 1970 et l'arrivée de nouvelles équipes de direction sont l'occasion pour les dirigeants de promettre le « retour » de l'histoire à la télévision²⁰. En observant la proportion de création de séries au regard de la proportion d'émissions diffusées, on se rend compte que ce sentiment d'absence de nouveauté dans les programmes historiques n'était peut-être pas infondé, ce que le simple nombre de documentaires diffusés chaque année ne permet pas d'appréhender.

C. Formats et formatage

Jusqu'à présent, et afin de quantifier les différentes catégories d'analyse proposées, cette étude de corpus a pris en compte le nombre de documentaires concernés plutôt que le nombre d'heures diffusées. J'ai exposé plus haut les raisons de ce choix méthodologique, motivé tant par le souci purement fonctionnel de ne pas rallonger outre mesure cette première partie quantitative que par le choix de considérer les documentaires comme des œuvres cohérentes et indépendantes sans indexer leur importance qualitative sur leur format et leur durée. Ainsi, chaque entrée du corpus est considérée à égalité avec toutes les autres ; il convient cependant désormais de nuancer ce relativisme quelque peu naïf en étudiant les formats des émissions, c'est-à-dire leur durée, avant de les inscrire dans une grille de diffusion – et de programmation – qui permettra par la suite de mieux appréhender le caractère qualitatif des œuvres.

L'étude du format des émissions donne bien à voir, précisément, le formatage d'une production télévisuelle dont les émissions, progressivement, correspondent de plus en plus à des objets prédéfinis dont la durée correspond à l'insertion dans une grille de programmes où chaque créneau horaire correspond à des publics et des formes spécifiques. Sur l'ensemble du corpus, on peut observer quatre grandes catégories de formats²¹ : les « sujets » courts, qui se

²⁰ Cf. *infra*...

²¹ Cf. Annexe III, fig. 9.

rapprochent des formats des actualités, et qui, d'après Isabelle Veyrat-Masson, relèvent du genre du reportage plus que du documentaire²², rassemblent les émissions de moins de douze minutes ; il s'agit du format le moins important de cette étude, avec 154 émissions qui représentent 7% du corpus. Le format des émissions courtes, c'est-à-dire entre douze et trente minutes, est plus prolifique pour les documentaires : on en dénombre 640, soit 29% de l'ensemble du corpus. Le format « classique » télévisuel est le plus important : 1007 émissions, ou 45,8% du corpus de documentaires, durent entre trente et soixante minutes. Enfin, 381 documentaires rentrent dans la catégorie du long-métrage, qui dépasse la durée d'une heure. L'évolution de ces différents formats sur les trois périodes d'analyse témoigne bien d'un formatage progressif des documentaires historiques²³ : si les sujets – ou reportages – courts représentent une part stable du corpus aux alentours de 7% de 1949 à 1989, les émissions courtes, qui représentent 51,9% des documentaires diffusés entre 1949 et 1964, ne comptent plus que pour 36,1% de la période 1965-1975 et seulement 25,1% de la période finale ; à l'inverse, la part du format « classique » est en hausse, avec chronologiquement 31,8%, 39,9% et 49,3% des documentaires diffusés à chaque période, tandis que les longs-métrages, quasiment inexistantes sur les quinze premières années étudiées, représentent une part stable de 18,6% pour 1965-1975 à 18,1% pour 1976-1989. Ces chiffres témoignent bien d'une évolution progressive vers des documentaires plus longs, et qui correspondent de plus en plus au format télévisuel par excellence des 52 minutes ; la permanence du format du reportage s'explique par ailleurs par le fait que les magazines continuent, jusqu'à la fin de la période, à diffuser des sujets à caractère historique dont les aspects formels relèvent d'une nature documentaire. En resserrant encore les catégories d'analyse, on peut observer de manière toujours plus fine le formatage des émissions documentaires²⁴ : ainsi, pour les années 1949-1965, 30,5% des émissions durent entre douze et seize minutes, pour ce qui constitue alors le format le plus usité, tandis que chaque catégorie successive est fixée aux alentours des 10%, jusqu'à la limite supérieure des soixante-minutes minutes. La grande majorité des tranches étudiées accuse une baisse dans les périodes suivantes, alors que la tranche des émissions durant entre cinquante et soixante minutes concentre 25,8% des documentaires des années 1965-1975 et 42,5% de la période la plus récente : l'évolution va bien dans le sens du rétrécissement progressif des tranches ne correspondant pas à une durée formatée pour privilégier celle des émissions de 52 minutes. Par ailleurs, et sur l'ensemble du corpus, la tendance de la répartition des émissions selon leur durée en minutes²⁵

²² Cf. I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...* Pour I. Veyrat-Masson, ce format spécifique rassemble toutes les émissions de moins d'un quart d'heure ; pour ma part, j'ai trouvé plus pertinent de définir un format de moins de douze minutes, observant que cette durée marque une réelle césure avec des émissions plus longues en quantifiant la durée des émissions minute par minute.

²³ Cf. Annexe III, fig. 10. a.

²⁴ Cf. Annexe III, fig. 10. b.

²⁵ Cf. Annexe III, fig. 11.

fait très clairement ressortir des pics autour des formats de 13, 26 et 52 minutes, durées qui sont toujours aujourd'hui les formats classiques des émissions télévisées.

Le formatage progressif des documentaires, à partir du milieu des années 1960, reflète également l'inscription de leur diffusion au sein d'une grille des programmes, dans laquelle chaque horaire de diffusion est un créneau correspondant à des publics et des types d'émissions particuliers. Ces grilles sont précisément mises en place dans le cadre de l'ORTF naissant²⁶, alors que la télévision des pionniers laisse peu à peu la place à un média de masse organisé, conduit par des cahiers des charges précis et une programmation prédéterminée.

D. Vers une grille des programmes

Dans son article « Télévision et chronologies »²⁷, Isabelle Gaillard expose la manière dont la diffusion télévisuelle a connu une standardisation progressive, et dont la chronologie des programmes télévisuels au sein d'une grille de programmation, définie à partir des années 1960, converge vers l'organisation temporelle quotidienne des téléspectateurs jusqu'à, dans une certaine mesure, « participer à la construction et à la structuration du temps quotidien »²⁸ et à imposer à ces derniers une nouvelle temporalité sociale. Cette structuration des temps télévisuels se joue en trois étapes décennales : à une télévision des années 1950 « souple, encore tâtonnante et peu coercitive »²⁹, qui « expérimente de nouveaux cadres chronologiques », se substitue la télévision progressivement standardisée des années 1960, qui impose un « nouveau calendrier quotidien » à l'aide d'un « outil efficace et contraignant, la grille des programmes ». Les années 1970 et 1980 sont celles d'un assouplissement du cadre programmatif, du fait de la diversification des chaînes et de leurs programmes, et de la hausse de l'offre de ces derniers : les téléspectateurs-zappeurs, dont les nouvelles armes sont le magnétoscope et la télécommande, sont désormais maîtres du choix de leur programmes favoris portés par une télévision banalisée. Pour clore cette étude des formes des documentaires et avant d'étudier leurs contenus, il est ici question d'observer la manière dont la programmation des documentaires, en plus d'éclairer la médiatisation spécifique d'un genre déterminé, donne à voir par le cas particulier l'évolution générale des programmes de télévision.

²⁶ « Les grilles de programmes – présentes après 1967 – découpent la journée, organisent les loisirs, ciblent les publics dont le goût et la 'satisfaction' sont de plus en plus pris en compte. » (Evelyne Cohen, « Télévision et culture de masse », in E. Cohen, P. Goetschel, L. Martin et P. Ory (dir.) *Dix ans d'histoire culturelle*, p. 297).

²⁷ Isabelle Gaillard, « Télévision et chronologies », *Hypothèses*, vol. 7, n°1, 2004, pp. 171-180.

²⁸ Gisèle Bertrand, Pierre-Alain Mercier, *Temporalités de la télévision, temporalités domestiques*, Paris, 1994, p. 1.

²⁹ Isabelle Gaillard, « Télévision et chronologies », *op.cit.*, p. 171.

1. Programmation annuelle

La diffusion de documentaires au sein d'une année de programmes donne à voir cette évolution progressive vers une télévision ordonnée et formatée : la programmation des périodes les plus récentes manifeste en effet une égalisation croissante des diffusions mensuelles³⁰. Concernant les années 1949-1964, on observe notamment un pic de diffusion durant le mois de juin, pendant lequel 16,4% des documentaires de la période sont diffusés ; à l'inverse, les mois de mai, juillet et août affichent une programmation particulièrement basse, bien en-deçà de la moyenne du corpus. Ces chiffres ne semblent refléter rien d'autre que le caractère hasardeux de la programmation de la télévision des débuts, et ne s'inscrivent pas dans une périodisation mémorielle ou commémorative particulière, à une époque où la télévision n'aborde pas encore – ou à la marge – des sujets contemporains.

A l'inverse, les deux périodes suivantes manifestent l'apparition de logiques de programmation en lien tant avec les commémorations qu'avec les temps télévisuels spécifiques au long d'une année de diffusion ; par ailleurs, la diffusion est mieux répartie, et les écarts entre pics et creux de diffusion se réduisent considérablement, avec des maximums et minimums respectifs à 11,3% en novembre et 5,7% en septembre pour la période 1965-1975, et 11,9% en novembre et 6,2% en février sur les années 1976-1989. Le mois de novembre correspond précisément aux commémorations des grands conflits du XXe siècle ; à partir des années 1970, on observe une confusion entre les mémoires des Première et Seconde Guerres mondiales et un amalgame dans les commémorations du 11 novembre, préféré au 8 mai³¹. En-dehors de novembre, les périodes les plus fastes de programmation sont les trois mois de l'été, chacun comptant autour de 9% des documentaires diffusés pour la période : le documentaire est en effet un genre privilégié des programmations des vacances, et les longues séries documentaires peinent souvent à trouver une place dans les programmes de l'année, ce qui conduit parfois les spectateurs et critiques à se plaindre de la situation de ce genre qui serait exclusivement diffusé l'été ou la nuit, c'est-à-dire en-dehors des créneaux de *prime time*, excluant de fait la diffusion à un public important. Cette situation s'oppose en effet à l'orientation générale des programmes, calquée sur le rythme des téléspectateurs : il existe en effet « une relation quasi mécanique entre l'usage de la télévision et le temps que l'on passe globalement chez soi »³², non seulement au sein du cadre quotidien mais aussi annuel, ce qui se manifeste par un allègement des programmes lors des vacances d'été. La programmation importante des documentaires historiques sur cette période reflète la relégation de ce genre à des temps faibles télévisuels. A l'inverse, le principal temps faible de la programmation apparaît progressivement être le mois

³⁰ Cf. Annexe III, fig. 12.

³¹ H. Rousso, *Le Syndrome...*, p. 89.

³² Gisèle Bertrand, Pierre-Alain Mercier, *Temporalités de la télévision*, *op.cit.*, p. 7.

de décembre, à l'approche des fêtes de fin d'année ; temps de célébration nationale centré autour des festivités plus que d'enjeux mémoriels, cette période fait alors la part belle aux divertissements, spectacles et jeux.

Les courbes de diffusion sont tout de même principalement caractérisées par un aplanissement progressif : si le documentaire historique est assigné à des créneaux de diffusion spécifiques qui l'empêchent parfois de rencontrer le « grand public », il n'en demeure pas moins diffusé de manière relativement égale tout au long de l'année à partir des années 1970³³. Apparaissent toutefois, pour certaines années, des périodes de diffusion particulièrement importantes en correspondance avec des temps mémoriels exceptionnels : à ce titre, l'été 1989, au cours duquel 58 documentaires sont diffusés – soit plus de la moitié des 108 documentaires diffusés en 1989 – reflète l'importance télévisuelle du Bicentenaire de la Révolution française. Alors que les programmes produits dans le cadre de cette célébration sont répartis sur toute l'année³⁴, le nombre important de documentaires diffusés entre juin et août témoigne bien de l'assignation générique des différents moments télévisuels de l'année.

2. Clio de 9 à 10. Programmation hebdomadaire et quotidienne

En resserrant l'analyse vers la diffusion de documentaires selon le jour de la semaine et l'horaire de programmation, on peut enfin observer les évolutions de la programmation télévisuelle, dans son ensemble, au quotidien. Le nombre d'heures de programmes diffusées à la télévision augmente considérablement au cours de la période du fait de l'extension progressive à de nouveaux horaires³⁵. La programmation des documentaires est nécessairement déterminée par ces évolutions. A l'échelle de la semaine³⁶, la diffusion des documentaires semble toujours relativement équilibrée, et ce, dès les premières années de la télévision ; cet équilibre se maintient sur la période de l'ORTF avec cependant une prédominance du week-end comme temps de diffusion et un basculement de la programmation du samedi vers le dimanche : 23% des documentaires de la période 1965-1975 sont diffusés un samedi, pour une proportion égale le dimanche entre 1976 et 1989.

³³ Il convient, par ailleurs, de nuancer l'importance du mois de janvier dans les graphiques présentés en annexe, qui sont fondés sur les dates de diffusion inscrits dans les notices d'émissions. De nombreuses émissions, en particulier relatives aux premières années de la télévision, sont indiquées comme ayant été diffusées le 1^{er} janvier, ce qui signifie en réalité que la date de diffusion est inconnue. Le poids réel du mois de janvier, à chaque période, est à peu de choses près égal à celui du mois de février.

³⁴ Jean-Noël Jeanneney, « Après coup : réflexions d'un commémorateur », in *Le Débat*, n°57, novembre-décembre 1989.

³⁵ A titre d'exemple, les années 1970 voient les deux chaînes principales combler les « trous » dans leur programmation quotidienne : en 1975, Antenne 2 diffuse sans interruption entre 14h30 et 23h et, à partir de septembre 1976, TF1 diffuse des programmes continuent le samedi matin et les après-midi.

³⁶ Cf. Annexe II, fig. 13.

C'est toutefois en observant l'horaire de diffusion des émissions qu'on peut assister au développement de la programmation télévisuelle. C'est précisément au niveau quotidien que les grilles de programmation sont le plus prédéterminées, « décomposées en cases horaires [...], sur lesquelles est réparti le volume des émissions, lui-même largement déterminé par le budget annuel. »³⁷ Dans leur très grande majorité, les documentaires sont diffusés en soirée³⁸ : 744³⁹ sont diffusés en première partie de soirée contre 385 en deuxième partie. A titre de comparaison, 362 documentaires sont diffusés dans l'après-midi et 75 le matin ; si le genre est quasiment absent du créneau de midi, on compte tout de même 85 diffusés entre 19h et 21h, à un horaire traditionnellement dévolu aux magazines et informations. La répartition de ces horaires de diffusion en fonction des périodes témoigne bien de la conquête des programmes télévisés de tranches horaires de plus en plus étendues⁴⁰. Entre 1949 et 1965, on ne compte en effet aucun documentaire qui soit diffusé avant la seconde moitié d'après-midi, et seulement six le sont entre 1965 et 1975. Après 1975, toutes les tranches horaires de la journée sont concernées par la diffusion de documentaires, même si cette dernière reste largement réservée aux créneaux les plus tardifs de la grille. Enfin, on peut également déterminer un lien entre format d'émission et horaire de diffusion⁴¹ : les documentaires les plus longs sont également ceux diffusés le plus tard, ce qui tient principalement à leur caractère d'œuvre autonome, à même de représenter un programme adéquat pour une soirée, alors que les téléspectateurs sont plus susceptibles de suivre un programme sans interruption : le format le plus courant de documentaires historiques est ainsi celui du film de 52 minutes, diffusé aux alentours de 21h : 353 documentaires correspondent à cette description. A l'inverse, les documentaires plus courts, plus proches du format du reportage d'information ou du sujet de magazine, sont plus généralement diffusés dans le courant de la journée, soit qu'ils soient programmés au sein d'émissions rassemblant plusieurs séquences du même format, soit qu'il s'agisse de pastilles servant de transition entre deux émissions plus longues. Enfin, la répartition horaire des programmes selon le jour de la semaine⁴² ne fait pas ressortir de rupture particulière, si ce n'est la programmation quasi-exclusive des documentaires matinaux le week-end, situation qui n'est pas spécifique au genre mais correspond à la diffusion de programmes lors des temps de repos des téléspectateurs, « en-dehors des horaires normaux de travail salarié »⁴³.

³⁷ Paul Florenson, Maryse Brugière, Daniel Martinet, *Douze ans de télévision...*, p. 87.

³⁸ Cf. Annexe II, fig. 14.

³⁹ Ces chiffres ne sont pas absolus, dans la mesure où l'horaire de diffusion est l'une des composantes les moins bien indexées dans les notices d'émissions : ce corpus contient ainsi 532 documentaires dont l'horaire de diffusion est inconnu.

⁴⁰ Cf. Annexe II, fig. 15.

⁴¹ Cf. Annexe II, fig. 16.

⁴² Cf. Annexe II, fig. 17.

⁴³ Gabriel Thoveron, *Radio et télévision dans la vie quotidienne*, Bruxelles, 1971, p. 306.

Cette analyse de la programmation des documentaires dans les « chronologies » télévisuelles permet donc bien, d'une part, d'infirmer la tendance générale des programmes de télévision vers une diffusion standardisée au sein de grilles affectant à chaque genre et chaque format de programmes des périodes et horaires spécifiques et, d'autre part, de relever la spécificité du genre du documentaire au sein de cette programmation. Les documentaires historiques, comme on l'a vu, sont ainsi très largement diffusés sur des temps de repos au sein même de la chronologie télévisuelle : l'été, les fins de semaines, les soirées. On comprend, à observer les horaires et périodes de programmation, la rogne de certains observateurs, devenue au fil des décennies un leitmotiv de la critique de télévision, dénonçant l'assignation des émissions culturelles – et, partant, historiques – à des cases d'audience restreinte au sein de la grille des programmes. Il faut tout de même nuancer cette idée reçue trop souvent assénée sans preuves : les chiffres exposés ci-dessus montrent bien que, si le documentaire est bien une émission du soir, voire de la nuit, la case la plus importante du genre reste celle de la première partie de soirée – ce qui, face à la concurrence d'autres programmes en *prime time*, souvent des fictions voire des films de cinéma, n'assure pas nécessairement l'élargissement du public.

3. Documentaires à la chaîne

Dans sa thèse de doctorat, Isabelle Veyrat-Masson interroge « l'âme des chaînes »⁴⁴. Il en ressort que le nombre d'émissions historiques diffusées à la télévision française est plus important pour la première chaîne (2563 heures) que pour la deuxième (2104 heures), la troisième chaîne arrivant loin derrière avec 533 heures. Ces chiffres n'ont rien d'étonnant si l'on considère que son étude s'arrête en 1978 et que la troisième chaîne de l'ORTF ne commence à diffuser qu'en 1973. Elle remarque cependant que le rapport à l'Histoire est plus faible au sein de la première chaîne que pour les deux autres, peut-être à cause du traumatisme de l'arrêt de *La Caméra explore le temps* ; la deuxième chaîne serait alors celle qui se consacre le plus aux émissions historiques. Les documentaires seraient principalement portés par elle et la troisième chaîne, la première chaîne se consacrant à des émissions faisant état d'une « historicité » plus faible, les dramatiques et émissions à costumes. D'après elle, « on remarque que plus une chaîne est ancienne, plus grande est la part qu'elle donne à la fantaisie historique et au divertissement par rapport aux émissions les plus clairement historiques. La raison en est l'évolution des programmes. »⁴⁵ C'est au final sur la troisième chaîne qu'on trouverait la plus grande proportion de documentaires. Il convient de comparer ces résultats avec ceux obtenus pour mon étude.

⁴⁴ I. Veyrat-Masson, *L'histoire à la télévision...*

⁴⁵ *Ibid.*

La première chaîne est évidemment la seule à diffuser jusqu'à l'apparition de la deuxième chaîne, en 1964⁴⁶ ; la troisième chaîne n'apparaît qu'en 1973. Entre 1964 et 1972, la première chaîne de l'ORTF diffuse 260 documentaires, contre 134 pour la deuxième chaîne, qui ne diffuse jamais plus de documentaires par année que son aînée. Sur la période 1973-1989, le nombre de documentaires diffusés est équilibré entre chaque chaîne : 565 sur la première chaîne/TF1, 547 sur la deuxième chaîne/Antenne 2, et 564 sur la troisième chaîne/FR3, malgré sa jeune existence. Il n'est pas étonnant de voir TF1 rattrapée par ses concurrentes du point de vue du nombre de documentaires diffusés ; ces derniers connaissent le destin commun aux émissions culturelles. Ayant un audimat plus faible que les films ou les variétés, ils sont, comme on l'a vu plus haut, souvent diffusés à des heures tardives ; les documentaires diffusés sur Antenne 2 ou FR3 sont fréquemment mis en concurrence avec le film du dimanche soir de TF1 et touchent rarement un public important.

Si le nombre de documentaires diffusés est équivalent pour chaque chaîne sur l'ensemble de la période, il ne l'est pas en revanche par année ; chaque chaîne présente des pics et des creux de diffusion qui sont parfois équilibrés par la diffusion de documentaires sur les autres chaînes. Certains creux suivent la courbe générale de la diffusion de documentaires sur l'ensemble des trois chaînes – l'année 1979 représente un creux pour TF1 comme pour Antenne 2, après le pic de 1978 pour lequel les trois chaînes sont à peu près au même niveau. Les évolutions institutionnelles peuvent aussi transparaître : le faible nombre de documentaires diffusés au moment de l'éclatement de l'ORTF, avant l'année record de 1976, est équivalent pour les trois chaînes. Par ailleurs, dès l'apparition de la 3^e chaîne en 1973, celle-ci semble faire l'objet d'un transfert de la diffusion de documentaires depuis les deux autres chaînes, la 2^e chaîne ne diffusant quasiment plus de documentaires entre 1973 et 1975. Cet état de fait témoigne d'une volonté de la part des dirigeants de la télévision d'encourager la chaîne naissante en basculant des programmes sur cette dernière : il y a alors compensation entre les différentes chaînes, qui dépendent toutes de la même organisation au sein de l'Office et peuvent donc faire l'objet d'une programmation conjointe. L'éclatement de l'ORTF semble entraîner la disjonction des programmations de chaque chaîne : à partir de 1976, au lieu que leurs programmes respectifs s'équilibrent, le nombre de documentaires diffusés par les trois chaînes suit des courbes relativement similaires, avec toutefois parfois des décalages d'une ou deux années. Ces résultats restent cependant relativement muets sans être confrontés à une étude plus approfondie des programmes diffusés : les pics de diffusion sont souvent associés à la production d'une série ambitieuse aux nombreux épisodes. Il semble en tout cas, en l'état, que les documentaires soient portés d'une manière équivalente par chacune des trois chaînes.

Sans proposer de conclusion générale appesantie, qui peinerait à proposer autre chose d'une redite des éléments d'analyse et conclusions portés dans les pages précédentes, il est tout

⁴⁶ Cf. Annexe II, fig. 18.

de même utile de poser l'intérêt d'une analyse des formes des programmes télévisuels, trop souvent délaissée dans l'historiographie concernant l'histoire des représentations dans les médias audiovisuels, au profit de l'étude des discours portés par les œuvres concernées⁴⁷. Or, il me semble que, dans l'optique d'adresser ces derniers et d'étudier les liens entre les représentations portées par la télévision historiques et les discours ou influences politiques, culturelles et scientifiques dont ils procèdent, l'étude des formats des émissions permet d'établir un pont entre les discours dont elles sont le vecteurs et les conditions pratiques autant que les contraintes d'élaboration et de diffusion de ces discours. Cette attention portée aux caractères formels des documentaires, qui définissent un objet culturel spécifique et générique, et permettent en cela de se détacher de la notion d'œuvre, doit conduire le reste de l'étude ; en somme, il s'agit d'insérer toujours les discours étudiés et ceux qui les prononcent dans un cadre de production contraignant, au sens où il influence l'objet culturel produit. C'est dans cette application méthodologique que cette étude entend s'inscrire dans une histoire culturelle entendue comme histoire sociale des représentations, où les conditions de production, à plus forte raison dans le cadre de ce qu'on peut considérer comme une industrie culturelle, sont déterminantes.

⁴⁷ Il convient de même de désigner les travaux fondateurs en ce sens, inspirés d'une histoire institutionnelle du média télévisuel : la présente étude s'inspire largement des travaux d'Isabelle Veyrat-Masson et de sa très riche description des aspects formels des émissions historiques, dont les catégories d'analyse sont ici reproduites.

Chapitre III. Panoramique : les contenus du documentaire historique

A. Objets

On peut maintenant, sur la base des données contenues dans le corpus, s'intéresser au contenu des émissions étudiées : les objets de l'histoire sont le premier critère que l'on peut interroger les concernant. Il convient cependant de ne pas confondre « sujets » et « objets », ce dernier terme ayant un sens plus générique ; si chaque émission peut avoir un sujet propre, elle s'inscrit dans la représentation d'un certain type d'objets, que l'on recoupe ici en grandes catégories. Je reprends les huit « objets » historiques définis par Isabelle Veyrat-Masson, en procédant à une élimination : la biographie d'anonymes, qui ne concerne le genre du documentaire que de manière extrêmement marginale. Concernant la fiction, cet objet correspondait aux récits de personnages anonymes – voire inventés – que la mise en scène permettait de suivre en tant que témoins d'une époque ou d'un événement. Dans le cas du documentaire, l'anonymat tend à disparaître ; l'image d'archives soutient la mise en scène des grands personnages et acteurs de l'histoire, tandis que le témoignage permet à des acteurs « mineurs » d'apporter leur discours mémoriel propre, brisant l'anonymat par leur identification et l'intégration de leur récit à celui des personnages classiques du discours historique. Les objets considérés sont alors : la biographie, le groupe, le lieu, l'époque, l'événement, le phénomène, la famille, l'objet. On peut distinguer dans cette liste d'objets leur appartenance à des dimensions classiques du discours historique : les acteurs (de manière classique, la biographie, éventuellement le groupe et la famille), le temps (époque, événement), l'espace (lieu, voire objet, si ce dernier est saisi dans sa matérialité). S'y superpose une quatrième dimension conceptuelle, plus moderne, et inspirée de l'histoire des *Annales*, autour du phénomène et de l'objet en tant que concept. L'importance de l'une ou de l'autre de ces dimensions témoigne ainsi d'une inscription dans un discours historique classique, tributaire d'une « histoire-récit »¹ ou, à l'inverse, plus proche de l'historiographie et de la pensée de l'histoire au travail. Notons pour préciser que ces objets d'émissions ne sont pas exclusifs, et que j'ai attribué, pour affiner l'analyse, deux objets à la majorité des émissions.

¹ Définie comme « celle qui met au premier plan les individus et les événements » par François Hartog, qui précise que « sa remise en cause s'effectue sous la pression des jeunes sciences sociales, pour qui l'objet de la science n'est plus l'individu, mais les groupes sociaux, non plus la suite des événements dans leur superficialité mais le répétitif et la série » (François Hartog, *Evidence de l'Histoire...*, p. 205). Si les seuls « objets » ne reflètent pas l'ensemble des points d'achoppement qui existent entre l'histoire-récit et l'histoire universitaire dans le sillage des *Annales*, cette première catégorie d'analyse permet déjà de déterminer l'inscription des documentaires historiques dans l'une ou l'autre des directions épistémologiques.

Les objets des documentaires historiques sont dominés par l'inscription dans une certaine temporalité² : 46,3 % des émissions ont pour objet une époque, 33,2 % un événement. Les acteurs viennent en deuxième : 30,8 % des émissions sont une biographie d'un personnage – ou ont comme sujet principal un personnage, ce qui n'interdit pas la mise en scène d'autres personnages –, 17,7 % sont consacrées à un groupe et seulement 0,9 % traitent d'une famille. 20,7 % des émissions sont consacrées à un lieu ; 25,4 % traitent de l'histoire d'un phénomène – au sens le plus large – et 5,7 % celle d'un objet. On constate donc que les documentaires s'attachent davantage à une histoire inscrite dans une temporalité particulière, au court ou long terme, que les émissions historiques de manière générale (19 % sont consacrées à des événements, 8 % à une époque). La part de la biographie est en recul si l'on considère celle de l'ensemble des émissions historiques, mais seulement si l'on comprend les biographies d'anonymes comme de personnages célèbres ; les documentaires traitant essentiellement de personnages historiques connus, cet objet n'est pas à considérer de la même manière que pour la fiction, où de nombreuses biographies mettent en scène des personnages inconnus – ou fictifs – saisis comme des témoins de l'histoire, à défaut d'en être des acteurs.

Il est également pertinent d'étudier la répartition de ces différents objets selon la période³. La proportion d'émissions consacrées à un personnage en particulier, qui relèvent de l'objet « biographie », décroît : il représente 47,4 % des émissions des années 1949 à 1964, 46,1 % pour les années 1965 à 1975 et seulement 22,5 % des émissions de la dernière période. Les objets « époque » et « événement » augmentent au contraire : leur proportion passe respectivement de 32,1 % et 14,7 % pour la première période à 29,2 % et 26 % pour les années 1965 à 1975 et 54,2 % et 36,8 % pour les années 1976 à 1989. L'objet « groupe », qui représente à peine 2,6 % des émissions de la première période et 7,8 % de celles de la deuxième, augmente jusqu'à représenter 23,3 % des émissions de 1976 à 1989. Les « lieux » baissent en proportion, de 45,5 % pour les années 1949 à 1965 à 27 % pour la deuxième période et 16,6 % entre 1976 et 1989. Enfin, alors que les objets « famille » et « objet » restent minoritaires, représentant respectivement 0,6 %, 2,3 %, 0,4 % et 1,9 %, 8 %, 5,4 % des trois périodes, l'objet « phénomène » croît : 14,1 % pour 1949-1964, 13,2 % pour 1965-1975 et 31 % pour la dernière période.

Que peut-on conclure de ces chiffres ? D'abord que la représentation de l'histoire, essentiellement portée par les personnages et les lieux au début de la période, évolue pour accorder plus d'importance aux époques et aux événements. On passe donc d'une histoire majoritairement personnifiée, événementielle, et fixée autour des monuments à une histoire plus attentive aux questions de temporalité. Faut-il y voir l'influence d'une école historique

² Cf. Annexe II, fig. 19. a.

³ Cf. Annexe II, fig. 19. b.

conquérante, dans le sillage des *Annales*⁴, qui bat en brèche une vision traditionnelle de l'histoire fondée sur les grands personnages pour y imposer celle du temps long braudélien ? Sans surestimer l'influence de l'histoire universitaire sur les productions télévisuelles, il semble en tout cas qu'un certain nombre d'émissions, par leurs objets, témoignent de la porosité entre les deux milieux et d'une inflexion des représentations historiques. Cela explique également l'importance croissante des phénomènes comme objets de l'histoire, de même que celle des groupes. L'histoire télévisuelle est, semble-t-il, progressivement moins attachée aux « grands hommes » du « mythe national »⁵ et, s'inspirant d'une histoire en connexion avec les sciences sociales, et dans un double mouvement d'appartenance à une « ère du témoin »⁶ et de concordance avec la légitimation de l'archive audiovisuelle, adresse la parole aux « gens d'en bas »⁷. Certaines tendances s'expliquent également par les évolutions de la culture télévisuelle elle-même ; l'importance du patrimoine dans les représentations historiques de la télévision des débuts explique l'attention accordée aux lieux, essentiellement des monuments, auxquels on associe un personnage éminent. Les années 1970 et plus encore les années 1980 sont marquées au contraire par l'apparition de grandes séries thématiques – on trouve ainsi des histoires du cinéma⁸, de la photographie⁹, de l'alpinisme¹⁰ ou encore de l'aviation¹¹ –, qui retracent l'histoire de phénomènes compris dans leur contexte historique sur les plans sociaux, politiques et culturels, et dans lesquelles les personnages n'apparaissent que comme acteurs de tels phénomènes, sans être saisis comme sujets de ces émissions. Le documentaire reste en revanche hermétique à certains objets pourtant marquants pour les représentations télévisuelles de l'histoire : l'objet « famille » est quasiment absent, et ce à toutes les périodes, seulement représenté par quelques séries exceptionnelles – et expérimentales – comme *La Vie filmée*¹². On

⁴ Sous l'impulsion, impérieuse, de Fernand Braudel, l'histoire sociale à son apogée saisit la temporalité une arme dans la lutte face aux disciplines concurrentes, autour des notions de temps long et de la pluralisation du temps (Cf. C. Delacroix, F. Dosse, P. Garcia, *Les courants historiques*), concepts méthodologiques issus de la thèse fondatrice de Braudel sur la *Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, dont l'aboutissement vulgarisé est précisément un marqueur dans l'histoire du documentaire historique de télévision.

⁵ S. Citron, *Le Mythe national...*

⁶ A. Wieviorka, *L'ère du témoin...*

⁷ Les années 1970 sont le théâtre de cette évolution, et voient le passage d'une médiatisation d'une histoire sociale portée par des historiens universitaires au sein d'émissions telles que *Histoire des gens* à l'écriture par les producteurs de télévision eux-mêmes d'une histoire sociale plus contemporaine, fondée sur la figure du témoin, qu'on observe par des séries telles que *Ceux qui se souviennent*, à la fin de la décennie.

⁸ Cf. *infra*, Quatrième partie. Chapitre IV.

⁹ *Histoire de la photographie* est une série produite et diffusée sur FR3 entre le 11 mars et le 22 avril 1984. Identifiant de notice INA : CPC84050520.

¹⁰ *Histoire de l'alpinisme*, produite par Simone Vannier et Yves Ballu, est diffusée sur Antenne 2 entre le 5 et le 26 janvier 1981. Identifiant de notice INA : CPB81054494.

¹¹ *Histoire de l'aviation* est une série produite par Daniel Costelle et diffusée sur TF1 entre le 3 mai et le 14 juin 1977. Identifiant de notice INA : CPA01005262.

¹² Cf. *infra*, Quatrième partie, Chapitre IV.

comprend qu'il soit plus particulièrement présent dans les dramatiques et téléfilms : la fiction semble plus adaptée pour mettre en scène les membres d'une famille dans leur vie quotidienne, avec pour fonction l'identification du téléspectateur ; la famille comme objet social est en général intégrée dans un discours plus général touchant à l'étude des civilisations ou des mentalités. Si l'on considère les familles célèbres ou dynasties, seuls les Bonaparte semblent trouver grâce aux yeux des producteurs de documentaires historiques ; la seule série qui leur est consacrée correspond cependant à une succession de biographies individuelles¹³.

B. Thèmes

Après l'étude des objets, qui consiste, *grosso modo*, à définir les grandes catégories de sujets dont les documentaires font le récit, il est utile de s'arrêter sur les thèmes évoqués, c'est-à-dire la mise en situation de objets des émissions ; le thème peut être considéré comme le cadre général dans lequel un sujet est abordé, qui induit et arrête les bornes du sujet même. Les thèmes, toujours issus de la thèse d'Isabelle Veyrat-Masson, sont au nombre de huit : la culture, la guerre-aventure, l'histoire générale, les mentalités, le politique, le quotidien, la religion et le social¹⁴.

L'étude du corpus confirme la place majeure dévolue au thème « guerre-aventure » dans l'histoire télévisuelle ; ce dernier, avec 714 émissions, concerne 32,3 % des documentaires historiques sur la période. Des deux sous-thèmes, la répartition va largement dans le sens de la guerre, qui représente 81,8 % de ces émissions, contre 60 % en considérant l'ensemble des émissions historiques ; la thématique « aventure » semble être alors mieux portée par la fiction. La Seconde Guerre mondiale concentre 52 % des émissions dédiées à la guerre ; je décrirai la répartition des représentations des différents conflits en abordant la question des sujets récurrents d'émissions.

Contrairement à l'ensemble des émissions historiques, pour lequel ce thème ne représente que 11,3 % du corpus, la « culture » est en deuxième place dans les thèmes développés par les documentaires historiques avec 643 émissions qui représentent 29,1 % de l'ensemble. La définition de la culture comme thème est ici comprise dans son sens large, allant d'une culture classique portée par la littérature et les arts à d'autres thématiques comme le sport ou l'histoire des sciences ; le thème culture est ici bien évidemment à différencier de l'histoire culturelle telle qu'elle est définie et soutenue par des historiens universitaires à partir des

¹³ La série *Une famille nommée Bonaparte* est diffusée sur la Deuxième chaîne entre le 25 octobre et le 13 décembre 1969, dans le cadre du bicentenaire de la naissance de Napoléon. Ses épisodes abordent successivement la vie de plusieurs des proches : ainsi, « Madame mère » (diffusé le 25 octobre), « Marie-Louise » (diffusé le premier novembre), « Jérôme » (diffusé le 22 novembre). Identifiant de notice INA : CPF10006021.

¹⁴ Cf. Annexe II, fig. 20. a.

années 1980¹⁵ : il rassemble les récits historiques autour d'objets culturels. Il se décline en tout cas en un certain nombre de catégories qui ne sont pas sans rappeler les programmes culturels de télévision eux-mêmes : on distingue très nettement les pôles que sont l'histoire de la littérature, des arts, des sports, du cinéma, des sciences, et qui sont chacun saisis, à chaque époque de la télévision, par des émissions ou des programmes emblématiques¹⁶. A ce titre, il est légitime d'affirmer que la culture représentée par les documentaires historiques à la télévision – et, partant, la culture d'époques antérieures – est déterminée précisément par les thématiques culturelles contemporaines mises en valeur par la télévision non-historique.

L'« Histoire générale » est également un thème de première importance, concernant 26,8 % des documentaires ; cette proportion dépasse largement celle rencontrée dans l'ensemble des émissions historiques. On peut supposer que les documentaires sont plus propices pour traiter d'une histoire qui ne s'attache pas à un thème précis, par exemple lorsqu'il s'agit d'évoquer une période en considérant ses facteurs sociaux, politiques, culturels et événementiels sans privilégier un thème en particulier. Il faut aussi garder à l'esprit que ces chiffres reposent sur deux études différentes, par deux chercheurs, sur deux corpus. Si certaines thématiques sont aisément attribuées – la guerre par exemple – la définition d'une « histoire générale » est plus floue. Cette différence dans les pourcentages est donc à considérer avec précaution.

L'histoire du « social » comme celle du « politique » sont aussi largement mises en avant ; le premier thème concerne 17,5 % des émissions, et le deuxième 22,8 %. On comprend bien sûr qu'ils recoupent aisément d'autres thèmes ; « culture » et « social » sont fréquemment associés, de même que « politique » et « guerre ». L'histoire du politique n'en reste pas moins en légère baisse par rapport à l'ensemble des émissions historiques, alors portée à 28,6 %. En revanche, la part du social augmente ; là aussi, le documentaire apparaît comme un genre plus adapté pour évoquer ce thème que la fiction. Enfin, la « religion », le « quotidien » et les « mentalités » sont largement délaissés par le documentaire historique, avec des parts respectives quasiment égales de 2,3 %, 2,1 % et 2,3 %. Si cette proportion respecte l'ordre de grandeur dans le corpus général des émissions historiques pour la religion (7%) et les mentalités (6,7%), la part du quotidien chute par rapport aux 42,7 % qu'il occupe dans l'ensemble des émissions historiques. Thème adopté par les dramatiques et les téléfilms, notamment en s'accordant avec l'objet « famille », il n'a que peu de poids dans le cadre du documentaire qui reste voué à une histoire plus générale et qui, lorsqu'elle s'intéresse aux acteurs sociaux de l'histoire, le fait en envisageant les manifestations sociales d'une époque sans nécessairement interroger la vie quotidienne. Rare

¹⁵ Cf. P. Ory, *L'Entre-deux-mai...*

¹⁶ Pour citer l'évidence, *Lectures pour tous* puis *Apostrophes* concernant la littérature ; de leur côté, les arts comme les sciences sont l'objet de nombreux magazines au cours de la période ; les films de cinéma trouvent eux, très tôt, leur place sur le petit écran ; quant au sport, qu'il s'agisse du Tournoi des Cinq nations ou du Tour de France, les diffusions des compétitions sportives comptent dès les débuts de la télévision parmi les événements majeurs du média.

sont les émissions comme *Histoire des gens*¹⁷ dont le quotidien est la thématique principale ; il est plus fréquent d'observer ce thème mis en lien avec le thème de la guerre, par exemple pour décrire la vie sous l'Occupation ou à l'arrière durant les deux Guerres Mondiales.

Il n'y a donc pas d'équilibre dans cette répartition des thèmes ; La guerre, la culture, l'histoire générale, le social et le politique ont chacun une proportion relativement équivalente, tandis que les autres thèmes sont quasiment absents. On ne voit en revanche pas surgir d'autre grand thème, qui nécessiterait d'étendre les caractéristiques de l'étude quantitative par rapport à celle effectuée par Isabelle Veyrat-Masson ; le documentaire représente bien une singularité dans le champ plus large de l'histoire télévisuelle mais ne dépasse pas ses bornes.

Reste à voir si ces répartitions thématiques manifestent des évolutions significatives au long de la période¹⁸. Pour la période 1949-1964, le thème guerre-aventure, bien qu'en léger excès, respecte la proportion générale et représente 26,9 % des émissions. La culture, en revanche, double presque sa part, avec 52,6 % des émissions. De fait, les autres thèmes sont moins importants : 12,2 % pour l'histoire générale, 8,3 % pour la politique, 7,7 % pour le social, 1,9 % pour le quotidien et 0,6 % pour la religion. L'équilibre se rétablit quelque peu durant la période 1965-1975. La culture redescend jusqu'à comptabiliser 21,7 % des émissions ; le thème guerre-aventure augmente lui jusqu'à 33,3 %. L'histoire générale croît et représente 23,5 % des émissions, de même pour la politique avec 21,9 %. Les autres thèmes stagnent en revanche, avec 6,17 % pour le social, 2,3 % pour la religion, 1,3 % pour le quotidien et 1 % pour les mentalités. La dernière période est la plus équilibrée et celle qui correspond le plus à la tendance générale, ce qui n'a rien d'étonnant considérant son nombre d'émissions presque deux fois supérieur par rapport aux années 1949 à 1976. Le thème guerre-aventure est alors porté à 31,1 % des émissions alors que la culture remonte à 30 %. L'histoire générale représente 27,3 % des émissions, et la politique et le social ont presque un poids égal avec respectivement 23 % et 23,7 %. Le quotidien et la religion comptabilisent chacun 2,6 % des émissions, et les mentalités 2,2 %¹⁹.

L'évolution sur la période manifeste ainsi l'importance constante des thèmes de la guerre et de la culture, en tête pour les trois périodes. En revanche, l'histoire du politique, du social, et l'histoire générale, qui pèse presque autant dans la balance sur le corpus général, n'est mise

¹⁷ *Histoire des gens* est une série de Pierre Dumayet, diffusée sur la Première chaîne de l'ORTF puis TF1 entre 1974 et 1978. Consacrée à une histoire sociale des mentalités et du quotidien principalement au Moyen-Âge et à l'époque moderne, elle fait apparaître à l'écran d'éminents historiens annalistes représentatifs de la « nouvelle histoire », parmi lesquels Georges Duby, Jacques Le Goff et Emmanuel Leroy-Ladurie. Identifiant de notice INA : CPF97103897.

¹⁸ Cf. Annexe II, fig. 20. b.

¹⁹ Je tiens ici à informer le lecteur que les chiffres évoqués dans ce paragraphe, et qui renvoient à la répartition des thèmes en fonction des trois périodes étudiées, correspondent à un état plus ancien de ma recherche que ceux des paragraphes précédents qui relèvent de l'entièreté du corpus ; ce dernier avait subi entre temps quelques corrections et ajouts d'émissions. A la suite d'une perte de données numériques, il m'a été impossible d'appliquer ces correctifs au paragraphe en question : les chiffres présentés ici sont donc à considérer avec une marge d'erreur de l'ordre de 0.5% par rapport au pourcentage des thèmes sur toute la période 1949-1989.

en avant qu'à partir du milieu des années 1960. On peut faire un rapprochement entre ces tendances et l'évolution du débat public autour de l'histoire comme des transmissions de l'histoire académique ; face à une histoire essentiellement fondée sur le fait guerrier et les traces culturelles qui sont autant d'éléments d'un roman national, s'imposent progressivement des récits élargis qui intègrent d'autres thématiques, d'autres objets. Sans parler nécessairement d'une histoire sociale telle qu'elle s'exprime chez les historiens, et s'exporte parfois sur le petit écran, un récit historique considérant la société comme objet social et politique trouve sa place à la télévision. Le rôle plus important joué par les historiens universitaires à partir du milieu des années 1970 accompagne ce mouvement ; ces derniers sont moins enclins que des professionnels de la télévision – ou des producteurs occasionnels issus du monde politique – à entretenir une histoire dont les batailles sont les principaux marqueurs et leurs productions, aussi rares soient-elles, s'ancrent avec détermination dans l'histoire du fait social. Cette participation montre cependant ses limites ; en-dehors des émissions écrites ou produites par des historiens, au premier rang desquelles la série *Le Temps des Cathédrales* de Georges Duby, certainement le plus riche exemple de l'exportation de la nouvelle histoire à la télévision, l'histoire des mentalités semble ne jamais réellement décoller. Mais la simple existence de séries – et qui ont trouvé et marqué leur public – relayant les recherches novatrices d'une école de pensée spécifique marque la domination de la nouvelle histoire dans le champ médiatique²⁰, considérant d'autres champs des sciences sociales qui n'ont pas connu de tels relais.

C. Temps et périodes

Compte tenu du caractère spécifique de l'histoire en tant que discipline, à savoir l'étude du temps, il est essentiel d'interroger la répartition des périodes évoquées par les documentaires historiques : de cette dernière dépend, sinon l'intégralité, du moins l'orientation générale du discours historique mis en place, en premier lieu du fait de la spécialisation des études historiques et, par extension, des historiens, en fonction de périodes à la fin du XIXe siècle²¹. Comme le rappelle Jacques Le Goff, « le découpage du temps en périodes est nécessaire à l'histoire, qu'on la considère au sens, général, d'étude de l'évolution des sociétés ou de type particulier de savoir et d'enseignement, ou encore de simple déroulement du temps. »²² Un tel découpage, s'il est académique, ne relève bien sûr pas de l'aléatoire mais de la recherche par les historiens des continuités et, surtout, des coupures²³,

²⁰ Cf. *infra*, Troisième partie, Chapitre III.

²¹ Y. Potin, J.-F. Sirinelli (dir.), *Généralités historiennes...*

²² J. Le Goff, *Faut-il vraiment découper l'histoire...*

²³ M. de Certeau, *L'Écriture de l'Histoire...*, « Le discours de la séparation : l'écriture ».

qui permettent de confirmer et parfois, de repenser la légitimité d'une telle organisation du temps. A terme, et par le biais de la professionnalisation de l'histoire, les périodes historiques sont devenues de réelles disciplines hermétiquement séparées, les spécialistes universitaires se définissant en premier lieu selon leurs périodes d'études, qui développent chacune des méthodes et outils spécifiques selon les thématiques abordées et les sources disponibles. La période apparaît ainsi comme un élément fondamental du discours historique et plus encore pour sa médiatisation. Je reprends dans cette analyse les périodes classiques telles qu'elles ont été développées par l'histoire académique, à savoir les périodes préhistorique, antique, médiévale, moderne et contemporaine. J'ai également dégagé la période de la Révolution Française et de l'Empire, temporalité à mi-chemin entre période et longue rupture, à cheval sur les périodes moderne et contemporaine, matrice de la constitution du sentiment national français. J'ai également distingué les émissions à caractère transpériodiques des autres, c'est-à-dire les émissions dont le discours ne s'inscrit pas dans une période en particulier, ou alors dans plusieurs à la fois.

La période contemporaine se détache largement devant les autres²⁴ ; avec 1525 émissions qui lui sont consacrées, elle représente 68,9 % du corpus. Au sein de cette période, le XXe siècle est lui aussi dominant, comprenant 82,9 % des émissions traitant d'histoire contemporaine, contre seulement 14,8 % pour le XIXe siècle²⁵. 57,1 % des émissions du corpus sont ainsi consacrées au XXe siècle, qui domine clairement l'ensemble. Les autres périodes apparaissent loin derrière : 2,3 % des émissions traitent d'histoire antique, 4,9 % d'histoire médiévale, 6,6 % d'histoire moderne ; la Révolution française et l'Empire représentent 5,3 % de l'ensemble du corpus. La représentation de la Préhistoire est presque négligeable, avec 1,1 % des émissions ; par ailleurs, 11,2 % des émissions ne traitent pas d'une période en particulier mais sont transpériodiques. Cette répartition des périodes confirme leur ordre d'importance dans l'ensemble des émissions historiques traitées par Isabelle Veyrat-Masson, mais en accentuant la prééminence de l'histoire contemporaine, qui représente 58,9 % des émissions historiques, contre 22,7 % pour l'histoire moderne ; celle-ci manifeste une chute considérable. Les autres périodes sont également moins traitées par le documentaire : 9,7 % des émissions historiques sont consacrées à la période médiévale, 4,7 % à l'Antiquité. La Préhistoire rencontre en revanche une légère hausse, passant de 0,8 % à 1,1 %.

Cette surreprésentation de l'histoire contemporaine et en particulier du XXe siècle s'explique par plusieurs facteurs inhérents à la forme classique du documentaire. Celle-ci s'exprime en effet dans l'exploitation à des fins discursives de documents, d'iconographie ou

²⁴ Cf. Annexe II, fig. 21. a.

²⁵ La proportion restante étant constituée des émissions relatives aux deux siècles sans distinction ; ce caractère restreint manifeste tout de même une césure établie entre les XIXe et XXe siècles dans leurs représentations, césure pour laquelle l'année 1900 n'est qu'une possibilité parmi d'autres, parmi lesquelles 1895 et 1914 font souvent office de rupture adoptée par les séries traitant d'histoire contemporaine.

d'objets, à la rencontre d'un discours, principalement issu du témoignage de personnages montrés à l'écran ou d'un commentaire en voix-off. Si on rencontre ponctuellement des documentaires exploitant une iconographie de périodes plus anciennes ou les traces que l'objet considéré a laissé dans le présent, la photographie et plus particulièrement l'image animée offrent des documents précieux et à valeur éclatante de démonstration, voire de preuve. Cela tient tant à la qualité intrinsèque des documents – qui permet l'observation en action des personnages historiques, et de manière générale la représentation d'une période dans *son présent passé* – qu'à leur quantité ; les documentaristes sont confrontés dans les cinémathèques à des dépôts d'images considérables, les recherches documentaires pouvant occuper plusieurs mois. Daniel Costelle évoque ainsi fréquemment les « cinquante kilomètres » de film visionnés pour la réalisation de chaque émission²⁶. Il revient ensuite aux réalisateurs et monteurs de sélectionner et couper dans cette masse pour aboutir à un objet filmique correspondant aux attentes de la télévision.

Le rôle joué par les témoins, dont les interviews parsèment la majorité des documentaires, est lui aussi majeur. Le propre du témoignage étant d'évoquer des périodes et des événements vécus et observés, il est difficile de convoquer des témoins dont l'expérience dépasse le début du XXe siècle. L'image d'archives permet de pallier, dans une certaine mesure, cet obstacle, en exploitant des témoignages préexistants qui sont alors resitués dans le discours de l'émission. L'enregistrement du discours des témoins manifeste rapidement une fonction relevant du domaine patrimonial et de la conservation des mémoires ; le discours produit par les interviews est considéré comme un document historique, une source sous forme d'archive orale, que la télévision permet de diffuser et de conserver même après la disparition des témoins ; à ce titre, la production télévisuelle semble parfois avoir un temps d'avance sur l'historiographie sur des questions mémorielles. Lors de la rediffusion en 1989 de sa série *Les Heures Chaudes de Montparnasse*, Jean-Marie Drot met en avant l'intérêt nouveau du documentaire : la disparition d'artistes qui avaient été interrogés à la fin de leur vie, au premier rang desquels Alberto Giacometti, donne à leur témoignage valeur de document d'archives, vecteur d'un discours et d'une connaissance dont la source ne sont plus accessibles. La télévision se fait ainsi garante d'une mémoire contemporaine spécifique, en créant parfois elle-même les objets et discours de cette mémoire. Des émissions s'intéressent ainsi à la fin des années 1970 à la mémoire de la télévision, en exploitant les images de ses premières années comme autant de sources d'une histoire sociale et traces manifestes d'une certaine époque, dans une temporalité remarquablement en phase avec l'ouverture du premier séminaire d'histoire de la télévision par Jean-Noël Jeanneney et Monique Sauvage, en 1979 à Sciences Po²⁷. Les missions

²⁶ Cf. *infra*, Troisième partie. Chapitre I.

²⁷ M. Sauvage, I. Veyrat-Masson, *Histoire de la télévision...*

de l'Ina en termes de conservation des archives de la télévision, et par extension de sa mémoire, ne sont pas étrangères à ces nouvelles thématiques.

Je m'efforcerai, dans la suite de cette thèse, d'interroger les tensions existantes entre ces mémoires contemporaines et une histoire académique plus classique ; il semble que les experts, qu'ils soient historiens ou spécialistes d'autres disciplines, ne soient jamais parfaitement à même de remplacer ni les témoins ni les documents dont la force d'évocation est toujours considérée comme plus forte, car plus authentique. Chez les témoins en particulier, on recherche la capacité d'évocation de l'histoire vécue : « Ce n'est pas parce que quelqu'un a vécu un drame emblématique qu'il devient ipso facto un personnage de documentaire. Il faut que ses récits véhiculent outre l'information, une charge affective, un indice émotionnel que tous les postulants ne possèdent pas. »²⁸

Les historiens, quand bien même leurs qualifications sont éminentes et reconnues tant des professionnels de la télévision que du public, n'apparaissent que comme porteurs d'un discours relevant de la connaissance qui, contrairement à l'expérience, est transmissible. Par leurs activités d'enseignement ou leurs publications, les historiens chevronnés forment de nouvelles générations d'historiens qui sont amenés à renouveler le champ des questionnaires, porter l'analyse historique sur de nouveaux sujets, et produire plus de connaissance : contrairement aux témoins, ils sont ainsi remplaçables par leurs pairs. Ils ne s'imposent comme indispensables, dans certains rares cas, que par leurs qualités télégéniques. Le « monsieur Histoire » de la télévision, Alain Decaux, brille par son talent de conteur et sa capacité à tenir son public en haleine bien plus que par ses connaissances ou ses compétences historiques qui, au regard de l'histoire universitaire, sont nulles. L'expérience sensible manifestée par les témoins est irremplaçable par le discours historique académique, et les experts n'interviennent, dans la majorité des cas, qu'en l'absence de témoins ou après eux. *Ce jour-là j'en témoigne : Chronique du temps de l'ombre*²⁹, émission consacrée à la période de l'Occupation et aux activités de la Résistance, brille par son absence d'historiens à tous les niveaux de sa production, ne prêtant attention qu'au discours des témoins. Par ailleurs, la célèbre série des *Grandes Batailles* ne fera appel à des experts que pour l'élaboration de sa suite, *Les Grandes Batailles du passé*, en abordant des périodes trop éloignées pour présenter des survivants.

Le documentaire historique est, pour toutes ces raisons, porteur d'une mémoire contemporaine, télévisuelle et spécifique, qui, si elle s'inscrit parfois dans l'exaltation de la nation ou porte des fonctions politiques au regard des « guerres de mémoire » franco-

²⁸ F. Berdot, *La télévision d'auteur(s)*, tome 2, «Le documentaire historique. Le film sur l'art. Les essais.»

²⁹ *Ce jour-là j'en témoigne* est une série réalisée par Armand Panigel, diffusée sur Antenne 2 du 2 août au 10 septembre 1976 puis à nouveau en 1978 sous une forme condensée. Son discours profondément ancré dans le mythe résistancialiste en fait l'antithèse du *Chagrin et la Pitié*, qui n'est diffusé à la télévision française qu'en 1981.

françaises³⁰, ne correspond jamais tout à fait aux manifestations plus classiques de ce qu'on pourrait appeler un « roman national »³¹. Les grandes étapes supposées de la formation d'une nation française, réputée éternelle, ne sont que peu évoquées, et les grands acteurs de ce récit national sont pour la plupart absents. Le documentaire historique ne s'occupe guère de Clovis, Jeanne d'Arc ou Louis XIV ; le premier héros national dont il traite massivement, chronologiquement parlant, est Napoléon ; le second sera le général de Gaulle. Il faut enfin souligner, à ce propos, l'importance de la télévision historique dans la politique mémorielle gaulliste. A l'instar des actualités cinématographiques, relais de la politique cérémonielle du chef du gouvernement provisoire de la République³², et des instances de production de cinéma, épurées dès 1945 des représentants de la Résistance intérieure³³, la télévision des années 1960 est une caisse de résonance des mythes mémoriels réconciliateurs portés par le Général, ceux de la France éternelle, toute entière résistante, incarnés dans le « résistancialisme » défini par Henry Rousso.³⁴ Bien loin d'une représentativité de la pluralité des mémoires contemporaines qui s'affrontent dans l'espace public, la télévision, « voix de la France »³⁵, assume une fonction légitimatrice de l'action du chef de l'Etat et entretient après le coup de force de 1958 une vision de l'homme providentiel, assimilé au destin d'une nation française qui ne saurait être convaincue de crimes de guerre. Cette fonction s'incarne notamment dans les nombreux documentaires historiques consacrés à la Seconde Guerre mondiale qui évacuent, jusqu'au fameux « retour du refoulé »³⁶, les aspects les plus traumatiques du conflit, autour des questions de collaboration et de la déportation et destruction des Juifs d'Europe.

Indépendamment de l'importance considérable du contemporain dans le corpus, justifiée, on l'a vu, par ses enjeux mémoriels et politiques afférents, la représentation des différentes périodes semble être corrélée à leur proximité temporelle³⁷. L'époque moderne est ainsi plus représentée que le Moyen Âge, lui-même plus important que l'Antiquité. Cette tendance se confirme au sein même de ces périodes : le Haut Moyen Âge n'est quasiment jamais évoqué, avec seulement six émissions contre 68 pour le Bas Moyen Âge³⁸. Cette différence entre

³⁰ P. Blanchard, I. Veyrat-Masson (dir.), *Les guerres de mémoire...*

³¹ D. Gaussen, *Qui a écrit...*

³² S. Lindeperg, *Clio de 5 à 7...*

³³ S. Lindeperg, *Les écrans de l'ombre...*

³⁴ H. Rousso, *Le syndrome...*

³⁵ Conférence de presse de Georges Pompidou, 2 juillet 1970, in Evelyne Cohen, Olivier Roger, *Les politiques audiovisuelles...*, p. 93.

³⁶ H. Rousso, *Le syndrome...*

³⁷ Cf. Annexe II, fig. 21. b.

³⁸ Cette répartition ne vaut que pour les documentaires traitant du Moyen-Âge et dont le discours peut être circonscrit à une période définie ; un certain nombre d'émissions ne sont pas identifiées plus précisément au niveau chronologique. Elles renvoient cependant, pour la grande majorité, à un imaginaire lié aux derniers siècles de l'époque médiévale.

les deux périodes est bien plus importante que celle existant dans l'ensemble des émissions historiques, corpus dans lequel le Bas Moyen Âge est tout de même deux fois plus représenté que le Haut, et ce, malgré la durée deux fois plus longue de la période la plus ancienne. La répartition des siècles au sein du Moyen Âge dans les documentaires va dans le sens d'un accroissement en fonction de la proximité³⁹ ; la majorité des siècles sont plus traités que ceux qui leur sont directement antérieurs, le XVe siècle étant largement plus présent dans le corpus, du fait notamment des émissions consacrées à la Renaissance italienne. La tendance est cependant infirmée par le nombre équivalent d'émissions traitant du XIIIe et du XIVE siècle. Au sein de la période moderne, on trouve un certain équilibre dans les représentations des différents siècles, avec 47 émissions consacrées au XVIe siècle, 48 pour le XVIIe et 44 pour le XVIIIe⁴⁰, sans compter la période de la Révolution.

La domination de l'époque contemporaine dans le corpus tient notamment, on l'a vu, à des motifs mémoriels et politiques ainsi qu'à des motifs génériques propres au documentaire. Ces derniers n'expliquent pas nécessairement la corrélation entre proximité temporelle et importance de la représentation des autres périodes. On peut imaginer que cette corrélation soit conforme à une certaine culture historique commune entre producteurs d'émissions et téléspectateurs ; les périodes les plus récentes seraient ainsi les plus marquantes au regard des représentations culturelles. Cette hypothèse reste à prouver, et ce n'est pas le propos de ce travail de recherche que d'y répondre. On peut également supposer que le rapport à l'image particulier entretenu par les documentaires à l'époque contemporaine se prolonge dans les périodes précédentes ; les plus récentes, plus riches en production iconographique, seraient alors privilégiées. D'autres hypothèses peuvent être formulées pour expliquer cet état de fait mais il semble difficile ici d'y répondre : on se contentera donc d'observer que l'histoire télévisuelle portée par les documentaires fait la part belle aux périodes les plus récentes, tout comme elle le fait, on le verra plus bas, pour les zones et origines géographiques les plus proches.

Reste à s'intéresser à la répartition des périodes historiques dans les documentaires selon les trois périodes définies pour l'étude du corpus⁴¹. L'Antiquité, et dans une moindre mesure la Préhistoire, semblent être les seules périodes à connaître une répartition égale sur l'ensemble de la période 1949-1989. Si la Préhistoire représente seulement 0,6 % des émissions de la période 1949-1964, elle se stabilise par la suite à 1,2 %. L'Antiquité est présente avec une proportion stable à 2,5 % sur l'ensemble de la période 1949-1989. La place des deux périodes dans l'ensemble du corpus reste tout de même négligeable. Les représentations du Moyen-Âge comme de l'époque moderne rencontrent une décroissance certaine ; la période médiévale est

³⁹ Cf. Annexe II, fig. 22. a.

⁴⁰ Cf. Annexe II, fig. 22. b.

⁴¹ Cf. Annexe II, fig. 21. c.

portée de 7,6 % des émissions pour la période 1949-1964 à 7,4 % pour 1965-1975 et 3,6 % pour la dernière période. La représentation de l'époque moderne, elle, chute de 17,2 % des documentaires de la première période à 5,9 % pour 1965-1975 puis 4,9 % pour 1976-1989. La période de la Révolution et de l'Empire, après une maigre part de 0,6 % des documentaires de la période 1949-1964, monte à 9,6 % pour la période suivante avant de retomber à 3,5 % entre 1976 et 1989. Cette répartition inégale montre le poids respectif des deux grandes commémorations télévisuelles liées à la période, pour le bicentenaire de la naissance de Napoléon en 1969 et celui de la Révolution française en 1989. Le premier fait plus recette que le second ; on trouve plus de séries consacrées à Napoléon, aux guerres de l'Empire et à la famille Bonaparte qu'à la Révolution Française, alors même que la télévision française diffuse bien plus d'heures de programmes en 1989 qu'en 1969. La commémoration du Bicentenaire de la Révolution française demeure tout de même un jalon majeur de l'histoire de la télévision, qui ne se limite pas à la diffusion de séries documentaires ou de fictions⁴². Cette différence de traitement entre ces deux commémorations est intéressante si l'on considère que chacune renvoie à des représentations historiques et des héritages politiques concurrents. Dans le cadre de la commémoration de la Révolution Française, la télévision historique se fait même le reflet des débats houleux qui alimentent l'historiographie : François Furet et Michel Vovelle, auteurs chacun de thèses fondamentalement opposées concernant la révolution française, transposent cette dispute intellectuelle prégnante à l'heure de l'éclatement du bloc soviétique⁴³ et s'affrontent dans deux séries interposées, concurrentes jusque dans leurs dispositifs génériques disjoints, *L'Histoire de la Révolution française*⁴⁴ pour le premier, *Le Journal de la Révolution*⁴⁵ pour le second.

Ces évolutions ne remettent en tout cas jamais en cause la prédominance de l'époque contemporaine. Représentant 64,3 % des émissions de la période 1949-1964, elle connaît un léger recul entre 1965 et 1975 en comptabilisant 57,3 %, peut-être à cause de la poussée de la période napoléonienne, avant de remonter à 73,5 % des documentaires de la période 1976-1989. Les représentations du XIXe siècle, en revanche, n'ont de cesse de chuter ; de 19,1 % des

⁴² Parmi les grandes célébrations du Bicentenaire, la plus emblématique reste le défilé sur les Champs-Élysées conçu par Jean-Paul Goude. Cf. Patrick Garcia, *Le Bicentenaire de la Révolution...* ; Pascal Ory, *1889, 1939, 1989...* ; Maurice Agulhon, Jean-Denis Bredin, Guy Chaussinand-Nogaret, (et. al.), *1789, La Commémoration*.

⁴³ « En 1989, le bicentenaire de la Révolution française a été célébré comme un acte symbolique d'exorcisme de l'héritage subversif de 1789. Les controverses historiographiques qui ont fait rage au cours des années 1980 et des années 1990, la première sur l'interprétation de la Révolution française, la seconde sur le bilan du communisme, n'ont en réalité été que deux étapes d'un seul débat intellectuel accompagnant le triomphe politique du libéralisme. » (Enzo Traverso, « L'écrit-événement : l'historiographie comme champ de bataille politique », in Pascal Blanchard, Isabelle Veyrat-Masson (dir.), *Les guerres de mémoire...*, p. 225)

⁴⁴ Cette série de Roger Stéphane et François Furet, en six épisodes, est diffusée sur FR3 entre le 20 octobre et le 1er décembre 1989. Identifiant de notice INA : 1201112.001.

⁴⁵ A mi-chemin entre documentaire et fiction en costumes, *Le Journal de la Révolution*, série produite par Michel Vovelle, réalisée par Hervé Basle et présentée par Claude Serillon, est diffusé quotidiennement entre le 24 juillet et le 25 août 1989. Identifiant de notice INA : CPB89007966.

émissions pour 1949-1964 à 11,5 % pour la deuxième période et 8,7 % pour 1976-1989. Le XXe siècle compense largement cette baisse ; stable à 44,5 % et 44,3 % pour les deux premières périodes, il augmente jusqu'à représenter 63,1 % des documentaires des années 1976 à 1989. C'est précisément dans cette période que se développe une production de documentaires qui s'attachent aux archives audiovisuelles les plus contemporaines, et qui traitent largement de la période de l'après-Seconde Guerre mondiale. Cette production peut même se saisir des archives de la télévision récentes, comme dans le cadre de l'émission *Rue des Archives*. Par ailleurs, la mise en accusation dans le débat public des tabous historiques récents, et les différentes affaires touchant à la politique et aux activités de collaboration sous Vichy dans les années 1970 marquées par la « mode rétro »⁴⁶, amène finalement à un renouvellement – certes restreint – des documentaires traitant de la Seconde Guerre mondiale, amorcé par *Le Chagrin et la Pitié*⁴⁷, finalement diffusé par la télévision en 1981. Des sujets historiques plus récents, qui sont autant de tabous dans le cadre des « guerres de mémoire » franco-françaises, sont également traités, à l'instar de la guerre d'Algérie, de la colonisation et de la décolonisation en général, ou encore de Mai 68 qui devient très tôt un sujet d'histoire, abordé par la télévision dès 1977 avec la série *Autocritique 68-75*⁴⁸. L'arrivée de la gauche au pouvoir lors de la victoire de François Mitterrand à l'élection présidentielle de 1981 et la certaine libéralisation de la télévision qui en découle vont également dans le sens d'une production plus importante d'émissions consacrées à des sujets historiques qui ne pouvaient, par contrainte ou auto-censure, être abordés jusque-là⁴⁹. Enfin, la tendance au développement d'émissions historiques attachées à une histoire sociale et attentive aux groupes et phénomènes sociaux amène à reconsidérer les périodes les plus récentes par le prisme de nouveaux sujets et angles d'analyse ; on traite, par exemple, de la Seconde Guerre mondiale non plus sous l'angle du militaire mais en mettant en lumière l'action des femmes pendant le conflit⁵⁰. Cette dernière évolution n'est pas propre au contemporain et se manifeste de la manière la plus remarquable dans des émissions écrites et/ou produites par

⁴⁶ H. Rousso, *Le syndrome...*

⁴⁷ Le film d'André Harris, Alain de Sédouy et Marcel Ophuls, réalisé en 1969, est projeté en salles à Paris dès 1971 et est diffusé par plusieurs télévisions européennes. Premier documentaire français à mettre en accusation la politique de collaboration du gouvernement de Vichy avec l'Allemagne nazie entre 1940 et 1944, de même que la passivité d'un grand nombre de français sous l'Occupation, il subit la « censure par inertie » imposée par les dirigeants successifs de la télévision française au cours des années 1970. Voir *infra*, Troisième partie. Chapitre IV.

⁴⁸ Cette série, réalisée par Marie-Claire Schaeffer à partir de rushes tournés en 1968, est diffusée sur Antenne 2 entre le 1er janvier et le 1er septembre 1977. Identifiant de notice INA : CPB05001390. D'autres documentaires prennent très vite la suite de ce premier jet sur l'histoire de Mai 68, et de manière plus classique, comme la série *Génération* de Patrick Rotman et Hervé Hamon.

⁴⁹ *Le Chagrin et la Pitié*, alors en circulation depuis déjà dix ans et visionné à Paris par plus de 600 000 spectateurs, est précisément diffusé dès l'année 1981 par une gauche de gouvernement qui souhaitait ainsi montrer qu'elle n'avait « rien à cacher », alors même que les révélations dont le film fait l'objet étaient bien plus largement entrées dans les mœurs françaises. La diffusion du film n'attire pour autant pas moins de 15 millions de téléspectateurs.

⁵⁰ La série *Femmes dans la guerre*, réalisée par Guylaine Guidez, est diffusée sur FR3 entre le 28 juillet et le 25 août 1989. Identifiant de notice INA : CPC89008463.

des historiens reconnus et qui, la plupart du temps, se détachent d'une inscription périodique en s'intéressant au temps long ; mais les représentations du XXe siècle sont, plus que celles des autres époques, particulièrement touchées par un renouvellement des considérations historiques intégrées dans une mémoire contemporaine et une reconnaissance d'acteurs historiques jusque-là passés sous silence.

En-dehors de ces grandes périodes, qui recoupent celles de l'histoire académique et de son enseignement, de nombreuses émissions sont directement assimilables à une période plus courte, généralement de l'ordre de la décennie. On trouve ainsi 253 émissions, soit 11,4 % du corpus, en excluant celles consacrées aux guerres mondiales, qui s'inscrivent dans une période courte identifiée par leur titre. Il serait complexe de développer l'analyse de leur répartition telle qu'on a pu la produire pour les grandes périodes ou les siècles ; chaque émission ou épisode développe une chronologie qui lui est propre et on trouve rarement plusieurs émissions adoptant les mêmes bornes ou la même temporalité. On retiendra tout de même que cette périodisation courte est exclusivement propre à l'époque contemporaine ; le découpage en décennies est complètement absent des époques précédentes, tandis qu'on trouve des séries consacrées exclusivement aux années 1920 ou 1950. De telles périodes sont assimilées à des objets politiques, comme la IIIe République qui fait l'objet de plusieurs émissions ainsi que de séries dont les épisodes sont consacrés respectivement à des périodes encore plus restreintes. La série *Ceux qui se souviennent*⁵¹, par exemple, aborde en trois épisodes les périodes 1870-1900, 1900-1914, et 1914-1918, dont les césures marquent tant l'attachement à des conjonctures politiques qu'à des mouvements générationnels. Les biographies font également souvent l'objet d'une périodisation précise renvoyant aux différentes étapes de vie du grand personnage qu'elles prennent pour sujet ; *Mon Général*⁵² évoque l'action politique du général de Gaulle selon le découpage 1940-1945, 1946-1958, 1958-1962 et 1962-1970. Certaines périodes encore sont interrogées afin de faire émerger les représentations sociales qui leur sont propres. Une périodisation en cache parfois une autre : « l'année 1900 » est un sujet récurrent d'émissions qui traitent en réalité une période transitoire entre XIXe et XXe siècle et dont le discours et les représentations traitent parfois d'une période s'étendant aux années 1890-1914. Toutes ces périodisations sont problématisées et correspondent à des découpages sociaux, politiques, ou événementiels propres à l'époque contemporaine. Cela ne signifie pas que le contemporain soit le seul objet pour lequel les auteurs d'émissions fassent l'effort d'une contextualisation des sujets historiques dans une période donnée, mais que la définition d'une période courte par le titre ne semble pas nécessaire pour les époques antérieures où, en l'absence d'un événement

⁵¹ Emission produite par Roland Dhordain et Michel Goue, réalisée par Hubert Knapp, elle est diffusée sur TF1 entre le 7 et le 15 novembre 1978. Identifiant de notice INA : CPA97104601.

⁵² Cette série, produite et écrite par Olivier Guichard et réalisée par Pierre-André Boutang, est diffusée sur TF1 entre le 21 octobre et le 11 novembre 1980, suivant une programmation fondamentalement mémorielle. Identifiant de notice INA : CPA97107001.

significatif ou d'une date donnée, l'inscription dans un siècle particulier est déjà un marqueur de contextualisation suffisant.

La Première et la Seconde guerre mondiale sont respectivement traitées par 61 et 300 émissions ; 27, 8 % des émissions du corpus sont alors directement consacrées à une période courte de l'ordre de quelques années. Si l'on ajoute encore les émissions dont l'objet est une date précise, assimilable à une année, une saison, un mois ou une journée, on obtient 757 émissions, ou 34,2 % du corpus, dont le sujet est rattaché à une période ou une date précise, c'est-à-dire consacrée au temps court, dans lequel l'événement n'est toutefois pas nécessairement dominant. Cette distinction entre périodisation longue et courte est importante puisqu'elle relève en réalité de deux perceptions différentes de l'insertion de l'objet historique dans le temps. La contextualisation par rapport à une période académique ou un siècle n'est qu'un procédé de situation : il s'agit de signifier que le sujet dont l'émission traite est *situé* dans une certaine période de temps, sans que l'étude qu'on en fait prétende interroger les évolutions propres à cet objet sur l'ensemble de la période. Cette situation est reliée à une tradition académique d'écriture de l'histoire. En revanche, la saisie comme sujet d'une période courte signifie que le discours inscrit l'objet étudié dans un cadre et l'étudie d'une borne chronologique à l'autre – l'objet étant, parfois, la période temporelle elle-même, comme dans le cas de la série *Nos années cinquante*⁵³.

Faut-il voir là la distinction entre temps court et temps long mise en exergue par l'Histoire des Annales sous la houlette de Fernand Braudel ? Il semble au contraire que la *mise en situation* au sein d'une période longue, académique, consiste en réalité en une mise en situation hors du temps, la période fonctionnant alors comme un cadre immuable dans lequel l'objet concerné est défini, tout au long de son existence, par des caractéristiques inaltérables. Le temps long s'attache au contraire aux évolutions et aux survivances de ces caractéristiques, pas à leur immobilité. On trouvera donc son expression dans des séries d'émissions consacrées à des phénomènes sans s'attacher à une temporalité particulière mais qui, en interrogeant leurs objets de leur genèse jusqu'au temps présent, font ressortir l'évolution longue ; entre autres, sur des sujets aussi divers qu'avec l'*Histoire de l'aviation* ou la série de Marc Ferro et Jean-Paul Aron diffusée en 1981, *Une histoire de la médecine*⁵⁴, évidemment inspirée par le modèle braudélien qui s'exprime directement dans *Méditerranée*.

Pour conclure sur les rapports entre documentaires historiques et périodisations chronologiques, notons que, si le documentaire de télévision est bien un champ de bataille dans

⁵³ *Nos années cinquante* est une série de Claude-Jean Philippe, diffusée sur Antenne 2 entre le 16 et le 30 octobre 1983. Identifiant de notice INA : CPB83056804.

⁵⁴ *Histoire de la médecine*, série de Marc Ferro et Jean-Paul Aron, réalisée par Jean-Louis Fournier et Claude de Givray, retrace en huit épisodes l'histoire des sociétés à travers la pratique sociale de la médecine. Elle est diffusée sur FR3 entre le 25 janvier et le 15 mars 1981. Identifiant de notice INA : CPC00011189.

le cadre des « guerres de mémoires », et est tant marqué par l'imposition de mythes nationaux que par la longue censure des émissions abordant les tabous les plus sensibles, il se fait aussi, progressivement, le lieu de relâchement des silences trop longtemps tenus et d'une libération relative de la parole des témoins et victimes des drames du XXe siècle. Dans son étude portant sur la télévision historique dans son ensemble, Isabelle Veyrat-Masson déclare que :

A la lecture des résultats quantitatifs, on ne peut pas accuser la télévision française d'être culpabilisatrice. Rien sur l'action de la colonisation française, sur les responsabilités de la France dans les grands conflits mondiaux, sur les actions d'une classe sur une autre. [...] Les périodes intermédiaires, où les contradictions sont flagrantes, disparaissent. La Seconde Guerre mondiale accouche de la Ve République sans avoir subi apparemment les contractions de la IVe. Cette histoire est en miettes mais les non-dits sont significatifs.⁵⁵

Le documentaire n'est certes pas exempt de ces manques, comme on l'a vu ; le discours de ces émissions est fortement orienté vers une histoire prudente et politisée. Il n'empêche que ce portrait d'une « histoire en miettes » ne convient pas non plus pour qualifier les documentaires historiques, vraisemblablement plus propices à l'écriture d'une histoire moins caricaturale que les fictions et dramatiques costumées. La chronologie, pour l'histoire de France du moins, n'est pas brisée et, si les grands conflits du XXe siècle sont surreprésentés, tous les régimes politiques depuis 1848 sont le sujet d'au moins une série, tout comme toutes les décennies de l'époque contemporaine sont évoquées par le prisme de l'activité culturelle et scientifique ou de l'histoire sociale. Pas à pas, comme on le verra plus bas, et au gré de l'ouverture de la télévision à des voix discordantes, l'histoire des révolutions, des femmes, des mouvements ouvriers, de la décolonisation, des génocides, des jeunes, des ruraux, bref, des « oubliés » de l'histoire, trouve sa place, aussi mince soit-elle, dans les représentations documentaires. De toute évidence, la mise en exergue d'une *autre* histoire n'a pas amené, faute d'être conduite à tambours battants, le petit écran à muer son discours policé en une plaidoirie « culpabilisatrice » ; mais elle a sans doute permis à certains téléspectateurs, le temps de quelques soirées, de passer enfin à la télévision.

⁵⁵ I. Veyrat-Masson, *L'histoire à la télévision...*

D. Histoire-géographies

1. Enjeux des représentations géographiques

De la même manière qu'on s'est intéressé à l'inscription des représentations historiques portées par les documentaires dans les différentes périodes et temps historiques, il convient d'observer celle relative aux espaces. Cette notion dépasse la simple géographie des émissions – qui correspond à la situation des actions, personnages et événements historiques évoqués en un continent, pays ou région précis – et doit inclure dans la réflexion du chercheur tous les espaces représentés, et à toutes les échelles. L'inscription du récit dans un espace défini soutient certaines représentations et certains discours : elle délimite dans un premier temps le propos en attribuant à un espace des caractéristiques qui dépassent la seule géographie. L'histoire de France, d'un point de vue traditionnel, est l'histoire – politique, sociale, culturelle, *et cætera* - des populations et sociétés qui vivent à l'intérieur des bornes frontalières mouvantes qui délimitent l'objet géographique « France ». Si l'historiographie récente tend à dépasser le cadre national pour produire des récits transnationaux ou mondialisés qui rencontrent aujourd'hui un large public⁵⁶, l'histoire à la télévision s'est longtemps inscrite dans des représentations nationales, voire chauvines. Il est donc pertinent d'interroger les représentations géographiques afin d'observer dans quelle mesure les représentations portées par le documentaire historique s'inscrivent dans cette tradition ou explorent au contraire d'autres espaces – voire d'autres échelles spatiales.

Les émissions ayant pour sujet un lieu (ou un bâtiment) sont minoritaires. Lorsque c'est le cas, il s'agit généralement de documentaires reprenant la forme d'émissions de patrimoine, et qui s'intéressent à des bâtiments éminents – lieux symboliques de capitales européennes, châteaux médiévaux –, dont l'histoire est indissociable de celle des personnages historiques qui les ont érigés ou habités et qui sont, dans la majorité des cas, le sujet principal de l'émission. Il est en tout cas difficile de quantifier ces émissions puisque le discours historique porté par les documentaires traite de nombreux lieux en tant que décors d'une action ou d'événements, sans les tenir pour sujets. Les villes, en revanche, sont plus propices à être saisies comme telles : 276 documentaires, soit 12,5 % du corpus, sont rattachées à une ville qui est le cadre unique de l'émission voire son sujet. 115 villes sont mises en scène de cette manière, les capitales européennes en tête – Paris (cadre de 111 émissions) Berlin, Budapest – suivies des villes-champs de bataille – Leningrad, Dunkerque.

Il serait pertinent d'interroger également la représentation des régions – au sein du territoire national français –, d'autant plus que cette représentation constitue un véritable

⁵⁶ Pour citer un succès de librairie : Patrick Boucheron (dir.), *Histoire mondiale de la France*, Seuil, 2017.

enjeu pour les producteurs d'émissions, actifs dans le cadre parisien jusqu'à la mise en place des stations régionales de FR3, dans leurs rapports avec un public régional d'abord exclu de la réception télévisuelle, puis critique quant à la domination d'un point de vue parisien sur les discours et les représentations nationales. Géraldine Poels a montré la manière dont la diffusion de la culture parisienne par une télévision centralisée jusque dans les foyers de province pouvait conduire à un sentiment de malaise chez les téléspectateurs se manifestant dans des pratiques de réception et la critique de télévision⁵⁷. Thibault le Hégarat a lui exploré le rôle des représentations régionales dans les émissions de patrimoine dans la constitution d'une union nationale télévisuelle⁵⁸. Il convient cependant de remarquer que les régions françaises apparaissent rarement comme le cadre unique des documentaires historiques, et en sont encore moins communément les sujets, à l'exception d'émissions produites par les stations régionales de télévision telles que *Mémoires de France* de Pascal Ory. Ces représentations ne se démarquent guère au sein du corpus et l'analyse quantitative ne semble pas convenir pour les explorer ; la suite de cette étude pourra toutefois être attentive à cette question. Il s'agira notamment de montrer comment certaines régions françaises sont plus particulièrement mises en scène selon certains caractères historiques, avec en premier lieu le Languedoc mis en avant comme une exception culturelle face au centralisme français magnifié par son histoire médiévale et plus récente⁵⁹.

J'interroge ici les représentations géographiques selon deux angles : premièrement, le continent ou pays qui est le théâtre du discours historique, c'est-à-dire *l'endroit où se passent* les faits, événements et phénomènes historiques dont on parle, et qui permet d'observer quelle histoire – comprendre : l'histoire de quel pays ? – est portée par les documentaires historiques, ainsi que de vérifier l'hypothèse selon laquelle cette histoire est largement centrée sur les représentations de la France. Deuxièmement, l'origine géographique et nationale des acteurs du récit historique ; il est certain que la représentation nationale des discours historiques tient autant, sinon plus, aux personnages et acteurs qu'aux lieux. C'est en combinant ces deux analyses que l'on peut observer pleinement les représentations selon une histoire nationale, voire chauvine, ou au contraire ouverte à des perspectives internationales voire transnationales.

⁵⁷ G. Poels, *Les trente glorieuses...*, « Paris/Province : la dimension spatiale de l'expérience télévisuelle ».

⁵⁸ T. le Hégarat, *Chefs-d'œuvre...* « Une promenade à travers la France ».

⁵⁹ Cf. *infra*, p...

2. Zones géographiques représentées

La répartition des continents comme lieux de l'action historique est largement dominée par l'Europe⁶⁰ ; avec 1603 émissions qui se déroulent sur son sol, elle représente à elle seule 72,5 % des documentaires du corpus. L'Amérique du Nord, loin derrière, voit 3,9 % des émissions lui être consacrées ; l'Asie et le Moyen-Orient suivent avec 3,8 %, puis l'Afrique avec 3,4 %, et enfin l'Amérique du sud avec 0,9 %⁶¹. Au sein de l'Europe, la France domine largement, avec 56,6 % du corpus, soit 1252 émissions⁶². Se démarquent ensuite l'Allemagne⁶³, avec 46 émissions, l'Italie avec 36, la Grande-Bretagne avec 26 et la Russie/URSS avec 24 émissions. L'Europe en tant qu'entité concentre quant à elle 130 émissions. Quelques pays, en-dehors de l'Europe, émergent : les Etats-Unis particulièrement voient 69 émissions leur être consacrées et sont ainsi le deuxième pays le plus représenté. L'Algérie et l'Egypte, pour l'Afrique, comptabilisent respectivement 21 et 16 émissions. En Asie, la Chine est dépeinte par 17 émissions, l'Inde et le Japon par 10 ; l'ex-Indochine et la Corée, théâtre des grands conflits de l'après-Seconde Guerre mondiale, voient 17 émissions leur être consacrées. Le Moyen-Orient comme ensemble est lui représenté par 25 émissions.

L'Histoire portée par les documentaires est ainsi très largement dominée par l'Histoire de France, et plus généralement par l'Histoire européenne et occidentale. Ces chiffres corroborent ceux établis par Isabelle Veyrat-Masson pour son corpus regroupant l'ensemble des émissions historiques ; la différence majeure réside dans l'importance accrue des Etats-Unis, qui passe de la cinquième à la deuxième place des pays les plus représentés, alors même que la place de l'Amérique chute de 8 % à 4,8 %. L'Asie est mieux représentée par les documentaires que par l'ensemble des émissions historiques, au sein desquelles elle ne compte que pour 1,7 % ; de même pour l'Afrique, à 0,4 %. Pour le reste, les proportions sont similaires ; 54 % des émissions historiques sont ainsi situées en France, contre 56 % des documentaires. Pour une grande partie, les continents hors de l'espace occidental sont abordés au prisme de l'histoire coloniale, ou des conflits mondiaux ; l'Algérie, vecteur de débats, tabous et traumatismes au sein de la mémoire collective française du XXe siècle, représente presque un tiers des émissions consacrées à l'Afrique.

Les trois périodes d'analyse du corpus permettent cependant d'observer quelques évolutions sur ces représentations, et montrent une tendance à un élargissement, certes restreint, des zones géographiques⁶⁴. La domination de l'Europe et de la France en particulier

⁶⁰ Cf. Annexe II, fig. 23. a.

⁶¹ Cf. Annexe II, fig. 23. b.

⁶² Cf. Annexe II, fig. 23. c.

⁶³ Cf. Annexe II, fig. 23. d.

⁶⁴ Cf. Annexe II, fig. 23. e. et f.

n'est cependant jamais infirmée. Pour la période 1949-1964, elles représentent respectivement 79,6 % et 65 % des documentaires ; l'Afrique est le deuxième continent le plus représenté avec seulement 1,9 % des émissions du corpus, suivi par l'Amérique latine avec 1,3 % et le Moyen-Orient avec 1,3 %. Ni l'Amérique du Nord ni l'Asie dans son ensemble n'apparaissent. La proportion des représentations européenne et française baisse entre 1965 et 1975 ; l'Europe représente 70 % des émissions, et la France 57,3 %. Cette baisse correspond à une hausse timide des représentations des autres espaces : l'Asie comptabilise 2,9 % des émissions, l'Afrique 2,5 %, l'Amérique dans son ensemble 1,7 % - dont 1,2 % pour l'Amérique du Nord. Les documentaires historiques restent tout de même largement dominés par l'Histoire européenne ; l'Allemagne, à elle seule, est alors représentée par 3,3 % des émissions du corpus, c'est-à-dire plus que n'importe quel autre continent que l'Europe. Pour la dernière période, de 1976 à 1989, la mise en scène des espaces européens et français ne connaît pas d'évolution majeure. L'Europe voit sa proportion remonter quelque peu, à 72,7 %, tandis que la France connaît une baisse équivalente à 54,9 %, ce qui témoigne d'une meilleure représentation des autres pays européens – ou de l'Europe en tant qu'entité. La proportion de documentaires traitant d'autres espaces manifeste toujours une croissance timide : l'Afrique est le décor de 4 % des émissions du corpus, l'Amérique du Nord de 5,5 % et l'Amérique du sud 1 % ; l'Asie représente 4,8 % des émissions. De manière générale, et sur l'ensemble du corpus, la tendance est donc à un mince élargissement des zones géographiques traitées ; la part de la France dans cet ensemble, de même que de l'Europe, est moindre entre 1976 et 1989 qu'entre 1949 et 1964. Malgré cet état de fait, les autres continents ne sont jamais traités dans les mêmes proportions par les documentaires, et l'histoire des documentaires témoigne d'un européocentrisme dans lequel la France est le sujet majoritaire. Par ailleurs, l'importance grandissante d'une histoire détachée des accroches traditionnelles que sont les personnages, les lieux et les événements, fait apparaître des émissions et des séries dont l'objet ne s'inscrit pas nécessairement dans une zone géographique, ce que j'ai déjà évoqué avec l'apparition d'une histoire des phénomènes, ou d'une histoire sociale. La proportion décroissante des émissions traitant de l'histoire de l'Europe ou de France ne signifie pas nécessairement que les autres zones géographiques sont traitées à la hauteur de cette baisse, mais également qu'un certain nombre d'émissions portent un discours détaché d'une inscription géographique.

3. Origine des personnages historiques

Il ne suffit cependant pas d'interroger la répartition géographique des discours portés par les documentaires ; celle-ci ne permet pas en effet de questionner l'origine des acteurs historiques évoqués. Or, il est évident qu'un discours porté sur un espace n'a pas le même sens, ni les mêmes objets, selon qu'il prenne comme point de vue – ou sujet – les rapports entretenus à cet espace par des personnages qui en sont originaires ou étrangers. Dans le cas de l'Histoire

européenne, celle-ci touche à des espaces qui dépassent largement les frontières du Vieux continent ; la découverte puis la colonisation de l'Amérique, tout comme la colonisation de l'Afrique, appartiennent pleinement au passé des Européens et voient rarement les populations autochtones être traitées comme acteurs de leur propre histoire. La mise en avant de certaines origines par rapport à des espaces permet donc d'interroger les enjeux de pouvoir qui émergent des représentations historiques. Il faut évidemment considérer que, dans l'immense majorité des cas, les personnages traités par ces documentaires sont divers et que plusieurs origines géographiques et ethniques cohabitent au sein des discours historiques, d'autant plus que les documentaires sont propices à évoquer des situations de tension entre plusieurs groupes, comme en témoigne l'importance du thème de la guerre. Il s'agit cependant de déterminer qui sont les personnages principaux, et qui sont leurs antagonistes ; les premiers sont certes ceux dont les films traitent le plus, mais également ceux à qui les titres et autres éléments d'accompagnement des émissions – dont la communication par voie de presse – font référence, ceux dont le discours, le point de vue sont retransmis, enfin ceux qui sont potentiellement amenés à participer à l'élaboration des documentaires en tant que témoins, voire auteurs. Dans la masse de documentaires évoquant l'action politique et militaire du général de Gaulle, pour prendre l'exemple d'une des biographies les plus prolifiques du corpus, les personnages évoqués sont d'origines nationales variées ; mais la saisie du personnage Charles de Gaulle comme sujet de l'émission, les découpages fondés sur les différentes périodes de sa vie, l'apparition des autres personnages en fonction de leurs rapports à lui, en font le personnage principal et de l'émission un documentaire traitant de l'histoire d'un Français. Les personnages sujets d'émissions sont ceux dont le film traite indépendamment de la présence d'autres acteurs historiques ; ces derniers, qu'on considère alors comme personnages secondaires, ne sont présents que parce qu'ils entretiennent certains rapports avec les personnages principaux. Les représentations de la colonisation française sur d'autres continents ont ainsi, pour la plupart des documentaires concernés, marginalisé les populations autochtones, représentées au mieux dans leur opposition aux héros du récit que sont les Français, au pire, dans une passivité les excluant du champ de l'histoire. Il faut qu'un documentaire saisisse un personnage ou un groupe comme point de départ de l'histoire racontée et les suive tout au long de son discours pour en faire des personnages principaux, des sujets du récit.

De la même manière qu'ils traitent essentiellement de l'histoire de l'Europe, les documentaires historiques font la part belle à l'histoire des Européens⁶⁵ ; ces derniers sont le sujet de 1643 émissions, c'est-à-dire 77,8 % du corpus. En revanche, les Français en tant que groupe sont légèrement moins représentés que la France, avec 55 % des émissions qui leur sont consacrées. La proportion reste, à peu de choses près, celle du corpus de l'ensemble des émissions historiques, dans lequel 57 % des émissions prennent des Français comme sujet. Les

⁶⁵ Cf. Annexe II, fig. 24. a.

Européens en tant que groupe commun – c'est-à-dire sans que des nationalités particulières soient mises en avant – sont le sujet de 9,3 % des documentaires, soit 206 émissions, chiffre largement en hausse comparé aux 130 documentaires consacrés à l'Europe comme zone géographique propre. Tous les autres continents sont en revanche moins bien représentés en tant qu'origine ethnique qu'espace géographique. La représentation de l'Afrique en témoigne particulièrement : si 3,4 % des émissions étudiées étaient consacrées au continent, les Africains n'apparaissent comme sujet principal que dans 1,4 % du corpus, à l'avantage précisément des Européens, groupe colonisateur. Les groupes originaires d'Amérique du nord sont représentés comme personnages principaux dans 3,3 % des émissions, contre seulement 0,3 % pour ceux d'Amérique du sud : les personnages américains les plus représentés sont essentiellement des Etats-Uniens. Les Asiatiques enfin sont le sujet de 2,5 % des émissions, alors que l'Asie est traitée par 3,8 % du corpus. La baisse de représentation se confirme plus précisément pour l'ensemble des pays. Parmi les rares pays dont les habitants sont mieux représentés que leur espace géographique, on trouve les Etats-Unis – respectivement 71 émissions contre 69, l'Allemagne – 53 contre 46 – et l'Italie – 40 contre 36. La part des représentations des personnages de ces trois nationalités tient notamment aux documentaires consacrés à la Seconde Guerre mondiale dans lesquels ils jouent des rôles majeurs, agissant dans des espaces géographiques qui dépassent les frontières nationales. A l'inverse, certains pays accusent une baisse considérable : alors que l'Algérie est le sujet de 21 documentaires, les Algériens n'en sont les acteurs principaux que pour trois. L'histoire de l'Algérie est ainsi abordée pour l'essentiel à travers le prisme de l'histoire des Français ; la guerre d'Algérie, pourtant sujet de plusieurs séries, ne change pas la donne et n'assure jamais une représentation équivalente des Algériens et des Pieds-Noirs ou des appelés du contingent. Sujet de conflits mémoriels par excellence, et longtemps tabou, le conflit est traité du point de vue de l'engagement des Français, des implications politiques et de la perte d'un territoire. Les rares émissions décidant d'aborder un point de vue différent – c'est le cas de l'émission *l'Algérie dix ans après*⁶⁶ – déclenchent de vives réactions dans l'espace politique et médiatique, relayées jusque dans l'hémicycle de l'Assemblée nationale^{67,68}.

Sur l'ensemble du corpus, la représentation des Européens et des Français tend à décroître après un pic pour la période 1965-1975⁶⁹. Les Européens sont les personnages principaux de 80,9 % des documentaires de la période 1949-1964, chiffre qui monte à 91,6 %

⁶⁶ *L'Algérie, dix ans après* est une émission en trois parties produite par Igor Barrère, diffusée sur la première chaîne de l'ORTF entre le 25 mai et le 4 juillet 1972. Les deux premières parties déclenchent des réactions diamétralement opposées dans l'espace public, selon qu'elles abordent l'expérience des Algériens ou des Français d'Algérie pendant la guerre. Identifiant de notice INA : CAF91030343.

⁶⁷ Cf. *infra*, Troisième partie. Chapitre IV.

⁶⁸ B. Fleury-Vilatte, « Télévision française et guerre d'Algérie », in *Histoire et télévision. Actes du colloque...*

⁶⁹ Cf. Annexe II, fig. 24. b.

pour la seconde période, leur assurant la quasi-exclusivité des représentations du corpus ; ils ne représentent cependant plus que 72,5 % des personnages des documentaires de la période 1976-1989. Pour les Français, cette représentativité passe respectivement pour chaque période de 64,9 % à 74,9 % et finalement 50,5 %. Les personnages originaires d'autres continents témoignent à l'inverse d'une évolution qui tend à une meilleure représentation⁷⁰. Les Africains, sujet de seulement 0,6 % et 0,8 % des émissions des deux premières périodes, sont finalement traités par 1,6 % des documentaires de la période 1976-1989. Les Américains du Nord, relativement absents de la première période, sont dès la période 1965-1975 l'origine la mieux représentée après les Européens avec 2,4 % des documentaires, puis 4,2 % pour la dernière période. Les Asiatiques, eux aussi absents des représentations de la période 1949-1964, sont presque autant traités que les Américains du Nord en 1965-1975 avec 2,2 % du corpus, mais ne connaissent pas la même évolution, n'étant traités que par 2,3 % des documentaires pour 1976-1989. Les Américains du Sud, enfin, sont la seule origine continentale souffrant d'une moindre représentativité après la première période : sujets de 1,3 % des documentaires entre 1949 et 1964, ils ne sont traités pour les deux dernières périodes que par 0,3 % et 0,7 % des émissions du corpus.

Si la majorité des origines sont mieux représentées pour la période plus tardive que les précédentes, et que la représentation des Européens est plus faible, les deux évolutions ne se compensent pas : la hausse de représentativité des non-Européens n'est pas équivalente à la baisse de celle des Européens. Cela signifie bien que cette dernière tient moins à une ouverture vers des discours historiques traitant d'acteurs d'autres origines qu'à une évolution des sujets traités ; la période 1976-1989 est plus propice aux émissions consacrées à l'histoire de phénomènes globaux, consacrés à un objet ou une pratique comprise dans une appréhension générale, qui dépasse les frontières nationales et continentales⁷¹. Cette histoire des phénomènes, qui se veut sociale, ouvre certes la représentation à d'autres origines géographiques et ethniques et permet à des acteurs jusque-là ignorés par la télévision d'y faire leur apparition ; mais les documentaires qui restent consacrés à des sujets historiques plus traditionnels n'accompagnent pas cette évolution et continuent de mettre en avant les Européens, au premier rang desquels les Français. L'histoire des documentaires de télévision ne perd jamais son caractère national : au plus bas de la représentation des Français, ceux-ci demeurent tout de même les sujets et personnages principaux de la moitié des documentaires.

⁷⁰ Cf. Annexe II, fig. 24. c.

⁷¹ Si l'on considère alors la proportion des Européens et des Français dans les documentaires qui mettent en scène des personnages strictement identifiés, leurs poids respectifs pour la période 1976-1989 montent alors à 85,3% et 59% des représentations.

Chapitre IV. Zoom avant : les sujets des documentaires

Interroger l'orientation du discours des émissions selon les catégories présentées dans les pages précédentes permet d'avoir une vision plus claire des différentes représentations portées par les documentaires historiques. Ces différentes catégories peuvent être comprises comme les éléments constitutifs et les grandes orientations des sujets, qui sont eux propres à chaque émission. Est-il alors possible de pousser l'analyse quantitative jusqu'à y intégrer les sujets des documentaires ? Un certain nombre de difficultés s'y opposent : premièrement, on ne peut produire, contrairement aux thématiques ou aux objets, une étude selon plusieurs catégories puisqu'on trouve autant de sujets que d'émissions dans le corpus. Par ailleurs, la teneur de chaque sujet peut être décrite avec plus ou moins de précision et échapper ainsi à des catégorisations définitives. Entre deux films consacrés au même phénomène mais qui emploieraient des points de vues de personnages différents, une datation ou une inscription spatiale différente, il est difficile de définir ce qui relève d'un sujet unique et ce qui relève d'approches différentes. On peut tout de même attribuer à chaque émission un sujet général, sans trop entrer dans les détails, afin de relever des sujets récurrents et distinguer ceux qui se répètent le plus. Dans cette optique, et pour donner un exemple, j'ai attribué à tous les documentaires consacrés au cinéma, et sans discrimination relative à leur approche, le sujet « cinéma ». De même pour les biographies, pour lesquelles j'ai systématiquement défini comme sujet l'identité du personnage évoqué. L'attribution de deux critères « sujet » pour chaque émission permet d'avoir une meilleure vision de l'ensemble des sujets abordés dans le corpus¹. Les résultats font ressortir 83 sujets récurrents² – c'est-à-dire revenant au moins trois fois dans l'ensemble des documentaires traités – dont la somme des occurrences est de 1557. Ce chiffre ne représente pas l'ensemble des émissions dont un sujet est récurrent, puisque l'attribution de deux sujets pour chaque entrée provoque inéluctablement des doublons. La plupart des sujets récurrents présentent moins de dix occurrences³ ; 47 sujets sont dans ce cas. 15 sujets présentent entre 10 et 19 occurrences ; 9 en ont entre 20 et 29 ; 12 sujets enfin présentent plus de 30 occurrences.

¹ Parmi les nombreux exemples de documentaires définis par deux sujets différents, l'exemple le plus récurrent est celui des émissions traitant de cinéma et de la Seconde Guerre mondiale – cette dernière n'existe pas uniquement en tant que période, ou contexte dans lequel se développe le discours sur le sujet « cinéma », mais bien comme sujet propre.

² Cf. Annexe II, fig. 25. a.

³ Cf. Annexe II, fig. 25. b.

A. Biographies et personnages

Parmi ces sujets, 23 sont des personnages, qui représentent 187 émissions. Les personnages récurrents en tant que sujets d'émission sont ainsi relativement rares, si l'on compare ce chiffre avec celui des biographies, qui est de 681. Cela ne signifie pas que des personnages historiques n'apparaissent pas de manière récurrente dans le récit des documentaires par ailleurs ; mais cette variable est impossible à étudier en l'état, puisqu'il s'agirait de lister pour chaque émission l'entièreté des personnages évoqués ou intervenants. Il est cependant significatif d'interroger les personnages en tant que sujets des émissions, c'est-à-dire en tant qu'objet central du discours, et pas seulement acteurs du récit. Les hommes politiques sont la catégorie la plus représentée, avec 12 personnages qui totalisent 120 occurrences⁴. Viennent ensuite quatre écrivains avec 30 occurrences⁵. La majorité de ces personnages, tous des hommes, sont issus de la période contemporaine, ce qui va dans le sens de la répartition générale des biographies. Cette dernière suit globalement la proportion de la représentation de chaque période dans l'ensemble du corpus, mais en atténuant tout de même la prédominance de la période contemporaine⁶ ; 54,9 % des personnages auxquels un documentaire est consacré sont postérieurs à 1815. La période moderne tout comme la période de la Révolution française et de l'Empire voient leur proportion augmenter dans le corpus des biographies, avec respectivement 9,8 % et 6,9 % de cet ensemble. Les autres périodes sont en revanche moins traitées par les biographies que par l'ensemble du documentaire, ce qui témoigne d'un intérêt plus particulier pour les personnages des périodes plus récentes et va dans le sens d'une histoire télévisuelle détachée du roman national : les biographies sont, dans leur grande majorité, celles d'artistes, d'écrivains ou de scientifiques mis en scène pour célébrer leur contribution au génie humain.

Deux personnages se détachent tout de même largement du corpus : comme déjà évoqué plus haut, il s'agit de Napoléon Bonaparte, à qui 48 émissions sont consacrées, et Charles de Gaulle, qui est le sujet principal de 28 documentaires. Tous deux sont des figures importantes, sinon du roman national, notion pour laquelle le caractère très contemporain du général de Gaulle ne convient pas, du moins d'un récit des grands hommes porteur d'un idéal national. Dans le cas de Charles de Gaulle, son héritage politique assure sa pérennité télévisuelle : les documentaires historiques diffusés après la mort du général qui lui sont consacrés sont des

⁴ Dans l'ordre de grandeur décroissant, ces personnages politiques sont : Napoléon Bonaparte (48 occurrences), Charles de Gaulle (28), la famille Bonaparte (8), Georges Clemenceau (6), MaoTse-Toung (5), John F. Kennedy (5), Lord Mountbatten (4), André Malraux (4), Léon Trotski (3), Tito (3), Lénine (3), Winston Churchill (3).

⁵ Les auteurs récurrents sont : François Mauriac (19 occurrences), Antoine de Saint-Exupéry (4), Marcel Proust (4), Voltaire (3). Les autres personnages sont Paul-Emile Victor (12), Louis Pasteur (9), Klaus Barbie (4), Guillaume le Conquérant (3), Frédéric Pottecher (3), Jacques Coeur (3).

⁶ Cf. Annexe II, fig. 26.

produits du pouvoir d'émanation gaulliste et entretiennent la mémoire d'un héros exceptionnel, considéré comme l'homme politique français majeur du XXe siècle. Face à ce personnage central de l'histoire politique française récente, la figure de Napoléon apparaît moins fondamentale dans la constitution des mémoires et des imaginaires politiques contemporains, encore que l'héritage bonapartiste a une influence certaine sur le gaullisme et que la commémoration de Napoléon, en 1969, ne peut être dissociée du contexte contemporain, après les événements de Mai 68 et alors que le général de Gaulle quitte le pouvoir. C'est de fait bien au petit caporal que la télévision consacre le plus de documentaires, avec 48 émissions, auxquelles s'ajoutent 8 documentaires consacrés à des membres de sa famille. La comparaison de la répartition chronologique des émissions consacrées à Charles de Gaulle⁷ et à Napoléon Bonaparte⁸ permet cependant de nuancer l'importance de ce dernier dans les représentations historiques télévisuelles.

L'essentiel des documentaires consacrés à Napoléon Bonaparte, soit 47 émissions sur 56, sont en effet diffusés dans le cadre de la commémoration du bicentenaire de sa naissance, en 1969. En-dehors de cette année, on ne trouve des documentaires qui le prennent comme sujet qu'à six autres dates, en 1965, 1967, 1972, 1977, 1981 et 1985. Les documentaires consacrés au général de Gaulle sont en revanche répartis plus équitablement sur la période. Deux documentaires, sous forme de rétrospectives, sont diffusés dès sa mort en 1970 ; le pic de cinq documentaires est atteint lors de l'anniversaire des dix ans de sa mort, en 1980, avec notamment la diffusion de la série d'Olivier Guichard, *Mon Général*, avant d'être égalé en 1988 avec la diffusion de la série *De Gaulle ou l'éternel défi*⁹, deux séries dont les titres évocateurs reflètent bien leur contenu hagiographique. Le premier président de la Cinquième République est ainsi érigé en sujet principal de documentaires en de plus nombreuses occasions. Par ailleurs et contrairement à Napoléon, qui représente plutôt le sujet moteur de la représentation de la période de la Révolution et de l'Empire dans les documentaires, la figure de Charles de Gaulle est évoquée dans de très nombreux documentaires qui mettent en scène la Seconde Guerre mondiale et l'histoire politique française ou mondiale depuis la fin des années 1950. En interrogeant directement les notices descriptives des émissions, j'ai constaté que le nom du général est présent dans les résumés d'au moins 141 d'entre elles ; ce chiffre ne représente pas la totalité des émissions qui évoquent sa vie et son action mais donne une idée de l'ampleur de sa présence dans les programmes de télévision. Par comparaison, si l'on veut interroger la représentation des dirigeants les plus représentés du conflit, le nom d'Adolf Hitler apparaît

⁷ Cf. Annexe II, fig. 27.

⁸ Cf. Annexe II, fig. 28.

⁹ Cette série, produite par Michel Rotman, réalisée par Jean Labib, écrite et commentée par Jean Lacouture, est diffusée sur TF1 entre le 14 septembre et le 19 octobre 1988. Réemployée jusqu'au milieu des années 2000, il s'agit alors de la série documentaire la plus rediffusée à la télévision française, fréquemment exploitée par TF1 dans le cadre des commémorations de la Seconde Guerre mondiale. Identifiant de notice INA : 1456012.001.

dans 99 notices d'émissions ; celui de Joseph Staline, dans 40 notices ; Winston Churchill apparaît dans 32 résumés, Benito Mussolini dans 26, et Théodore Roosevelt dans 17. Le maréchal Pétain est évoqué par seulement deux résumés d'émissions. Ces résumés, produits par les documentalistes de l'Ina de manière inégale et selon des modalités différentes, ne peuvent bien sûr pas être considérés comme des sources pour interroger le discours des émissions concernées, mais, puisqu'ils mettent en avant les points principaux du discours des documentaires, les notices descriptives peuvent être exploitées pour produire un ordre de grandeur de la représentation des différents personnages. Au sein de documentaires historiques majoritairement dominés par les mémoires de la Seconde Guerre mondiale, la figure du dirigeant de la France Libre, symbole de la présence de la France au rang des vainqueurs malgré la défaite de 1940, émerge largement.

Si la catégorie de personnages récurrents la plus représentée est celle des hommes politiques ou des militaires, il ne faut pas pour autant en conclure que l'histoire biographique des documentaires télévisuels se consacre exclusivement à des portraits de dirigeants. L'ensemble des personnages historiques évoqués témoigne au contraire d'une large ouverture qui englobe différentes catégories d'acteurs mais dont seule une minorité est traitée de manière récurrente. Isabelle Veyrat-Masson parle en effet d'une « Histoire centrée autour des grands hommes certes, mais avec une conception très large de la grandeur. Il s'agit d'artistes, de savants, de saints, d'aventuriers ou de découvreurs qui ont joué un rôle dans la construction de l'histoire. »¹⁰ On verra plus tard, avec l'analyse des sujets biographiques de la série *Flash sur le passé*, comment ce prisme étendu des personnages historiques illustres se manifeste.

B. Guerres et conflits

En-dehors des personnages, quelques sujets récurrents méritent d'être relevés du fait de leur importance dans le corpus. Le premier sujet traité, avec 299 émissions, est la Seconde Guerre mondiale. Événement majeur du XXe siècle, cette guerre est tout à la fois un ensemble de sujets, parfois très différents, et une période qui peut être interrogée sans écrire l'histoire des aspects militaires du conflit – un certain nombre de documentaires sont ainsi consacrés à l'histoire culturelle française entre 1939 et 1945¹¹. Dans cet ensemble, la manière d'aborder le conflit dépend d'une « certaine idée » de la France éternelle qui relaie largement le mythe résistancialiste et est peu enclin à traiter des aspects les plus tabous du conflit¹². La Résistance

¹⁰ I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, p. 115

¹¹ Cf. Annexe II, fig. 29.

¹² Comme le montre Henry Rouso dans son analyse du phénomène mémoriel résistancialiste, ce discours éjecte de son orbite tant les collaborateurs que les résistants. Le conflit est avant tout abordé en tant que phénomène militaire et d'une manière événementielle, tendant à faire disparaître les enjeux politiques prégnants entre les différents belligérants et, de fait, les politiques de collaboration existantes dans les pays occupés par l'Allemagne nazie. Dans ce récit, la France

à l'occupation allemande est le sujet de 51 émissions tandis qu'on peut difficilement considérer que les actes de collaboration, à l'exception du *Chagrin et la Pitié*, ne font jamais l'objet d'un documentaire, puisqu'ils sont seulement discutés de façon épisodique ou rarement accusatrice dans des émissions de débats¹³ ou abordés en périphérie de documentaires plus généraux sur l'histoire de la France des années sombres. La déportation dans les camps de concentration et d'extermination est le sujet de 25 émissions, mais qui occultent souvent le caractère exceptionnel des génocides juif et tzigane, ou l'extermination ciblée de certains groupes ; les Juifs en tant que groupe spécifique ne sont le sujet que de sept émissions sur l'ensemble du corpus, et il faut quasiment attendre la diffusion de *Shoah* de Claude Lanzmann pour que l'histoire du génocide soit intelligible auprès du grand public. D'autres sujets précis liés aux représentations de la Seconde Guerre mondiale apparaissent : l'Allemagne nazie avant la guerre est le sujet de 16 documentaires, tandis que 6 sont consacrés à l'Italie fasciste¹⁴.

Parmi les autres conflits du XXe siècle, la Première Guerre mondiale est aussi largement traitée : 61 documentaires y sont consacrés. Les autres guerres ont en revanche une importance moindre dans le corpus : la Guerre froide et la Guerre d'Algérie, conflits contemporains de la production télévisuelle, sont respectivement le sujet de 22 et 16 documentaires, alors même que la Guerre d'Algérie peut dès 1972 être envisagée comme un sujet historique clos. Elle est le principal moteur du sujet « colonisation/décolonisation », qui est traité par 37 documentaires ; la Guerre d'Indochine est le sujet de 7 documentaires. Les autres conflits du XXe siècle évoqués sont la Guerre du Vietnam, avec 6 émissions ; la Guerre de Corée, sujet de 4 documentaires ; la Guerre d'Espagne comme la Guerre sino-japonaise, préludes de la Seconde Guerre mondiale,

n'existe pas en tant qu'entité politique mais militaire, rattachée donc à la France Libre combattante et excluant le gouvernement de Vichy : l'Etat français est frappé par une *damnatio memoriae* contemporaine tandis qu'on assiste sur les quelques batailles auxquelles prennent part des troupes françaises, Bir Hakeim, l'entrée de la 2^eDB à Paris, l'aventure De Lattre en Allemagne. Sur le territoire métropolitain, la France est présentée toute entière résistante et libérée par elle-même, ce qui pour effet pervers l'effacement de la Résistance intérieure. Cette dernière ne fait d'ailleurs que rarement l'objet de séries documentaires tandis que les « grandes batailles » du conflit sont largement documentées ; la Résistance ne semble obtenir les grâces de la télévision française qu'une fois *Le Chagrin et la Pitié* sorti sur le grand écran, comme pour exorciser le retour du refoulé.

¹³ Sur la question de la collaboration et des responsables politiques de la France de Vichy, l'exemple de l'émission des *Dossiers de l'écran* consacré à Philippe Pétain, le 25 mai 1976, et mettant aux prises des représentants de la Résistance comme du gouvernement de Vichy, est bien connu. Certains programmes télévisés assument de transformer le plateau en prétoire au sein duquel les différents mémoires de l'événement vichyste s'affrontent. Dans la série *L'Histoire en jugement*, dans le cadre de laquelle les invités jouent au tribunal d'assises, l'émission consacrée au « procès » du Général Weygand, le 8 août 1979, oppose notamment Henri Amouroux et Pascal Ory dans une émission grand spectacle qui n'accorde que peu d'importance à la validité des thèses historiques, légitimées avant tout par les talents d'orateur de celui qui les professe.

¹⁴ L'histoire des années 1930 est ainsi largement envisagée comme l'histoire d'une marche à la guerre, centrée autour des régimes nazi et fasciste, qui semblent être les seuls centres d'une action politique concrète au cours de la décennie : la crise de 1929 est presque exclusivement convoquée pour illustrer l'arrivée au pouvoir d'Adolf Hitler tandis que les autres belligérants européens ne valent que par leur passivité face à la menace guerrière ; le Front Populaire est très largement ignoré, ou bien rendu responsable de l'attitude défensive de la France, n'existant toujours que dans une perspective téléologique du conflit à venir. Dans le cadre d'une « guerre de trente ans », la politique européenne toute entière du premier XXe siècle semble n'avoir de valeur que par son aboutissement dans le conflit mondial, et, par conséquence, par sa définition ultérieure des cadres politiques de la France et de l'Europe des années 1960-1970.

sont chacune le sujet de trois émissions. Les seuls autres conflits traités de manière récurrente sont la Guerre d'Indépendance Américaine, mise en scène par cinq documentaires, et les guerres de la Révolution et de l'Empire qui participent largement au corpus de documentaires consacrés à Napoléon Bonaparte.

La répartition chronologique des deux conflits les plus traités témoigne de leurs caractères particuliers¹⁵. La Seconde Guerre mondiale est non seulement le sujet le plus évoqué à la télévision par les documentaires historiques, mais elle est en plus abordée par des émissions tous les ans, sans exception, de 1958 à 1989, avec une moyenne de 9,4 documentaires par an sur l'ensemble de la période. Les années 1976 et 1980 ressortent particulièrement, avec la diffusion de *Ce jour-là j'en témoigne : Chronique du temps de l'ombre* puis de *Mai-Juin 40 : Journal d'un printemps tragique*¹⁶, ce qui confirme en partie les analyses d'Henry Rousso sur l'existence d'une mode « rétro » à partir de 1974¹⁷. A l'inverse, les années de diffusion de documentaires consacrés à la Première Guerre mondiale sont plus espacées et l'importance du sujet dans le corpus tient surtout aux années 1978 et 1984 et aux séries *14-18 : La première guerre mondiale*¹⁸ et *Images*

¹⁵ Cf. Annexe II, fig. 30.

¹⁶ Série produite et présentée par Henri Amouroux, réalisée par Charles Chaboud, elle est diffusée quotidiennement sur TF1, avant le journal de 20h, du 8 mai au 26 juin 1980. Chaque épisode, d'une durée approximative d'un quart d'heure, évoque, quarante ans après, les événements de la journée. Amouroux est alors, pour le grand public, le spécialiste au petit écran de l'histoire de la Seconde Guerre mondiale ; il y porte un discours non problématisé et largement complaisant avec l'héritage de l'Etat français. Cette conception s'inscrit dans la droite lignée des premiers travaux historiques sur la période menés par Robert Aron, largement remis en cause dans le champ historiographique à la suite de la publication de *La France de Vichy* de Robert Paxton. Identifiant de notice INA : CPA17001266.

¹⁷ Laquelle succède à la période du « miroir brisé » du début de la décennie ; voir Henry Rousso, *Le Syndrome...*, p. 266. Il est par ailleurs intéressant de comparer les résultats de cette étude avec ceux obtenus par Rousso concernant la représentation des années noires au cinéma. S'il constate que « mieux que d'autres formes d'expression, le cinéma a permis, parfois, d'évoquer le refoulé et l'indicible, grâce à l'impact immédiat des images d'archives, ou la force des reconstitutions », il ajoute que « pourtant, la Seconde Guerre mondiale n'a pas inspiré un grand nombre de films, et encore moins de cinéastes. Entre 1944 et 1986, 200 productions ou coproductions françaises ont eu pour thème central l'Occupation, la guerre ou la Résistance, ou ont utilisé l'époque comme cadre narratif [...]. Dans ses périodes les plus fastes, cette production n'a jamais dépassé les 7% de la production française totale soit, dans les meilleurs cas, une dizaine de films dans l'année ; en quarante ans, la France a produit moins de films sur la guerre qu'elle n'en a produit pendant les quatre années de l'Occupation. Et ce volume correspond à peine à la moitié de la production étrangère (essentiellement anglo-saxonne) de même nature distribuée en France. » (Henry Rousso, *Le Syndrome...*, p. 259-260) A partir de chiffres relativement similaires, quoique certes plus importants en quantité dans le cadre de la télévision qui produit 300 documentaires – avec ce que cela implique de courts-métrages et surtout de films de montage, moins coûteux que des fictions de cinéma – là où le cinéma français ne produit que 200 films, nous arrivons à deux conclusions singulièrement différentes, puisque les chiffres que je convoque tendent au contraire à montrer que la Seconde Guerre mondiale est un vecteur majeur de la production de documentaires historiques. Plusieurs points de méthode sont à éclaircir pour expliquer cette divergence : là où mon analyse de corpus fait clairement ressortir la Seconde Guerre mondiale comme sujet majeur, par comparaison aux autres sujets présents dans le corpus, Henry Rousso a cherché à quantifier l'importance de la période dans un corpus large – qui ne concerne d'ailleurs pas exclusivement le cinéma historique, ce qui doit conduire à considérer d'autant plus l'importance des représentations du conflit – sans établir cette comparaison avec les autres sujets récurrents. Si les 7% de la production cinématographique française évoqués peuvent sembler bien faibles, ils sont au contraire écrasants si l'on considère qu'aucune période ou événement historique autre n'atteint ce niveau. A ce titre, il faut espérer que des analyses de corpus détaillées puisse ainsi servir par leur mise en regard d'autres études quantitatives à reconsidérer des analyses historiques du genre.

¹⁸ Série réalisée par Michel Le Clerc et diffusée sur TF1 dans le cadre de l'émission *D'Hier et d'aujourd'hui* du 11 septembre au 27 novembre 1978. Identifiant de notice INA : CPA14003467.

*d'histoire*¹⁹. Les deux conflits mondiaux n'occupent donc pas la même place dans les représentations historiques télévisuelles, représentatives en cela de l'importance respective de ces deux temps forts de la mémoire nationale dans la société française et dans les conflits de mémoires qui la traversent ; les années 1914-1918 ne sont plus représentées que 1939-1945 qu'en deux occasions anniversaires, en 1964²⁰ pour les cinquante ans du déclenchement du conflit et en 1978 pour les soixante ans de l'armistice. Il convient également d'observer que les batailles sont un sujet assez représenté : 41 documentaires sont consacrés à une bataille en particulier. Cette représentation témoigne d'une histoire des conflits en partie fondée sur leur caractère événementiel ; les batailles, objet circonscrit à un lieu et une temporalité courte, sont porteuses d'un récit essentiellement descriptif et chronologique qui s'attache à énumérer les évolutions du rapport des forces en place en même temps qu'il permet de faire appel à des témoins remis en situation sur les lieux de l'action.

C. Sujets politiques

Les sujets politiques sont l'occasion de mettre en avant les moments forts de l'histoire politique française. Essentiellement de nature événementielle, ils sont toujours associés à une période ou un événement ; par ailleurs, ils témoignent d'une représentation des événements politiques largement orientée vers une histoire des mouvements populaires, des contestations, des luttes, et notamment de la gauche, ce qui ne signifie pas que ces événements soient abordés avec un regard bienveillant. La question de l'évocation de la Commune de Paris à l'occasion de son centenaire en 1971 fait l'objet de réels débats par organes de presse interposés, qui accusent tour à tour selon leur orientation politique la télévision de se montrer trop complaisante envers les Communards ou de couvrir les actions d'Adolphe Thiers²¹ ; le traitement du sujet par un personnage aussi consensuel qu'Alain Decaux²² n'attise pas les tensions. Mai 68, malgré son caractère récent, est le sujet de 26 émissions, ce qui témoigne de l'impact de l'événement dans la mémoire collective – ou du moins, de l'impact d'une certaine perception de Mai 68 comme seule expression des revendications de la jeunesse étudiante parisienne, qui procède alors à

¹⁹ *Images d'histoire* est une série réalisée par Cécile Dauvillier, diffusée sur TF1 en 1984 et 1985, consacrée à l'armée française et produite en lien avec l'ECPA. Des épisodes historiques exploitent les images de la Cinémathèque des Armées et sont consacrés aux deux conflits mondiaux ; d'autres épisodes contemporains mettent en scène l'armée française des années 1980.

²⁰ Il est par ailleurs révélateur que l'année 1964, qui marque également les vingt ans de la Libération, ait été consacrée aux commémorations de la Première Guerre mondiale ; le pic observé pour le second conflit l'année suivante, vingt ans après la défaite de l'Allemagne nazie, confirme l'importance des mythes politiques à l'œuvre et la représentation de la France en tant que belligérant et vainqueur de la guerre plutôt que pays occupé.

²¹ Cf. *infra*, Troisième partie, Chapitre IV.

²² Le passage d'Alain Decaux aux *Dossiers de l'écran* le 14 mai 1971 marque les esprits, au point d'être par la suite présenté par le principal intéressé comme l'acte de naissance de la série *Alain Decaux raconte*, pourtant diffusée dès 1969.

l'effacement de l'histoire du mouvement ouvrier et des concordances de l'événement à l'international. La Révolution française en tant qu'événement est traitée par 43 documentaires, diffusés en grande partie à l'occasion de la commémoration du Bicentenaire en 1989. La IIIe et la IVe République sont respectivement abordées par sept et six émissions, représentation assez similaire à celle de la Commune de Paris, sujet de six émissions, et du Front Populaire, qui en compte cinq. La Fête nationale du 14 Juillet est également un sujet récurrent, évoqué à sept reprises. Enfin, les ouvriers en tant que groupe social cohérent sont le sujet de douze documentaires.

En-dehors des frontières françaises et sans prendre en compte l'évocation politique des conflits qui caractérise notamment la Guerre froide, la politique et les révolutions sont évoqués avec Cuba (quatre documentaires), la Révolution mexicaine (trois documentaires) ; il faut encore signaler, dans une moindre mesure, les rares évocations de la Révolution chinoise, et les émissions consacrées aux personnages politiques étrangers, en particulier les dirigeants communistes. Dans la même mesure que les émissions consacrées à la guerre, les documentaires traitant de sujets politiques s'attachent donc principalement à mettre en scène les moments de crises et de conflits que sont les révolutions et autres mouvements politiques d'ampleur, tout en conservant sur ces derniers un regard policé, dans la lignée d'une orientation conservatrice des programmes, au risque sinon de subir la censure et l'annulation des émissions, comme cela se produit parfois concernant des documentaires prenant trop de libertés avec des personnages historiques centraux dans l'histoire de la gauche révolutionnaire²³.

D. Petit et grand écrans

La culture, thématique majeure du corpus, présente un certain nombre de sujets récurrents. Le cinéma est le plus important : 97 documentaires sont consacrés à l'histoire de cette industrie culturelle et de ses acteurs²⁴. Cette représentation dépasse largement l'importance qu'on peut lui trouver dans la production historique classique : le cinéma est sans doute privilégié par la télévision du fait de leur caractère audiovisuel commun. La télévision a rapidement été un relais du cinéma en diffusant des œuvres cinématographiques, et par sa production de dramatiques, assimilables à du théâtre filmé²⁵, puis de téléfilms plus proche du

²³ Et, en particulier, ceux qui risqueraient d'être érigés en martyrs de la cause : si Trotski est évoqué dès juin 1968, et si Marc Ferro peut produire son documentaire *Lénine par Lénine* en 1970, le *Rosa Luxemburg* de Marcel Bluwal et Georges Hourdin, réalisé à l'occasion du centenaire de sa naissance et qui donne la parole à des militants communistes de diverses obédiences, est interdit de diffusion en 1973.

²⁴ Cf. Annexe II, fig. 31.

²⁵ Un relais d'autant plus défini par sa proximité d'avec le cinéma que les réalisateurs de dramatiques sont souvent des professionnels du cinéma frustrés ou de jeunes réalisateurs ambitieux qui trouvent un point de chute à la télévision, où ils

modèle du cinéma ; elle produit finalement des émissions traitant de l'histoire du cinéma dans lesquelles des extraits de films sont exploités comme autant d'images d'archives. On ne trouve de véritables séries documentaires consacrées à l'histoire du cinéma qu'à partir du milieu des années 1970, avec la diffusion de la série *Histoire du cinéma français par ceux qui l'ont fait*²⁶ puis *Les années épiques du cinéma*²⁷ ; le pic est atteint avec la série *Encyclopédie audiovisuelle du cinéma*²⁸, qui est produite avec l'ambition d'en faire un objet académique à diffuser dans les institutions d'enseignement, et dans lequel les différents épisodes sont pensés comme autant d'articles²⁹. Cette production liée à l'histoire du cinéma embrasse des préoccupations qui sont certes celles de la télévision dès ses débuts – informer, cultiver, distraire – mais qui rejoignent ici une forme – l'Encyclopédie – et une ambition culturelle qui dépassent ce simple cadre et s'inspirent de la production académique, voire universitaire, de connaissances. La télévision semble être, sur ce sujet, en concordance voire en avance sur l'établissement et la reconnaissance comme discipline à part entière de l'histoire du cinéma. Après la première ouverture percée par Robert Mandrou³⁰ dans une article des *Annales* passé à la postérité³¹, cette dernière en est encore à ses balbutiements alors que Marc Ferro, pionnier en la matière, expose le premier dans leur pleine mesure les rapports entre cinéma et histoire³², en lien direct avec sa propre expérience d'auteur puis de réalisateur de documentaires. Après un reflux au début des années 1980, les séries documentaires qui abordent à nouveau l'histoire du cinéma à la fin de la décennie ne manifestent plus la même ambition culturelle et s'installent du côté du divertissement ; Frédéric Mitterrand, dans sa série *Destins*³³, exploite bien images d'archives et témoignages qui assurent la production d'un discours historique, mais en explorant le « mythe » de la vie des grandes vedettes féminines du cinéma. Une histoire problématisée du cinéma persiste avec la

espèrent faire « du » cinéma, avant que la spécialisation des professionnels de la télévision autour de l'idée de l'adresse au grand public et des enjeux de l'éducation populaire ne tranche le cordon ombilical. Isabelle Veyrat-Masson rappelle tout de même que « tous ont eu le cinéma comme point de référence et comme but ultime ; le voeu le plus cher était de fabriquer un film. » (I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*)

²⁶ *L'Histoire du cinéma français par ceux qui l'ont fait* est une série réalisée par Armand Panigel, diffusée sur la troisième chaîne de l'ORTF puis sur TF1 entre le 16 septembre 1974 et le 25 août 1975. Identifiant de notice INA : CPF05001465.

²⁷ *Les années épiques du cinéma* est une production américaine consacrée au cinéma hollywoodien, réalisée par David Mingay et adaptée par Michelle Arnaud, diffusée sur FR3 du 7 décembre 1975 au 7 mars 1976. Identifiant de notice INA : CPC98004549.

²⁸ La série de Claude-Jean Philippe, coproduite par FR3 et Le Seuil Audiovisuel, est diffusée sur FR3 du 27 septembre 1978 au 16 décembre 1979. Il s'agit de la première entreprise d'"édition audiovisuelle" par la maison d'édition du Seuil. Identifiant de notice INA : CPC03005181.

²⁹ Cf. *infra*, Quatrième partie. Chapitre IV.

³⁰ C. Gauthier, « Le cinéma : une mémoire culturelle... ».

³¹ R. Mandrou, « Histoire et cinéma... ».

³² M. Ferro, *Cinéma et Histoire*.

³³ La série est une collection de portraits de personnages influents du XXe siècle, diffusée sur TF1 entre le 7 octobre 1987 et le 29 juin 1988. Un épisode est consacré à Brigitte Bardot le 2 décembre 1987, un autre à Ingrid Bergman le 3 février 1988. Identifiant de notice INA : CPA87012984 .

série *La Lucarne du Siècle*³⁴, qui, dans la droite lignée de Marc Ferro aborde le cinéma comme « source pour l'histoire »³⁵, mais celle-ci fait désormais face aux récits de vie de vedettes qui relèvent largement d'une histoire anecdotique.

Cette conception du cinéma comme objet historique, et des films comme images d'archives pouvant potentiellement apporter de nouvelles connaissances historiques est certainement à l'origine d'une prise de conscience quant au caractère éminemment historique de l'audiovisuel dans son ensemble et de la télévision en particulier. Les images issues des actualités, d'abord cinématographiques puis télévisées, ont été exploitées dès les débuts de la production de documentaires historiques en tant qu'images d'archives, pour illustrer l'énoncé général, voire même comme documentation servant à l'élaboration du discours historique. Le travail de documentation et de recherche d'images est un préalable à la réalisation de tout film de montage et cette phase dans la réalisation est mise en avant par les professionnels dès le milieu des années 1960. La télévision devient elle-même objet d'histoire dès lors que les images qu'elle diffuse – et que les professionnels peuvent réemployer – touchent à la représentation d'une période entendue comme historique ; les émissions consacrées à la vie politique ou culturelle des années 1950 ne font pas l'impasse sur le phénomène social nouveau que représente la télévision.

La télévision n'est cependant jamais vraiment saisie comme sujet unique d'un documentaire avant la fin des années 1970³⁶ ; une seule émission du corpus y est consacrée avant 1978, un épisode du magazine *En direct de*³⁷ consacré au vingt-cinquième anniversaire de la télévision française, dont la naissance est alors fixée de manière assez artificielle à 1946³⁸. La série *Rue des Archives*, avec quatre saisons diffusées de 1978 à 1981, fait de la télévision un sujet historique à part entière. Coproduite par FR3 et l'Ina, la série propose d'explorer l'histoire de la télévision et de nombreuses thématiques sociales telles qu'abordées par la télévision, illustrées exclusivement par des images d'archives télévisuelles. *Rue des Archives* est également particulièrement attachée à la notion de mémoire collective, dans un jeu d'évocation des souvenirs des téléspectateurs. La télévision n'est alors plus seulement une lucarne sur le monde, elle est un phénomène social et culturel majeur dont il convient d'entretenir et d'exploiter la mémoire et les archives. La production de la série s'inscrit dans les missions du jeune Institut

³⁴ *La Lucarne du siècle* est une série réalisée par Noël Burch, produite dans le cadre de la collection *Océaniques* et diffusée sur FR3 entre le 19 juillet et le 16 août 1989. Identifiant de notice INA : CPC89008210.

³⁵ M. Ferro, *Analyse de film...*

³⁶ Cf. Annexe II, fig. 32.

³⁷ *En direct de notre passé : vingt-cinquième anniversaire de la télévision française*, est une émission produite et présentée par Jean Thévenot, diffusée sur la Première chaîne de l'ORTF le 27 janvier 1961.

³⁸ Les premières retransmissions télévisées, à proprement parler, ont lieu en France en 1935 ; cette première précède bien sûr de plusieurs années l'apparition de la télévision comme média de masse, qui n'existe en tant que telle qu'à partir des années 1950. Juridiquement parlant, la télévision française naît avec le décret du 9 février 1949 nommant Vladimir Porché à la direction de la RTF. Voir Evelyne Cohen, Olivier Roger, *Les politiques audiovisuelles...*, p. 30.

national de l'audiovisuel, issu de l'éclatement de l'ORTF³⁹. Elle est par ailleurs contemporaine des travaux des pionniers de l'histoire de la télévision et de la création du premier séminaire qui y est consacré à Sciences Po par Monique Sauvage et Jean-Noël Jeanneney en 1979 ; ce dernier, conseiller pour l'Ina, collabore d'ailleurs à la conception de la série. Comme pour le cinéma dont les représentations historiques accompagnaient les balbutiements de la recherche historique institutionnelle, la télévision et les instances de production télévisuelles ont su se saisir de leur propre histoire et proposer aux téléspectateurs une expérience mémorielle au moment où la discipline de l'histoire de la télévision émerge, en lien avec cette dernière. Les années 1980, si le nombre de documentaires consacrés à la télévision semble en baisse, consacrent ce phénomène : la télévision est perçue comme un objet historique légitime avec des séries comme *Trente ans de télévision*⁴⁰ ou *Propaganda : l'image et son pouvoir*⁴¹, qui évoque la télévision et le cinéma pour traiter de manière historique le rôle des images dans la propagande sans privilégier l'une ou l'autre des deux médias.

E. Les autres sujets culturels

L'histoire audiovisuelle, comprenant cinéma et télévision, est ainsi le principal sujet culturel traité par les documentaires historiques. Le traitement de ces deux objets s'inscrit bien dans une perspective historique : saisis comme objets sociaux, culturels, ils sont objets d'un questionnement qui interroge les manifestations plus larges d'une période et des évolutions qui la caractérisent, évoquées au prisme des représentations audiovisuelles, préfigurant ainsi la définition d'une histoire culturelle comme « histoire sociale des représentations »⁴². En témoigne le nombre important des actualités comme sujet des documentaires historiques : 31 émissions du corpus y sont consacrées.

D'autres sujets culturels classiques sont à relever⁴³ : 96 documentaires sont consacrés aux arts – cinéma exclu. Les sciences sont le sujet de 63 documentaires, et sont pour la grande

³⁹ La loi du 7 août 1974 organise l'éclatement de l'ORTF en sept sociétés. Parmi les trois établissements publics qui ne sont pas chargés de la diffusion de programmes, l'Institut national de l'audiovisuel hérite des missions de l'ancien Service de la recherche de l'ORTF ainsi que des archives de la télévision. Voir Evelyne Cohen, Olivier Roger, *Les politiques audiovisuelles...* p. 119.

⁴⁰ *Trente Ans de télévision* est une série de Pascale Breugnot et Jean-Pierre Guérin, diffusée sur Antenne 2 entre le 14 septembre et le 26 octobre 1989. C'est aussi le titre d'une émission des *Dossiers de l'écran* consacrée à l'histoire de la télévision portant autour d'un film de montage de Gilbert Larriaga, diffusée le 5 février 1980. Identifiant de notice INA : CPB87009870.

⁴¹ *Propaganda* est une série de Louise Neil, Thierry Garrel, Pierre Beuchot, Philippe Collin, et François Porcile, diffusée sur FR3 du 28 mai au 9 juillet 1989 Identifiant de notice INA : CPC89006513.

⁴² P. Ory, *L'histoire culturelle...*

⁴³ Cf. Annexe II, fig. 25. a.

majorité abordées sous le prisme de biographies des grands scientifiques et inventeurs⁴⁴. Le discours historique attaché à ces objets culturels est souvent pensé sur le mode de l'aventure : l'histoire des sciences, comme celle des sports – avec 27 documentaires – est construite comme une épopée du génie humain dans lequel les personnages évoqués sont autant de héros distingués par leurs exploits. A ce titre, des sujets aussi divers que les records de vitesse automobile ou les innovations techniques sont considérés comme des paliers, des avancées d'une histoire sous-tendue par la notion de progrès, c'est-à-dire s'inscrivant dans une conception téléologique de l'histoire, héritage intellectuel de la Révolution française et des historiens républicains du XIXe siècle⁴⁵. Certains sujets sont à la croisée d'une histoire culturelle et d'une histoire technique, sans s'éloigner de cette représentation épique d'une « aventure » humaine : c'est le cas de la photographie, dont les 10 documentaires qui y sont consacrés, s'ils peuvent sembler témoigner d'une faible représentation face à ses successeurs que sont le cinéma et la télévision, s'inscrivent tout de même dans le rapport particulier entretenu par les documentaires historiques aux images comme documents et archives. De la même manière que la presse – également un sujet récurrent avec 12 documentaires – ces objets culturels traités comme des industries culturelles, sont considérés comme des « reflets », des « miroirs », ou des « révélateurs » d'une époque⁴⁶.

D'autres sujets encore relèvent de plusieurs domaines : on peut observer la présence forte d'une histoire de l'aventure et du progrès fondée sur les moyens de transport. 59 documentaires sont en effet consacrés à l'aviation ; 51e ont la marine et les navires pour sujet ; l'histoire de l'automobile est traitée par 17 émissions, celle des trains par 7. La saisie des modes de transport en tant qu'objet permet le développement d'un discours historique plus large : l'aviation est abordée tant comme un phénomène social qu'une innovation technique, qu'un sport extrême ou une arme de guerre. Les pilotes, et en particulier les As de la Grande Guerre, sont représentés en héros, pionniers d'une histoire épique. Les autres sujets connaissent le même traitement dans une moindre mesure ; la marine, en particulier, est à la fois sujet de récits événementiels de guerre et d'interrogations sur les développements, échanges et déplacements des civilisations, dans le bassin méditerranéen comme sur les océans.

⁴⁴ Ces sujets scientifiques se trouvent parfois en lien direct avec les interrogations et inquiétudes du moment, concernant des questions énergétiques ou les aspects moraux du progrès scientifique : le pétrole et le nucléaire sont, par exemple, des sujets récurrents des années 1980, avec chacun 9 documentaires qui leur sont consacrés.

⁴⁵ La notion de progrès, « principe organisateur du devenir », étant intrinsèquement liée à celle de la civilisation, dont elle constitue « le principe dynamique » (Christian Delacroix, François Dosse, Patrick Garcia, *Les courants historiques...*, p. 23).

⁴⁶ Représentations que l'on retrouve tant dans le contenu des émissions que dans les discours promotionnels de leurs producteurs, et parfois dans les titres : en témoigne la série *La presse française miroir de notre histoire*.

F. L'aventure

En plus des différents sujets évoqués plus haut qui relèvent d'un discours épique fondé sur l'aventure, certains sujets sont intrinsèquement liés à cette thématique, la plus représentative d'une histoire des grands hommes et des destins exceptionnels. Seuls face à la *terra incognita*, puisant dans leurs ressources les plus désespérées, les augustes explorateurs et aventuriers contribuent à repousser les limites de la connaissance en dépassant celles de leur propre endurance. Cette histoire des exploits et des sacrifices consacre un certain nombre de documentaires à la conquête de nouveaux territoires, sujet qui va également dans le sens d'une histoire du progrès et des avancées de la civilisation humaine. La conquête des pôles est particulièrement représentée avec 22 documentaires qui s'appuient notamment sur la figure de Paul-Emile Victor⁴⁷, utilisée tant pour évoquer sa propre action que celle de ses prédécesseurs. De la même manière, l'histoire de l'alpinisme, sujet de dix émissions, est l'histoire d'une conquête des hauteurs, abordée par la figure de Maurice Herzog⁴⁸. Ces histoires de conquêtes sont aussi des récits de conflits qui prennent en compte la rivalité et la concurrence des diverses expéditions qui découlent d'enjeux nationaux⁴⁹. Les conflits prédominent dans les autres documentaires dédiés aux conquêtes ; les représentations de la conquête de l'Amérique, évoquée par 19 documentaires, mettent en scène d'un point de vue européen non seulement la prise de possession des territoires américains mais également les rapports entretenus avec les populations autochtones et les conflits génocidaires qui en découlent. Les quatre documentaires consacrés à la conquête de l'espace s'inscrivent en revanche dans le cadre plus large de la guerre froide, traitée ici comme objet historique alors que la crainte de la dégradation des relations internationales vers un nouveau conflit mondial est toujours prégnante. Ces récits de conquête témoignent donc de la légitimité à considérer la guerre et l'aventure comme une seule thématique cohérente.

G. Groupes invisibles

J'ai déjà évoqué, en parlant de la mise en récit par les documentaires des mouvements politiques de contestation, de la saisie des ouvriers comme sujets d'émissions ; on peut, au regard de la sociologie de la télévision et de l'orientation générale de son discours, les considérer

⁴⁷ Notamment avec la série *Paul Emile Victor ou la mémoire des pôles*, réalisée par Charles Paolini et diffusée sur FR3 entre le 30 juin et le 16 juillet 1986. Identifiant de notice INA : CPC86008956.

⁴⁸ *Histoire de l'alpinisme* est une série de Simone Vannier, diffusée sur Antenne 2 du 5 au 26 janvier 1981. Maurice Herzog y est mis en scène dans un double processus de légitimation, en tant qu'aventurier et homme politique. Identifiant de notice INA : CPB13003924.

⁴⁹ Notamment par la focalisation sur la concurrence des expéditions Scott et Amundsen.

comme un groupe minorisé, tant socialement que politiquement. De manière générale, la saisie d'un groupe comme sujet d'une émission tend à les représenter en tant que minorité pensée par rapport à une norme : s'ils sont certes acteurs des documentaires qui les mettent en scène, le point de vue qui organise cette mise en scène n'est que rarement celui du groupe ainsi désigné. Par ailleurs, le fait d'axer le discours historique sur un groupe particulier peut entrer en résonance avec un discours général duquel ce groupe est exclu ; Si la série *Femmes dans la guerre* s'intéresse exclusivement à la vie et aux actions de personnages féminins durant la période de la Seconde Guerre mondiale, c'est que l'histoire de la période était jusque-là exclusivement abordée par le prisme d'une histoire politique, militaire et événementielle dans laquelle les hommes seuls étaient représentés : il s'agit d'apporter un rectificatif à une histoire « accaparée par les hommes »⁵⁰. Les femmes, en tant que groupe social exclusif, sont le sujet de 25 documentaires, leur part de 1% du corpus donnant bien à voir le caractère minoritaire de la moitié de l'humanité dans les représentations historiques.

En-dehors des femmes comme groupes, on peut aisément vérifier que leur représentation en tant que personnages historiques singuliers dans les documentaires est effectivement plus faible que celle des hommes, en observant le genre des personnages sujets de biographies⁵¹. Sur les 681 documentaires biographiques du corpus, 588 évoquent un personnage masculin, soit 86,4 %. Les personnages femmes, avec 63 documentaires qui leur sont consacrés, sont le sujet de 9,3 % des biographies ; 4,4 % des biographies sont composites, c'est-à-dire qu'il s'agit d'émissions en plusieurs séquences qui sont autant de biographies consacrées à différents personnages, qui font le portrait tant de femmes que d'hommes. Ce cas de figure est principalement le fait de la série d'André Castelot *Le Calendrier de l'Histoire*, dont 24 épisodes mettent en scène des personnages féminins et masculins. Les femmes en tant qu'actrices de l'Histoire sont ainsi largement minoritaires, et leur représentation dans les biographies atteint au mieux les 14,7 % pour la période 1976-1989⁵².

Ce chiffre doit par ailleurs être modéré par le fait que le nombre de biographies ne suit pas la croissance du nombre de documentaires d'une période à l'autre ; 273 biographies sont diffusées entre 1965 et 1975, nombre qui se porte à 328 entre 1976 et 1989, période de production bien plus prolifique mais moins portée sur l'objet biographique : la proportion de biographies féminines dans l'ensemble du corpus de documentaires reste donc relativement équivalente pour les deux périodes, avec un poids respectif de 2,6% et 3,3%. On peut faire deux lectures de ces chiffres : il est légitime d'estimer que l'histoire des femmes reste, au regard de

⁵⁰ Pour reprendre les termes de la réalisatrice de la série : « J'ai d'abord fait une recherche historique dans les bouquins. J'ai constaté que la place des femmes dans les livres traitant de la Seconde Guerre mondiale était très faible. Il y avait une injustice à réparer : montrer que les femmes se sont démenées. » (Guylaine Guidez, *France-Soir*, 28/07/1989)

⁵¹ Cf. Annexe II, fig. 33. a.

⁵² Cf. Annexe II, fig. 33. b.

la production de documentaires historiques, largement minoritaire tout au long de la période étudiée. Il n'en demeure pas moins que les femmes sont, timidement, légitimées en tant que sujet de biographies entre 1975 et 1989.

La dernière période se singularise ainsi par la production de séries dédiées exclusivement aux femmes en tant qu'actrices historiques et groupe social. Leurs représentations s'inscrivent en particulier dans une histoire des mouvements de libération de la femme, qui est le sujet de plusieurs séries. Cependant, à une époque où les combats de ces mouvements sont loin d'être achevés, l'inscription de ces parcours militants dans une perspective historique, passée voire close, est pensée depuis le point de vue modéré d'un féminisme de gouvernement, incarné notamment par Françoise Giroud⁵³, sans que soit convoqués les points de vues des militantes féministes. Ces représentations sont ainsi largement dépolitisées, vidées de leur caractère souvent révolutionnaire, et font état d'une « fin de l'histoire » du féminisme délégitimant les revendications féministes contemporaines. Les titres de ces séries témoignent par ailleurs d'une représentation de ce groupe social comme minorité : les séries qualifiées par le substantif « femme »⁵⁴ traitent exclusivement de personnages féminins, et sont par-là même porteuses d'un discours historique renouvelé, par ailleurs souvent le produit du travail de femmes de télévision. En revanche, le nom « homme », lorsqu'il est présent dans un titre d'émission⁵⁵, renvoie à l'ensemble de l'humanité et ne suppose pas de groupe social fondé sur le genre masculin. La série *Un homme un château* consacre ainsi plusieurs épisodes à des personnages féminins⁵⁶ sans pour autant que le titre ne soit changé. Les femmes sont donc bien un groupe minoritaire d'une histoire essentiellement écrite au masculin, dont la mise en scène en tant qu'actrice de l'histoire est généralement le fait de productrices.

Les autres catégories minorisées évoquées sont des groupes ethniques ou nationaux dont le traitement touche précisément à l'ethnologie : la télévision historique s'intéresse aux traditions propres à des groupes et peuples spécifiques, dont les représentations renvoient à une vision exotique profondément ancrée dans les représentations colonialistes, ou à l'histoire de civilisations disparues sous les coups des Européens. Le discours n'est pas celui de producteurs issus des populations en question : c'est un discours de l'extérieur, porté sur un

⁵³ Cf. *infra*, Quatrième partie, Chapitre V.

⁵⁴ *Au nom des femmes*, série de Henri-Pierre Vincent diffusée sur Antenne 2 en 1985, dans le cadre du magazine *Aujourd'hui la vie* ; *Femmes dans la guerre*, série de Guylaine Guidez ; *Une femme une époque*, série de Daisy de Galard réalisée par Régis Milcent et diffusée sur TF1 du 25 octobre 1978 au 17 février 1981.

⁵⁵ Entre autres exemples : *L'aube des hommes*, série de René Chanas diffusée sur Antenne 2 entre le 2 octobre 1976 et le 8 janvier 1977 ; *Les hommes et la mer*, série de Georges Blond réalisée par André Fey et diffusée sur Antenne 2 du 16 août 1976 au 2 septembre 1976 ; *Archives mémoire de l'homme*, série de Jean Favier réalisée par Dominique Page et diffusée sur Antenne 2 en mars 1981.

⁵⁶ Des épisodes sont consacrés à Diane de Poitiers (11 mai 1980), Catherine de Médicis (5 août 1980) et Agnès Sorel (19 août 1981).

groupe étranger observé pour ses spécificités endogènes, *i.e.* ce qui diffère de l'observateur. Ainsi, sont évoqués les peuples autochtones d'Amérique du nord, à qui 14 documentaires sont consacrés ; les Mayas et les Aztèques, représentés par trois émissions chacun. On peut tracer un lien avec les minorités européennes représentées : les Arméniens sont le sujet de 5 documentaires, et les Juifs de 8 ; ces groupes ont ceci de commun d'avoir été victimes de génocides. Pourtant, ce n'est que rarement le sujet des émissions qui leur sont consacrées ; les populations d'Amérique sont mises en scène d'un point de vue purement civilisationnel dans lequel la responsabilité européenne dans la conquête de leurs territoires et les massacres qui s'ensuivent n'est que peu questionnée. Les Arméniens sont essentiellement présentés en tant qu'une communauté chrétienne spécifique dont on interroge les traditions et l'histoire générale sans se focaliser sur le génocide par les turcs ; l'émission *L'Histoire commence à 20h*⁵⁷, sorte de « pilote » préfigurant la célèbre série *Histoires parallèles*, est à ce titre une exception. Seuls les Juifs, lorsqu'une série leur est consacrée en 1984⁵⁸, sont évoqués – en partie – en tant que communauté victime de génocide, et ce après de nombreuses années de silences autour de la Shoah. La représentation des Juifs est toutefois moindre que celle de la déportation et des camps de concentration ; si le destin des populations juives est intégré au discours des documentaires qui évoquent la déportation, ces derniers s'attachent surtout à mettre en scène un phénomène général de déportation qui aurait touché, sans discriminations, toutes les communautés des pays occupés par l'Allemagne nazie, dans une confusion de la résistance et de la déportation découlant du mythe résistancialiste qui fait du statut de déporté une « médaille » de résistance. Le caractère spécifique de la déportation juive n'est que très rarement abordé par les documentaires, et toujours en marge, jusqu'à la diffusion de la série *Holocauste* puis de *Shoah* de Claude Lanzmann⁵⁹.

H. Titres et récit

J'ai évoqué plus haut la manière dont les noms « femme » et « homme », lorsqu'ils étaient présents dans un titre de série, avaient des fonctions fondamentalement différentes dans la description du groupe étudié. Cela conduit à s'interroger sur la possibilité d'évaluer quantitativement le discours des documentaires en considérant leurs titres. Ces derniers sont en effet le seul aspect purement discursif présent dans la base de données que constitue le corpus d'émissions, face aux autres entrées qui relèvent du descriptif. La fonction du titre est

⁵⁷ « Marc Ferro et l'affaire arménienne », épisode sans suite de la série *L'Histoire commence à 20h*, traite de la mémoire du génocide arménien en lien avec l'actualité des conflits contemporains entre arméniens et turcs.

⁵⁸ L'histoire des Juifs d'Europe au premier XXe siècle est le sujet de l'émission *Les Révolutionnaires du Yiddishland*, en trois parties, réalisée par Nat Lilienstein et diffusée sur Antenne 2 entre le 4 et le 14 mars 1984. Identifiant de notice INA : CPB84050148.

⁵⁹ J. Maeck, *Montrer la Shoah...*

fondamentalement programmatique : il s'agit d'informer le spectateur du contenu de l'émission et de l'orientation du discours. Le titre fait appel à l'imaginaire et à l'« encyclopédie » mentale du récepteur, « lecteur modèle »⁶⁰ et peut exploiter des références inscrites dans une culture collective qui permettent de savoir instantanément *de quoi* une émission – ou un livre, un article...- va *parler*. Ainsi, le titre de la série *Ce jour-là j'en témoigne : Chroniques du temps de l'ombre* présente plusieurs éléments discursifs implicites saisis par le récepteur qui attend alors un certain discours. Si la période de l'Occupation n'est pas explicitement évoquée, le « temps de l'ombre » est une périphrase suffisamment connue ; les « Chroniques » évoquent un propos historique à rapprocher d'une tradition écrite ; la notion de témoignage qui porte l'essentiel du discours est évoquée de même que la dimension quotidienne d'un discours chronologique linéaire. On comprend que la série consiste en un montage de témoignages à la première personne de témoins, pour l'essentiel de résistants, sous l'Occupation allemande et l'État Français de Vichy. Je pourrais développer cette analyse et la suivre pour l'ensemble des documentaires étudiés ; mais cette tâche déborderait largement du cadre de ce mémoire du fait de l'importance du corpus.

Il est cependant possible de relever un certain nombre de mots-clés et de procédés discursifs issus des titres d'émissions afin de vérifier dans quelle mesure ces derniers annoncent ou accompagnent les évolutions du discours général des documentaires historiques. Je limiterai cette analyse aux titres de séries ou de collections de documentaires, en excluant les titres propres de chaque émission dont le nombre rend l'étude impossible. Cette analyse est bien sûr par nature incomplète et n'a pas vocation à déduire le discours des émissions étudiées de leur titre, mais se veut seulement un exemple d'une étude possible des récits médiatiques sur une base quantitative. Elle appelle à être poursuivie par de plus amples développements et à être confrontée au discours concret des émissions considérées.

L'étude des titres de 214 séries permet de faire émerger six principaux facteurs discursifs et d'apprécier leur poids dans le corpus⁶¹. Les plus importants sont les références à une certaine temporalité, avec 63 séries de documentaires concernées, et les références à l'Histoire ou à la mémoire, avec 55 séries : ces deux types de discours sont d'ordre thématique, puisqu'ils évoquent un certain type de discours ancré à une notion temporelle, historique ou mémorielle. Le deuxième type de discours le plus représenté est celui faisant directement référence au sujet de la série : 40 titres de séries évoquent un personnage ou un groupe de personnages, 24 font référence à un objet, et 23 évoquent un lieu. Enfin, un troisième discours, minoritaire, renvoie aux formes du récit : 18 titres de séries ont une signification formelle, toujours lié à la référence de l'écrit.

⁶⁰ Umberto Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur*, Librairie générale française, 1989.

⁶¹ Cf. Annexe II, fig. 34.

1. Écritures de l'histoire

La temporalité est donc le facteur discursif majeur des titres de documentaires. Sur les 63 séries de documentaires qui en relèvent, 22 séries évoquent par leur titre une période particulière, et 6 une date ; près de la moitié des documentaires dont les titres font référence au rapport au temps inscrivent donc leur discours dans une temporalité précise. Les autres séries font référence au temps par certains mots et périphrases : le « temps » est évoqué par 7 séries, le « passé » par 5. Cette évocation du passé est cependant plus large : 5 séries portent dans leur titre les mots « jadis » ou « hier ». Les titres de séries peuvent faire référence à un laps de temps supposé précis mais sans le citer explicitement – trois titres de séries comprennent les mots « ce jour-là » ou « cette année-là » - ou renvoyer à un discours historique fondé sur la perception cyclique du temps – 8 séries évoquent les « heures » (dont l'aube), le « calendrier », le « siècle ». Enfin, trois séries évoquent une « époque » ou un « moment ». L'évocation du passé se fait donc en grande partie de manière imprécise, par l'usage de mots à la connotation temporelle forte mais qui, dans un cadre historique, demeurent vague et renvoient la perception de l'histoire à l'expérience personnelle du temps, jusqu'à toucher à l'échelle du quotidien.

Les titres font également directement référence à l'histoire : le terme est présent dans les titres de 45 séries. On ne peut cependant pas y attacher une signification unique : la définition de l'histoire est fortement différente selon le contexte de la phrase. Dans la majorité des cas, les titres annoncent l'*histoire de* quelque chose : 25 séries relèvent de ce type de discours. L'histoire n'est alors pas l'objet de l'émission mais bien la structure qui définit le récit, rappelant si nécessaire les attaches entre histoire scientifique et littérature, objets de débats historiographiques tout au long du XXe siècle, entre rejet(s)⁶² et retour(s)⁶³ du récit, et toujours prégnant en ce début de XXIe siècle⁶⁴. Malgré le nombre important de séries ayant pour titre la forme « Histoire de... », cette structure de titre n'apparaît réellement pour la première fois qu'en 1974 avec l'émission *Histoire des gens* de Pierre Dumayet, produite en collaboration avec

⁶² L'histoire des *Annales*, à côté de ses ambitions d'établissement comme science sociale avec pour socle le diptyque apposé au fronton de la revue : « histoire économique et sociale », fut pensée dès ses débuts comme relevant d'une discipline – au sens de la vertu – scientifique autre que celle de l'école méthodique, qui accouchait selon Lucien Febvre d'« une mise en pages chronologique, tout au plus, d'événements de surface, le plus souvent fils du hasard. Disons : un récit » (Lucien Febvre, 1949, cité par Christian Delacroix, François Dosse, Patrick Garcia, *Les courants historiques...*, p. 292).

⁶³ Longtemps refoulé sans jamais disparaître, le récit semble faire son retour dans l'historiographie française après celui de l'événement, diagnostiqué par Pierre Nora dès 1972 puis en 1974 dans les *Lieux de mémoire*. Par la suite, les travaux majeurs de Michel de Certeau et Paul Ricoeur ont mis au jour les rapports étroits entretenus par histoire et récit et permis aux historiens d'assumer plus sereinement leur fonction d'écriture de l'histoire là où le *linguistic turn* avait mis à l'épreuve leurs certitudes scientifiques.

⁶⁴ Ivan Jablonka, *L'histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Seuil, 2014.

des historiens issus de l'université. La série *Histoires de Paris*⁶⁵ est une exception, dont le pluriel indique bien que son discours, s'il est historique, renvoie à une accumulation de récits autour de plusieurs objets et non à une « histoire » plus générale et problématisée. Les *Histoire de...* se saisissent après 1974 des sujets les plus divers, de la photographie à la chanson française en passant par la médecine, le rire et la maison de Bourgogne. Les séries nommées ainsi ont tendance à s'inscrire dans une certaine historicité, au sens de rapports forts entretenus avec l'histoire académique ; des historiens issus de l'université sont convoqués et parfois associés à l'écriture ou à la réalisation, et les documentaires font parfois état d'un discours proche des évolutions historiographiques : le choix d'un titre sobre, évacuant la métaphore et les périphrases, renvoie également aux titres classiques de la production historique académique ; l'objet évoqué est explicite. Lorsque les *Histoire de...* sortent de ce cadre classique, elles s'affublent d'adjectifs et deviennent « secrète »⁶⁶ ou « merveilleuse »⁶⁷, avec pour effet un changement de tonalité qui rapproche le discours du spectacle.

L'histoire en tant que terme n'est cependant pas exclusivement entendue comme acception d'un certain discours ; elle peut également être comprise comme objet. Six séries évoquent dans leur titre la discipline historique comprise comme un tout cohérent, qu'on se propose d'explorer à travers le discours de l'émission. L'Histoire est alors « à la Une »⁶⁸, ou elle « commence à vingt heures » ; elle est questionnée⁶⁹, personnifiée⁷⁰, passionnée⁷¹ : l'histoire n'est plus un récit mais se métamorphose en un objet vivant, actif, sensible. Le terme « histoire » est un complément d'objet dans le titre de 14 séries, ce qui témoigne d'une approche encore différente. Le discours reste centré sur l'Histoire en tant que concept, mais celle-ci n'est plus sujet ; on ne l'aborde alors pas dans sa totalité mais sur l'un de ses aspects précis. Ceux-ci

⁶⁵ Série de Jack Sanger consacrée aux monuments et lieux emblématiques de la capitale, diffusée sur la Première et la Deuxième chaîne de l'ORTF entre 1966 et 1973. Identifiant de notice INA : CPF04003502.

⁶⁶ *L'Histoire secrète du pétrole* est une série de Jean-Michel Charlier, dans la droite lignée des *Dossiers noirs*, diffusée sur TF1 entre le 8 mai et le 3 juillet 1985. Identifiant de notice INA : CPA85101442.

⁶⁷ *La merveilleuse histoire des Jeux Olympiques*, série de Daniel Costelle, est diffusée sur TF1 entre le 20 janvier et le 13 juillet 1976. Identifiant de notice INA : CPA04004181.

⁶⁸ *L'Histoire à la une* est une émission de débat en plateau, sur le modèle des *Dossiers de l'écran*, dans le cadre de laquelle sont diffusés de nombreux documentaires. Le corpus comprend quinze émissions, diffusées sur TF1 entre le 9 mai 1984 et le 30 avril 1985.

⁶⁹ *L'Histoire en personne* est une série d'Alain Decaux, diffusée parallèlement à *Alain Decaux raconte*, et qui inclut par rapport à cette dernière émission de nombreuses séquences documentaires. Elle est diffusée sur la Première chaîne de l'ORTF puis TF1 entre le 15 juin 1973 et le 11 novembre. Identifiant de notice INA : CPA97103868.

⁷⁰ *L'Histoire en question* est une série d'Alain Decaux diffusée sur Antenne 2 entre le 12 novembre 1981 et le 13 juin 1985. Identifiant de notice INA : CPB97105692.

⁷¹ *Histoire et passion* est une série de Georgette Elgey réalisée par Michel Barjot, qui met en scène des historiens « amateurs » qui évoquent leurs recherches personnelles. Elle est diffusée sur FR3 entre le 16 octobre et le 20 novembre 1987. Identifiant de notice INA : CPC87011034.

peuvent être ses « reflets »⁷², ses marges⁷³, certains segments temporels⁷⁴ ou une histoire particulière. Ces différents usages du terme manifestent les acceptions diverses de l'histoire, à la fois forme de discours, discipline académique, ou cadre temporel. Dans le dernier cas évoqué, « histoire » pourrait être remplacé par « passé » - les « images » ou les « chemins » du passé sont, à peu de choses près, ceux de l'histoire -, ce qui démontre la polysémie du terme.

Le choix de l'histoire, qui reste une discipline scientifique et implique dans son traitement rigueur et méthode, place tout de même les séries qui s'en réclament dans un autre cadre que celles qui évoquent le passé par d'autres synonymes. On constate notamment, en confrontant chronologiquement le nombre de séries faisant appel à l'« histoire » et celles qui évoquent le passé par un autre terme, que les premières, minoritaires en début de période, deviennent majoritaires dans les années 1980⁷⁵ ; on peut faire l'hypothèse que le discours historique produit par la télévision s'ouvre alors plus particulièrement à l'histoire académique et aux collaborations avec des historiens pour porter un discours qui, ne se contentant pas d'évoquer le passé, applique un questionnaire et des pratiques historiennes. La période couvrant la fin des années 1970 et le début des années 1980 pourrait alors être considérée comme un moment de transition dans la production des discours historiques : c'est précisément entre 1978 et 1983 que l'on trouve l'essentiel des séries dont les titres font référence aux notions de mémoire et de souvenirs, ce qui n'est pas sans faire écho aux préoccupations des historiens de l'époque, sous l'impulsion des travaux de Pierre Nora⁷⁶.

2. Histoire et écriture

Cette évocation d'un discours historique par les titres doit également être considérée en rapport avec les autres formes de l'écrit qui sont convoquées par les titres de séries⁷⁷. En effet, un certain nombre de séries sont nommées d'après un type particulier de production écrite, dont certaines liées à la tradition historique la plus ancienne, voire aux origines de la poétique :

⁷² *Les Grands fleuves : reflets de l'Histoire* est une série de Daniel Costelle diffusée sur FR3 entre le 23 septembre et le 30 décembre 1977. Identifiant de la notice du premier épisode : CPC77058221. *La presse française : miroir de notre époque*, série de Philippe Prince, est diffusée sur Antenne 2, dans le cadre du magazine *Fenêtre sur*, entre le 23 mars et le 20 novembre 1981. Identifiant de notice INA : CPB97104141.

⁷³ *Au-delà de l'Histoire*, série de Robert Clarke et Jacques Audoir consacrée à la Préhistoire et l'Antiquité, est diffusée sur TF1 entre le 7 janvier 1982 et le 3 novembre 1983. Identifiant de notice INA : CPA82055437.

⁷⁴ *À l'aube de l'Histoire* est une série de René Chanas, diffusée sur Antenne 2 du 23 juillet au 3 septembre 1977. Identifiant de notice INA : CPB06021662. *Le calendrier de l'Histoires*, série de André Castelot, cf. *infra* Troisième partie. Chapitre I ; *Trente ans d'Histoire* est une série diffusée sur la Première chaîne de l'ORTF entre septembre 1964 et janvier 1965, réalisée notamment par Suzanne Baron, Solange Peter et Robert Valey, et qui marque la première participation de Marc Ferro à la réalisation d'un documentaire historique. Identifiant de notice INA : CPF86635276.

⁷⁵ Cf. Annexe II, fig. 35. a.

⁷⁶ P. Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire...*

⁷⁷ Cf. Annexe III, fig. 35. b.

l'« épopée », les « chroniques » et les « archives » sont chacune évoquée par deux séries. La référence à l'écrit la plus prisée demeure tout de même celle du journalisme. Cinq séries sont titrées « Journal », quatre « Dossier » ou « Magazine ». En plus de s'inscrire dans une tradition de journalisme télévisée qui reprend les codes de l'écrit – les « journaux » télévisés, ou l'émission pionnière *Cinq colonnes à la Une* – ces titres témoignent d'une production qui n'est pas le fait d'historiens, mais de professionnels de la télévision plus proches du milieu du journalisme que de celui de l'histoire académique : Alain Decaux⁷⁸ en est l'exemple le plus célèbre, dont l'activité, consacrée par son élection à l'Académie française, lui permet finalement de revendiquer le statut d'historien. Dans ces différentes séries, l'histoire est pensée comme une enquête dont la structure reprend celle du travail d'historien, avec le recours aux sources comme donnée commune⁷⁹.

Deux autres termes enfin sont à prendre en compte : « encyclopédie » et « album » qualifient chacun deux séries. L'encyclopédie renvoie à l'idée d'une production culturelle universelle découpée en articles, qui n'est pas nécessairement définie par son caractère historique ; la série *Encyclopédie audiovisuelle du cinéma* suit notamment cette ambition. L'album, lui, renvoie à un ensemble d'images qui évoque l'histoire du sujet photographié, et s'inscrit dans un rapport intime à la photographie lorsqu'il est qualifié d'album de famille⁸⁰. La communauté nationale dans son entièreté est alors considérée comme un grand ensemble familial, dont l'histoire est assimilable à celle de générations ; le discours des témoins a vocation à être transmis aux générations nouvelles, tandis que les images d'archives sont autant de « clichés » – au sens premier du terme – à valeur sentimentale. Cette dimension est d'autant plus forte qu'un album photographique n'est pas, à l'inverse d'une encyclopédie ou d'une chronique, le produit d'un auteur savant, mais la constitution progressive d'un discours mémoriel par ceux qui portent cette mémoire, fondé sur la saisie instantanée de tranches de vie : en produisant un « album », les professionnels de la télévision s'inscrivent dans la communauté même qu'ils décrivent et à laquelle ils associent les téléspectateurs.

Interroger les titres des séries de documentaires permet donc de dégager l'orientation et la programmation des discours, de même que l'inscription des productions télévisuelles dans certaines représentations culturelles voire – en extrapolant – une sociologie des producteurs d'émissions. Les éléments proposés dans les pages précédentes représentent une ébauche d'une étude des titres et des discours qui pourrait être conduite plus largement, en s'appuyant sur

⁷⁸ Il est en cela représentatif du « temps des journalistes » décrit par Isabelle Veyrat-Masson et associé à la période de l'ORTF (*Quand la télévision...*, « Les journalistes de l'histoire »).

⁷⁹ Cf. *infra*, Deuxième partie. Chapitre II.

⁸⁰ *L'album de famille du cinéma français*, émission d'Aline Tacvorian, est diffusée sur TF1 le 27 décembre 1980. Identifiant de notice INA : CPA80057788. *L'album de famille des français*, série de Raoul Girardet réalisée par Claude-Jean Philippe, est diffusée sur la Troisième chaîne de l'ORTF puis FR3 entre le 19 janvier 1973 et le 2 mai 1975. Identifiant de notice INA : CPF98006938.

des éléments théoriques discursifs plus approfondis et un corpus plus étendu en intégrant également les titres propres à chaque émission qui s'ajoutent à ceux des séries. Les hypothèses que j'ai formulées et les analyses qui vérifient celles que l'étude quantitative du corpus avait déjà fait émerger indiquent en tout cas que les titres sont des éléments concrets du discours des émissions qu'ils nomment, et qu'on peut les étudier en tant que tels ; à condition, par la suite, de confronter cette étude à l'analyse des autres éléments de discours.

Chapitre V. Insert : *Flash sur le passé*

Avant de conclure cette étude générale du corpus de documentaires, il peut être utile de voir comment la même méthode peut être appliquée à une étude de cas dès lors que le sujet abordé est suffisamment conséquent. L'analyse de corpus des chapitres précédents a été réalisée en excluant une série documentaire, *Flash sur le passé*. Diffusée quotidiennement entre le 20 septembre 1964 et le 19 septembre 1965, avec des épisodes d'une durée allant de deux à sept minutes, cette série propose, chaque jour, l'évocation d'un personnage historique ou d'un événement selon une date anniversaire. La forme particulière de la série et la brièveté des épisodes induisent un nombre considérable d'émissions ; en une année, 367 épisodes sont diffusés qui totalisent 19 heures de programmes. J'ai décidé, pour plusieurs raisons, de ne pas prendre en compte la durée des émissions en produisant cette étude quantitative, si ce n'est pour étudier la diffusion des documentaires selon une grille de programmation. De fait, insérer *Flash sur le passé* dans le corpus aurait conduit à attribuer à cette série un rôle excessif dans la production documentaire télévisuelle. J'ai donc préféré l'exclure du corpus d'analyse, tout en soumettant la série aux mêmes interrogations que l'ensemble des documentaires. Cette analyse, en marge, permet d'une part d'équilibrer le corpus et d'éviter des résultats non représentatifs, mais également de mettre en lumière une série d'émissions qui apparaît exceptionnelle.

Si son format n'a rien d'original, relevant du montage d'archives classique, voire d'une simple reprise d'actualités cinématographiques, et si les sujets abordés, en se concentrant essentiellement sur des biographies de personnages illustres – bien qu'originaux pour la plupart – ne tranchent pas avec le discours historique télévisuel de l'époque, la diffusion quotidienne, sans exception, une année durant, témoigne d'une situation inédite non seulement pour le documentaire historique mais aussi pour la télévision historique dans son ensemble. Il s'agit bien d'une production d'importance, que la courte durée des épisodes ne doit pas conduire à sous-estimer. Soumettre la série au même questionnaire que le corpus dans son ensemble permet également d'interroger ses spécificités au regard du documentaire historique de télévision et des tendances qui sont apparues ; il est intéressant de voir dans quelle mesure cette série confirme les représentations historiques du discours télévisuel ou, au contraire, s'en démarque. Il s'agit enfin de démontrer l'utilité que peut représenter le quantitatif pour l'historien y compris sur des études de cas, lorsque ces dernières fournissent des données en nombre suffisant.

A. Objets

Comme pour le corpus dans son ensemble, il s'agit d'abord d'interroger les objets de la série¹. Ces derniers sont particulièrement influencés par le choix des sujets des émissions selon des dates anniversaires, qui renvoient généralement soit à un événement particulier, soit à un personnage sélectionné selon sa date de naissance ou de mort. Ainsi, les « biographies » représentent 59 % des émissions de la série, avec 217 épisodes concernés, et les « événements » 44 % avec 162 épisodes. Les « lieux » sont le troisième objet le plus traité, avec 78 épisodes qui représentent 21,2 % de la série. Les autres objets sont minoritaires : 7,6 % des émissions évoquent un « objet », 4,6 % un « groupe » ; les « phénomènes » ne sont traités que par 1,6 % des émissions tandis que les objets « famille » et « époque » représentent chacun moins de 1 % de la série. Les objets saisis par la série correspondent alors à un triptyque classique du récit historique qui allie dates, lieux et personnages. Ces trois objets peuvent être considérés comme les trois dimensions basiques – temps, espace, action – de tout discours historique que l'on retrouve comme fondement du « fait », ou de l'événement historique réduit à sa plus grande simplicité, et qui abreuvent l'histoire-bataille du roman national². : « En 1214 le roi de France Philippe-Auguste battit les Allemands à Bouvines » ; « Napoléon fut battu à Waterloo (1815) par les Anglais et les Prussiens. »³ Cette réduction du sujet historique à sa plus simple événementialité est également le fait du format très court de la série, qui n'autorise pas de discours développés ou de considérations historiques approfondies.

La répartition des objets dans la série ne reprend donc pas celle de l'ensemble des documentaires, axée essentiellement autour des objets « biographie », « événement », et « lieu ». Cette prédominance de l'événement et de la biographie en particulier peut être interrogée au regard du roman national, ce dernier étant précisément construit autour d'événements et de personnages clés porteurs d'un caractère exceptionnel et annonciateurs ou révélateurs du destin supposé de la communauté nationale⁴. Malgré la simplification des objets de la série, cette dernière ne reprend pas les références du roman national : les personnages évoqués sont, pour l'essentiel, des contemporains, et la répartition des Français n'est pas aussi écrasante que dans l'ensemble du corpus. Apparaissent plus de personnages culturels, scientifiques, artistes, ou écrivains ; les « grands hommes » sont ici reconnus pour leur apport à la connaissance et aux avancées de la civilisation humaine, souvent distingués par des découvertes ou des records. On retrouve la tendance d'un récit positiviste, voire téléologique, consacré à l'histoire du génie humain et du progrès. La série évoque ainsi 27 sportifs, 26 auteurs, 25 scientifiques, 21

¹ Cf. Annexe II, fig. 36.

² S. Citron, *Le Mythe national...*

³ Ernest Lavisse, *Histoire de France : cours élémentaire*, édition augmentée, Armand Colin, 2014.

⁴ S. Citron, *Le Mythe national...*

musiciens et compositeurs, 20 peintres, 12 comédiens, 10 religieux ou saints. Du côté de l'histoire politique, 44 dirigeants et personnages politiques majeurs sont évoqués : l'essentiel sont des dirigeants du XXe siècle, et un bon nombre sont contemporains de la série. On trouve encore 10 militaires et 17 aventuriers, dont 11 sont des aviateurs, ce qui confirme l'importance de l'histoire de l'aviation comme aventure moderne par excellence. La série privilégie ainsi une histoire largement rattachée aux mémoires collectives contemporaines et à l'actualité, et aborde un certain nombre de sujets inédits pour la télévision historique, et qui ne seront plus interrogés par la suite.

Par ailleurs, les épisodes diffusés aux dates-clé du calendrier ne renvoient pas aux commémorations nationales dont elles font l'objet. Ainsi, l'épisode du 11 novembre est consacré à la naissance de Dostoïevski en 1821 ; à Noël, l'anniversaire commémoré est celui de Newton ; le 14 juillet, la série aborde la traversée de l'Atlantique par Italo Balbo et ses hydravions. Il est par ailleurs intéressant de voir comment certaines dates aux évocations multiples, porteuses de mémoires politiques concurrentes, peuvent évacuer des personnages importants de l'histoire de France : l'épisode du 21 janvier est consacré à la mort de Lénine, autrement moins consensuel que Louis XVI dans le cadre d'une télévision gaulliste qui censure par ailleurs largement les évocations des héros du panthéon communiste⁵.

B. Thèmes

La répartition des thèmes traités par les émissions de la série est assez similaire à celle de l'ensemble du corpus⁶. La « culture », déjà le deuxième thème le plus observé dans les documentaires, s'impose ici largement avec 144 épisodes qui y sont consacrés, soit 39,1 % de l'ensemble de la série : le thème est porté par les biographies de personnages culturels. La « guerre-aventure » suit, avec 27,1 % des épisodes de la série. La « politique » et l' « histoire générale » demeurent des thèmes importants, avec respectivement 22,3 % et 16 %. En revanche, la « religion » (2,2%) et les « mentalités » (1,1%) sont toujours délaissées. La place du thème « social » est la principale différence par rapport au corpus général ; seulement 5,4 % des émissions l'abordent. Cette répartition, si elle correspond peu ou prou à celle observée pour l'ensemble des documentaires historiques, manifeste quelques spécificités : la culture y est surreprésentée en corollaire avec les biographies. Le récit historique classique évoqué plus haut fait la part belle à des événements considérés comme importants dans lesquels on retrouve tant les grandes batailles que les grandes découvertes. Peu de place reste alors dédiée aux structures

⁵ Cette censure perdure tout au long des années 1960 et 1970 : en 1973 encore, le documentaire de Marcel Bluwal et Georges Hourdin consacré à la vie, à la pensée et aux luttes de Rosa Luxemburg, pourtant monté et prêt à être diffusé, ne satisfait pas au visionnage et voit sa diffusion annulée.

⁶ Cf. Annexe II, fig. 37.

sociales, aux phénomènes, et donc aux thèmes qui ne se retrouvent pas dans l'articulation entre date, lieu, personnage et action.

C. Périodes

La série accorde, plus encore que l'ensemble des documentaires, une place majeure à l'histoire contemporaine⁷. La place de cette dernière est par ailleurs particulièrement importante au regard des représentations des différentes périodes historiques au milieu des années soixante, alors que les événements les plus marquants du XXe siècle commencent à peine à être abordés, vingt ans après la fin de la Seconde Guerre mondiale, et que les périodes antérieures sont plus librement évoquées qu'elles ne le seront par la suite, les discours autour du Moyen Âge finissant ayant alors servi d'exutoire au traumatisme de l'Occupation allemande. La période contemporaine représente 90,7 % des épisodes de *Flash sur le passé* ; avec 258 épisodes qui lui sont consacrés, le XXe siècle seul rassemble 70,1 % de la série. Les autres périodes sont bien loin derrière : l'époque moderne est concernée par 4,9 % des épisodes, soit 18 émissions ; le Moyen-Âge est traité par 2,1 % des épisodes et la Révolution et l'Empire 1 %. L'Antiquité et la Préhistoire sont parfaitement absentes de la série. Si tous les épisodes sont reliés à une date anniversaire du calendrier, huit d'entre eux ne traitent pas d'une date historique, à l'instar du Jour de l'An ou de la Saint-Nicolas qui ne renvoient pas à une année précise. Il est à noter que le discours de chaque épisode dépasse largement le champ d'un simple événement quotidien ; dans la grande majorité des émissions, le choix d'une date précise sert à saisir un sujet considéré dans son ensemble chronologique. La date sert d'accroche, sans être un sujet propre ; le choix d'un personnage en fonction de sa date de naissance ou de mort n'empêche pas de proposer un discours sur l'ensemble de sa vie et de ses réalisations.

La série n'envisage cependant pas, dans sa conception, de se limiter à l'époque contemporaine ; cette dernière est surreprésentée pour des raisons parfois communes à celles que j'ai évoquées pour l'ensemble des documentaires. Il est possible que, comme pour ces derniers, la proximité de la période contemporaine ait influé sur cette situation. Par ailleurs, la série est essentiellement fondée sur son rapport à l'image : la brièveté de chaque épisode tout comme le nombre important des sujets ne permet pas de multiplier les sources de discours. La forme des épisodes est alors des plus classiques pour l'époque : n'apparaissent à l'écran ni témoins, ni experts⁸. L'image d'archives et l'iconographie sont les seuls documents exploités,

⁷ Cf. Annexe II, fig. 38.

⁸ La représentation dans les documentaires des témoins et des experts suit un long cheminement entamé précisément avec la naissance de l'ORTF, depuis les premières mises en situation d'anciens combattants sur le champ des *Grandes Batailles* (cf. *infra*, Troisième partie. Chapitre I.), jusqu'à l'imposition d'une « ère du témoin » dans laquelle ce dernier est un acteur de l'histoire à part entière.

en banc-titres et à des fins d'illustration, accompagnées d'un commentaire en voix-off. L'époque contemporaine est alors nécessairement mise en avant car pourvoyeuse d'images en grand nombre, et plus facilement accessibles pour les producteurs de l'émission : les actualités cinématographiques constituent l'un des socles documentaires phares de la série. Par ailleurs, le mode d'écriture de l'émission, par l'amorce d'une date anniversaire, dans la grande majorité de naissance ou de mort, renvoie plus aisément à des personnages et événements récents : à quelle date du calendrier grégorien fixer la naissance de Cléopâtre ou d'Attila ?

Il faut également considérer l'influence d'une mémoire contemporaine, dont l'enjeu comme piste de recherche a déjà été évoquée dans ce travail. Il suffit pour s'en rendre compte d'observer la représentation dans les sujets d'émissions des décennies des XIXe et XXe siècles⁹ ; celle-ci va croissante en fonction de leur proximité temporelle. Les événements et personnages des années 1950 sont plus évoqués que la Seconde Guerre mondiale, qui apparaît pourtant comme le sujet le plus traité par l'ensemble des documentaires historiques. On touche donc là un récit s'intéressant tant aux actualités d'*hier* qu'aux événements consacrés ; en témoigne également le titre de la série, qui n'évoque pas l'Histoire mais bien le passé, c'est-à-dire l'ensemble des événements, personnages, faits et gestes s'étant déroulés avant le temps présent sans que soit convoquée la médiation et le filtrage de l'historien. En ce sens, la série, et le documentaire dans son ensemble, peuvent apparaître en avance sur les travaux historiques : le fait-divers, objet médiatique et télévisuel dont la recette ne faiblit pas depuis sa progressive vampirisation des journaux du XIXe siècle, est saisi par la télévision historique bien avant de devenir un objet de recherche académique¹⁰, notamment avec le cas de l'enlèvement du fils Lindbergh. Au point que ces émissions contribuent, par leur réception et leur inscription dans une mémoire commune, à la transformation d'événements et de fait-divers en sujets d'étude pour les historiens¹¹ ?

D. Représentations et origines géographiques

La série confirme la domination de l'Europe dans les représentations et les discours des documentaires historiques¹². 253 émissions, c'est-à-dire 68,9 % de la série, traitent d'un

⁹ Cf. Annexe II, fig. 39.

¹⁰ Alors que les historiens en tête des avancées historiographiques cherchaient précisément à exclure l'événement de leur champ de recherche, le fait-divers dut attendre la saisie de la presse de l'époque contemporaine par des historiens du culturel pour devenir un sujet légitime. D'autres grands fait-divers du XXe siècle, du Docteur Petiot à l'affaire Dominici, seront eux aussi saisis comme sujets par les séries documentaires rencontrant le plus large public dans les années 1960 à 1980.

¹¹ D'autres grands faits-divers du XXe siècle, et des plus contemporains, du Docteur Petiot à l'affaire Dominici, sont eux aussi saisis comme sujets par les séries documentaires rencontrant le plus large public dans les années 1960 à 1980, en grande partie du fait d'Alain Decaux.

¹² Cf. Annexe II, fig. 41.

personnage ou d'un événement situés en Europe. La France y est toujours le premier pays représenté, bien que d'une moindre manière que le reste des documentaires, avec 31,6 % des épisodes (soit 116) qui lui sont consacrés. Suivent l'Allemagne (7,4%), la Grande-Bretagne (5,4%), l'Italie (3,8%) et la Russie (5,2%). L'Amérique est le deuxième continent le plus représenté, ses 59 épisodes représentant 16,9 % de la série ; les Etats-Unis sont presque uniquement concernés, mobilisant 16 % de la série, et étant ainsi le deuxième pays le plus représenté. L'Asie est traitée par 4,4 % des épisodes, l'Afrique 2,7 % ; l'Amérique du sud enfin ferme la marche, représentant 1,4 % de la série. On peut aussi considérer les océans comme zone géographique ; 3,3 % des épisodes sont consacrés à des événements ayant lieu en haute mer, dans les océans Atlantique et Pacifique – principalement pour évoquer les batailles navales de la Seconde Guerre mondiale. La série colporte donc, à l'instar de la télévision historique, une Histoire européocentrée dans laquelle l'Histoire de France conserve une place éminente. Plus que dans d'autres émissions néanmoins, le reste de l'Europe y trouve son compte ; la part de la France baisse de moitié. L'attention accordée aux grands artistes et inventeurs est plus propice à la mise en avant d'une histoire commune de la civilisation européenne – voire, en incluant l'Amérique, de la civilisation occidentale – dans laquelle les Léonard de Vinci, Albert Einstein et Beethoven sont moins qualifiés par leur identité nationale que par l'idéal culturel qu'ils véhiculent. Cette représentation commune ne franchit cependant guère les frontières de la culture occidentale. La série ne s'intéresse à aucun moment aux œuvres, exploits et découvertes d'autres populations, et les Asiatiques en tant que groupe doivent beaucoup aux champs de bataille du Pacifique ; une représentation de plus faite au prisme de la vision occidentale, sinon d'une vision des vainqueurs.

La répartition des origines ethniques ne doit donc pas laisser envisager une meilleure représentation des populations non-européennes¹³. Les Européens sont certes légèrement moins représentés que l'Europe, avec 66 % de la série qui les évoque ; les Français connaissent la même inflexion de représentation avec 30,4 %. Les Américains – du nord – comme les Asiatiques apparaissent, *a priori*, plus traités que leur continent d'origine comme théâtre d'événements ; les premiers sont le sujet de 20 % des émissions, les seconds de 6 %. Cette augmentation tient en réalité, d'une part, à la représentation des deux origines sur le champ de bataille maritime évoqué plus haut, et d'autre part, à la présence des Américains dans le conflit mondial sur le sol européen. Les Africains comme les Américains du sud sont eux deux fois moins représentés que leur continent, et chutent respectivement à 1,4 % et 0,5 % de l'ensemble de la série ; ces deux populations sont évidemment victimes, dans la représentation que l'on fait d'elles, de la colonisation des deux continents par les Européens qui sont alors présentés comme les acteurs de l'histoire de l'Amérique du sud et de l'Afrique. Dans *Flash sur le passé* comme

¹³ Cf. Annexe II, fig. 42.

ailleurs, parler d'histoire signifie essentiellement parler de l'histoire des Européens, par les Européens.

E. Sujets

J'ai évoqué plus haut la répartition des sujets biographiques, qui constituent l'essentiel de la série. Certains sujets récurrents ressortent tout de même, sans être directement reliés à un personnage historique et son action. De la même manière que pour le reste des documentaires historiques, la Seconde Guerre mondiale est le premier sujet traité : 42 épisodes y sont consacrés, soit 11,4 % de la série, proportion similaire à celle de la place du conflit dans l'ensemble du corpus. Cette représentation du conflit confirme son statut d'événement incontournable dans la construction et la médiatisation des mémoires du XXe siècle. Ce nombre d'épisodes est d'autant plus important que, contrairement au corpus général des documentaires courant sur 40 ans et dans lequel des mêmes sujets peuvent être revisités par différentes séries à plusieurs années d'écart, les épisodes de *Flash sur le passé* sont diffusés sur une seule année et toujours en référence à la date de diffusion. La série ne présente aucun autre sujet événementiel récurrent – en-dehors de la Première Guerre mondiale, qui est le sujet de trois épisodes - ; la Seconde Guerre mondiale est ainsi évoquée par 42 dates qui renvoient à autant de batailles ou phases du conflit, ce qui assure un discours élargi s'intéressant aux conflits sous de nombreux aspects, bien que toujours sous le prisme de l'événementiel.

Quelques rares autres sujets non-biographiques récurrents apparaissent : les grands travaux et les catastrophes sont chacun le sujet de huit épisodes ; l'aviation et l'automobile sont évoquées par trois épisodes chacune. La conquête de l'espace, sujet particulièrement contemporain, est également le sujet de trois émissions ; enfin, trois épisodes sont consacrés à des révolutions, évoquant les révolutions russe, cubaine et mexicaine, relevant d'un certain imaginaire politique toujours d'actualité, au plus fort de la guerre froide.

Conclusion

Avec la dernière analyse de la série *Flash sur le passé*, cette étude quantitative d'un corpus des documentaires historiques diffusés à la télévision entre 1949 et 1989 est complète. Il ne s'agit pas, pour conclure cette première partie, d'énumérer les résultats développés dans les pages précédentes ; cette conclusion doit en revanche servir d'ouverture au développement général de la thèse, à l'*histoire* à proprement parler du documentaire historique télévisé. Les paragraphes suivants s'attachent donc à mettre en avant les intérêts, *a posteriori*, d'une telle analyse quantitative, en ce qu'elle permet de penser l'objet étudié dans sa complexité et de déterminer le questionnaire auquel répond l'analyse croisée des émissions et des sources convoquées dans cette thèse. Il s'agit aussi d'identifier les manques de cette étude, et les aspects que le quantitatif ne permet pas d'aborder.

En premier lieu, cette analyse, malgré son poids peut-être excessif, est essentielle pour donner à voir le matériau sur lequel ce travail de recherche s'appuie et donner du crédit aux longues heures de constitution du corpus, dont l'expérience rétrospective fait prendre conscience qu'une telle tâche n'est jamais achevée. Face au nombre considérable d'heures de programmes qui ont été rassemblées, et que le cadre d'une thèse d'école des chartes empêche de visionner dans leur majorité, l'emploi de l'outil quantitatif, appliqué aux différents critères d'analyse que j'ai souhaité développer, permet de donner à voir le corpus dans son intégralité, sa complexité, en prenant en compte tant les grandes tendances que les exceptions. L'étude, contrainte dans les pages qui suivent tant par l'existence de et l'accès à des sources imprimées que par l'état de l'historiographie qui s'est concentré sur les émissions les plus marquantes, convoque ici toutes les émissions, sans discrimination, en ce qu'elles relèvent chacune de caractères similaires qui ont conduit à leur rapprochement.

L'analyse a également permis, et c'est l'intérêt principal de cette première partie, d'inscrire ce corpus dans une histoire plus générale relative à divers sujets. L'étude des formes du documentaire historique à la télévision et en particulier de la programmation des émissions dans des grilles de programmes fait le lien entre cette monographie et l'histoire de la télévision comme média : la description des évolutions de la programmation des documentaires a conduit d'une part à placer le genre du documentaire dans cette grille de programmes, et d'autre part à montrer les évolutions intrinsèques à la télédiffusion avec l'imposition progressive des programmes de télévision à l'intégralité du temps social.

L'étude des contenus et des aspects discursifs des documentaires a quant à elle contribué à inscrire l'histoire du documentaire historique dans l'histoire politique, culturelle et sociale des années 1950 à la fin des années 1980. J'ai montré comment les documentaires historiques sont les vecteurs d'un discours mémoriel à haute teneur politique autour des conflits du XXe siècle et des guerres franco-françaises, de la mémoire de l'Occupation et de la collaboration à

celle de Mai 68 en passant par celle de la guerre d'Algérie, et, par ailleurs, comment des voix discordantes parvenaient peu à peu à trouver leur place à la télévision et à remettre en cause les discours les plus stéréotypés, relevant parfois du mythe. J'ai mis en exergue, d'autre part, la manière dont les documentaires historiques témoignent de contacts réels entre les évolutions historiographiques propres au domaine scientifique de l'histoire et les représentations d'une culture historique collective dans un média de masse. Ces rapports se manifestent par les influences réciproques ou à l'inverse les ignorances mutuelles qui agissent de part et d'autre, tout comme les rares, toutefois remarquables, passages de bac d'une rive à l'autre par des représentants d'un des deux domaines. Cette situation doit sans doute beaucoup aux aspects génériques propres du documentaire : malgré les frontières floues entre documentaire et fiction, déjà exposées en introduction et qui continueront à l'être dans la suite du développement, le documentaire demeure la forme audiovisuelle la plus proche du livre d'histoire en ce qu'il entend produire un discours raisonné et transmettre des connaissances étayées sur un sujet réel. Au croisement des manifestations des différents *syndromes* mémoriels qui parcourent la société française au XXe siècle et de l'activité historiographique, les résultats de ce corpus confirment que la télévision historique est bien un objet social de premier ordre dont les racines puisent profondément dans le terreau des représentations, historiques mais pas seulement ; lesquelles façonnent la société française à tous ses niveaux, et leur évolution au petit écran témoigne des différents rapports de force aux prises dans ce cadre général. La télévision n'est pas exempte de prendre part à ces rapports de force, en ce qu'elle développe des enjeux sociaux et mémoriels propres à même d'alimenter en retour les représentations dans l'espace public.

Pour autant, point ne faut trop en demander aux chiffres : si j'ai tout de même tenté d'équilibrer les résultats en convoquant l'historiographie du sujet quand c'était nécessaire, les conclusions chiffrées induisent des visibilitées différentes pour les phénomènes qu'elles représentent. Cette situation, pour un chercheur s'intéressant principalement aux échanges entre le milieu de la production télévisuelle et les champs politiques, culturels, intellectuels existant au-dehors, ne conduit pas forcément à l'invisibilisation des phénomènes les plus restreints : dans le champ des représentations historiques, les silences sont aussi équivoques, sinon plus, que les discours assénés à répétition. En ce sens, les non-dits sur les sujets mémoriels les plus traumatiques ou l'absence de représentation de catégories entières de la population ne peuvent passer inaperçus. En revanche, le risque est grand de laisser de côté tous les exemples qui ne relèvent pas d'un discours stéréotypé et sous contrôle des cadres politiques ou qui, au contraire, ne portent pas la contradiction et l'imposition d'un nouveau paradigme mémoriel. On peut craindre de n'apporter pas suffisamment de crédit à la grande partie des documentaires autour desquels n'existe aucun débat, aucun enjeu, aucun conflit de mémoires, et qui se contentent de traiter d'un sujet historique défini, souvent banal, sans rouvrir les blessures du passé ; ces discours-là constituent pourtant autant, sinon plus, l'imaginaire et les

représentations historiques des producteurs qui les ont conçus et des spectateurs qui les ont reçus.

De la même manière, l'attention portée à la perméabilité entre histoire savante et histoire télévisuelle, qui témoigne d'une influence réciproque et, d'une part, d'une transmission de connaissances et de cadres de pensée de la nouvelle histoire vers la télévision et, par ailleurs, de la saisie par la télévision d'enjeux mémoriels contemporains aboutissant à l'ouverture de la recherche à ces nouveaux sujets, peut conduire à être optimiste quant à la capacité des historiens à élargir leur spectre d'auditoire. Ce phénomène doit beaucoup à des caractéristiques propres à la nouvelle histoire. Ce mouvement particulièrement médiatique, porté par une génération d'historiens de combat autant que par des thématiques propres à être exportées auprès du grand public – l'histoire des civilisations, l'histoire sociale ou des mentalités ayant prouvé son succès – semble être l'arbre cachant la forêt qu'est la production historique dans son ensemble. Si des grands noms ont eu la possibilité de produire leurs propres émissions voire de prendre des responsabilités dans les instances télévisuelles, la plus grande partie des historiens et de leurs travaux n'accède jamais à une telle reconnaissance médiatique, en particulier pour ceux qui n'exercent pas dans la capitale. Même au sein des historiens qui gravitent autour des *Annales*, certains pontes à l'université ne se font pas connaître auprès du grand public : du diptyque « histoire économique et sociale », seule la deuxième épithète résonne ailleurs que dans les couloirs de la Sorbonne ou de la VIe Section. Les caractères propres du récit, malgré les tentatives des historiens pour s'en défaire, demeurent une prémisses pour l'adresse aux téléspectateurs, qui n'entendent jamais prononcer le nom d'Ernest Labrousse au petit écran. Insistons tout de même, pour nuancer, sur l'apport de la télévision à de nouveaux objets historiques, et surtout la constitution dans ce cadre d'une mémoire télévisuelle propre : par la saisie d'objets filmiques et des mémoires contemporaines sous la forme de sources audiovisuelles délaissées ou méconnues des historiens, la télévision a bien donné lieu à la constitution d'une histoire sociale et culturelle originale, développée d'abord à l'Institut d'études politiques de Paris, autant qu'elle a proposé de nouvelles méthodes et objets pour l'histoire. Dans le développement qui suit, dont le plan a été pensé tant au regard des sources consultées que des résultats de cette étude préliminaire, c'est en particulier sur cette constitution d'une histoire et de mémoires télévisuelles spécifiques que je souhaite attirer l'attention du lecteur.

DEUXIÈME PARTIE.

LES DOCUMENTAIRES HISTORIQUES
AVANT LE DOCUMENTAIRE TÉLÉVISÉ

(1949-1964)

Introduction

A en croire l'historiographie classique de la télévision, la place du documentaire historique dans la télévision des pionniers tient en peu de mots : il n'existe pas. La télévision des années cinquante diffuse certes avec grand peine de rares documentaires, dont la réalisation est presque impossible pour une télévision du direct : l'enregistrement et le montage des émissions n'est une réalité répandue qu'à partir des années 1960. Pour autant, le genre du documentaire, et notamment historique, fait l'objet de débats chez les professionnels de la télévision qui reflètent les orientations politiques, techniques et programmatiques du média ; les années cinquante sont celles d'une télévision des pionniers, où tout est à construire. Dans les riches échanges des dirigeants, professionnels et observateurs de la télévision, le documentaire tient une place croissante jusqu'à gagner son rang de genre légitime au tournant des années 1960.

Les années cinquante marquent le développement d'une télévision de service public conquérante : « l'étrange lucarne », miroir d'une société en pleine explosion économique, s'invite dans le salon des Français où elle trouve une place de choix. Au commencement de la période que couvre cette étude, en 1949, la France compte 297 récepteurs qui peuvent capter les premières transmissions du journal télévisé¹. Quatre ans plus tard, à une date qui marque dans l'historiographie la naissance de la télévision comme média de masse et la création des premières émissions à succès, on en dénombre 60 000, ce qui ne représente pas encore 1% des ménages français. En 1964, date qui voit la création de la deuxième chaîne puis, dans la foulée, de l'ORTF, 39.3% des foyers français sont équipés par 5 400 000 récepteurs.

« Dès ses débuts, la télévision en France s'est donné pour objectif d'être un instrument de connaissance et de culture pour tous »² : en concordance avec les missions fondatrices de la RTF inspirées de l'exemple de la BBC, « distraire, informer, instruire, un seul et même programme »³, les émissions historiques jouent un rôle de premier plan. Leurs fonctions sont diverses : dans une conception démocratique et citoyenne du service public, l'histoire télévisée doit servir à éduquer le téléspectateur et à diffuser au public le plus large des éléments de haute culture, dans un contexte d'intérêt renouvelé pour les publications historiques⁴. Dans son

¹ Chiffres cités in M. Sauvage, I. Veyrat-Masson, *Histoire de la télévision...*

² « [...] Les relations entre la télévision française et la culture de masse peuvent s'envisager à travers quatre périodes de l'histoire de la télévision : la première, qui s'étale de 1949 à 1960, est la période fondatrice, celle de la mise en place et de l'invention d'une télévision selon un modèle culturel propre à la France. » (Evelyne Cohen, « Télévision et culture de masse », in Evelyne Cohen, Pascale Goetschel, Laurent Martin, Pascal Ory (dir.), *Dix ans d'histoire...*, p. 294).

³ Jean d'Arcy, Conseils et comités des programmes de la Radiodiffusion-télévision française (RTF), réunion du 4 juin 1959, in *Jean d'Arcy parle, propos recueillis par François Cazenave*, Paris, La Documentation française, 1984, cité in *Ibid.*, p. 295.

⁴ « L'appétence du 'grand public' pour la discipline historique, dans les années 1950, est elle-même fortifiée par l'enseignement primaire qui se charge, dans la tradition républicaine, d'alimenter une mythologie de l'histoire de France

corollaire, celui d'une télévision au service du pouvoir, l'histoire est un vecteur privilégié d'un nouveau catéchisme républicain qui doit rassembler les Français dans une communion nationale à même d'apaiser les guerres de mémoire et les traumatismes récents : essentiellement cérémonielle, la télévision historique est un « vecteur du lien social et national »⁵ qui rassemble à travers leurs écrans respectifs le « mineur d'Anzin »⁶ et la « mercière de Périgueux »⁷.

Pour Isabelle Veyrat-Masson, la période ouvrant l'histoire de la télévision, de 1953 à 1965 constitue un « temps des réalisateurs »⁸, où les programmes historiques sont largement dominés par la fiction des dramatiques, et en particulier *La Caméra explore le temps*. Télévision du direct dont la diffusion peut être interrompue d'une simple pression de manivelle, elle témoigne d'une grande liberté accordée aux réalisateurs dans le domaine culturel, tandis que l'Information est placée sous un strict contrôle gouvernemental. La télévision culturelle est alors un espace très politisé, dominé par des auteurs de gauche ; l'espace de liberté dont ils disposent se réduit toutefois au début des années soixante, avec la reprise en main de l'objet télévisuel par ses dirigeants. Genre hybride entre information et programmes culturels, le documentaire historique ne dispose jamais de la même liberté dont jouit la fiction : s'avancant prudemment sur le territoire des mémoires contemporaines, il fait l'objet d'une censure souvent plus hardie.

On peut dégager une certaine périodisation du genre du documentaire historique au sein des années de la RTF. La première période est la plus longue, mais également la plus pauvre, alors que le documentaire peine à être défini par les professionnels de la télévision : entre 1949 et 1958, la télévision, à la suite des actualités cinématographiques, diffuse des documentaires portant sur des sujets anciens – *i.e.* antérieurs au XXe siècle –, qui opèrent comme vecteurs d'un certain roman national mais peuvent également, par des chemins détournés, évoquer en sous-texte des enjeux mémoriels récents. Les années 1959-1960 sont marquées par la diffusion du *Numéro spécial du Magazine du temps passé*, qui inaugure la présence des représentations contemporaines – et même du temps présent – à la télévision, en se saisissant de l'histoire et des mémoires douloureuses de la Seconde Guerre mondiale. Cette première incursion contemporaine rencontre la censure des dirigeants du média, peu enclins à tolérer des documentaires incisifs et accusateurs envers l'histoire nationale ; entre 1961 et 1963, cohabitent

à travers des récits d'ascendance héroïque. La presse de vulgarisation historique (*Historia*) prend le relais chez les adultes et pourvoit les lecteurs de curiosités distrayantes du passé. Le public y recherche anecdotes et mystères qui assouviennent un besoin d'érudition ou de légendaire. » (Maryline Crivello-Bocca, « L'écriture de l'histoire à la télévision. La mobilisation des consciences : *La Caméra explore le temps* », in Marie-France Lévy (dir.), *La télévision dans la république...*, p. 90).

⁵ *Ibid.*, p. 295.

⁶ Marcel Bluwal, *Un aller*, Stock, 1974, p. 167, cité in G. Poels, *Les trente glorieuses...*, p. 39.

⁷ Pierre Dumayet, in Pierre Desgraupes, *Hors antenne*, Quai Voltaire, 1992, p. 57, cité in G. Poels, *Les trente glorieuses...*, p. 40.

⁸ Cf. I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*

à la télévision des films de montage d'histoire contemporaine plus consensuels et des émissions traitant de périodes plus anciennes, centrées sur des enjeux non politiques autour du patrimoine et d'un roman national glorieux. A partir de 1964 enfin, l'histoire contemporaine s'impose définitivement comme le moteur principal des documentaires de montage d'« images d'archives », qui abordent des sujets variés revenant timidement sur les tabous historiques récents.

Qui sont les acteurs du documentaire ? Peu de professionnels interviennent sur ce genre mineur ; contrairement aux grandes séries de l'ORTF, qui engagent des équipes importantes sur des tournages à l'étranger, les documentaires historiques diffusés par la RTF sont l'œuvre de groupes restreints. Les rôles importants dans l'élaboration d'un documentaire sont alors ceux correspondant aux tâches les plus générales : auteur et réalisateur – les deux termes désignant souvent la même personne –, éventuellement un producteur-présentateur, rarement un conseiller historique. On l'a compris, la télévision des années 1950 est dominée par la figure des réalisateurs, qui se pensent comme des aventuriers, défricheurs du monde télévisuel⁹. Bénéficiant d'un statut d'homologation, avec un nombre de place limité et un droit de regard sur l'entrée de nouveaux cinéastes dans la profession, les balbutiements de la télévision sont pour eux un âge d'or¹⁰. La période de la RTF est marquée par une poignée de célèbres réalisateurs : moins connu que Bluwal ou Lorenzi, Frédéric Rossif est le représentant majeur du documentaire historique de cette période, une sorte d'homologue télévisuel d'Alain Resnais dont il est proche, dont l'influence sur le genre du documentaire historique de télévision est absolument fondamentale. Il est en tout cas le seul, à cette époque, qu'on puisse définir comme un réalisateur de documentaires historiques : la pauvreté du genre n'assure pas une carrière, et ceux qui réalisent ces documentaires occasionnels sont pour l'essentiel des réalisateurs homologués touche-à-tout du petit écran. Le documentaire historique est également saisi par des journalistes : André Labarthe, producteur et présentateur des *Bâtisseurs du monde*, en est un bon exemple. Quelques historiens participent à l'élaboration de documentaires : Albert Soboul, proche du PCF, est convoqué pour la réalisation de documentaires sur l'histoire révolutionnaire française ; Robert Aron, auteur de *l'Histoire de Vichy* – avec Georgette Elgey, future productrice de documentaires de premier ordre – est employé comme conseiller historique pour la première série d'histoire contemporaine de Frédéric Rossif. Pour autant, peu d'échanges fertiles entre le

⁹ « La télévision a ses débuts est une grande aventure, se souvient Stellio Lorenzi : 'C'était Christophe Colomb. C'était Vasco de Gama [...] » (Jacqueline Beaulieu, *La télévision des réalisateurs*, p.16, cité in M. Rivière de la Souchère, *De Dunkerque...*, p. 134).

¹⁰ Cf. J. Bourdon, *Histoire de la télévision...*, « Chapitre 5. Les programmes, la télévision des réalisateurs ». Dans l'ensemble, les réalisateurs de télévision sont de la génération de la libération ; ils ont en moyenne 28 ans en 1960. Bon nombre sont formés à l'IDHEC, même si l'on trouve des profils variés (Jean-Marie Drot est diplômé en philosophie et en droit, Claude Barma est un ingénieur électricien, Claude Santelli a fait des études en lettres, etc.) et même des éléments sans diplômes, à l'instar de Jean-Claude Bringuier. Le protocole signé avec la direction d'Albert Ollivier en 1963 marque l'apogée de leur pouvoir à la télévision, avant qu'un ensemble de réformes menées par Claude Contamine ne rétablisse un ordre plus autoritaire.

petit écran et l'université : la société des historiens est, dans les quinze premières années d'après-guerre, étroitement cloisonnée¹¹, ce qui s'observe dans la séparation nette qui distingue travaux universitaires érudits et ouvrages historiques destinés au grand public, qui constituent l'apanage de journalistes à la Decaux et Castelot. En revanche, des historiens reconnus comme des membres éminents de la société sont sollicités comme observateurs de la télévision : c'est le cas de René Rémond et Raoul Girardet, membres du comité des programmes, appelés à devenir des spécialistes du média et de son histoire politique. A travers eux, l'histoire universitaire pèse sur les politiques historiques de la télévision ; cette situation inaugure les échanges fructueux entretenus entre les cadres de direction de la télévision et des historiens aux sensibilités et convictions proches du pouvoir, qui perdurent aux périodes suivantes avant que l'entrée des historiens dans la production ne soit opérante.

¹¹ Cf. F. Bédarida, L'histoire et le métier d'historien...

Chapitre premier. Naissance d'un genre

A. La RTF et ses organes de décision

1. Une maison à étages

Le 9 février 1949, par décret du président du Conseil, Wladimir Porché¹ est nommé Administrateur Général de la Radiodiffusion et télévision française (RTF), qui trouve là son acte de naissance en remplacement de la RDF². Cette création nouvelle est avant tout institutionnelle : les premières expériences de diffusion de la télévision remontent au milieu de la décennie précédente. A cette « joyeuse enfance »³, succède une période toujours balbutiante, faite d'expérimentations et d'avancées incertaines, et durant laquelle les professionnels de la télévision, dans l'ombre d'abord de la radio plus ancienne, découvrent peu à peu les spécificités d'un média original. L'objet télévision n'est encore qu'une curiosité. La télévision diffuse seize heures de programmes par semaine dans les premiers mois de 1949, et vingt en fin d'année ; on dénombre 297 récepteurs en France⁴, et l'antenne de la tour Eiffel est loin de couvrir l'ensemble du territoire national⁵. Cette télévision des pionniers n'en est pas moins à un tournant, dont la diffusion du premier journal télévisé de Pierre Sabbagh⁶ est un marqueur de première importance ; dès lors, le nombre de spectateurs augmente dans les années 1950 de manière exponentielle, et dès 1953, la télévision française est devenue un média de premier plan qui entend alors s'adresser à un supposé « grand public »⁷.

Du fait de l'organisation de la RTF, qui rassemble en une même institution les services de radiodiffusion et de télévision, le média naissant s'insère dans une organisation administrative déjà en place, consacrée jusqu'alors aux émissions radiodiffusées. Le versement

¹ Directeur des programmes de la RDF avant la guerre, Wladimir Porché est nommé Directeur général de la RDF en 1946 par Gaston Defferre, ministre de l'Information. Il dirige la RDF puis la RTF jusqu'en 1956 ; devenu conseiller d'état, il est alors remplacé par Gabriel Delaunay (I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, p. 53).

² Décret du 9 février 1949, signé par Henri Queuille, président du Conseil, cité in Evelyne Cohen, Olivier Roger, *Les politiques audiovisuelles...*, texte 103, « Nomination de Wladimir Porché comme administrateur général de la RTF (Radiodiffusion et télévision françaises), qui marque le passage de la RDF à la RTF », p. 30.

³ Cf. J.-N. Jeanneney, *Une histoire des médias...*

⁴ M. Sauvage, I. Veyrat-Masson, *Histoire de la télévision...*

⁵ Après l'installation d'un émetteur et d'une station à Lille en 1950, les stations de Lyon et Marseille sont inaugurées en 1954. Cf. *ibid.*

⁶ Le premier journal télévisé est diffusé le 29 juin 1949. Pierre Sabbagh y apparaît notamment dans la nacelle d'un dirigeable à l'occasion d'un reportage réalisé dans le ciel de Paris.

⁷ Sur l'invention et les représentations de ce « grand public » puis de publics spécifiques par les professionnels de la télévision, voir G. Poels, *Les trente glorieuses...*

19900214 des Archives nationales, conservé à Pierrefitte, qui rassemble les « archives des organes de la RTF et de l'ORTF qui se sont successivement consacrés aux programmes de radiodiffusion et de télévision », permet d'apprécier la mise en place progressive de conseils et comités chargés de l'orientation des programmes⁸. Les débats que tiennent les membres nommés dans ces conseils éclairent, au fil des politiques culturelles dédiées à la télévision et de l'évolution technique et générique de cette dernière, les définitions, acceptions et orientations successives du documentaire et des programmes culturels, sinon historiques, diffusés à la télévision française. Ces conseils et comités qui cohabitent à différentes périodes détiennent des pouvoirs différents selon qu'il s'agit de conseils décisionnels ou de comités consultatifs ; l'influence réelle des décisions prises au sein de chacun de ces organes sur les programmes de télévision doit donc être considérée au regard de leur historique et des fonctions successives qui leur ont été confiées.

Au sortir de la Seconde Guerre mondiale, la RDF est dirigée par un Administrateur, puis Directeur Général, qui tient les fonctions d'orientation et de répartition des émissions attribuées par le gouvernement de Vichy à un Conseil supérieur, créé par la loi du 7 novembre 1942⁹. La vacance des attributions de cet organe, dont les membres n'ont pas été remplacés après leur révocation à la Libération, est résolue par le décret du 9 mars 1946¹⁰ qui crée un Conseil central chargé de délibérer sur les attributions du Conseil supérieur. Ce second Conseil est éphémère : il est dissout par le décret du 1^{er} juin 1950¹¹, dans le cadre de la RTF à nouveau dirigée par un Administrateur Général, qui confirme l'existence et les fonctions du Conseil supérieur. A ce dernier, le décret adjoint un Conseil des programmes de la RTF, lui-même assisté de comités spécialisés pour les émissions de radio ; le Conseil supérieur n'est alors plus en charge que des questions techniques du développement de la télévision, tandis que la Direction des services artistiques (radiodiffusion) et la Direction des programmes de télévision soumettent au Conseil des programmes les différentes politiques et orientations concernant les programmes, c'est-à-dire les émissions diffusées qui ne relèvent pas du secteur de l'information. Cette répartition des attributions, en 1950, est l'acte de naissance d'une organisation qui

⁸ Ces derniers sont une source de première importance pour l'histoire de télévision : « plusieurs lectures peuvent être faites des procès-verbaux de ces conseils, un état de la situation au moment où ils se réunissent permettant d'apprécier les rapports de force au sein de la RTF, les relations avec l'extérieur (forces politiques, milieux intellectuels et presse), les prises de décision et les modalités de l'innovation. Mais aussi une double image, l'image de la radio et ensuite celle de la télévision » (André-Jean Tudesq, « Une source de connaissance de la radio-télévision. Réunions et comités de la RTF des années 50 », in *Les Années cinquante à la radio et à la télévision*, Actes de la journée d'études du 9 février 1990 organisée par le Comité d'histoire de la radio, Comité d'histoire de la télévision, Groupe d'études historiques sur la radiodiffusion, nov. 1991, p. 11-27, cité par I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, p. 56).

⁹ Archives nationales, Pierrefitte, inventaire du versement 19900214, « Archives des organes de la RTF et de l'ORTF qui se sont successivement consacrés aux programmes de radiodiffusion et de télévision : Conseil supérieur des émissions, Conseil central de la Radiodiffusion française, Conseil et Comités des programmes. »

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

perdre jusqu'aux réformes des années 1960, et qui marque une séparation nette entre Programmes et Information¹². Cette séparation, qui signifie la mise en place de deux télévisions, l'une culturelle et créatrice, bénéficiant de nombreuses libertés, l'autre « sérieuse » et sous le contrôle du Ministère, laisse au documentaire, genre incertain, un statut d'entre-deux qui brouille les frontières. À terme, le documentaire historique finit par rejoindre le champ des programmes culturels mais demeure sous le regard suspicieux des responsables politiques, la crainte de censures agissant comme une épée de Damoclès alors que le régime gaullien prend possession de l'objet télévisuel : par le décret du 3 décembre 1958, la RTF est placée sous l'autorité du ministre de l'Information¹³.

Dès lors que des Comités spécialisés, chargés de recueillir, lire et juger les projets d'émissions ainsi que de suggérer des orientations possibles pour les programmes, sont mis en place, la RTF assume la répartition des émissions selon des genres définis : en 1950, ceux-ci sont la musique (savante), les lettres, les variétés, et les sciences¹⁴. Ces comités sont les organes vitaux du Conseil des programmes, dont les réunions sont généralement organisées en fonction des travaux des différents comités : les propositions qu'ils font et les dispositions qu'ils prennent sont invariablement adoptées par le Conseil des programmes, qui en est le porte-voix jusqu'aux Directions de la RTF. Ces dernières, si elles s'appuient sur les recommandations faites par le Conseil, se gardent bien en revanche d'infléchir leur politique lorsque ces dernières entrent en contradiction avec les décisions prises en conseil d'administration ; le rôle du Conseil des programmes et des Comités spécialisés doit être apprécié à sa juste valeur, c'est-à-dire celle d'organes consultatifs, mais certainement pas décisionnels.

2. Un comité pour la télévision

Ces organes sont mis en place rapidement après la promulgation du décret du 1^{er} juin 1950 : le Conseil des programmes tient séance pour la première fois le 3 octobre, en présence du ministre de l'Information¹⁵, tandis que les Comités spécialisés sont constitués à la fin du mois¹⁶. La constitution d'un Comité spécialisé de télévision se fait en revanche attendre.

¹² Jusque sous le régime de l'ORTF, les différents organismes qui s'intéressent aux programmes n'ont pas de droit de regard sur l'information : par l'organisation de juin 1964, le Conseil d'administration veille seul « à l'objectivité et à l'exactitude des informations diffusées par l'Office » (Article 4 de la loi du 27 juin 1964, cité par Géraldine Poels, *Les trente glorieuses...*, p. 314).

¹³ I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, p. 45.

¹⁴ Archives nationales, Pierrefitte, inventaire du versement 19900214, op. cit.

¹⁵ Procès-verbal de la séance du 3 octobre 1950 du Conseil central des programmes, Archives nationales, Pierrefitte, « Archives des organes... », 19900214/6.

¹⁶ Procès-verbal de la séance du 24 octobre 1950 du Conseil central des programmes, Archives nationales, Pierrefitte, *loc. cit.*

Dès la fin de l'année 1951¹⁷, Wladimir Porché, en même temps qu'il pose pour la première fois la question de l'enregistrement des émissions diffusées à des fins de conservation, annonce vouloir solliciter des personnalités du cinéma¹⁸ afin qu'elles s'intéressent de près à la télévision et participent aux orientations du média. Afin d'éviter d'engorger les Comités de radio, le Conseil des programmes vote la création prochaine d'un Comité de télévision. Ce dernier doit être constitué de deux membres du conseil des programmes, quatre membres représentant les autres comités spécialisés, et six membres « choisis parmi les personnalités de l'extérieur »¹⁹, qui sont nommés pour leurs qualités reconnues en matière intellectuelle ou sociale : les membres du Comité de télévision sont élus en janvier 1952²⁰. Mais le Comité ne se réunit pas, et il faut attendre plus d'un an pour que son existence soit effective : au début de l'année 1953, Jean d'Arcy²¹, Directeur des Programmes de télévision, est convié par Wladimir Porché à assister aux séances du Conseil des programmes²² afin d'assurer « un contact étroit » entre les services de la télévision et le Conseil en l'absence d'un Comité spécialisé. Ce dernier est finalement institué par le décret du 29 mai 1953²³ ; ses membres sont élus par le Conseil des programmes²⁴ et se réunissent pour la première fois le 23 septembre²⁵.

¹⁷ Procès-verbal de la séance du 6 novembre 1951 du Conseil central des programmes, Archives nationales, Pierrefitte, *loc. cit.*

¹⁸ L'exemple le plus éclatant de la collaboration entre cinéastes et la télévision naissante étant certainement la nomination d'Abel Gance comme Président du Comité des programmes, en 1957.

¹⁹ Procès-verbal de la séance du 4 décembre 1951 du Conseil central des programmes, Archives nationales, Pierrefitte, « Archives des organes... », 19900214/6.

²⁰ Procès-verbal de la séance du 15 janvier 1952 du Conseil central des programmes, Archives nationales, Pierrefitte, *loc. cit.*

²¹ Membre du cabinet de François Mitterrand en 1945, Jean d'Arcy est nommé conseiller technique à la RDF en 1950, avant de devenir Directeur des programmes deux ans plus tard. Méfiant envers la « menace » gaulliste durant son mandat, Il est remplacé par Albert Ollivier en octobre 1959, après le retour de Charles de Gaulle au pouvoir. (I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, p. 53).

²² Procès-verbal de la séance du 17 février 1953 du Conseil central des programmes, Archives nationales, Pierrefitte, *loc. cit.*

²³ Archives nationales, Pierrefitte, inventaire du versement 19900214, « Archives des organes ... », *op. cit.* Les membres du comité sont, pour la plupart, extérieurs au cadre professionnel de la télévision : issus de milieux artistiques et culturels, ils attestent de la légitimité de la télévision. Le Comité des programmes de l'ORTF convoquera de même des « personnalités particulièrement compétentes pour les questions familiales et sociales et les problèmes de jeunesse » ou « particulièrement qualifiées dans le domaine des arts, des lettres, des sciences, de la musique, des variétés et de la télévision », ce qui explique la présence d'historiens de premier plan tels que René Rémond et Raoul Girardet au sein du Comité. Pour Géraldine Poels, « il y a là une caractéristique majeure de l'histoire de la qualité télévisuelle [...]. Ils doivent leur autorité soit à une notoriété acquise dans le monde des arts et des lettres [...] soit à une compétence avec l'impératif de 'protection de la jeunesse'. [...] La qualité n'est donc pas évaluée en fonction d'une connaissance intime du média. » (G. Poels, *Les trente glorieuses...*, pp. 313-314).

²⁴ Procès-verbal de la séance du 18 septembre 1953 du Conseil central des programmes, Archives nationales, Pierrefitte, « Archives des organes... », 19900214/6.

²⁵ Compte-rendu de la réunion du comité des programmes de télévision, Procès-verbal de la séance du 9 octobre 1953 du Conseil central des programmes, Archives nationales, Pierrefitte, *loc. cit.*

A cette date, le Conseil des programmes est divisé en cinq Comités dont un se consacre exclusivement aux programmes de télévision, sur lesquels son avis vaut autorisation de diffusion pour la Direction des programmes²⁶. Le Conseil supérieur, dont les attributions sont progressivement phagocytées par les Directions et le Conseil des programmes, périclité jusqu'à voir ses fonctions réduites à une simple orientation des programmes par le décret du 3 septembre 1958²⁷ ; il est supprimé avec la création de l'Office de Radiodiffusion et de Télévision par la loi du 29 juin 1964²⁸. A cette date, deux nouveaux Comités des programmes sont créés, en remplacement des cinq Comités spécialisés : un pour la radiodiffusion, un pour la télévision. Ce dernier se voit lui-même adjoindre cinq sous-commissions, chargées de travaux sur les différentes thématiques qui intéressent l'orientation des programmes. Plus qu'un simple comité de lecture des projets d'émissions, il a désormais pour tâche « d'émettre des avis sur la composition et l'orientation de l'ensemble des programmes ainsi que sur l'équilibre à établir entre les différents genres et de faire toute suggestion qu'[il] juger[ait] propres à favoriser le développement et la qualité des émissions. »²⁹

Il faut donc quinze ans, de la création de la RTF jusqu'à son remplacement par l'ORTF, pour que la question des programmes de télévision relève d'un organe autonome. Il en faut au moins autant pour que le documentaire, et à plus forte raison le documentaire historique, soit à peu près circonscrit et reconnu par les professionnels de la télévision comme un genre spécifique, s'inscrivant à la marge du champ des émissions culturels, partagé avec les enjeux du genre de l'information. Dans cette progressive définition d'un genre télévisuel, établie dans le cadre partagé avec les professionnels de la radiodiffusion, les émissions de radio plus anciennes ont agi comme un véritable exemple à suivre avant que la télévision ne développe sa spécificité.

²⁶ Ce qui ne signifie pas que la Direction des Programmes ne peut pas diffuser une émission pour laquelle le Comité aurait émis un avis défavorable, si décision a été prise en conseil d'administration de passer outre les recommandations du Comité. Les avis favorables accordés à des scénarios ou projets d'émissions entraînent en revanche systématiquement leur écriture ou mise en production, tous les projets reçus par les services de télévision transitant au préalable par la Direction des Services artistiques puis, à partir de 1955, par le Secrétariat général du Conseil et des Comités des programmes (Voir Archives nationales, Pierrefitte, inventaire du versement 19900214, « Archives des organes ... », *op. cit.*). Par ailleurs, les représentants de la RTF ont toujours prêté beaucoup d'attention aux questions soulevées par le Comité des programmes, et Jean d'Arcy en particulier (I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, p. 57).

²⁷ Archives nationales, Pierrefitte, inventaire du versement 19900214, « Archives des organes ... », *op. cit.*

²⁸ Loi n°64-621 du 27 juin 1964, signée par Charles de Gaulle, contresignée par Alain Peyrefitte, cité in E. Cohen, O. Roger, *Les politiques audiovisuelles...*, texte 113 : « Création de l'Office de radiodiffusion-télévision française (ORTF) », p. 53.

²⁹ Article 5 du décret n°64-740 du 22 juillet 1964 portant création de comités de programmes à l'ORTF, cité in G. Poels, *Les trente glorieuses...*, p. 313.

B. Définir un genre

1. Le préalable radiophonique

Jusqu'aux années 1960, la radiodiffusion constitue le moyen d'information par excellence pour une population bien plus équipée en postes radio qu'en récepteurs de télévision ; lors de son discours d'inauguration de la maison de la radio en 1963, c'est encore ainsi que Charles de Gaulle la présente³⁰. A la suite de la Libération, la radiodiffusion française est sous le monopole de l'Etat, qui possède également des actions de Radio Luxembourg ; les informations radiophoniques sont étroitement contrôlées par l'Etat, au service du gouvernement, assurant une mission de service public et de propagande définie par le chef de l'Etat, Vincent Auriol. Mais l'importance du média ne se limite pas à sa capacité d'information étendue à l'ensemble de la population : c'est aussi un lieu d'expérimentation et de création, préambule des ambitions artistiques qui se manifestent plus tard à la télévision. Sous l'impulsion d'hommes de radio, et en particulier de Pierre Schaeffer, qui transporte ses expérimentations à la télévision dans les années soixante en tant que chef du Service de la Recherche de l'ORTF, apparaît une conception de l'art radiophonique, qui suppose une politique de qualité des programmes culturels. Cette conception d'un média de masse comme terrain d'expériences est un préalable aux politiques culturelles qui concernent par la suite la télévision, d'abord, dans le champ historique, du côté des dramatiques, et plus tard dans les documentaires.

A la naissance de la RTF, la radio fait ainsi preuve d'une richesse dans les programmes culturels que la télévision met de nombreuses années à rattraper : en 1947, la radiodiffusion a ainsi développé un certain nombre de programmes de vulgarisation scientifique, parmi lesquelles *Au pays de la découverte* de Jean Painlevé et *C'est arrivé demain*, d'André Labarthe sont saluées pour leur « excellent travail »³¹. La RDF diffuse également cette année-là des programmes historiques, portant sur l'histoire du théâtre³², qui sont définis comme relevant du genre du « documentaire radiophonique », dont les bornes dépassent de loin les limites du programme historique. L'année suivante, le Conseil supérieur programme des « journées radiophoniques » historiques pour ponctuer l'année selon des dates anniversaires³³ : 1948 est l'occasion de commémorer le centenaire de la Révolution de 1848, auquel la radiodiffusion

³⁰ J.-N. Jeanneney, *Histoire des médias...*

³¹ Rapport de la direction des services artistiques sur les programmes de l'année 1947 et les perspectives de l'année 1948, Conseil supérieur des émissions, Archives nationales, Pierrefitte, « Archives des organes... », 19900214/2.

³² La RDF diffuse notamment en 1947 les séries : L'Histoire de la Comédie française, L'Histoire du théâtre de l'œuvre, L'Histoire des théâtres du cartel, Les grands théâtres de province et leur histoire.

³³ Rapport de la direction des services artistiques sur les programmes de l'année 1947..., *op. cit.*

participe par plusieurs émissions³⁴. Cet événement est abordé selon des aspects divers, faisant le lien entre passé historique et actualité : l'abolition de l'esclavage est traitée par Jean Luc en avril, dans une émission intitulée *L'Union française*, qui fait la part belle à l'empire colonial français tel qu'il existe sous la IV^e République. En juin encore, la RDF programme une « journée musicale » pour commémorer le tricentenaire du rattachement de l'Alsace : le calendrier ne manque pas de dates anniversaires pour célébrer l'histoire nationale.

Plus important encore, la radio ouvre en 1948 son antenne aux universitaires³⁵ : le Conseil supérieur renouvelle la série *Connaissance de l'homme*, « émission de haute culture » ouverte depuis l'année précédente à des professeurs de philosophie, d'histoire ou de littérature. Pour l'année 1948, la série propose une « vaste histoire de la pensée en Occident » en mettant en lumière la philosophie des XVII^e et XVIII^e siècles ; dans ce cadre, Lucien Febvre, toujours professeur au collège de France et directeur historique de la rédaction des *Annales*, est convié à participer à l'émission consacrée aux « origines de la civilisation occidentale ». La même année, Radio-Sorbonne commence à émettre : inaugurée et financée par le ministère de l'Éducation nationale, le programme propose, quotidiennement et tout au long de l'année scolaire³⁶, la diffusion de cours magistraux prononcés dans les amphithéâtres de l'université. Du côté des historiens, entre autres, les auditeurs préparant une licence peuvent suivre le cours de Pierre Renouvin consacré à « la politique de la France de 1871 à 1904 »³⁷, celui de Marcel Aymard sur « le monde grec au temps de Philippe de Macédoine »³⁸, ou celui de Charles-Edmond Perrin traitant de « l'Empire et la papauté de 1125 à 1250 »³⁹. Jean Sainte Fare Garnot, chargé des cours d'histoire des peuples d'Orient, tient un cours public sur « la littérature égyptienne antique »⁴⁰ ; Paul Vaucher assure pour les étudiants qui préparent l'agrégation un cours sur « l'expansion coloniale de l'Angleterre au XVIII^e siècle »⁴¹. Pour élargir l'auditoire, le Conseil supérieur prévoit, dans l'attente de diffusions de cours d'autres facultés que celles présentes à la Sorbonne, de programmer le samedi « une émission dans le genre 'Université pour tous' », qui

³⁴ Le 1^{er} janvier, Pierre Laroche propose une *Revue 1848-1948* ; en février, Jean Guignebert est l'auteur de reportages sur les trois journées révolutionnaires, les 22, 23 et 24 février.

³⁵ Rapport de la direction des services artistiques sur les programmes de l'année 1947..., *op. cit.*

³⁶ En 1948, Radio-Sorbonne diffuse entre trois et cinq heures de programmes universitaires par jour, du lundi au samedi, dans les champs de l'histoire, de la littérature, des langues, et de la philosophie. Le programme diffuse également un « journal de l'université » et une « demi-heure des étudiants » : le public visé est celui des étudiants qui ne peuvent assister aux cours, mais tend à l'ouverture à un plus grand public.

³⁷ Programme de Radio-Sorbonne pour l'année scolaire, 1948, Annexe n°7 au Rapport de la direction des services artistiques sur les programmes de l'année 1947 et les perspectives de l'année 1948, Conseil supérieur des émissions, Archives nationales, Pierrefitte, « Archives des organes... », 19900214/2.

³⁸ *Loc. cit.*

³⁹ *Loc. cit.*

⁴⁰ *Loc. cit.*

⁴¹ *Loc. cit.*

proposera des « sujets d'ordre historiques, littéraires, et esthétiques à la portée du grand public de nos jours. »⁴²

A la création de la RTF, la radio a donc déjà mis en place des programmes historiques qui suivent une logique de commémorations et d'anniversaires faisant écho au calendrier national en même temps qu'ils invitent des historiens, parmi les plus éminents au sein de l'université française, à se saisir du média. Le documentaire est explicitement défini comme un genre spécifique parmi les différents qui composent les programmes de radio ; sur tous ces points, la radiodiffusion est en avance sur la télévision, qui met de nombreuses années avant de développer sa programmation historique et ne toque que timidement à la porte de l'université dans les années 1960. Reste que, si elles sont toutes deux réunies au sein d'une même administration, la télévision n'est pas la radio, et que les programmes de l'une ne peuvent s'exporter à l'autre sans une adaptation à des conditions de diffusion spécifiques. A la fin des années 1940, la radio est un média déjà adulte, maîtrisé par ses professionnels et au public large, qui développe son ambition culturelle. La télévision, elle, doit encore trouver sa voie. Par la plus-value que représente l'image, mais pas seulement, elle répond par ailleurs à d'autres logiques de création comme de programmation, et le discours monologué des cours magistraux radiodiffusés n'est pas adapté aux usages du petit écran. Les historiens mettront bien plus de temps à trouver le chemin de la télévision et éprouveront plus de difficultés d'adaptation.

2. Naissance et reconnaissance d'un genre

Pour des professionnels de la télévision, la question du genre d'une émission est indissociable, on l'a vu, de logiques de programmation et de réception déterminées à l'avance : le genre de l'émission suppose son format, éventuellement son sujet, mais également sa place dans une grille de programmes en fonction du public que l'on s'imagine ou que l'on souhaite toucher. Cette logique de programmation oriente les cadres de production et de diffusion de la télévision à partir des années 1960 ; dans les premières années d'un média cherchant encore sa patte, en revanche, les contours du cadre sont plus flous. Comme l'explique Isabelle Veyrat-Masson, la télévision historique des années 1950 n'a pas encore trouvé son style : elle met en place des thèmes récurrents au sein de ses programmes, mais on n'observe pas de débats ou d'annonces relatives à une politique spécifique en matière de programmation historique⁴³. Si les professionnels de la télévision se pensent parfois en pionniers, explorateurs d'un continent médiatique à défricher⁴⁴, et ne sont pas contraints par les logiques de production qui ne

⁴² *Loc. cit.*

⁴³ I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*

⁴⁴ « Ces 'Christophe Colomb' s'aventurent donc sur cette terre inconnue : un monde est à créer. [...] Ces pionniers, qui découvrent en même temps que leurs téléspectateurs les possibilités de ce média, 'rêvent alors de cette communication

manquent pas de s'imposer dans les décennies suivantes, ils trouveraient surtout leur compte à entretenir le flou, gage de la liberté relative dont bénéficient alors les réalisateurs :

Le « jeu » de la taxinomie a bien comme objet de détourner les maléfices qui accompagnent certains genres sans en perdre les spécificités. La télévision française de service public ne s'est préoccupée dans les premiers temps de ces questions de communication, tant elle comptait sur un public quasi captif qui ne pouvait que s'accroître à la mesure de l'augmentation régulière de l'équipement des Français. Mais surtout ses préoccupations étaient ailleurs. Face à une nouvelle technique et à de nouveaux usages encore mal connus de son public elle s'essayait à inventer un langage à elle, et des contenus spécifiques. Elle devait former des professionnels et surtout, elle avait beaucoup à faire pour contourner le contrôle incessant et tatillon du monde politique. Le flou des dénominations de genre constituait un moyen de contourner la méfiance des censeurs.⁴⁵

Pourtant, et dès 1950, les discussions des conseils et comités qui se consacrent à l'orientation et au contrôle des programmes abordent régulièrement la question des genres des émissions et de l'équilibre à faire respecter entre ces différents types de programmes.

a. Une organisation inspirée de la radio

Le 24 octobre 1950, l'adjonction des Comités spécialisés au Conseil central des programmes définit les quatre genres principaux de programmes que la RTF reconnaît⁴⁶. La séparation des programmes ne se fait pas en fonction de caractères formels que l'on peut être tenté de convoquer lorsqu'il s'agit de définir un genre dans le champ cinématographique. La télévision des programmes, avant de développer des programmes originaux qui s'appuieront sur ses spécificités génériques, est avant tout un moyen de transmission de productions culturelles qui lui préexistent. Les émissions relèvent alors de l'un ou de l'autre des Comités en fonction de l'objet culturel – on pourrait dire de l'art – qu'elles exportent au petit écran. Surtout, ces catégories sont valables tant pour les programmes de radio que ceux de télévision : en l'état, la spécificité audiovisuelle de la télévision n'entre pas en ligne de compte. En-dehors des émissions d'information, qui échappent au contrôle de la Direction des Programmes, la télévision est ainsi réputée diffuser des programmes littéraires ou dramatiques, des programmes de musique – c'est-à-dire de musique savante –, des variétés et des programmes

toute particulière vers chaque individu isolément et néanmoins destinée à tout un peuple.' Ils veulent faire de cette 'étrange lucarne' une fenêtre ouverte sur le monde. » (Muriel Rivière de la Souchère, *De Dunkerque...*, p. 134).

⁴⁵ I. Veyrat-Masson, *Télévision et histoire...*, p. 40.

⁴⁶ Procès-verbal de la séance du 24 octobre 1950 du Conseil central des programmes, *op. cit.*

scientifiques, ces derniers excluant dans l'esprit des membres du Comité les sciences humaines. Dans ce cadre, les émissions historiques ne s'insèrent qu'à grand peine dans une catégorie précise : les dramatiques sont alors le champ privilégié des émissions historiques, qui se rapportent en premier lieu au genre fictionnel pendant une quinzaine d'années.

Très vite, les champs respectifs des différents Comités sont compris comme des genres : en janvier 1951, le Conseil réalise une étude de la proportion des différents « genres » dans la programmation télévisuelle. L'objectif déclaré par Wladimir Porché, suivant l'exemple des programmes de la radiodiffusion, est d'atteindre « la proportion des genres », c'est-à-dire une répartition horaire équitable des différents genres dans ce qui s'apparente déjà à une première grille des programmes :

La proportion des genres découle, d'une part, d'un certain empirisme, d'autre part, d'habitudes contractées depuis longtemps entre la radio et ses auditeurs. Dans toute la mesure du possible, les services artistiques de la Radiodiffusion et Télévision Françaises s'efforcent de pratiquer la 'variété des genres pour le même temps horaire'. Cette règle n'est pas toujours applicable, lorsque des exigences dues à l'actualité, ou à des servitudes d'ordre divers, mettent les services dans l'impossibilité de la respecter.⁴⁷

On comprend bien que cette mise en place des genres au sein d'une télévision encore jeune, dont les professionnels manifestent un enthousiasme certain mais manquent parfois de maîtrise, et où les accidents techniques voire les interruptions fortuites des programmes sont communs, est loin d'être opérante. Elle témoigne tout de même des premiers efforts qui sont faits dans l'optique d'assurer au public une télévision à la fois de qualité et équilibrée. Cependant, on le voit aussi, cette première répartition des programmes de télévision n'inclut en aucune manière le documentaire.

b. Le documentaire : Programmes ou Information ?

Le documentaire, on l'a vu, est pourtant bien un genre identifié à la fois dans le champ du cinéma et dans celui de la radio, deux prédécesseurs dont la télévision fait en quelque sorte la synthèse. Il est par ailleurs bien présent au petit écran, mais c'est du côté de la Direction des Informations qu'il faut aller le chercher. Dans l'immédiat après-guerre, au sortir d'une période où le documentaire, largement assimilé aux actualités cinématographiques, est indissociable de la production de propagande⁴⁸, le genre tout entier fait les frais des conditions de production

⁴⁷ Wladimir Porché, Procès-verbal de la séance du 9 janvier 1951 du Conseil central des programmes, Archives nationales, Pierrefitte, « Archives des organes... », 19900214/6.

⁴⁸ Cf. J.-P. Berthin-Maghit, *Les documenteurs...*

instaurées par les nouveaux responsables de la sphère cinématographique. Dès 1944, les tournages de cinéma en France sont conditionnés à l'obtention préalable d'une autorisation délivrée par les autorités militaires, puis, à partir de juillet 1945, par le ministère de l'Information⁴⁹. Dans ce qui constitue très vite un champ historique, le contrôle est encore plus étroit : les fictions comme les documentaires qui traitent de la période de la guerre doivent, au lendemain de la guerre, solliciter l'autorisation du Service Cinématographique de la Commission Militaire Nationale⁵⁰. Cette volonté de contrôle du documentaire, dont on mesure les qualités de propagande autant qu'on en craint les usages, par extension, par des forces politiques adverses, explique l'assimilation du genre aux émissions d'information, dont la production et la diffusion sont sous contrôle direct du ministère de l'Information. Ce dernier atteint son apogée avec la création en 1963 du Service de Liaison Interministériel pour l'Information par l'emblématique ministre gaulliste, Alain Peyrefitte.

Cependant, la question se pose rapidement des compétences du Conseil des programmes sur ces documentaires de télévision : dès les premières réunions du Comité des programmes de télévision, des programmes documentaires sont évoqués. Le 8 octobre 1953, l'étude des programmes par le Comité fait émerger la catégorie des « émissions documentaires et culturelles »⁵¹, qui concernent alors exclusivement des émissions tournées en direct. Il semble que, par sa création même, le Comité de la télévision se soit détaché de la classification des programmes héritée de l'origine radiophonique et des Comités spécialisés ; de nouvelles catégories sont alors nécessaires pour décrire la réalité d'une télévision en voie d'évolution rapide. Le lendemain, c'est au sein du Conseil central des programmes que le genre du documentaire est évoqué⁵² : l'étude de la répartition des programmes menée par le Comité de la télévision expose que le documentaire représente 15% des programmes de télévision, tandis que les dramatiques, le genre qui requiert le plus de préparation et engage les plus importants coûts de production, pèsent 13% de l'ensemble des programmes⁵³. Agée de quatre ans à peine, en établissant cette distinction des genres, la télévision réactive en son sein la longue querelle entre documentaire et fiction, qui gronde au cœur du cinéma depuis les dernières années du XIXe siècle⁵⁴.

Les débats tenus à l'occasion au sein du Comité témoignent toutefois de la difficulté à appliquer de manière exacte ces définitions génériques : Louis Cros, membre du Comité,

⁴⁹ S. Lindeperg, *Les écrans de l'ombre...*

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Procès-verbal de la séance du 8 octobre 1953 du Comité des programmes de télévision, Archives nationales, Pierrefitte, « Archives des organes... », 19900214/32.

⁵² Procès-verbal de la séance du 9 octobre 1953 du Conseil central des programmes, Archives nationales, Pierrefitte, « Archives des organes... », 19900214/6.

⁵³ *Loc. cit.*

⁵⁴ Cf. Guy Gauthier, *Le documentaire...*

s'étonne auprès de Jean d'Arcy que les émissions *Voyage sans passeport* et *Magazine du temps passé*, qu'il considère comme des programmes géographiques et historiques, ne soient pas « rangées » dans la catégorie des émissions documentaires et culturelles⁵⁵. La réponse du Directeur des programmes indique bien le caractère incertain, et surtout malléable, des répartitions des émissions selon l'une ou l'autre catégorie, qui correspond plus aux besoins administratifs de la télévision qu'à de réels cloisonnements par genres :

Toute organisation en sections a, a priori, un caractère théorique. L'organisation a été faite pour donner un travail équivalent à tous mes collaborateurs. Certaines émissions trouveraient évidemment aussi bien place dans d'autres cases.⁵⁶

En réalité, et pour les raisons exposées plus haut, l'émission *Magazine du temps passé*, premier ersatz de série de documentaires historiques employant le montage d'archives audiovisuelles, relève du contrôle de l'Information ; mais la discussion qui est menée au sein du Comité des programmes à son propos indique bien la perméabilité des genres, et par conséquent celle des attributions des Directions, qui s'opère dès le début des années 1950.

Par l'évolution de la composition du Comité de la télévision, on peut observer les effets de cette perméabilité et les évolutions dans le sens d'une intégration du documentaire à la Direction des Programmes : si en 1957, le rapport du Comité au secrétariat général⁵⁷ définit toujours les programmes selon la répartition mise en place en 1950, la situation évolue l'année suivante. La composition du Comité de télévision donne à voir l'installation de nouveaux paliers dans la hiérarchie. D'une part, le Comité lui-même est décliné en plusieurs commissions, qui reprennent l'organisation des premiers Comités spécialisés de 1950 et se consacrent à étudier les thématiques qui leur avaient été dévolues – lettres, musique, variétés et sciences⁵⁸. D'autre part, le Directeur des Programmes est désormais assisté de sous-directions consacrées à la production d'émissions selon leur genre : on trouve ainsi une sous-direction du spectacle, et trois services, un pour les émissions dramatiques, un pour les variétés, le dernier, dirigé par Roger Debouzy, étant chargé de la production des émissions documentaires et culturelles⁵⁹. Le Comité des programmes finit par emboîter le pas : en 1961, le Comité est finalement subdivisé en plusieurs sous-commissions, qui se consacrent respectivement à la musique et aux arts

⁵⁵ Procès-verbal de la séance du 8 octobre 1953 du Conseil des programmes de télévision, *op. cit.*

⁵⁶ Jean d'Arcy, *loc. cit.*

⁵⁷ Rapport d'activité du secrétariat général des conseils et comités des programmes, 1957, Rapport du Comité des programmes de télévision, Archives nationales, Pierrefitte, « Archives des organes... », 199000214/7.

⁵⁸ Procès-verbal de la séance du 20 mars 1958 du Comité des programmes de télévision, Archives nationales, Pierrefitte, « Archives des organes... », 19900214/33.

⁵⁹ Procès-verbal de la séance du 13 février 1958 du Comité des programmes de télévision, Archives nationales, Pierrefitte, « Archives des organes... », 19900214/33.

lyriques, aux sciences et aux émissions documentaires et culturelles, au sport et à la jeunesse, au cinéma, aux arts plastiques, aux variétés, aux œuvres dramatiques⁶⁰.

Le documentaire de télévision trouve ainsi, au début des années 1960, une reconnaissance institutionnelle tant du côté des cadres de production que dans les organes consacrés à l'observation et à l'orientation des programmes. Pour autant, le documentaire, et notamment le documentaire historique, est un genre bien identifiable des programmes diffusés à la télévision tout au long des années 1950, quand bien même il n'est pas toujours défini comme tel : pour saisir les enjeux autour de la diffusion des documentaires historiques sur cette première décennie de la télévision, il faut alors dépasser l'acceptation trop limitative du terme « documentaire » et s'intéresser aux politiques et orientations de programmations d'émissions culturelles et historiques de manière générale.

C. Télévision culturelle et documentaires historiques

1. Les émissions culturelles, une gloire télévisuelle ?

Rétrospectivement, et dans une certaine historiographie, la télévision des trente glorieuses a été perçue comme un âge d'or d'innovation, télévision de l'offre assurant une liberté de création totale à ses réalisateurs avant l'imposition de logiques mercantiles sur une télévision de la demande, marquée par l'introduction du secteur privé dans les années 1980. Cette télévision pionnière aurait été résolument tournée vers la culture, certains de ses programmes justifiant la définition d'une « télévision culturelle ». Jean Belot relaie la nostalgie de cette époque fondatrice, qu'il replace dans le contexte culturel plus large de la France d'alors, dans un article dithyrambique sur l'action des premiers professionnels du média⁶¹. Parmi les « actes fondateurs essentiels » des « très riches heures » de la télévision, plusieurs marqueurs :

En 1946, Jeanne Laurent lançait depuis le Sous-Secrétariat d'Etat aux Beaux-Arts une décentralisation théâtrale qui aboutira à la création des Maisons de la Culture en province. Dans la foulée, naîtront avec Jean Vilar le Festival d'Avignon en 1947, puis le Théâtre National Populaire en 1951. Et André Malraux prendra la tête du premier ministère de la Culture en 1959.⁶²

⁶⁰ Procès-verbal de la séance du 29 juin 1961 du Comité des programmes de télévision, Archives nationales, Pierrefitte, « Archives des organes... », 19900214/34.

⁶¹ Jean Belot, « La télévision des trente glorieuses », in *Etudes*, 2008/1, t. 408, pp. 101-104.

⁶² *Ibid.*, pp. 101-102.

Relayant au petit écran cette impulsion culturelle, les pères de la télévision ouvrent la voie par un « premier journal télévisé archibricolé », faisant de l'information la première des deux « mamelles de cette télévision en gésine », celle qui, cadencée, relaie à vingt heures et pour les vingt ans à venir la parole du gouvernement : la seconde sera la culture. Et Belot de citer Marcel Bluwal, Jean Prat, Claude Santelli, Jean-Marie Drot, Eliane Victor ou Jean-Claude Bringuier : les pionniers de la télévision culturelle, nouveaux hussards noirs, ont à cœur de partager au plus large public un savoir « réservé à tout le monde ».

Oui, cette télévision-là était glorieuse entre 20h35 et 22h30, parce qu'elle inventait et enrichissait le spectateur dans tous les domaines de sa curiosité. Les exemples abondent. [...] Le ton était parfois trop didactique, le propos sentencieux ou solennel, mais ces divers gens de télévision étaient habités par une même mission : utiliser l'outil pour instruire le public, en lui livrant tous les trésors culturels du monde, toutes ses fractures, toutes ses mutations. Et il y avait de quoi l'épater, ce public, avec les émancipations coloniales, la Guerre froide, le réveil du tiers-monde, les premiers pas de l'homme sur la Lune ou la révolution planétaire de l'image.⁶³

Force est de constater que cette nostalgie rétrospective a connu son pendant dans les années cinquante, sous la forme d'un enthousiasme partagé tant par les réalisateurs qui développaient cette « paléo-télévision » que les observateurs dans les Comités : l'ambition culturelle de la télévision comme vecteur de connaissances et relais d'une haute culture est une réalité tangible mainte fois exprimée par les concernés. La « télévision culturelle » brasse certes large, mais elle est bien définie par les professionnels du média : la grande majorité des programmes qui ne rentrent pas dans la catégorie des variétés y sont rattachés, dès lors qu'ils retransmettent au petit écran des connaissances et des cadres culturels préexistants⁶⁴.

Sur les résultats de cette ambition culturelle, Géraldine Poels dresse un bilan plus critique que ce que Jean Belot veut bien laisser entendre : pour elle, l'histoire de « trente glorieuses » de la télévision publique est celle du « rendez-vous manqué » de la démocratisation culturelle⁶⁵. La télévision apparaît comme un vecteur de plus d'une culture académique, « irrémédiablement élitiste » ; le bilan de ce qui se voulait une « école parallèle » semble aller dans le sens d'un renforcement des inégalités culturelles qui se manifestaient avant l'installation du téléviseur dans les foyers. La culture élitaire y est visible notamment en-dehors

⁶³ *Ibid.*, p. 103.

⁶⁴ En 1957, la télévision scolaire est définie « moins [comme] une forme de culture qu'une voie d'accès à tous les moyens de culture » ; et en 1974, une étude portant sur les émissions culturelles y rattache celles dont les objets relèvent de l'activité du Ministère de la culture : « théâtre, musique, opéra, danse, peinture, sculpture, architecture et littérature. » (Géraldine Poels, *Les trente glorieuses*, p. 65). La télévision retransmet très largement une culture académique sans s'occuper des avant-gardes.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 63.

des émissions culturelles, les présentateurs de télévision apparaissant comme des exemples, mais cette mise en avant des qualités du présentateur tend plus à la légitimation qu'à l'ouverture sociale : les téléspectateurs écoutent pieusement Léon Zitrone, « homme cultivé par excellence », sans pour autant s'en sentir les égaux⁶⁶. L'évolution du média télévisuel tend par ailleurs à reléguer les émissions culturelles dans l'anonymat : la programmation se fait de plus en plus tardive⁶⁷ tandis que l'objet est perçu par les téléspectateurs en premier lieu comme un mode d'information et de divertissement. In fine, la télévision peine à s'imposer comme un média culturel légitime : la culture télévisuelle commune⁶⁸ est parsemée de trous de mémoire, et l'objet télévisuel n'est jamais érigé au rang d'art, comme il pourrait l'être par une « artification »⁶⁹ qui touche progressivement d'autres médias dans la lignée du cinéma, et qui sont autant d'« arts moyens » issus d'une culture de masse.

La télévision culturelle est alors marquée du sceau de l'échec des professionnels, qui ont pour certains œuvré à la mise en avant de la qualité des programmes. Mais cette recherche de la qualité, inspirée de caractéristiques propres à des arts déjà reconnus et au premier rang desquels le cinéma, n'a pas abouti dans le cadre de la télévision. Géraldine Poels montre que les critères d'œuvre et d'auteur, qui sont fondatrices dans la progressive invention de la cinéphilie, ne sont pas opérants pour l'objet télévisuel qui s'élabore selon des logiques propres et pour lequel seules les dramatiques pouvaient s'approcher d'une conception héritée du cinéma⁷⁰. Le « divorce » entre les deux milieux, rendu manifeste par l'opposition farouche des *Cahiers du cinéma* au petit écran après une maigre expérience de rapprochement⁷¹ a finalement tué dans l'œuf toute tentative de définition d'une téléphilie spécifique.

Pour autant, et avant que soit dressé par les observateurs de la télévision le bilan rétrospectif de l'influence des émissions culturelles sur le grand public, ces dernières ont tout de même rencontré un certain succès, et en particulier dans le domaine historique : les

⁶⁶ *Ibid.*, p. 71.

⁶⁷ Les émissions culturelles, dans leur grande majorité, sont diffusées en deuxième partie de soirée et de plus en plus tard au fur et à mesure que la télévision élargit ses plages horaires de diffusion. Les observateurs, critiques ou membres des Comités, s'en émeuvent dès les premières années du petit écran, sans pour autant que les directions successives n'imposent des horaires propres à rencontrer le grand public. Dès 1951, « M. Porché expose que malgré son désir de satisfaire au vœu exprimé par le Comité des Œuvres littéraires et dramatiques, qui estime trop tardives les cases réservées aux émissions littéraires, il lui a été impossible de modifier la structure des programmes car il doit tenir compte de certaines rubriques du Journal Parlé qu'il est impossible de déplacer [...] ». (Procès-verbal de la séance du 3 juillet 1951 du Conseil central des programmes, Archives nationales, Pierrefitte, « Archives des organes... », 19900214/6.)

⁶⁸ Voir *infra*, Quatrième partie. Chapitre IV.

⁶⁹ Comprise comme « la résultante de l'ensemble des opérations, pratiques et symboliques, organisationnelles et discursives, par lesquelles les acteurs s'accordent pour considérer un objet ou une activité comme de l'art » (Nathalie Heinich, Roberta Shapiro (dir.), *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, Editions de l'EHESS, 2012, p. 21, cité par Géraldine Poels, *Les trente glorieuses...*, p. 309).

⁷⁰ G. Poels, *Les trente glorieuses...*, p. 312.

⁷¹ J. Bourdon, *Histoire de la télévision...*

dramatiques sont un exemple éminent d'émissions culturelles, et le principal représentant du genre historique dans les mémoires télévisuelles collectives, en tant que vecteur d'une culture littéraire et théâtrale importée à la télévision⁷² qui se situe dans un cadre sinon historique, du moins passé. L'empreinte des documentaires comme émissions culturelles n'est certes pas aussi profonde : mais c'est en passant par des sujets culturels avant d'être historiques que les documentaires ont court-circuité la répartition des émissions entre Information et Programmes et qu'une réelle politique de programmation documentaire a lentement vu le jour.

2. Une conquête des programmes

Comme en témoignent les débats du Comité des programmes, c'est bien par la définition d'un champ large des émissions culturelles que la question de savoir à qui incombe la responsabilité des émissions historiques qui ne sont pas des dramatiques est finalement résolue. On l'a vu, l'assimilation des émissions documentaires au genre des programmes culturel est évoquée pour la première fois en 1953, avant d'être institutionnalisée à la fin de la décennie. Avant cette institutionnalisation, un certain nombre d'émissions historiques avaient pu passer la frontière entre Programmes et Informations en adressant des sujets relevant des Comités spécialisés, qui se déclinent en commissions du Comité des programmes : les années 1950 sont ainsi riches en programmes d'histoire de la musique, le secteur de la musique, détaché des variétés, étant par essence défini dans une perspective historique. D'autres secteurs des programmes peuvent accueillir des émissions historiques : la série *Les bâtisseurs du monde*, d'André Labarthe et Pierre Vallet, diffusé entre octobre 1956 et août 1957 et qui fait l'histoire des grandes découvertes scientifiques en associant le discours d'André Labarthe et un montage d'archives, relève de la Commission des émissions scientifiques⁷³, et donc, de la Direction des Programmes.

Au tournant des années 1960, le Comité de télévision se penche explicitement sur les moyens de résoudre la question trouble des responsabilités des deux Directions sur les émissions culturelles, avec pour objectif d'annexer définitivement ces dernières aux Programmes. En 1959, Pierre Sabbagh, adjoint au Directeur des Informations pour l'actualité télévisée, présente au Comité des programmes un exposé sur l'organisation des programmes d'actualité et de magazines⁷⁴, ce qui suscite en réponse la demande par le Comité d'un renouvellement de l'organisation des services de télévision pour aboutir à une meilleure

⁷² Voir *infra*, chapitre 3, « Le règne de la dramatique ».

⁷³ Compte-rendu de la séance du 21 mars 1957 du Comité des programmes de télévision, Archives nationales, Pierrefitte, « Archives des organes... », 19900214/32.

⁷⁴ Rapport d'activité du secrétariat général sur la session du Comité de télévision, 1959-1960, Archives nationales, Pierrefitte, « Archives des organes... », 19900214/7.

coordination entre les différents services, et « éviter doublons et lacunes dans les informations culturelles ou artistiques du Journal Télévisé et dans les Magazines »⁷⁵, étroitement liés à l'information. La même année, c'est encore Pierre Sabbagh qui définit devant le Comité la proportion des émissions de télévision relevant de l'Information et des Programmes, la première dominant le rapport de force avec 80% des émissions diffusées⁷⁶. Si la Direction des Informations conserve dans son escarcelle la responsabilité de production des émissions documentaires, Sabbagh définit son rôle de Directeur-adjoint par la nécessité de faire la liaison entre l'Information et les Programmes, concernant les émissions qui intéressent les deux Directions, et en premier lieu les documentaires culturels.⁷⁷

La volonté de refonte administrative fait toutefois son chemin : en 1961, le Président du Conseil supérieur des Programmes, Pierre Descaves, informe le Comité de sa volonté de réorganiser les Comités spécialisés, considérant que de trop nombreuses thématiques sont adressées au Conseil supérieur par des comités qui n'ont pas de lien entre eux et qui devraient pouvoir communiquer⁷⁸. A ces fins, il préconise même la suppression du Comité de la télévision et l'installation d'un Comité des Programmes unique pour l'ensemble des programmes de la RTF, qui serait décliné en sous-commissions. En d'autres termes, il s'agirait d'installer un comité intermédiaire entre les Comités spécialisés – qui deviendraient alors des sous-commissions – et le Conseil supérieur, pour désengorger les séances de ce dernier. Ce projet n'aboutit pas mais montre bien la nécessité qui existe alors à la télévision de faire croître ses organes d'orientation des programmes : les procès-verbaux des réunions du Comité montrent bien la difficulté croissante des membres de ce dernier d'assurer les missions qui leur avaient été assignées à sa création, à savoir prendre connaissance des projets, lire les scénarios et émettre un avis préalable à la diffusion. Progressivement, le Comité des programmes devient un organe d'observation et d'orientation des programmes, et qui doit souvent se contenter, sous le régime de l'ORTF, d'émettre un avis a posteriori sur des programmes de toute façon déjà diffusés. Dès la semaine suivant l'annonce du président du Conseil supérieur, le Comité est lui-même désengorgé par la création des sous-commissions spécialisées au sein desquelles une est consacrée aux sciences et aux émissions documentaires et culturelles⁷⁹. Cette réorganisation fait suite, on l'a vu, à celle déjà apparue au sein de la Direction des Programmes et qui entérine la responsabilité de cette dernière sur les émissions documentaires : en 1963, la situation est

⁷⁵ Loc. cit.

⁷⁶ Procès-verbal de la séance du 18 février 1960 du Comité des programmes de télévision, Archives nationales, Pierrefitte, « Archives des organes... », 19900214/34.

⁷⁷ Loc. cit.

⁷⁸ Procès-verbal de la séance du 22 juin 1961 du Comité des programmes de télévision, Archives nationales, Pierrefitte, « Archives des organes... », 19900214/34.

⁷⁹ Procès-verbal de la séance du 29 juin 1961 du Comité des programmes de télévision, *op. cit.*

telle que le chef du service des documentaires intervient directement auprès du Comité afin d'adresser les questions d'orientation de la politique documentaire.

Cette situation finale, qui fait du documentaire un élément à part entière des programmes culturels, n'est que la reconnaissance tardive de l'insertion du genre dans les prérogatives du Comité et de la Direction des Programmes. Ces derniers n'ont pas attendu cet état de fait pour réagir aux documentaires diffusés et élaborer des politiques de programmes culturels et historiques faisant appel au documentaire⁸⁰ : le flou qui perdure entre les différents genres de la télévision des débuts rend possible cette prise de position sur les documentaires historiques. Le documentaire n'en demeure pas moins, pour cette télévision encore peu habituée au genre du montage qui nécessite des efforts techniques trop importants, un genre mineur et qui attire peu l'attention des observateurs des programmes : jusqu'au milieu des années 1960, le genre en vogue dans les programmes culturels, et qui porte presque à lui tout seul la télévision historique, est celui de la fiction.

⁸⁰ Voir *infra*, Chapitre 3.

Chapitre II. Le documentaire, un genre télévisuel mineur ?

A la télévision, la fiction se développe en un genre spécifique, plus proche du théâtre tel qu'il était déjà retransmis à la radio que du cinéma : les dramatiques sont le genre de prédilection des programmes historiques jusqu'à la création de l'ORTF. Si la télévision des années cinquante est largement dominée par la fiction, elle est tout de même aussi le berceau du documentaire historique, et en particulier du film de montage, qui se développe tout au long de la décennie. Ce genre n'est pas nouveau : il existe depuis qu'en 1927 Esther Choub a, avec *La Chute de la dynastie des Romanov*, proposé la première un montage d'images déjà existantes et entrées dans le champ historique et archivistique. Avant que la télévision ne diffuse de façon autonome des documentaires à base d'archives, le film de cinéma a eu d'autres héritiers qui déplacent graduellement les images d'archives du grand au petit écran en passant par les cadres de la propagande et de l'information : les actualités cinématographiques projettent des sujets historiques à base d'archives et, dans leur sillage, c'est par le journal télévisé puis des magazines de reportages que la télévision diffuse des films de ce genre.

A. Le règne de la dramatique

Il n'est pas question ici de faire l'historique exhaustif des dramatiques à la télévision, sujet sur lequel l'historiographie a déjà largement glosé¹ et qui n'intéresse, *a priori*, pas la question du documentaire historique. Il est toutefois utile de retracer brièvement le succès rencontré par la fiction historique dans la télévision des années cinquante, afin de mieux situer le documentaire, genre mineur, dans ce cadre. Impossible également de traiter de la télévision historique sans dire un mot de la plus célèbre émission de la télévision de l'époque et de ses trois auteurs, intimement liés au succès des programmes historiques jusque dans les décennies suivantes : *La Caméra explore le temps*, de Decaux, Castelot et Lorenzi. Cette série et ses avatars, contraints par les techniques propres à la télévision des années cinquante, développent des formes génériques particulières certes bien différentes de celles qui régissent le documentaire. Toutefois, on le verra, elles partagent avec ce dernier des enjeux de recherche historique et de production d'un discours, sinon scientifique, du moins véridique.

¹ Dans la lignée d'un intérêt plus marqué par les historiens pour la fiction historique que le documentaire, les dramatiques historiques et *La Caméra explore le temps* en particulier ont été saisies dès les premiers travaux portant sur la télévision historique qui fixent immédiatement une dichotomie entre fiction/reconstitution et film de montage/documentaire ; cf. *Dossiers de l'audiovisuel*, n°24, « L'histoire à la télévision », mars-avril 1989, INA.

1. La télévision en direct : du théâtre à l'écran

Avant que la télévision n'offre son « salut »² au documentaire, en crise dans les salles de cinéma des années soixante, les dramatiques constituent avec les actualités l'un des « deux seuls genres à être vraiment considérés, commentés, à la fois surveillés et admirés dans cette télévision où triomphe le direct »³ Elles sont non seulement le genre qui rencontre le plus de succès auprès des téléspectateurs comme des critiques mais également le plus produit et bénéficiant des meilleurs budgets, jusqu'au milieu des années 1960 : on compte 82 dramatiques réalisées en 1959, 100 en 1962-1963 et jusqu'à 123 en 1964-1965⁴.

La filiation des dramatiques de télévision est triple : puisant dans le répertoire du théâtre et rêvant de faire du cinéma, les réalisateurs s'appuient sur le travail de réalisation de dramatiques déjà effectué à la radio. L'influence du théâtre est la plus nette : la télévision des trente glorieuses est bien « le plus grand théâtre de France »⁵, faisant entrer les classiques dans le salon des Français qui, pour beaucoup, n'assistent jamais à une pièce. La tradition théâtrale de la télévision perdure, parfois ambitieuse, comme avec les mises en scène de textes classiques par Jean Kerchbron⁶ ou l'adaptation des *Perses* d'Eschyle par Jean Prat en 1961, restée dans les mémoires comme l'un des plus éclatants événements de la télévision des réalisateurs, mais résolument populaire, ce dont atteste la pérennité d'*Au théâtre ce soir*. De plus, parmi les premiers réalisateurs qui participent à la création d'émissions dramatiques, certains venaient du monde du théâtre⁷, motivés par les modalités pratiques d'une télévision tournée en direct dans laquelle tout se jouait au moment même de la diffusion. Pour être un bon réalisateur de dramatique, mieux valait maîtriser les principes de la mise en scène et savoir diriger une troupe de comédiens que d'être un professionnel aguerri de la réalisation de films ; mais ces metteurs en scène de théâtre furent rapidement débordés par les « déçus » du cinéma qui investirent le média nouveau une fois passés les balbutiements de la télévision. Surtout, les dramatiques de télévision prirent la succession du théâtre classique en lui empruntant son répertoire : la télévision historique des années 1950 est tout entière tournée vers la littérature des siècles précédents, ce qui s'explique par les ambitions en matière culturelle des directions et producteurs, tant « le consensus est fort autour de certaines valeurs que ce recours à l'histoire et à la littérature satisfait pleinement. Même si des divergences se présentent, ici et là, entre

² I. Veyrat-Masson, *Télévision et histoire...*, p. 36.

³ *Ibid.*, p. 36.

⁴ J. Bourdon, *Histoire de la télévision...*, p. 156.

⁵ G. Poels, *Les trente glorieuses...*, p. 69.

⁶ Jean Kerchbron reçoit le Prix de la critique en 1959 pour ses adaptations ; parmi les plus fameuses, *Britannicus*, *Le Misanthrope*, *Bérénice* (Jérôme Bourdon, *Histoire de la télévision...*, p. 157).

⁷ Bernard Hecht, *Bulletin du Comité d'histoire de la télévision*, n°3, mars 1982, cité par I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, p. 58.

réalisateurs et direction des programmes, les intentions des uns et des autres se rencontrent. »⁸ Bien loin des drames et traumatismes du XXe siècle, les réalisateurs se plongent dans le souvenir mythique d'un XIXe siècle porteur d'espoir et de progrès⁹ : Victor Hugo devient ainsi un « auteur de télévision ».

Le cinéma finit tout de même par pousser la porte du petit écran. La pauvreté technique de la télévision naissante a bien favorisé les références au primat dramatique et concentré l'intérêt des réalisateurs sur le texte et sa maîtrise par les comédiens¹⁰ ; il n'en demeure pas moins que le rôle premier du réalisateur est de manier la caméra, et, dès lors, c'est dans les rangs d'une génération de jeunes réalisateurs sans succès dans les salles obscures que la télévision recrute ses metteurs en scène. Bloqués dans un milieu du cinéma cloisonné, « ayant ses traditions, ses clans, ses familles »¹¹ ils apportent avec eux leur expérience d'assistants ou supplétifs sur des tournages et construisent leur pratique de l'objectif en référence au modèle du cinéma : pour nombre de ces jeunes aux ambitions froissées, leur « vœu le plus cher était de fabriquer un film »¹². Reste que le travail de réalisateur, comme d'opérateur, diffère bien à la télévision de ce qu'il est au cinéma : pas de montage pour des émissions tournées – et, partant, « montées » en direct –, pas le droit à l'erreur surtout ; les conditions de mise en scène et de jeu des comédiens s'en ressentent. Les dramatiques, tournées et diffusées simultanément en vidéo, sont réalisées à l'aide de deux caméras dans un seul décor ; l'une tourne tandis que la seconde est déplacée pour un changement de plan. La mise en scène et le cadrage sont fonction des répétitions organisées généralement trois jours à l'avance : comme sur les planches, chaque comédien et opérateur doit savoir où se trouver à chaque instant. Ces conditions extrêmes de tournage, qui poussent réalisateurs comme comédiens à demander le passage au film et aux émissions tournées à l'avance, ont façonné des techniques et codes de réalisation spécifiques qui définissent ce que l'on a appelé « l'école des Buttes-Chaumont »¹³, du nom des studios de la télévision. Cet ensemble de règles de réalisation consiste, en s'adaptant aux difficultés que présente la télévision par rapport au cinéma, essentiellement à proposer une image et un récit

⁸ J. Bourdon, *Histoire de la télévision...*, p. 157.

⁹ *Ibid.*, p. 159.

¹⁰ M. Crivello-Bocca, *L'écran citoyen...*, p. 66.

¹¹ I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, p. 58.

¹² Claude Santelli, *Un aller*, Paris, Stock, 1974, p. 128, cité par I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, p. 59.

¹³ Après Pierre Viallet, qui expose en 1961 aux *Cahiers du cinéma* son expérience de réalisateur de dramatiques, André Frank, chef du service des émissions dramatiques de la RTF puis de l'ORTF, expose les caractères esthétiques contraints qui définissent cette école : « A la télévision, l'efficacité dramatique ne souffre ni éparpillement, ni réalisme, ni couleur locale, ni détournement vers les points mineurs : une forme de huis clos lui convient bien. [...] Mais un décor n'a d'efficacité que dans la mesure où il est en puissance d'image et d'éclairage. » (André Frank, « Télévision, dramaturgie nouvelle », *Cahiers Renaud-Barrault*, Julliard, n°47-48, novembre 1964, cité par I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, pp. 65-66).

qui *passent bien* sur petit écran, mettant en valeur des comédiens expressifs en gros plan, à la diction nette et audible, en favorisant les plans fixes, les éclairages neutres, les décors uniques.

Ces règles de réalisation fixent un genre propre à la télévision qui perdure une fois dépassées les contraintes techniques, tant les réalisateurs se sont approprié cette manière particulière de travailler ; ce faisant, la fiction historique se coupe des avant-gardes de cinéma mais également de l'expérimentation qui a lieu à la télévision dès lors qu'elle est débarrassée de la contrainte du tout-direct. Au pas des années soixante, les rapports entre grand et petit écran sont pourtant fructueux. La télévision s'ouvre au cinéma et diffuse de nombreux films tandis que les réalisateurs et réalisatrices de la Nouvelle Vague puisent leur inspiration dans la télévision de reportage et de documentaire tandis qu'ils sortent des studios : « dans cette télévision balbutiante ils s'intéressent aux reportages, ou à la présence de visages filmés au quotidien dans les actualités ou les magazines. Ils aiment la légèreté de la caméra lorsqu'elle sort dans la rue pour les besoins des journaux télévisés, des grands reportages ou des premiers documentaires de type sociologique. »¹⁴ Les dramatiques s'inscrivent toujours dans la tradition du cinéma historique en costumes et adressent des sujets passéistes bien loin des préoccupations contemporaines du cinéma d'avant-garde¹⁵. Tardivement, les dramatiques s'ouvrent aux autres genres de la télévision et, dans le sillage de Jacques Krier, offrent une ouverture sur la vie sociale contemporaine, mais cette inflexion, manifeste dans le genre du feuilleton qui prend la suite des dramatiques, ne s'impose pas dans le champ de ces dernières. Elles s'inscrivent résolument dans une tradition ancienne, voire désuète, motivée par « l'attrait du romanesque [...] qui s'enracine dans un goût pour le scandale, la petite histoire et l'évasion dans le temps. »¹⁶

2. Le triomphe de l'histoire de France : *La Caméra explore le temps*

De toutes les dramatiques historiques que diffuse la télévision française, il en est une qui s'est imposée dans les mémoires jusqu'à représenter dans l'imaginaire collectif des téléspectateurs la fine fleur des émissions historiques et, plus encore, l'essence même de la jeunesse de la télévision publique qui vivait là son âge d'or. De 1956 à 1965, *Les Enigmes de l'Histoire* puis *La Caméra* explorent l'histoire de France ; surtout, malgré son arrêt brutal qui marque la reprise en main autoritaire par la direction de la télévision¹⁷, désormais confisquée

¹⁴ I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, p. 59.

¹⁵ La période de la Révolution française notamment est des plus privilégiées par les dramatiques, dans le sillage d'un Dumas dont l'ombre plane au-dessus de la télévision historique : *Le Chevalier de Maison-Rouge* est un des classiques des dramatiques historiques, tandis que 20% des émissions de *La Caméra explore le temps* sont consacrées à la période révolutionnaire (M. Crivello-Bocca, *L'écran citoyen...*).

¹⁶ G. Poels, *Les trente glorieuses...*, p. 68.

¹⁷ Cf. *infra*, Troisième partie. Chapitre I.

aux réalisateurs, le succès de la série assure sa pérennité dans les mémoires en imposant comme têtes d'affiche des programmes historiques trois hommes, Alain Decaux, André Castelot, et Stelio Lorenzi. Cette série, pas plus que les dramatiques dans leur ensemble, n'intéresse directement la question du documentaire. Son influence sur les programmes historiques fut cependant telle qu'il est impossible d'évoquer la télévision historique de manière générale sans passer par un bref historique de ce qui reste comme l'une des émissions les plus célèbres de l'histoire de la télévision¹⁸, à plus forte raison lorsque le choc autour de l'annulation de cette dernière, en annonçant la mort lente des dramatiques, fut le détonateur qui ouvrit « l'âge d'or » du genre documentaire.

A la télévision, le projet germe lorsque Jean d'Arcy, directeur des programmes, charge en 1956 les réalisateurs vedettes Claude Barma, Marcel Bluwal, Claude Loursais et Stelio Lorenzi de créer de nouvelles émissions¹⁹, alors que l'organisation des programmes en série est désormais établie, préfigurant la télévision du « rendez-vous » avec le téléspectateur²⁰. « Figure emblématique archétype des réalisateurs de télévision »²¹ Lorenzi est l'exemple même du réalisateur syndiqué, proche du parti communiste, qui bénéficie à l'instar de ses collègues d'un grand pouvoir dans la télévision du direct, que la Direction des programmes va s'appliquer à réduire durant les années 1960 par l'imposition de nouveaux statuts. Malgré son éviction par l'arrêt soudain de *La Caméra* en 1965, Lorenzi demeure un personnage de premier plan de la télévision historique, situé du côté de la fiction, qui réalise toujours des dramatiques et des téléfilms à la fin des années 1970. Pour son projet d'émission, il apporte à la télévision ce qui existe déjà ailleurs : il s'inspire de la presse spécialisée en histoire – et en particulier d'*Historia* – pour définir l'orientation du discours, et adapte un modèle radiophonique en allant chercher deux hommes de radio, Alain Decaux et André Castelot.

En revenant sur son parcours, Alain Decaux a expliqué s'être passionné très jeune pour les mystères et les grandes figures de l'histoire de France²², d'abord par une rencontre avec Dumas à l'âge de onze ans, ensuite en cherchant « ce qu'il y avait de vrai chez Dumas »²³ dans une quête qui le conduit à la découverte de l'épopée napoléonienne au travers de la plume de Lenotre et Vandal. A la Libération, il a vingt ans et s'engage dans le journalisme ; à *Quatre et*

¹⁸ I. Veyrat-Masson, qui voit dans *La Caméra explore le temps* l'émission exemplaire du « temps des réalisateurs », lui a consacré un chapitre entier et exhaustif de sa thèse puis de la publication de celle-ci. Cf. I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, « *La Caméra explore le temps* », pp. 88-113.

¹⁹ Michèle de Bussière, « La Caméra explore le temps, entretien avec Stelio Lorenzi », 1985, in *Dossiers de l'audiovisuel*, n°24, « L'histoire à la télévision », mars-avril 1989, INA. De cette commande naissent d'autres grandes émissions : Loursais crée *Les Cinq Dernières Minutes*, et Bluwal *Si c'était vous* (I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, p. 89).

²⁰ G. Poels, *Les trente glorieuses...*, p. 101.

²¹ I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, p. 88.

²² « Alain Decaux raconte... Alain Decaux », entretien avec Pierre Nora, *Le Débat*, n°30, 1984/3, pp. 45-80.

²³ *Ibid*, p. 3 (version numérique).

trois, hebdomadaire dirigé par René Maine, il est chargé d'écrire une série et choisit comme sujet Louis XVII, par lequel il rencontre André Castelot.²⁴ Decaux produit ensuite une chronique historique à *Paris-Presse*, où il a suivi René Maine ; ayant sympathisé avec Castelot, son aîné de treize ans, il anime avec lui en 1951 *La Tribune de l'Histoire* sur le Programme Parisien. L'émission est au départ un magazine dans lequel les deux journalistes relaient l'actualité de la production historique, notamment par des interviews, mais la formule évolue vite :

Une fois, nous avons eu l'idée de faire, à propos de je ne sais plus quel événement, une mini-dramatique, chose qui devait rester pour nous tout à fait exceptionnelle. Nous avons reçu un courrier si abondant que nous avons dû nous rendre compte que c'était cela que le public attendait. [...] Finalement, l'émission n'a plus donné que des dramatiques [...].²⁵

En sollicitant Decaux et Castelot, Lorenzi apporte à la télévision un modèle qui a déjà rencontré un grand succès et des auteurs identifiés. La première version de la série, en 1956, est baptisée *Les Enigmes de l'Histoire* ; les auteurs reproduisent un modèle d'histoire vue « par le petit bout de la lorgnette » qui, selon eux, est le plus à même d'intéresser un large public²⁶. Au bout d'une année consacrée à des événements historiques étranges ou irrésolus, l'émission est rebaptisée *La Caméra explore le temps* et est désormais consacrée à des sujets de plus haute importance²⁷, mais toujours sur le mode de la personnalisation voire de l'historiette : le premier sujet est consacré à Napoléon et Marie Walewska. Dès lors, la série rencontre un immense succès : jusqu'en 1965, les trois auteurs balayent l'histoire de France en abordant les sujets les plus divers, quoique toujours ancrés dans un passé éloigné et autour des grandes figures historiques du roman national²⁸. L'historiographie a beaucoup glosé sur les raisons du succès de la série, qui est une franche réussite au niveau national et un exemple pour quelques télévisions étrangères. La raison qui revient le plus souvent est celle de la rencontre de trois

²⁴ « Or je venais de découvrir qu'un certain André Castelot avait fait soumettre à une expertise les cheveux de Louis XVII enfant, que le professeur Locard, célèbre expert de Lyon, avait conclu provenir de la même personne que les cheveux de Naundorff, l'un des prétendants dauphins. [...] Et c'est comme cela que j'ai écrit ma série sur *Louis XVII*. [...] J'ai compris qu'il n'y avait aucune raison pour que ma vocation et ma passion ne se rencontrent pas. Et c'est ainsi que je me suis décidé à écrire de l'histoire. » (Alain Decaux, *Ibid.*, pp. 4-5).

²⁵ Alain Decaux, *ibid.*, p. 5.

²⁶ « On est sûr de plaire au grand public en évoquant les mystères du Masque de fer, ou celui de Louis XVII, ou celui d'Anastasia. » (Alain Decaux, *Ibid.*, p. 5).

²⁷ « Nous nous rendions compte que les énigmes n'étaient pas inépuisables et qu'il nous fallait élargir le champ de nos sujets. A ce nouveau projet, il fallait un nouveau titre. [...] Des sujets difficiles, bien sûr, il y en a eu, mais nous voulions faire une série populaire. Culturel et populaire ne sont pas deux termes antinomiques. » (Stellio Lorenzi, in Michèle de Bussière, « La Caméra explore le temps... », *op. cit.*, p. 23).

²⁸ Je n'insisterai pas sur la teneur des récits historiques proposés par la série : se référer aux différents ouvrages et articles cités dans cette partie, très riches en la matière. En particulier, l'ouvrage de Marilynne Crivello-Bocca, *L'écran citoyen*, propose une analyse complète des représentations de la Révolution française au sein de la série.

hommes d'opinions politiques divergentes²⁹, qui empêchait la série de sombrer dans l'écueil du dogmatisme ou de la faire basculer, en tant que championne d'une télévision d'Etat dont les manifestations politiques sont scrutées tant par le gouvernement que l'opposition, à droite ou à gauche du spectre politique.

La collaboration des trois auteurs de la série peut en effet sembler miraculeuse : Lorenzi, communiste, est un syndicaliste de premier plan qui fait les frais, comme d'autres de ses camarades comme Frédéric Rossif ou Marcel Bluwal, de l'autoritarisme des directions successives de la télévision. Decaux est un homme de gauche modéré, progressiste et libéral, qui se dit d'inspiration hugolienne et devient ministre de la Francophonie dans le gouvernement Rocard en 1988. Castelot est décrit par son réalisateur comme « libre penseur, assez conservateur, d'un républicanisme fortement teinté de monarchisme bien qu'il s'en défende »³⁰ : des termes édulcorés pour décrire un homme qui a fait oublier son passé de pamphlétaire antisémite notoire, particulièrement actif dans la presse collaborationniste et interdit de publication après la Libération. On peut s'étonner que trois hommes d'opinion si divergentes, voire irréconciliables, aient réussi à écrire ensemble, en particulier dans le domaine historique où la teneur politique des scénarios affleure souvent. En réalité, la série n'a jamais été écrite à six mains : Castelot et Decaux se répartissent les scénarios, sur lesquels ils travaillent avec leur réalisateur, dont l'apport semble plus minime. D'après Lorenzi, c'est précisément la recherche de la véracité historique qui a permis au trio de fonctionner : « nous avons un dénominateur commun, celui d'être honnête. Quand nous discutons ensemble du choix d'une émission, nous ne laissons rien dans l'ombre, et si certains sujets pouvaient gêner l'un ou l'autre, ce n'est pas pour autant qu'ils étaient éliminés. »³¹ De l'aveu d'Alain Decaux lui-même, les sujets étaient en réalité orientés selon la personnalité de l'auteur ; chacun s'accommodant alors d'un point de vue différent du sien qu'il fallait pourtant défendre à l'antenne.

Le succès de l'émission est également à trouver dans sa formule même, par les thèmes convoqués et la méthode employée, qui renvoie l'historien à sa fonction première d'enquêteur et suscite un intérêt du téléspectateur analogue à celui que rencontre le fait-divers :

L'histoire apparente le spécialiste du passé au juge ou au détective. La série, dans cette perspective, s'approprie des sujets fondés sur l'enquête judiciaire (adultère, suicide, infanticide, espionnage, conspiration, empoisonnement...). Cette matière première convie le téléspectateur à éprouver des sentiments de compassion et à

²⁹ J. Bourdon, *Histoire de la télévision...*, p. 159.

³⁰ Stelio Lorenzi, in Michèle de Bussière, « La Caméra explore le temps... », *op. cit.*, p. 23.

³¹ *Ibid*, p. 23.

s'identifier aux personnages. Cette investigation émotionnelle de l'histoire leur permet, à l'occasion, de retrouver quelques grands repères de l'histoire nationale.³²

La série met ainsi à contribution, émotionnelle et intellectuelle, le téléspectateur qui est fréquemment invité à se faire sa propre opinion sur le secret d'un mystère irrésolu ou sur la culpabilité supposée d'un personnage historique. *La Caméra* se garde bien de juger les personnages qu'elle dépeint ; en revanche, ses auteurs assument, face à la caméra, de donner des éléments de compréhension aux spectateurs afin qu'eux-mêmes se saisissent du rôle de juge. A partir de 1961, sous l'impulsion de Lorenzi, certains sujets abordés entrent en résonance avec des enjeux politiques contemporains et la série fait son entrée dans le débat public. Après la diffusion de la dernière émission, sans doute l'une des plus marquantes d'entre toutes, la presse relaie l'impact de la série sur « la parole qui se délie »³³ :

Dix millions de Français ont trouvé un sujet de conversation : les Cathares... C'est que notre histoire a ses prudences... Or, n'est-ce pas le rôle de la télévision d'ouvrir les dossiers et n'est-il pas significatif, en cette période d'œcuménisme et de tolérance religieuse, de montrer l'évolution de l'Eglise ? C'est le miracle de la télévision : la France entière met en question un moment de son histoire.³⁴

Avec *La Caméra*, la télévision, partant de la « petite histoire » aux accents positivistes et anecdotiques, finit par assumer une fonction sociale de l'histoire, par une translation de « l'histoire académique » vers « l'histoire médiatique » que Pierre Nora observe dans l'œuvre d'Alain Decaux³⁵. La télévision devient un lieu de rencontre des imaginaires politiques et historiques dans lequel l'histoire est un moyen de débattre du présent. Si on ajoute à cela l'insistance des auteurs sur le caractère véridique des récits qu'ils proposent, on s'éloigne d'une conception limitée de la fiction comme genre régi par l'invention. Peut-on pour autant trouver, dans *La Caméra explore le temps* en particulier et les dramatiques en général, des caractères formels ou discursifs qui relèveraient du documentaire ?

3. Fiction documentée et documentaire : un mélange des genres ?

J'ai consacré l'introduction de cette thèse à la définition du documentaire, notamment par la construction d'un genre en opposition à la fiction autour des notions de réalité et d'invention. Dans une perspective schématique – et qui, souvent, ne résiste pas à l'analyse de

³² M.-F. Lévy, *La télévision dans la république...*, p. 99.

³³ *Ibid.*, p. 100.

³⁴ *Le Figaro*, 22 mars 1966, cité in *ibid.*, p. 100.

³⁵ « Alain Decaux raconte... Alain Decaux », *op. cit.*

cas concrets –, le documentaire existe dans le cadre d'un monde réel qui le dépasse et n'est pas défini par l'œuvre elle-même, là où la fiction donne naissance à un monde clos régi par les règles du jeu romanesque. Dès lors que la télévision emploie le genre fictionnel pour adresser des événements et des personnages historiques avérés, connus par des traces matérielles, les frontières sont brouillées. Isabelle Veyrat-Masson rappelle que la fiction peut avoir plusieurs sens : si on la comprend souvent comme le récit des faits qui ne se sont pas produits, induisant une opposition fondamentale entre « *res fiactae* et *res factae* »³⁶, dans le cadre audiovisuel, fiction désigne simplement une production faisant appel à des acteurs pour interpréter un rôle. De plus, Isabelle Veyrat-Masson propose, pour dépasser le clivage souvent stérile entre documentaire et fiction, une catégorisation des émissions historiques selon leur degré d'historicité³⁷, qui renvoie à la part d'invention dans le récit. Dans le cadre d'une reconstitution historique, la fiction n'est pas nécessairement incompatible avec la réalité historique³⁸ ; et dans le cas précis de *La Caméra explore le temps*, les auteurs prétendent justement inscrire la reconstitution fictionnelle dans un cadre historique véridique, voire scientifique.

La proximité entre fiction et documentaire est manifeste si l'on observe que la série a, à l'occasion, changé son fusil d'épaule et proposé aux téléspectateurs un documentaire : le 11 novembre 1958, *La Caméra* diffuse un documentaire de facture classique³⁹ pour la commémoration des quarante ans de l'armistice. C'est cependant par la fiction et le discours extra-diégétique que les auteurs de la dramatique s'inscrivent dans un rapport de fidélité à la réalité historique. En dépassant l'idée que le documentaire est garant de sérieux, parfois adoubé par la figure tutélaire d'un historien reconnu, on peut considérer qu'une narration⁴⁰ historique est validée dès lors qu'elle « affiche l'intention de se soumettre à un contrôle de son adéquation

³⁶ I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, p. 75.

³⁷ « [...] mot utilisé ici dans le sens allemand de *Geschichtlichkeit* qui désigne un événement qui a réellement eu lieu et n'est pas une simple tradition légendaire. Cette formule désigne donc le plus haut degré d'« historicité » pour une émission. » (I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, p. 84). Je n'ai pas appliqué cette grille de lecture aux émissions documentaires, considérant qu'elles relèvent, *a priori*, d'un degré élevé de correspondance à la réalité historique telle qu'elle est avérée. Par ailleurs, les libertés qui peuvent être prises dans un documentaire historique, l'orientation vers des représentations particulières, l'évacuation ou l'invisibilisation d'acteurs et d'événements relèvent de logiques mémorielles et politiques plus que de l'invention, et sont autrement plus difficiles à quantifier.

³⁸ Cf. P. Morrissey, *Historiens et cinéastes...*

³⁹ « Il y a quarante ans... », épisode de *La Caméra explore le temps*, réalisé par Stelio Lorenzi et diffusé le 11 novembre 1958 sur la chaîne unique de la RTF. Le documentaire propose des reconstitutions des événements, dans le ton de la série, mais également un montage d'archives cinématographiques, françaises et allemandes, et des témoignages : le soldat Jean Thonat, Pierre Chalaine, président des Écrivains Combattants, et le général Weygand, interrogé dans le wagon de Rethondes. Identifiant de notice INA : CPF86618429.

⁴⁰ L'historiographie et l'épistémologie de l'histoire conduite dans le sillage d'auteurs comme Paul Ricoeur ou Michel de Certeau ont amplement démontré l'importance du récit et de la narration dans la production d'un discours historique, qui relève de critères d'énonciations analogues à la littérature ; « La science historique n'étant pas algorithmique, elle rencontre fatalement un discours, et dès lors tout commence. » (Roland Barthes, « Le discours de l'histoire : le bruissement de la langue » (1967), in *Essais critiques*, t. IV, Le Seuil, 1984, p. 244).

à la réalité extra-textuelle passée dont elle traite »⁴¹. Des marques de cette intention peuvent être trouvées du côté du documentaire, principalement par les informations contenues dans le générique, qui indiquent l'origine des images ou les personnalités scientifiques ayant contribué à l'élaboration du scénario. Elles relèvent tout de même de contraintes légales plus que d'une volonté de se soumettre au regard et à la critique du spectateur : un fonds d'archives audiovisuelles sera identifié pour des questions de droits, sans qu'on propose un historique de la production et de la conservation des images convoquées. À l'inverse, les auteurs de *La Caméra explore le temps*, qui ont pris l'habitude de s'adresser au spectateur face caméra en introduction et clôture de chaque dramatique, ont assis la légitimité de leur discours sur cette transparence vis-à-vis du public. Pour désamorcer les critiques sur le caractère fictionnel de la série, Decaux et Castelot ont toujours tenu à présenter les archives et documents qui ont inspiré et orienté leur écriture comme autant de garants scientifiques, et d'ordre résolument documentaire⁴². Si on a critiqué le caractère méthodique de cette démarche⁴³, mal perçue à l'époque d'une école des *Annales* triomphante – quand bien même Marc Bloch affirmait le principe de l'histoire comme connaissance par traces – on ne peut que remarquer la différence discursive vis-à-vis de la majorité des documentaires, dans lesquels un commentaire en voix-off, « voix de Dieu » nécessairement objective et omnisciente, impose sa vérité aux images, rarement critiquées. Puisque par essence, tout est faux dans la dramatique, il fallait montrer par ailleurs que rien n'était inventé.

A ce titre, les auteurs ont maintes fois affirmé leur volonté première d'effectuer un travail rigoureux et selon les règles de l'art, dont ils font la communication, en-dehors des émissions où sont présentées les sources exploitées, dans la presse spécialisée qui relaie le travail de préparation des émissions⁴⁴. C'est ainsi que le lecteur apprend que chaque dramatique

⁴¹ I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, p. 76.

⁴² « *La Caméra* a exprimé, dans son domaine, le désir de cette télévision de pionniers d'utiliser ce nouvel instrument de la manière la plus riche possible, d'être au plus près de ce qu'ils perçoivent de la nature du média. D'un côté, celui-ci cherche à traduire le réel, la vérité, le monde et les hommes tels qu'ils sont ou qu'ils ont été. De l'autre, il fait le choix de la dramaturgie, de la mise en scène, du spectacle, bref, de la fiction. Les deux processus sont contradictoires et pourtant ils se contaminent. [...] *La Caméra explore le temps* tient quant à elle, malgré l'emploi d'acteurs et de dialogues imaginés, dans ses premiers épisodes, à affirmer la véracité de son propos par divers procédés. [...] L'une des émissions consacrée à l'Aiglon, 'au vrai visage de l'Aiglon, Napoléon II', commence par une présentation d'Alain Decaux 'en direct de Munich' où il témoigne des conditions dans lesquelles il a eu accès, à l'occasion d'une vente aux enchères, à la correspondance de l'Aiglon. André Castelot, intervenant ensuite, explique alors que le scénario qui va être tourné immédiatement après ses derniers mots a été écrit à partir de ces lettres. Comment mieux certifier le caractère documentaire de ce que l'on va montrer qu'en exhibant (en prenant les téléspectateurs à témoin) les documents sur lesquels repose l'émission ? » (I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, p. 100).

⁴³ « Il est notable que les auteurs affirment au public qu'ils argumentent au nom de vérités, sans partis pris fantaisistes. En cela, ils diffusent le modèle de l'école méthodique du XIXe siècle. Leurs certitudes concordent avec un goût commun pour l'histoire des faits déjà établis, connus et circonscrits. A cette démarche, ils n'associent pas les travaux d'universitaires patentés, engagés dans l'étude de nouveaux objets promus par l'Ecole des Annales. » (M.-F. Lévy, *La télévision dans la république...*, p. 94).

⁴⁴ La pratique de l'adresse aux spectateurs par le biais de la presse spécialisée est un passage obligé pour les producteurs d'émissions et ceux qui se consacrent plus tard au documentaire historique avancent les mêmes arguments de travail de dépouillement des archives, qui constituent la matrice documentaire d'une émission et supposent précisément

fait l'objet d'un travail préparatoire de documentation à la Bibliothèque nationale. Les auteurs écrivent ensuite un texte dialogué fictif mais qui s'appuie sur des preuves factuelles que les personnages se sont rencontrés tels que la dramatique les met en scène et ont tenu des conversations dans lesquelles ils disaient, à peu de choses près, les mots que Decaux et Castelot mettent dans leur bouche. Stelio Lorenzi l'affirme : « Nous nous interdisions d'inventer sur le fond. Tout ce que nous montrions, nous étions sûrs que ça avait existé parce que nous avons les sources. [...] Mais, évidemment, nous ne savions pas ce qui s'était dit et nous construisions. »⁴⁵ Ce respect du fait historique, cet interdit de l'invention, tiennent principalement à la conviction que les auteurs avaient de l'importance de leur rôle vis-à-vis d'un public perçu comme populaire, qu'il s'agissait d'informer sur des sujets historiques inédits pour la plupart. Decaux fait état du « sentiment de responsabilité », empreint de paternalisme, qui sous-tend son activité à la télévision pendant une trentaine d'années :

Je suis parfaitement conscient que l'information que je vais apporter à un très grand nombre de gens sera probablement l'unique information qu'ils auront jamais eue sur le sujet. Ils ne le connaissaient pas avant. Ils n'y reviendront peut-être plus jamais. Leur vie durant, ils vont véhiculer ce que je leur aurai dit. Quand on pense à cela on est un peu épouvanté et l'on se dit que l'on ne peut pas se permettre de raconter n'importe quoi. On ne peut relater que des choses dont on est sûr. Ce sentiment de responsabilité, je l'ai eu et je l'ai toujours, très fortement.⁴⁶

Dans cette logique, et toujours selon Decaux, si le récit produit un effet dramatique, il ne faut pas y voir une liberté prise avec la vérité historique, mais bien la retransmission du caractère éminemment dramatique des situations historiques convoquées⁴⁷. C'est d'ailleurs le critère premier de sélection d'événements et de personnages historiques par les trois producteurs de la série : il s'agit de mettre en scène des grands personnages définis par une destinée héroïque autant que des moments de bascule spectaculaires, où l'histoire pourrait prendre différents chemins. Dans cette personnification du récit historique, le rôle des comédiens joue un rôle important et presque documentaire : s'impose la nécessité pour les acteurs d'avoir le physique et le tempérament conforme à l'idée que le grand public se fait des personnages évoqués, ce qui semble avoir un impact sur la réception positive des dramatiques⁴⁸.

l'adéquation à la réalité extra-textuelle. Ainsi, Daniel Costelle, pour citer le plus célèbre réalisateur de documentaires historiques, évoque pour chaque nouvelle émission qu'il réalise les dizaines de kilomètres de pellicule visionnés, préalable supposé à l'écriture du commentaire.

⁴⁵ Stelio Lorenzi, in Jacqueline Baulieu, *La télévision des réalisateurs*, p. 96

⁴⁶ « Alain Decaux raconte... », *op. cit.*, p. 7.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 13.

⁴⁸ « Les amateurs d'histoire apprécient que les acteurs soient choisis en raison de leur talent, mais aussi en fonction de leur ressemblance avec les personnages authentiques dont ils jouent le rôle. Les mots prononcés sont vraisemblables,

L'interprétation est pour Lorenzi le deuxième élément d'ordre historique qui fonde la série, qu'il définit comme « une dramatisation de faits authentiques relayés avec objectivité et une interprétation psychologique des personnages historiques à travers leurs actes. »⁴⁹ Marie-France Lévy estime ainsi que « Ce sont les acteurs qui déchaînent l'enthousiasme, et, plus spécifiquement, ceux qui réussissent à faire correspondre leur jeu dramatique avec la personnalité présumée du personnage historique. La crédibilité de l'histoire passe par l'imitation, la ressemblance ou la vraisemblance. »⁵⁰ On retrouve ainsi toujours la même tension entre réalité et reconstitution, cette dernière jouant certes sur sa proximité supposée avec les personnages et les événements qu'elle remet en scène, mais créant par là-même des imaginaires de l'événement détachés des acteurs historiques réels.

Pour les spectateurs, la reconstitution a fait illusion et nombreux sont les critiques qui saluent les interprétations de comédiens qui font « revivre » les héros du récit national... mais pour un temps seulement. Une certaine lassitude gagne les spectateurs dès lors que la série dure depuis plusieurs années et que les mêmes comédiens – car la série est accompagnée d'une véritable troupe – ont interprété des personnages différents : la reconstitution trouve ses limites quand le spectateur se rend compte qu'il observe le jeu d'un acteur et non plus l'histoire en train de se dérouler. Qu'en est-il de la mise en scène ? Celle-ci, appliquant les règles de tournage et de réalisation propres à l'« école des Buttes-Chaumont », n'a pas grand-chose à voir avec des considérations documentaires. Toutefois, elle contribue à fixer des caractères esthétiques propres à la fiction télévisée qui, dans les décennies suivantes, sont réemployés dans le cadre de documentaires fictionnalisés pour conférer à des scènes de reconstitution un caractère documentaire, notamment par la sobriété des décors et du montage, et l'usage du plan-séquence⁵¹.

Présentée comme un modèle de rigueur historique, ou du moins faisant état d'une certaine véracité, la série a aussi parfois été perçue comme telle par le public. Dans les premières années de la télévision, les dramatiques n'adressent pas de sujets contemporains⁵² : lorsque *La Caméra* commémore l'armistice de la Première Guerre mondiale, elle le fait en diffusant un documentaire. Pour autant, et même si les auteurs se sont toujours réclamés d'avoir produit des récits politiques, l'évocation de sujets historiques trouve régulièrement un

quand ils ne sont pas historiques. » (Jean-Roger Rebierre, « La caméra explore le dossier secret de Mata Hari », *La Tribune de Genève*, 15 janvier 1964).

⁴⁹ Cité in M.-F. Lévy, *La télévision dans la république...*, p. 95.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 101.

⁵¹ Cf. *infra*, Troisième partie. Chapitre III.

⁵² « Pendant longtemps, la télévision française s'est cantonnée dans la production de fictions historiques se déroulant antérieurement à l'invention du cinéma. Cela lui permettait non seulement de ne pas entrer en concurrence avec les archives filmées ou avec les souvenirs de témoins encore vivants mais également de ne pas aborder de sujets trop brûlants. » (I. Veyrat-Masson, *Télévision et histoire...*, p. 37).

écho dans l'actualité politique la plus récente. Certaines émissions rencontrent directement l'histoire en train de se faire : la dramatique consacrée aux *Templiers* est diffusée le soir même du putsch des généraux d'Alger, la Direction des programmes prêtant alors particulièrement attention aux représentations respectives de Philippe le Bel et des templiers, qu'on craint de voir représenter De Gaulle face aux parachutistes⁵³. Dans d'autres cas, c'est l'évocation d'un sujet historique ancien qui renvoie à des souvenirs plus récents. Une enquête réalisée sur la réception des *Cathares*, dernière émission de la série⁵⁴, montre que les téléspectateurs ont cru revoir sur leurs écrans la Gestapo dans la répression inquisitoriale : « Pour ces témoins, la reconstitution télévisuelle vaut bien une transposition dans le temps présent ! L'histoire, comprise au travers d'une expérience personnelle, est comparée aux exactions ou aux blessures d'un passé proche. »⁵⁵ Pour Alain Decaux, les parallèles que trace la série entre différentes époques tient essentiellement au fait que certains sujets contemporains ne peuvent pas – ou plus – être adressés par la télévision. Si *La Terreur et la Vertu*, dramatique en deux volets qui met en scène l'opposition entre Danton et Robespierre, rencontre un tel succès et est discutée comme une émission d'actualité, c'est que :

L'émission est venue à un moment où l'opposition de gauche d'alors était presque complètement exclue des antennes de télévision. Dans ce vide, les débats parlementaires que nous présentions, ceux de 1793-1794, ont été reçus par toute une partie des Français comme contemporains. Les discours prononcés à la tribune de la Convention devenaient ceux que l'opposition ne pouvait pas tenir à la télévision. C'est ce qui fait aussi que l'émission n'a pas plu à tout le monde.⁵⁶

La série est en effet peu du goût d'un certain général, ce qui explique en partie le destin brutal dont elle est victime. Elle ne rencontre pas non plus un franc succès du côté des historiens, dont les prises de position à propos du discours de la série, à une époque où les frontières entre université et petit écran semblent infranchissables, conduisent à penser qu'il se jouait là plus qu'une simple fiction. Reçue par un public bien plus large que les publications historiques à succès de l'époque, l'émission représentait un nouveau catéchisme républicain qui n'échappa pas aux controverses historiographiques. Marilynne Crivello-Bocca a bien mis en valeur ces débats autour des grandes figures de la Révolution dès lors qu'elles furent abordées par *La Caméra* : en faisant de l'antagonisme Danton-Robespierre le sujet de *La Terreur et la Vertu*, Alain Decaux s'inscrit dans la continuité d'une historiographie qui le fait citer Mathiez

⁵³ I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, pp. 96-97.

⁵⁴ Et celle qui suscite les plus fortes réactions, diffusée après l'annonce de la suppression de la série : à Toulouse, où le sujet attise des sentiments régionalistes, les spectateurs descendent dans la rue pour réclamer la continuité de la série.

⁵⁵ M.-F. Lévy, *La télévision dans la république...*, p. 102.

⁵⁶ « Alain Decaux raconte... », *op. cit.*, p. 6.

et Lefebvre comme des références⁵⁷ au moment où Albert Soboul est en passe de devenir la référence de l'historiographie révolutionnaire. Sur ce sujet, porté par Decaux et Castelot, la série s'inscrit dans une tradition historiographique de gauche quoique indépendante des orientations du PCF ; la teneur du discours constitue une véritable prise de position au sein de débats toujours vifs, alimentés par le souvenir des controverses dont le centenaire commémoré en 1889 avait fait l'objet et relancés lorsque Mathiez prit son indépendance en commettant le « meurtre fondateur » sur son « père », Aulard.⁵⁸ A l'occasion du bicentenaire de la naissance de Robespierre, en 1958, Soboul et Decaux participent à Arras au dévoilement d'une plaque commémorative ; Decaux y réclame la « justice » pour la mémoire de l'Incorruptible⁵⁹. Pour Lorenzi, la Révolution constitue le « patrimoine fondateur de la France moderne »⁶⁰ mais il se défend bien d'appliquer sur les représentations de l'époque une quelconque lecture politique anachronique, dans une posture toute téléologique :

Ce qui s'est passé et se passera en France porte la marque de notre génie qui s'est manifesté tout particulièrement au cours de la Révolution. Nous en avons hérité un certain sens de la liberté et de la démocratie qui demeurent des garde-fous lorsqu'on peut craindre l'instauration d'une dictature. Nous avons l'antidote, dans notre peuple même. [...]. Notre lutte pour la liberté est une tradition. Ce qui a fait dire au moment où *La Caméra explore le temps* fut supprimée, que l'émission était à gauche. Les journaux de toutes les opinions nous ont soutenus et *Juvenal* – qui n'est pas un journal de gauche ! - a fait cette remarque : « Ce n'est pas *La Caméra explore le temps* qui est à gauche, c'est l'Histoire de France. » C'est vrai ! L'histoire des hommes est forcément progressiste. Et particulièrement chez nous.⁶¹

Quelques années avant que François Furet ne développe une nouvelle lecture des événements révolutionnaires et trace un lien de parenté entre 1793 et 1917, il avait déjà été reproché aux auteurs de *La Caméra* d'avoir rendu Robespierre populaire ; de fait, à la réception de l'émission, une majorité de spectateurs interrogés déclarèrent le trouver sympathique. La série relayait donc une lecture de l'événement marquée politiquement, défendue par une école historique proche du PCF, et qui devait ensuite être battue en brèche par une nouvelle historiographie de la révolution dont l'heure de gloire allait être le Bicentenaire de la Révolution⁶². S'ils sont bien conscients de l'influence dont ils disposaient sur le public, les

⁵⁷ M. Crivello-Bocca, *L'écran citoyen...*, pp. 81-82.

⁵⁸ Y. Potin, J.-F. Sirinelli (dir.), *Généralisations historiennes...*, p. 616.

⁵⁹ M. Crivello-Bocca, *L'écran citoyen...*, p. 82.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 83.

⁶¹ Stelio Lorenzi, *Télérama*, 3 février 1973, p. 4, cité in Marilynne Crivello-Bocca, *L'écran citoyen...*, p. 83.

⁶² Cf. *infra*, Quatrième partie. Chapitre VI.

auteurs de la série nient toute inflexion politique particulière⁶³ ; il apparaît cependant bien que les discours et représentations que la série retransmet dépendent de la personnalité de l'auteur. Préparée par Decaux et Lorenzi, laissant de côté Castelot, la dramatique sur la Révolution était nécessairement marquée à gauche. Rencontrant un succès sans pareil, à une époque où le documentaire tout comme les émissions de débats sont inexistantes, *La Caméra* se fait parfois le vecteur de controverses et de débats politiques autant qu'historiographiques qu'assument par la suite, à la télévision, les documentaires, tandis que la fiction se saisit des débats et tabous contemporains, mais dans le cadre plus libre du cinéma.

Pour autant, les dramatiques et *La Caméra* sont confrontées aux limites de la fiction comme moyen d'adresser le réel et que relèvent les critiques. Du côté des universitaires, Jacques Le Goff, s'il apprécie la série en tant que spectateur, « émet de grandes réserves » sur son caractère historique⁶⁴ en particulier du point de vue des dialogues « imaginés ». La presse, elle, a largement discuté du genre de la dramatique et de sa capacité à faire revivre, ressentir le passé, dont on soupçonne parfois qu'elle accouche d'un récit biaisé voire mensonger. En réponse aux *Cathares*, les *Nouvelles littéraires* écrivent : « nous nous révoltons contre le mythe qu'on est en train de nous imposer... à notre avis, c'est une légende qu'ils construisent, une légende aux résonances bien modernes qui peut nous déplaire, que nous avons le droit de ne pas aimer. »⁶⁵ Les prises de parole des auteurs de la série, en introduction aux émissions ou dans la presse, auraient alors eu notamment comme fonction de riposter à de telles attaques. Il semble par ailleurs que les réactions des critiques à l'émission aient évolué avec le temps. Au cours des presque dix années de sa diffusion, *La Caméra explore le temps* a eu le mérite d'entraîner « une prise de conscience plus large, parmi les réalisateurs et les historiens universitaires, du fait que la télévision pouvait devenir un médium privilégié pour valoriser, auprès d'un large public, production et producteurs d'histoire »⁶⁶ ; le corollaire en fut le sentiment qu'il était possible de faire autre chose que des dramatiques, dans une télévision ayant atteint sa maturité, face à un public « adulte », le documentaire ouvrant alors un espace permettant d'échapper aux caprices de la fiction.

Au début des années 1960, les critiques de télévision relaient dans la presse une certaine lassitude du genre privilégié de la télévision historique. La dramatique *La nuit de nos adieux*, d'André Josset, qui met en scène le couple royal de Louis XVI et Marie-Antoinette face à

⁶³ « On a senti que c'était un outil dangereux et aux conséquences graves. A la lecture du courrier, on s'est aperçu que, pour les téléspectateurs, on était devenu l'Évangile. Des gens qui n'avaient rien lu sur la question découvraient l'histoire à travers nos émissions. On s'est dit : ces gens n'ont que notre vision. On n'a pas le droit d'imposer un point de vue personnel. Il faut donc serrer la vérité au plus près. On leur doit, à ces gens-là, la vérité. » (Alain Decaux, in Jacqueline Beaulieu, *La télévision des réalisateurs*, p. 95).

⁶⁴ Jacques Le Goff, entretien avec I. Veyrat-Masson, 2 mai 1992, cité in I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, p. 94.

⁶⁵ Les *Nouvelles littéraires*, 31 mars 1966, cité in M.-F. Lévy, *La télévision dans la république...*, p. 105.

⁶⁶ M.-F. Lévy, *Ibid.*, p. 105.

l'avènement de la République, en fait les frais. *Nord-Eclair* titre ainsi « Une Marie-Antoinette de trop »⁶⁷, concluant à une « erreur de construction des programmes » qui ont diffusé pour la troisième fois en deux mois une dramatique mettant en scène la reine. L'analyse est partagée par les journalistes du *Méridional*⁶⁸ et du *Provençal*,⁶⁹ ce dernier évoquant avec gêne la « passion » de la télévision pour les têtes couronnées. Pour d'autres critiques, la dramatique montre les limites de sa capacité à évoquer le passé en tant qu'historienne : certains considèrent qu'un tel sujet serait « plus propre à une thèse savante ou à une conférence qu'à un drame »⁷⁰ ; d'autres dénoncent une « pièce pseudo-historique » visant à réhabiliter Louis XVI, dépeint personnage anachronique qui « aurait lu Marx »⁷¹ ou considèrent que la dramatique doit se placer dans le sillage des travaux historiques, et se garder de la tentation de les précéder⁷². Pour autant, des critiques acceptent le caractère fictif de la dramatique, dont on n'attend pas qu'elle fasse œuvre d'historien : Roger Bouzinac, critique de *Nice-Matin*, juge acceptables des pièces comme celle de Josset, qui pourtant opèrent une mise à distance de la rigueur scientifique, dès lors que « le divertissement du téléspectateur n'exige pas un respect inconditionnel de la vérité historique »⁷³ : « devant un aussi vaste public que celui de la télévision, il est toujours délicat de perturber l'ordonnement rationnel que le temps a imposé à l'Histoire. » D'autres observateurs du petit écran saluent la qualité du drame, manifeste par l'approche psychologique des personnages⁷⁴ ou la reconstitution d'une ambiance particulière de l'époque évoquée par le jeu des acteurs⁷⁵. Ces critiques enthousiastes témoignent tout de même de l'abandon de l'exigence de rigueur historique et de véracité, dont on estime que la dramatique n'a pas besoin pour produire un discours divertissant et émotionnellement prenant. Indépendamment de la question de la qualité perçue de la dramatique, donnée essentielle dans l'écriture des critiques de télévision, il semble qu'au début des années 1960 les dramatiques ont perdu de leur capacité historienne. Il s'agit toujours du genre majoritaire des émissions historiques, largement salué par la critique ; mais certaines réactions des spectateurs et critiques de télévision témoignent

⁶⁷ *Nord-Eclair*, 15 avril 1962.

⁶⁸ Alex Mattalia, « Fiction et Histoire », *Le Méridional*, 15 avril 1962.

⁶⁹ Claude Mattei, « Marie-Antoinette n°3 », *Le Provençal*, 15 avril 1962.

⁷⁰ *Le Progrès*, 16 avril 1962.

⁷¹ Henri Amar, « Sur mon petit écran : une nuit bien obscure ! », *La Dépêche du Midi*, 16 avril 1962.

⁷² « On ne peut guère admettre désormais qu'un auteur nous propose des reconstitutions historiques fantaisistes sur des problèmes dont les historiens discutent encore aujourd'hui. [...] Il faut que le contexte soit véridique et ne laisse pas vagabonder son inspiration. » (C. Bizet, « Après l'émission », *Haut-Marnais*, 16 avril 1962).

⁷³ Roger Bouzinac, « Chronique de la télévision », *Nice-Matin*, 17 avril 1962.

⁷⁴ Jacques Siclier, « La télévision », *Le Monde*, 17 avril 1962.

⁷⁵ « Il n'importe pas de débattre ici de la vraisemblance historique de ce qui ne peut être qu'une hypothèse hasardée, mais de considérer simplement la logique des personnages dans ce contexte sentimental. » (François d'Hellemes, « Saint Louis XVI », *La Voix du Nord*, 16 avril 1962).

d'une insuffisance des dramatiques pour répondre aux missions d'information ou de culture de la télévision.

Deux ans plus tard, Marie-Louise Haumont annonce dans *Télé-Revue* que « la télévision sonne le glas des reconstitutions historiques »⁷⁶. Depuis la Seconde Guerre mondiale, la fiction historique s'était cantonnée à des périodes anciennes, étrangères aux notions « d'images d'archives » et aux enjeux mémoriels contemporains : la télévision française ne produit aucune fiction historique traitant de l'après-guerre jusqu'à la fin des années 1980⁷⁷. Les années soixante voient cependant la prolifération de productions historiques contemporaines, notamment par l'insistance du cinéma américain sur la période du dernier conflit mondial. Haumont fait état de la pauvreté de la fiction en ce domaine, confrontée qu'elle est aux images d'archives qui inondent les représentations collectives : *Le Jour le plus long* est qualifié de film « ridicule », une supercherie à laquelle les téléspectateurs, et les anciens combattants en particulier, ne peuvent croire. Le spectateur des années soixante est en effet « cerné par la guerre » : les images du conflit, au « style inimitable », que Frédéric Rossif utilise pour monter ses émissions sont ancrées dans l'imaginaire de chacun et font émerger les souvenirs du conflit. Puisqu'on sait par l'expérience à quoi « ressemble » 1944, l'œil ne peut être trompé par les reconstitutions ; « le faux document brut a vécu ». L'image d'archives s'impose comme seul vecteur de mémoire légitime, quand bien même on sait déjà que si elle montre la vérité, ce n'est qu'une partie de la vérité. Charge alors à la télévision, selon le souhait de la critique, de « démystifier les grandes machines » du cinéma et de dévoiler au spectateur les effets de montage, les dévoilements et les hors-champs d'une prise de vues dans une nouvelle perspective d'éducation aux images.

Trouve-t-on alors du documentaire dans la fiction ? Encore une fois, tout dépend de ce que l'on entend par « documentaire ». Selon la définition que j'ai proposée en introduction, le documentaire historique des premières années de la télévision se limite strictement à des films de montage d'archives audiovisuelles ou d'iconographie plus ancienne. Les producteurs de fictions, dans les dramatiques, font tout de même état d'une volonté d'adéquation au réel historique et d'inscription dans un discours savant et documenté, qui les fait interagir parfois avec l'historiographie en train de se faire. L'adresse au spectateur, à l'écran ou dans la presse, n'a rien d'exceptionnel pour une télévision en construction, attentive à son public qu'elle se représente actif et en interaction avec les programmes diffusés, et qu'elle encourage à réagir et donner son opinion sur la qualité des émissions. Le documentaire, à l'instar de l'ensemble des genres télévisuels, fait perdurer cette relation de proximité entretenue avec le public. Assurément, les fictions historiques s'appuient – pas toujours – sur des procédés discursifs et des effets d'annonce en partie documentaires ; pour autant, la fiction conserve sa part d'invention et ne rentre pas dans le champ *du* documentaire. Ce bref état des lieux des modes

⁷⁶ Marie-Louise Haumont, *Télé-Revue*, 7 octobre 1964.

⁷⁷ I. Veyrat-Masson, *Télévision et histoire...*, p. 41.

par lesquelles la fiction peut entrer en résonance avec le monde *réel*, au sens d'extra-textuel, éclaire la proximité et les écarts entre le documentaire comme qualificatif et comme substantif. Il permet aussi d'appuyer un des enjeux principaux de cette étude : adresser le documentaire comme genre cohérent afin d'en tracer l'historique et les différentes orientations successives.

Pendant les quinze premières années de la télévision, la dramatique s'est donc imposée comme le genre dominant de la télévision historique, parabole de l'histoire de France ancienne à travers laquelle s'invitaient, occasionnellement, des échos du monde contemporain. Au tournant des années soixante, alors que les historiens comme les producteurs d'émissions commencent à se pencher sur les traumatismes du XXe siècle dont les plaies semblent – pour un temps – pansées, la fiction télévisée manifeste une grande difficulté à s'inscrire dans le temps présent, concurrencée en cela par les « images d'archives », images du réel certes, mais peut-être « sans imagination ». Un nouveau genre s'impose dans le champ du documentaire afin d'explorer l'histoire et les mémoires du temps présent, en s'appuyant sur l'immense richesse des fonds d'archives audiovisuelles : le film de montage.

B. Fixation d'un genre : l'avènement du film de montage

1. Le montage d'archives, un film historien ?

Bénéficiant d'évolutions techniques favorables, timides au cours des années 1950 avant d'ouvrir le champ télévisuel dans la décennie suivante, le film de montage s'impose rapidement à la télévision comme le moteur du genre du documentaire historique. Aussi reconnu sous le nom de « film de compilation », Julie Maeck en donne la définition suivante : « une sélection de documents, dont l'ensemble forme un récit, un commentaire en voix *off*, un accompagnement musical, une durée standard sans relation avec les événements évoqués. »⁷⁸ Si « sélection » il y a, et la raison pour laquelle le « film de montage » diffère des autres films de cinéma qui sont tous, *a priori*, le produit d'un montage, c'est que les réalisateurs de ce type particulier de documentaires opèrent un montage sur des images qu'ils n'ont pas filmées eux-mêmes. Le préalable de tout film de compilation consiste en la recherche d'images non montées – des *rushes* – dans des dépôts d'archives audiovisuelles par des documentalistes⁷⁹. Le matériau filmique ainsi rassemblé fait ensuite l'objet de nombreux visionnages afin d'en extraire les images les plus propices à l'illustration d'un discours souvent écrit à l'avance, et dont le récit

⁷⁸ J. Maeck, *Montrer la Shoah...*, p. 77.

⁷⁹ Documentalistes qui sont, faut-il le rappeler, dans leur grande majorité et à l'instar des monteuses qui assistent les réalisateurs de documentaires, des femmes : si le documentaire historique de télévision est, tout au long de la période évoquée, principalement le fait de grands noms masculins, le rôle des femmes dans la recherche iconographique et le montage des images sélectionnées – ce qui pour un film de montage constitue l'essentiel du travail – est fondamental.

qu'elles sont supposées transmettre au spectateur est souvent la résultante d'un agencement avec d'autres images plutôt que l'émanation d'un « sens » intrinsèque et immuable⁸⁰. Comme on l'a déjà vu, le montage peut endosser une fonction de véritable grammaire de l'image, qui produit du sens par le rapprochement et la collusion d'images souvent étrangères. Cette fonction langagière du montage, verbe du film documentaire, a conduit de nombreux cinéastes et historiens à faire du film de montage l'équivalent cinématographique du livre d'histoire, capable de concurrencer la production scientifique en la matière par sa capacité à convoquer et transmettre au spectateur des *visions d'histoire*. Cette conviction dans la capacité du film et de l'image-archive comme représentation exacte de la réalité, et par voie de fait comme preuve matérielle, est exprimée dès les premières années d'enregistrement de matériaux cinématographiques : déjà en 1898, Matuszewski déclarait que

Le cinématographe ne donne peut-être pas de l'histoire intégrale, mais du moins, ce qu'il en livre est incontestable et d'une absolue vérité. La photographie ordinaire admet la retouche qui peut aller jusqu'à la transformation. [...] On peut dire que la photographie animée a un caractère d'authenticité, d'exactitude, de précision qui n'appartient qu'à elle. Elle est par excellence le témoin oculaire véridique et infaillible. »⁸¹

Et comme déjà exposé plus haut, les cinéastes accordaient très tôt à l'image cinématographique la faculté d'évoquer et de représenter des événements historiques ou passés, y compris par la fiction. Cette croyance dans les compétences historiennes du film a conduit à lui conférer le statut d'archive et à la constitution de dépôts d'archives cinématographiques, ces derniers contribuant en retour à entretenir ce sentiment qu'avaient les réalisateurs de pouvoir faire œuvre d'historien par l'image :

L'accumulation progressive des archives cinématographiques, ramenées de tous les points du monde, à travers l'histoire du XXe siècle débutant, amena à penser qu'on tenait là une documentation majeure sur l'histoire, et que le documentaire, par des films de montage, pouvait concurrencer les historiens sur leur propre terrain.⁸²

Cette confiance – parfois aveugle – en la véracité historique inhérente à l'image conduisit finalement à un retournement de la fonction archivistique des matériaux employés, partagé par l'ensemble des professionnels de télévision qui produisent des films de montage :

⁸⁰ François Niney, *Le documentaire et ses faux-semblants...*

⁸¹ Boleslas Matuszewski, *Une nouvelle source...*, p. 6, cité par Eléonore Challine et Laureline Meizel, « La fabrique des Archives photo-cinématographiques (1894-1914) : du musée des Photographies documentaires aux Archives de la planète », in Julie Maeck, Matthias Steinle (dir.), *L'image d'archives...*

⁸² Guy Gauthier ajoute : « On est bien revenu sur la très relative vérité de ces bouts filmés, qui pouvaient cependant avoir saisi des instants bouleversants et spectaculaires à défaut d'être significatifs. » Guy Gauthier, *Le documentaire...*, p. 127.

l'appréhension, la manipulation et le montage d'images conservées dans des dépôts d'archives cinématographiques les amenèrent à renommer ces dernières « images d'archives »⁸³, renforçant de la sorte le caractère intrinsèquement historique des images reconnues comme telles⁸⁴.

A l'instar de Serge Berstein, de nombreux historiens ont reconnu – ou cru reconnaître – dans le travail du cinéaste sur le film de montage une activité intellectuelle et d'écriture analogue à la leur :

Le cinéma a donné naissance à un genre propre pour aborder de manière documentaire les faits historiques en utilisant le recours au montage comme élément de sélection et de manipulation de l'histoire. C'est ce qu'on appelle 'le film de montage', pouvant être défini comme la combinaison d'éléments filmés antérieurement et montés en laboratoire dans une certaine perspective temporelle. Le film de montage établit donc une dialectique présent-passé, à partir d'un nouveau processus de sélection, sur la signification première de ces images en fonction de nouveaux critères idéologiques ou temporels. Elle constitue ainsi une mémoire tant historique que cinématographique.⁸⁵

Recherche dans les inventaires d'archives, dépouillement des fonds, sélection et mise en intrigue par l'écriture, pensée comme assemblage voire *montage* des documents entre eux : les étapes de construction du récit historique et du film de montage semblent les mêmes, jusqu'à l'administration de la preuve, que les documentaristes revendiquent souvent par la capacité supposée de l'image à étayer des faits. Arnaud des Pallières, réalisateur de *Drancy Avenir*, ne dit pas autre chose lorsqu'il fait référence à Walter Benjamin comme inspiration de sa pratique du montage : l'emploi d'« images d'archives » constitue une « entreprise de pensée » semblable à

⁸³ Patrice Marcilloux a ainsi montré que la terminologie d'« images d'archives », si elle est largement employée par des cinéastes, des critiques ou des spectateurs, n'est pas et n'a jamais été utilisée par des professionnels de la conservation, lesquels sont chargés de fonds d'« archives audiovisuelles ». Cette conception et cette dénomination sont ainsi une émanation de la manipulation de fonds audiovisuels par des professionnels de cinéma ou de télévision et de la communication autour de la diffusion à un public large. Voir Patrice Marcilloux, « Images archivées, images d'archives : fortunes terminologiques », in Julie Maeck, Matthias Steinle (dir.), *L'image d'archives...*, pp. 53-64.

⁸⁴ Jean-Stéphane Carnel, en s'intéressant aux archives audiovisuelles employées dans les journaux télévisés, a montré que la notion d'« images d'archives » est une construction de l'esprit qui renvoie à un imaginaire esthétique plus qu'à une réalité archivistique. En effet, la très grande majorité des archives audiovisuelles produites et conservées de nos jours sont des « images d'archives » invisibles, en ce sens qu'elles sont conservées afin d'illustrer des reportages sans avoir à tourner de nouvelles images et *ressemblent* donc à des « images d'actualités » contemporaines. Leur fonction est d'illustrer une séquence du présent, quand bien même l'emploi de l'image est décontextualisé voire anachronique. A l'inverse, les « images d'archives » telles qu'elles sont comprises par les spectateurs et les professionnels des médias correspondent à un imaginaire du passé historique : l'« image d'archives » est l'image qui « ressemble » à une prise de vues ancienne, avec tout ce que cela suppose en termes esthétiques, notamment par l'absence de couleurs ou une qualité d'image amoindrie. Cf. Jean-Stéphane Carnel, « Ces images d'archives qui font l'actualité dans les journaux télévisés », in Julie Maeck, Matthias Steinle (dir.), *L'image d'archives...*

⁸⁵ Serge Berstein, « Points de vue sur les rapports de l'Histoire et du cinéma », *Les Cahiers de la Cinémathèque* n°35/36, 1982, cité par Aude Vassalo, *Le documentaire historique...*

celle de la citation dans le domaine littéraire. Les images sont empruntées et insérées dans un discours comme peuvent l'être les paroles d'autrui : des Pallières prétend ne pas produire un discours autonome mais opérer une reprise de discours plus anciens dont il fait la citation et le montage⁸⁶. Marc Ferro, pionnier chez les historiens de la pratique de l'archive audiovisuelle, a mis en valeur la capacité de « l'image d'archives » à informer l'historien au même sens que les sources traditionnelles, de même que la légitimité du film de montage comme œuvre d'histoire. La comparaison entre les deux activités de pensée ne doit pas jeter le discrédit sur l'écriture historique mais, au contraire, donner à voir le caractère profondément original du montage d'archives audiovisuelles entre elles et de l'intérêt pour produire un discours véridique : « il ne viendrait à l'idée de personne que le choix de ses documents, leur assemblage, la mise en place de ses arguments constituent également un montage, un truc, un trucage. »⁸⁷ En 1975, Ferro invite les historiens à opérer dans un nouveau paradigme archivistique comme lui-même le fait depuis une dizaine d'années. Si l'archive audiovisuelle est décrédibilisée, ce serait du fait des rapports de force autour de l'écriture d'une histoire « sous surveillance », écrite depuis des siècles pour le Prince, et qui organise une hiérarchie des sources dans laquelle le film n'a, soi-disant, ni valeur ni utilité. Surveillé et censuré, le film l'est parce qu'il a « cet effet de déstructurer ce que plusieurs générations d'hommes d'Etat, de penseurs, de juristes, de dirigeants ou de professeurs avaient réussi à ordonner en un bel équilibre »⁸⁸ : comme l'entend Edgar Morin, pionnier du sujet en 1956, le film a fonction de révéler les dessous d'une société, en détruisant le double que les institutions en diffusent⁸⁹. Pour Ferro, le langage audiovisuel ne doit pas constituer un obstacle face à « l'infatigable ardeur des historiens »⁹⁰. L'activité de ces derniers ne semble pas favorable à une annexion du film dans leurs prérogatives : dans les années 1970, tandis que le cinéma a été intégré à la société en tant qu'art légitime, le rôle de l'historien s'est déplacé du récit vers les sciences humaines. Le film, considéré *a priori* comme faux par définition, est à contre-courant d'une histoire économique et sociale, portée par les études statistiques et sur le temps long. Le livre de Ferro a alors une fonction programmatique, qui définit le rapport au film qu'il souhaite voir advenir dans les travaux historiques : « L'hypothèse ? Que le film, image ou non de la réalité, document ou fiction, intrigue authentique ou pure invention, est Histoire. Le postulat ? Que ce qui n'a pas lieu, les croyances, les intentions, l'imaginaire de l'homme, c'est autant l'Histoire que l'Histoire. »⁹¹

⁸⁶ Arnaud des Pallières, entretien avec Sylvie Lindeperg, in S. Lindeperg, *Clio de 5...*

⁸⁷ M. Ferro, *Analyse de film...*, p. 8.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ Edgar Morin, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire, Essai d'anthropologie sociologique*, Editions de Minuit, 1956.

⁹⁰ M. Ferro, *Analyse de film...*, p. 8.

⁹¹ *Ibid.*, p. 10. Passée cette ouverture programmatique, Ferro propose dans la suite de l'ouvrage des méthodes d'analyse et des clés de lecture à destination des historiens qui voudraient faire du film l'un des matériaux archivistiques de leurs études.

L'exigence de méthode et de critique des sources que Ferro impose aux analyses de films par les historiens va de pair avec une attention similaire portée sur l'emploi des archives audiovisuelles dans les films de montage. Il trace ainsi l'héritage intellectuel entre une histoire méthodique battue en brèche à partir des années 1930 par l'école des *Annales* et le film de montage d'archives classique des années 1960, qui n'a pas encore connu sa révolution ophulsienne, et se saisit d'un flux d'archives cinématographiques prolifique sans appréhender les conditions de sa production, ni la situation du monteur face à ces images du passé⁹². Julie Maeck résume les écueils que rencontre le film de montage d'archives :

Le problème principal du film de montage est, en effet, d'intégrer telles quelles des images qui ont été tournées par d'autres personnes, à une époque et dans un but différents, sans que cette altérité soit toujours soulignée. Tributaire de la volonté d'illustrer à tout prix par des images les faits énoncés par la voix *off*, véritable fer de lance du film de montage d'archives, cette deuxième méprise aboutit à des contre-emplois dans l'usage du matériel, et donc à une manipulation de l'image. En outre, ce genre documentaire entretient avec le matériel d'archives des rapports insouciant en lui attribuant un caractère authentique, qui ignore cette essence propre.⁹³

Le film de montage serait donc un film historien, et fait face à ce titre aux mêmes enjeux et difficultés que les historiens eux-mêmes : sans critiquer ses sources, sans réfléchir sur sa propre situation, le film est condamné à diffuser voire reproduire les mêmes discours consensuels et *surveillés* auxquels il emprunte par la citation d'images. Si l'on en croit Julie Maeck, les images sont à ce point déterminées par leur contexte de production que des films des années soixante empruntant aux images de propagande tournées par les cinéastes nazis afin d'illustrer un film de montage portant sur la période de la Seconde Guerre mondiale, dès lors qu'ils ne procèdent pas au dévoilement de la mise en scène originelle des images, relaient une esthétique et, partant, un discours nazi :

Les images émanant de ces films restent fascistes même si elles sont diffusées dans un contexte qui tend à le combattre. [...] Même s'ils tentent, à des degrés divers, de déjouer le caractère idéologique de l'image nazie, ces réalisateurs pionniers, en

⁹² Marc Ferro, « L'empire des images », in Marc Ferro, Jean Planchais (dir.), *Les Médias et l'Histoire. Le poids du passé dans le chaos de l'actualité*, Centre de formation et de perfectionnement des journalistes, 1997, cité in J. Maeck, *Montrer la Shoah...*, p. 77.

⁹³ J. Maeck, *Montrer la Shoah...*, p. 77.

diffusant telles quelles ces images, calquent en partie la ligne édictée par la politique nationale-socialiste.⁹⁴

C'est oublier que la réception d'images tient certes à leur esthétique d'origine mais également aux cadres intellectuels et orientations mémorielles qui déterminent la réception par un certain public. Les images du *Triomphe de la volonté*, largement réemployées tout au long de la période et notamment par Frédéric Rossif, qui les monte dans ses documentaires du *Magazine du temps passé* de la fin des années cinquante à *De Nuremberg à Nuremberg* trente ans plus tard, sont irrémédiablement fascistes, et à plus forte raison par l'accompagnement sonore terrible que Vangelis compose pour ce dernier film. Toutefois, le sentiment qu'elles rencontrent et le discours qu'elles produisent chez les spectateurs reste profondément ancré dans les prédispositions historiques et mémorielles, l'encyclopédie mentale⁹⁵ de ceux qui les reçoivent. Cette relecture permanente des images à l'aune des connaissances et imaginaires que les spectateurs ont des sujets et événements qu'elles représentent se joue particulièrement dans le film de montage qui réemploie des images d'archives en les montant avec d'autres images exogènes. Un réalisateur qui tourne de nouvelles images confrontées à des « images d'archives » produit un nouveau point de vue qui s'ajoute au point de vue originel ; il y a une succession, une surimpression d'imaginaires et de sens par les différentes strates chronologiques de prises de vues. Le film de montage adresse des images du passé ; mais ces dernières sont « re-présentées », réintroduites dans un temps présent à la fois étranger et conséquence du temps passé qui les a produites⁹⁶. Un film de montage décontextualise et s'approprie des images du passé pour leur conférer un discours nouveau, issu d'une mémoire qu'elles ne portent pas, autant qu'il les emploie comme preuves de la vérité que le discours adresse : le film de montage est film d'histoire, il est aussi film de mémoire, vecteur d'une mémoire spécifique qui est autre chose que la somme des représentations qu'il emploie, et qui réside dans la mise en relation d'images et d'imaginaires variés.

2. Le film de montage avant la télévision

De quand date le film de montage ? J'ai déjà donné plus haut la date de 1927, à laquelle Esther Choub réalise ce qui est toujours considéré aujourd'hui comme le premier film monté à partir d'« images d'archives », *La chute de la dynastie Romanov*. Il est difficile de trouver trace d'une telle entreprise – celle déjà décrite, de sélection et de montage d'images tournées et

⁹⁴ *Ibid*, pp. 77-78.

⁹⁵ Cf. Umberto Eco, *op. cit.*

⁹⁶ Cf. Pierre Arbus, « L'invention du continuum affectif », *Lorsque Clio...*, t.2.

conservées par d'autres – avant cette date : la « préhistoire »⁹⁷ du film documentaire est une période particulièrement riche, mais en ce qui concerne la constitution de ces « images d'archives ». La querelle entre « fiction » et « documentaire » qui agite le cinéma à ses débuts est déjà prégnante dans le champ photographique, dès les années 1870. Photographies artistiques ou représentations scientifiques du monde réelles, photographies truquées ou images fidèles s'opposent, à une époque où l'on se soucie déjà d'enregistrer par l'image la vérité objective d'un monde changeant dont on craint que certains de ses aspects parmi les plus traditionnels ne soient amenés à disparaître⁹⁸ : la photographie, et le cinéma à sa suite, sont éminemment patrimoniaux. Ainsi, au début du XXe siècle, on filme plus qu'on ne monte : les premiers, les opérateurs Lumière, « plus soucieux de capturer des images que de les organiser »⁹⁹, et à leur suite ceux de Pathé, sont envoyés à travers le monde pour produire des « vues » projetées telles quelles dans leurs catalogues respectifs avant qu'Albert Kahn ne consacre sa fortune à ses « Archives de la planète ». Plus tard, après le passage à la fiction, les liens étroits entre voyage et production documentaire cinématographique ne se distendent pas : les premiers grands documentaires à succès, « documentaires romancés »¹⁰⁰, sont à vocation ethnographique, à l'instar du *Nanook* nordique de Flaherty ou du *Grass* oriental des « seigneurs de la jungle » Schoedsack et Cooper, qui inaugurent un véritable genre cinématographique qui perdure, en France, jusqu'à la toute fin de l'empire colonial. Du côté des « archives », c'est dans la boue des tranchées de la Grande Guerre que sont tournées les premières images iconiques du XXe siècle : en 1915, suivant l'exemple allemand, le gouvernement français crée les sections photographique et cinématographique des armées qui doivent servir une propagande par l'image. Ces dernières enregistrent jusqu'à la fin du conflit de nombreuses vues du conflit, reconstituées pour l'immense majorité du fait de l'impossibilité de tourner dans la violence des combats avec un matériel peu maniable sur un terrain impraticable. Après une première expérience de montage dès 1917¹⁰¹, réemployées à de nombreuses reprises après leur première diffusion¹⁰², les images du conflit imposent pour les générations qui suivent une conception particulière de l'« image d'archives » indissociable des conflits meurtriers du premier XXe siècle.

Revenons au film de montage : l'année même où Eisenstein, dans un mouvement inverse, reconstitue pour la filmer sa révolution d'*Octobre*, c'est bien Esther Choub, monteuse de formation, qui, la première, compose un film en réemployant des images issues d'actualités

⁹⁷ G. Gauthier, *Le documentaire...*

⁹⁸ Eléonore Challine, Laureline Meizel, « La fabrique des Archives photo-cinématographiques... », *op. cit.*

⁹⁹ G. Gauthier, *Le documentaire*, p. 36.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 39.

¹⁰¹ En 1917, Henri Desfontaines propose un premier montage des images de la guerre dans le film *La puissance militaire de la France*, avant son plus célèbre *Film du poilu*, composé comme une fiction d'archives. Voir Clément Puget, *Verdun, le cinéma...*, p. 215.

¹⁰² *Ibid.*

cinématographiques d'origines diverses. D'emblée, et dans la continuité des fonctions que Dziga Vertov lui avait attribué dans le cadre du « Ciné-Ceil », le montage s'impose aux images qu'il organise : les prises de vues d'une noblesse tsariste cérémonieuse ou en goguette sont détournées et retournées contre ceux-là mêmes qui avaient commandé leur captation en les raccordant à des plans de misère populaire. En exerçant son pouvoir de collusion, le montage apparaît dès lors comme un outil à même de dévoiler le sens caché des images, en en montrant l'envers ou le hors-champ. Par la suite, Choub réalise d'autres films sur le même modèle et jusque dans le cinéma sonore, explorant la guerre civile espagnole dans son *Espagne* de 1938. En 1935, les images montées par Choub sont réemployées par Germaine Dulac dans *Le Cinéma au service de l'histoire*, documentaire par lequel elle développe le rapport sensible à l'histoire des actualités cinématographiques devenues images d'archives. La Seconde Guerre mondiale développe à des fins de propagande le film de montage, et notamment par le réemploi d'images : pour soutenir l'effort de guerre et rallier l'opinion publique, et sur commande du gouvernement américain, Frank Capra s'adresse au grand public en 1942 par la série *Why we fight*, dans laquelle il insère des plans tournés par l'ennemi ; la même année, Stuart Legg fait de même pour son *This is Blitz*. En France, c'est cependant après-guerre que le film de montage prend son envol : en 1947, avec *Paris 1900*, Nicole Védres « ouvre un genre qui va se perpétuer, qui n'avait jusque-là qu'éte esquissé, qu'on peut appeler 'documentaire' au sens strict, dans la mesure où, justement, il utilise des 'documents' »¹⁰³. André Bazin y voit, dans une analogie proustienne du souvenir, « quelque chose de monstrueusement beau dont l'apparition bouleverse les normes esthétiques du cinéma »¹⁰⁴ :

Proust trouvait sa récompense du Temps retrouvé dans la joie ineffable de s'engloutir dans son souvenir. Ici, au contraire, la joie esthétique naît d'un déchirement, car ces « souvenirs » ne nous appartiennent pas. Ils réalisent le paradoxe d'un passé objectif, d'une mémoire extérieure à notre conscience. Le cinéma est une machine à retrouver le temps pour mieux le perdre. *Paris 1900* marque la naissance de la Tragédie spécifiquement cinématographique, celle du Temps.¹⁰⁵

Le film de montage, *i.e.*, en l'espèce, le documentaire historique, avec près de trente ans d'expériences par des cinéastes de divers horizons, est ainsi un genre déjà arrivé à maturité au moment où la télévision s'éveille. Dans le cadre de cette dernière, et dès lors que les techniques télévisuelles permettent la diffusion de documents montés, les documentaires historiques

¹⁰³ G. Gauthier, *Le documentaire...*, p. 78.

¹⁰⁴ André Bazin, « A la recherche du temps perdu, *L'Ecran français*, 30 septembre 1947, cité in G. Gauthier, *Le documentaire...*, p. 78.

¹⁰⁵ *Ibid.*

s'inscrivent dans le sillage de ces prédécesseurs au grand écran, et en exploitent les méthodes liées à l'« image d'archives » avant, à terme, d'en renouveler les formes par des ajouts authentiquement télévisuels autour de la figure du témoin.

C. Du grand écran au tube cathodique

Isabelle Veyrat-Masson a bien mis en exergue la prédominance du film de montage dans les documentaires historiques diffusés à la télévision des pionniers, elle qui fait la distinction entre les documentaires à base d'images d'actualité et les autres, et rappelle « que les documentaires sans archives n'ont pas laissé de grandes traces dans les mémoires »¹⁰⁶. Au sein de cette télévision du direct, qui donne autant de pouvoir aux réalisateurs qui assurent seuls le bon déroulement des émissions, le documentaire est loin d'être le genre privilégié de ces derniers qui pour beaucoup sont des « déçus » du cinéma : il représente 15% des programmes en 1953¹⁰⁷. Le récit que les documentaires portent n'est pas si différent de celui des dramatiques, qui fait la part belle aux grands personnages historiques : « Histoire centrée autour des grands hommes certes, mais avec une conception très large de la grandeur. Il s'agit d'artistes, de savants, de saints, d'aventuriers ou de découvreurs qui ont joué un rôle dans la construction de l'histoire. »¹⁰⁸ L'enjeu est bien de proposer au téléspectateur un grand récit, qu'on peut qualifier de positiviste dans le domaine historique, qui lui fait observer la mise en branle d'un monde qui suit enfin la voie du progrès après les traumatismes des années noires : au moment de préparer la rentrée de l'été 1958, le Comité des programmes de télévision salue « les émissions documentaires, secteur extrêmement important qui a permis à la télévision de jouer ces dernières années un rôle considérable auprès des téléspectateurs en leur montrant les possibilités offertes dans les domaines des découvertes »¹⁰⁹ et la Direction des programmes souhaite continuer à développer et programmer des émissions documentaires. De nouvelles séries documentaires sont créées encore lors de la rentrée de l'année 1959-1960¹¹⁰ : dans le champ historique, c'est encore essentiellement du côté de l'histoire des sciences que s'inscrivent les documentaires historiques, en même temps que l'histoire contemporaine, et plus particulièrement des deux guerres mondiales, s'installe peu à peu dans les programmes.

¹⁰⁶ I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, p. 115.

¹⁰⁷ *Ibid*, p. 44.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 115.

¹⁰⁹ Procès-verbal de la séance du 3 juillet 1958 du Comité des programmes de télévision, Archives nationales, Pierrefitte, « Archives des organes... », 19900214/33.

¹¹⁰ Procès-verbal de la séance du 25 juin 1959 du Comité des programmes de télévision, *Ibid.*

1. Premiers passages de frontière : le documentaire historique aux Actualités françaises

En constituant le corpus de documentaires présenté dans la première partie de cette thèse, il m'a semblé important de considérer également les documentaires historiques diffusés dans le cadre des actualités cinématographiques, profitant de l'opportunité offerte par l'INA d'accéder par un même catalogue aux archives de la télévision et des *Actualités françaises*¹¹¹. Sylvie Lindeperg, étudiant les représentations de l'événement de la Libération au regard de l'histoire des actualités cinématographiques d'après-guerre, a montré que

La métaphore revendiquée de la presse filmée comme « machine à écrire l'histoire » n'est pas illégitime à condition de l'envisager, non dans sa prétention ubiquiste à produire des « effets de balcon » et à refléter fidèlement le réel, mais dans sa capacité à forger des constructions narratives sur l'événement dont le déchiffrement est pertinent pour l'Histoire.¹¹²

Diffusant un récit de l'événement contemporain fluctuant selon les rapports de force politiques et mémoriels au sein de la production des actualités, et dont les représentations se sont progressivement traduites en discours historique, *Les Actualités françaises* ont également, à l'occasion, projeté des documentaires portant sur des périodes antérieures qui peuvent être considérés comme prémices des documentaires qui sont diffusés par la suite à la télévision, tant la proximité générique et discursive est forte. Si des documentaires historiques ont été projetés épisodiquement aux *Actualités françaises* jusqu'à l'orée des années 1960, date à laquelle le genre est définitivement installé à la télévision, l'analyse porte ici plus précisément sur deux documentaires qui ouvrent le corpus d'émissions pour l'année 1949, l'un évoquant la vie quotidienne à l'époque médiévale¹¹³, l'autre la révolution de 1848¹¹⁴. Le choix des sujets historiques programmés dans les actualités cinématographiques est intéressant en ce qu'il témoigne d'enjeux iconographiques – et, partant, mémoriels – différents de ceux qui interviennent à la télévision dix ans plus tard. Face aux images d'actualités, contemporaines et toutefois déjà images d'archives « en devenir », dont l'emploi par les documentaristes de la

¹¹¹ *Les Actualités françaises* sont créées en avril 1945, en remplacement de *France-Libre-Actualités*, journal d'actualités cinématographiques fondé à la Libération dont la première projection fut consacrée au film *La Libération de Paris*. Les résistants communistes du Comité de Libération du Cinéma Français (CLCF), premiers instigateurs des actualités libres, sont à partir de la création des *Actualités françaises* progressivement effacés par l'Etat, qui réintègre notamment des éléments vichystes. Voir S. Lindeperg, *Clio de 5...*

¹¹² S. Lindeperg, *Clio de 5...*, p. 277.

¹¹³ *Images médiévales*, film de William Novik composé d'iconographie de manuscrits médiévaux conservés par la Bibliothèque nationale. Identifiant de notice INA : AFE01000882.

¹¹⁴ *La Révolution de 1848*, film de Victoria Mercanton, Marguerite de la Mure et Albert Soboul, qui utilise la caricature de presse du XIXe siècle comme iconographie. Identifiant de notice INA : AFE01000884.

télévision fixe dans les années suivantes un imaginaire collectif du genre du documentaire, c'est une iconographie plus ancienne qui a fonction d'illustration du passé. Ces documentaires historiques diffusés en accompagnement des journaux d'actualités ne sont pas produits par les *Actualités françaises*, mais par la Coopérative Générale du Cinéma Français (CGCF). Conçue par Louis Wipf en octobre 1944, elle ambitionnait d'encadrer toute la chaîne de recherche, de production et de diffusion du cinéma français¹¹⁵, mais ses espoirs sont douchés par la reprise en main par l'Etat des instances de direction du cinéma et l'effacement des anciens résistants communistes et antifascistes au profit de gaullistes, voire d'anciens vichystes¹¹⁶. La Coopérative se limite finalement à la production de films, dans la continuité des orientations du CLCF et sous l'égide du PCF.

a. Images médiévales, *montage moderne*

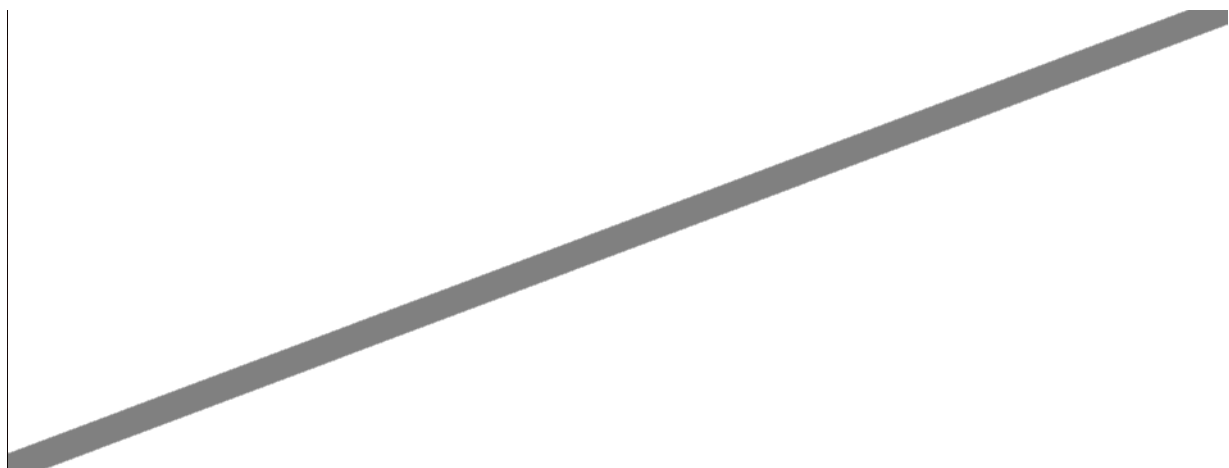


Figure 1, a : Générique du film ; b : Première scène. Images médiévales, 1949, *Actualités françaises*, INA, AFE01000882.

En 1949, la réalisation d'un documentaire en couleurs, à plus forte raison projeté dans le cadre des actualités cinématographiques, tranche avec la diffusion continue d'images en noir et blanc : cette donnée était essentielle pour mettre en valeur la très riche iconographie médiévale exploitée par le film. William Novik est salué pour la qualité de ce « film de montage » médiéval : il reçoit le Prix pour la couleur du Festival de Cannes 1949¹¹⁷. Avec le conseil historique du jeune archiviste paléographe Jacques Yvon, qui soutient cette année-là sa thèse d'école consacrée à *L'illustration des romans arthuriens du XIIIe au XIVe siècle*¹¹⁸, William Novik construit son film autour des miniatures de manuscrits enluminés des XIVe et XVe siècles

¹¹⁵ S. Lindeperg, *Clio de 5...*, p. 40.

¹¹⁶ Jean Painlevé est ainsi remplacé à la Direction générale du cinéma par Michel Fourre-Cormeray en mai 1945. *Ibid*, p. 40.

¹¹⁷ Page de présentation du film sur le site de la cinémathèque française, accessible à l'adresse : <<https://www.cinematheque.fr/film/50415.html>> (consulté pour la dernière fois le 10 mars 2022).

¹¹⁸ Louis Desgraves, « Jacques Yvon », in *Bibliothèque de l'école des chartes*, 142-2, 1984, p. 386.

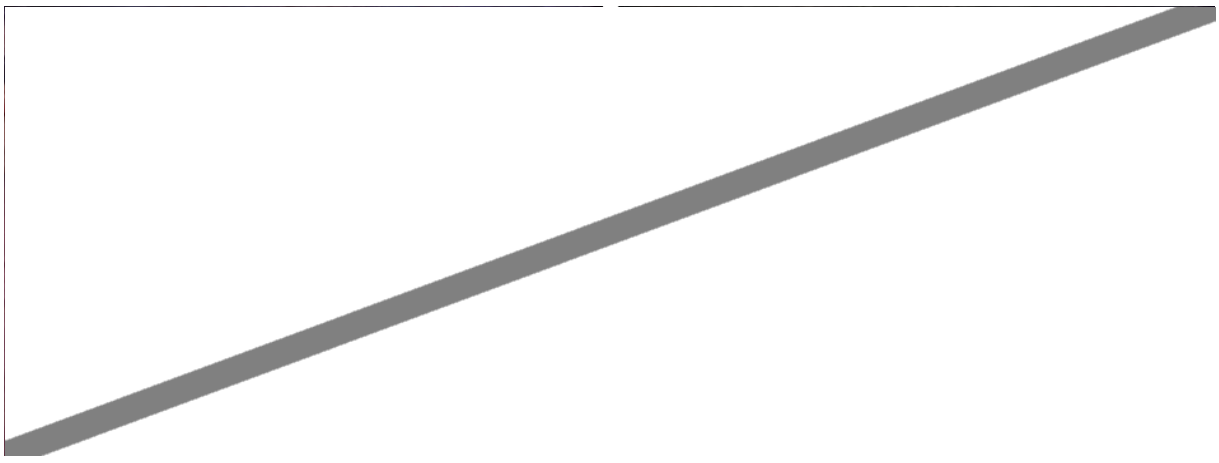


Figure 2, a : *La création du monde* ; b : *Eve sortie de la côte d'Adam*. Images médiévales, 1949, *Actualités françaises*, INA, AFE01000882.

conservés par la Bibliothèque nationale¹¹⁹. Cette iconographie particulière est mise en scène dès le générique du film, un pastiche de manuscrit médiéval (Fig. 1.a¹²⁰), et le premier plan qui présente un manuscrit enluminé dans lequel le réalisateur plonge littéralement le regard du spectateur par un zoom avant (Fig. 1.b) : « Certains manuscrits des XIVe et XVe siècles s'ornent de minuscules peintures. Exécutées avec un soin qui défie l'imagination, elles ouvrent un horizon nouveau sur la vie quotidienne du Moyen Âge. » A cette fin de représenter la vie quotidienne médiévale, le film se place dans l'univers mental des personnages qu'il adresse : le film s'ouvre sur la création du monde (Fig. 2.a), source de toute vie, puis de l'homme et de la femme (Fig. 2.b), illustrée par des enluminures de la Genèse, et se clôt avec la fin des temps, convoquant des images de la Mort sur son cheval blême (Fig. 3.a) annonciatrice du Jugement dernier (Fig. 3.b). Adam et Eve, chassés du Jardin d'Eden après avoir commis le péché originel, ouvrent la voie à la mise en place de la société médiévale : l'homme doit désormais travailler la

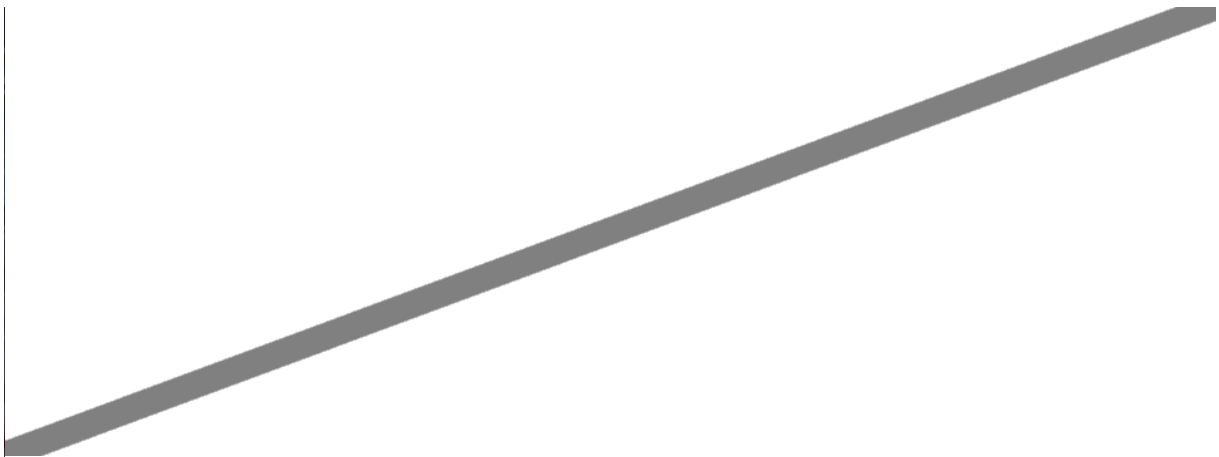


Figure 3, a : *La Mort* ; b : *Le Jugement Dernier*. Images médiévales, 1949, *Actualités françaises*, INA, AFE01000882.

¹¹⁹ Parmi lesquels *Le Livre de chasse* de Gaston Fébus et *Les Vigiles de la mort* de Charles VII (Fr.5054).

¹²⁰ Les figures insérées dans le texte seront numérotées en chiffres pour chaque grande partie chronologique de la thèse. Dans chaque figure, les images seront numérotées par ordre alphabétique. Chaque figure pourra rassembler des images issues d'une même « scène » du film – ou proches dans le montage du film. Elles seront insérées selon leur ordre d'apparition dans le film, de gauche à droite et de haut en bas. Des images issues de scènes différentes du film feront l'objet de figures distinctes. Les descriptions des images ne correspondront pas à une identification iconographique ou archivistique, mais à une description sommaire de leur usage ou de leur objet au sein du film.

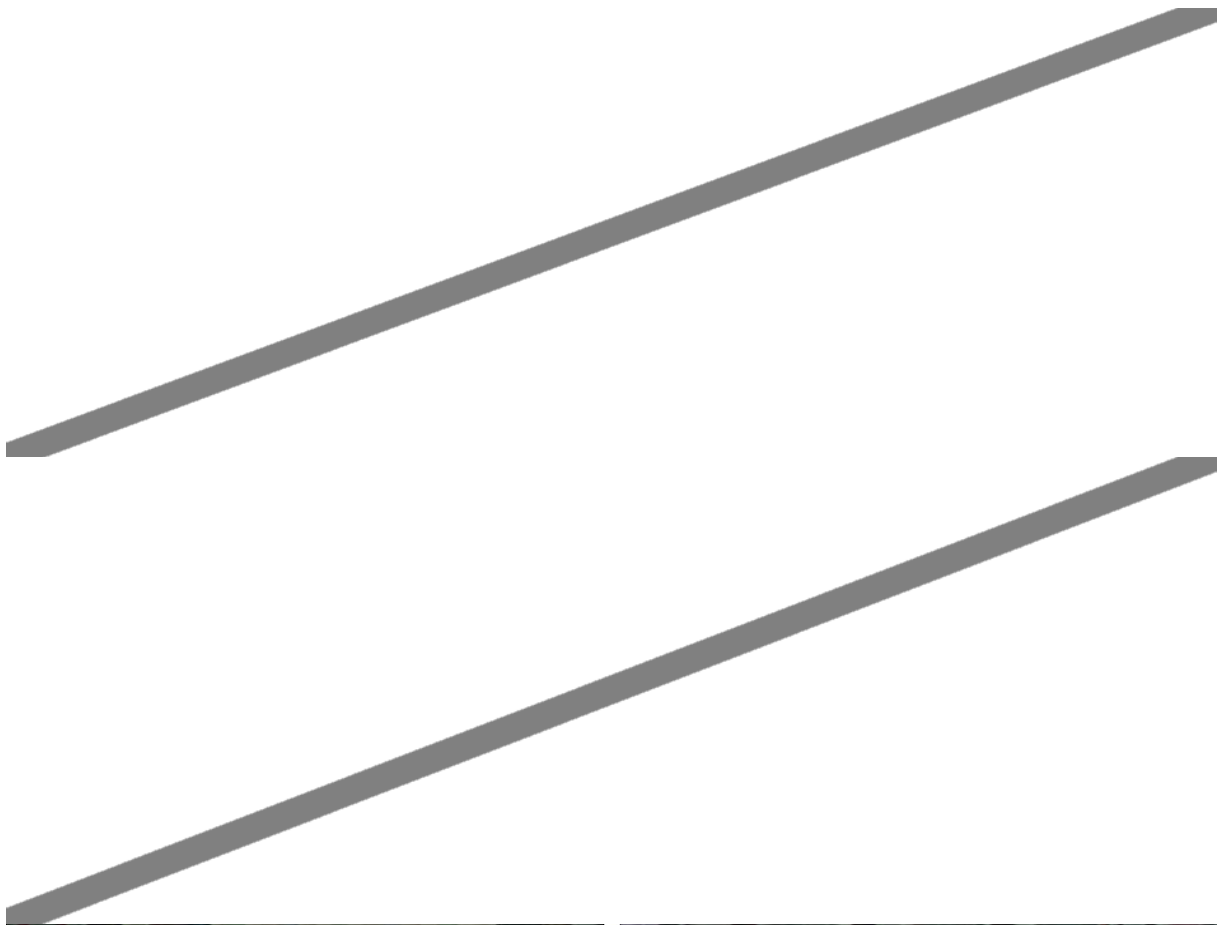


Figure 4, a : *Laboureurs aux champs* ; b : *L'amour courtois* ; c et d : *Scènes de banquets*. Images médiévales, 1949, *Actualités françaises*, INA, AFE01000882.

terre. Le commentaire est minimaliste : pour l'auteur du texte, nul besoin d'explicitier des images qui renvoient à un imaginaire quasi-universel et que les spectateurs connaissent bien.

Représentatif en cela de l'orientation de la CGCF, le film applique une lecture marxiste de la société médiévale. Elle n'est pas tant représentée comme société d'ordres que de classe, appliquant en cela les clés de compréhension du matérialisme historique. Les *oratores* étant absents, la société est divisée en deux classes sociales, les serfs, producteurs, s'opposant aux seigneurs oisifs, voire destructeurs : quand les laboureurs travaillent aux champs, le seigneur « ne connaît que le métier des armes ». Les miniatures servent à mettre en exergue cette rupture sociale : les paysans œuvrent les outils à la main (Fig. 4.a) pendant que les nobliaux, animés par l'amour courtois (Fig. 4.b), batifolent, dansent et ripaillent lors de banquets (Fig. 4.c) parfois trop arrosés (Fig. 4.d). Les nobles disposent du monopole de la violence, qu'ils exercent en de multiples occasions, mais toujours par divertissement : le banquet laisse place aux « plaisirs de la chasse » et le tournoi n'est qu'une répétition générale d'un « jeu plus cruel et plus dévastateur, la guerre. » C'est la longue histoire du genre humain contée par Marx un siècle plus tôt. Pour servir ce discours, l'iconographie n'est pas identifiée ni datée, de même que les conditions de la production iconographique sont laissées de côté, et ce, alors même que le documentaire s'ouvre sur une évocation patrimoniale. Les miniatures peuvent ainsi être détournées à loisir, les commentaires parcimonieux orientant le sens de lecture des images. Les enluminures

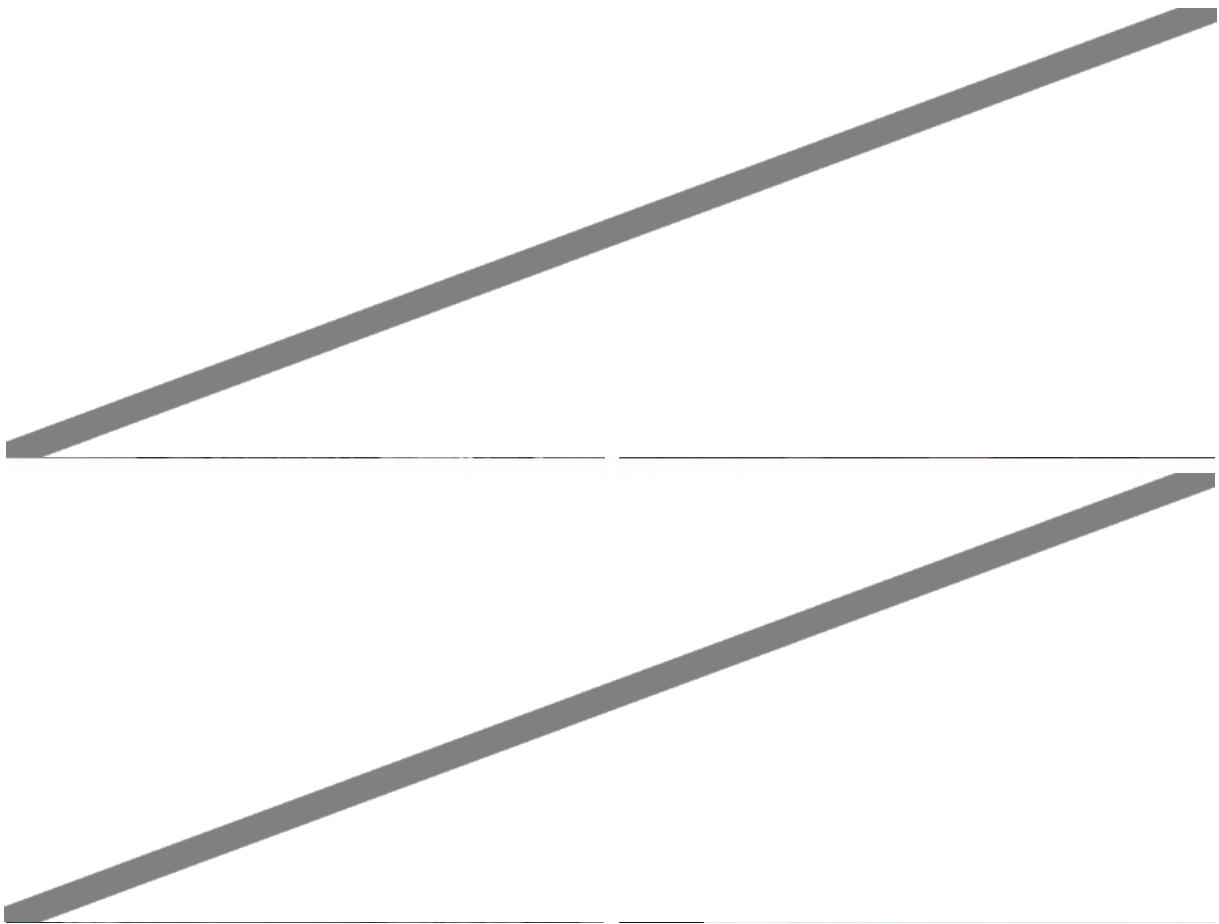


Figure 5, a-b : Les femmes ; c-d : La religion encadre la naissance et la mort. Images médiévales, 1949, *Actualités françaises*, INA, AFE01000882.

médiévales fonctionnent comme des images-types de scènes idéales pour coller à une représentation relativement stéréotypée de l'Europe médiévale.

L'organisation du discours du documentaire est alors schématique : passée l'opposition fondamentale entre serfs et seigneurs, sont abordées successivement des thématiques cloisonnées. La question des femmes est assimilée exclusivement à la coquetterie (Fig. 5.a) et à la mode vestimentaire, amalgamant une iconographie figurant le travail des tisseuses à cette seule perception genrée (Fig. 5.b). La vie quotidienne, c'est aussi le soin face à la maladie : le Moyen Âge est présenté comme une période d'épidémies, durant laquelle la médecine rudimentaire est impuissante mais où l'hygiène et les bains tiennent une place importante. La religion conclut le chapitrage du film : elle organise la vie des fidèles de la naissance à la mort (Fig. 5.a et 5.b), toutes les deux encadrées socialement. Dans cette société servile, où la majorité de l'humanité œuvre pour qu'une minorité vive d'aventures et de banquets, l'organisation sociale par la religion est un véritable opium du peuple : la mort, dernière étape, constitue un rétablissement de l'égalité niée toute une vie durant. Les danses macabres sont amplement citées (Fig. 6), dans lesquelles souverains temporels et spirituels sont emportés au tombeau, pour mettre en avant cette conception d'un Moyen Âge tardif obsédé par la mort et des sociétés prises en étau entre conflits et épidémies. Le propos du film est enrichi par une illustration sonore diégétique qui appuie une représentation de la vie quotidienne qui dépasse les seules images. La musique, composée par Guy Bernard, est entendue comme celle que les

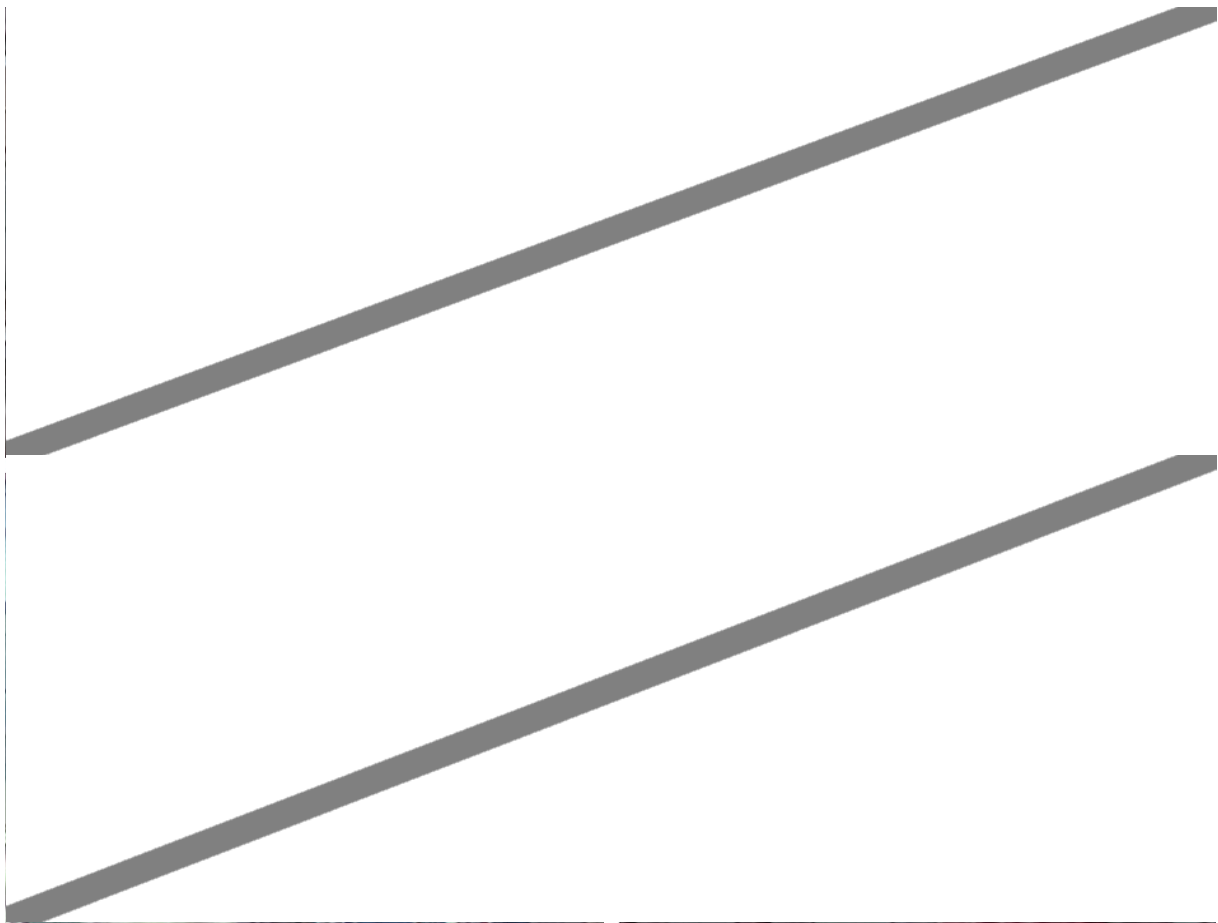


Figure 6, a à d : *Danses macabres*. Images médiévales, 1949, *Actualités françaises*, INA, AFE01000882.

contemporains de l'iconographie utilisée pouvaient entendre lors de telles scènes : un *kyrie* et une marche funèbre encadrent les scènes mythologiques et liturgiques, les scènes de vie quotidienne et de banquets sont accompagnées de chansons de troubadours tandis que la scène de chasse se déroule au son du cor.

Le discours autant que les procédés du film sont les marqueurs des représentations stéréotypées que manifestent les documentaires qui se consacrent au Moyen Âge : on retrouve *stricto sensu* les mêmes types d'iconographie accompagnés de commentaires du même acabit dans la vaste majorité des documentaires sur l'époque médiévale jusqu'à ce que l'intervention d'historiens des *Annales* sollicités par la télévision dans les années 1970 change la donne et propose un nouveau regard sur l'art médiéval. Du reste, une question peut être posée quant aux procédés exploités par le film : *Images médiévales* est-il, à l'instar des films qui opèrent un travail similaire à partir d'images photographiques ou cinématographiques, un film de montage ? Gil Bartholeyns rappelle qu'il existe, *a priori*, une rupture fondamentale entre les images produites par la main de l'artiste et celles enregistrées par un procédé de captation mécanique :

Un kouros, les Très Riches Heures du duc de Berry (1468) ou Le Radeau de La Méduse (1819) ne seront jamais des images d'archives. Cette évidence mêlée d'incongruité suggère pourtant un « ordre » des images. Mais attendez un peu, dit l'historien de l'Antiquité ou du Moyen Âge, perplexe : vous avez dit image d'archives ? La formule lui est totalement étrangère alors qu'elle sature l'histoire contemporaine. [...] Mentionnons plusieurs éléments immédiats. La période : la

notion d'image d'archives est endémique à l'histoire contemporaine. La technique : l'image d'archives concerne essentiellement l'image photographique fixe et animée.¹²¹

Dans leur état d'origine, il semble bien en effet qu'iconographie médiévale d'un côté, photographie et film de l'autre, manifestent des caractéristiques mais surtout des usages opposés. Il n'est pas question ici de retracer les ruptures, qui ont largement alimenté les débats autour de l'art photographique dès le XIXe siècle, qui existent – ou que l'on croit exister – entre des images fabriquées à la main, nécessairement subjectives et révélatrices des représentations de l'artiste qui les produit, et des images mécaniques pour lesquelles l'objectif – qui porte bien son nom – et la lentille seraient des garants d'objectivité et de rigueur, effaçant au passage l'opérateur dont la seule action consisterait à appuyer sur un bouton ou tourner une manivelle. C'est oublier un peu vite que les images mécaniques sont elles aussi préparées, composées, le fruit d'un point de vue et d'un cadre choisi au détriment d'autres, en bref, qu'elles sont irrémédiablement subjectives. Indépendamment de ces questions théoriques sur lesquelles existe une très large bibliographie, et que cette thèse a l'occasion d'évoquer par ailleurs, l'enjeu est ici de savoir si, par le passage au film, ces images sont l'objet de procédés cinématographiques analogues à ceux par lesquels les documentaristes ont composé, à partir « d'images d'archives », des « films de montage ».

Dans le cadre d'images cinématographiques compilées ou montées, la notion de « montage » est souvent limitée à son pendant minimal, à savoir l'assemblage de plans sans coupe – des rushes – d'origines diverses. Je propose ici d'amplifier cette notion de montage d'archives en lui rajoutant une partie du travail sur l'image qui relève, *a priori*, du tournage et de la fabrication de l'image : le choix du cadre et des mouvements de caméra. On le verra, le montage traditionnel « d'images d'archives » n'est pas exempt d'altérer de la sorte les matériaux qu'il convoque : il est fréquent, depuis les années 1960 jusqu'à nos jours, que le réalisateur d'un documentaire décide de recadrer l'image qu'il utilise, qu'il opère un zoom dans le cadre pour saisir un détail jugé important, ou même qu'il « promène » sa caméra à travers le champ. Autant de « trucages » qui menaceraient de dénaturer l'image d'archives originelle, supposée vierge de toute altération, et que des historiens et historiens du cinéma dénoncent à l'occasion¹²².

¹²¹ Gil Bartholeyns, « L'ordre des images », in J. Maeck, M. Steinle (dir.), *L'image d'archives...*, p. 21.

¹²² Sur ces aspects, et d'autres, Laurent Veray a ainsi dénoncé la « manipulation » des images par Daniel Costelle dans le cadre de la série documentaire *Apocalypse* lors de la diffusion de l'épisode consacré à la Première Guerre mondiale. Voir Laurent Veray, « *Apocalypse*, une modernisation de l'histoire qui tourne à la manipulation », site en ligne de *Télérama*, 25/03/2014, mis à jour le 08/12/2020, consultable à l'adresse : <<https://www.telerama.fr/television/apocalypse-une-modernisation-de-l-histoire-qui-tourne-a-la-manipulation-selon-l-historien-laurent-veray,110388.php>> (Consulté pour la dernière fois le 10 mars 2022).

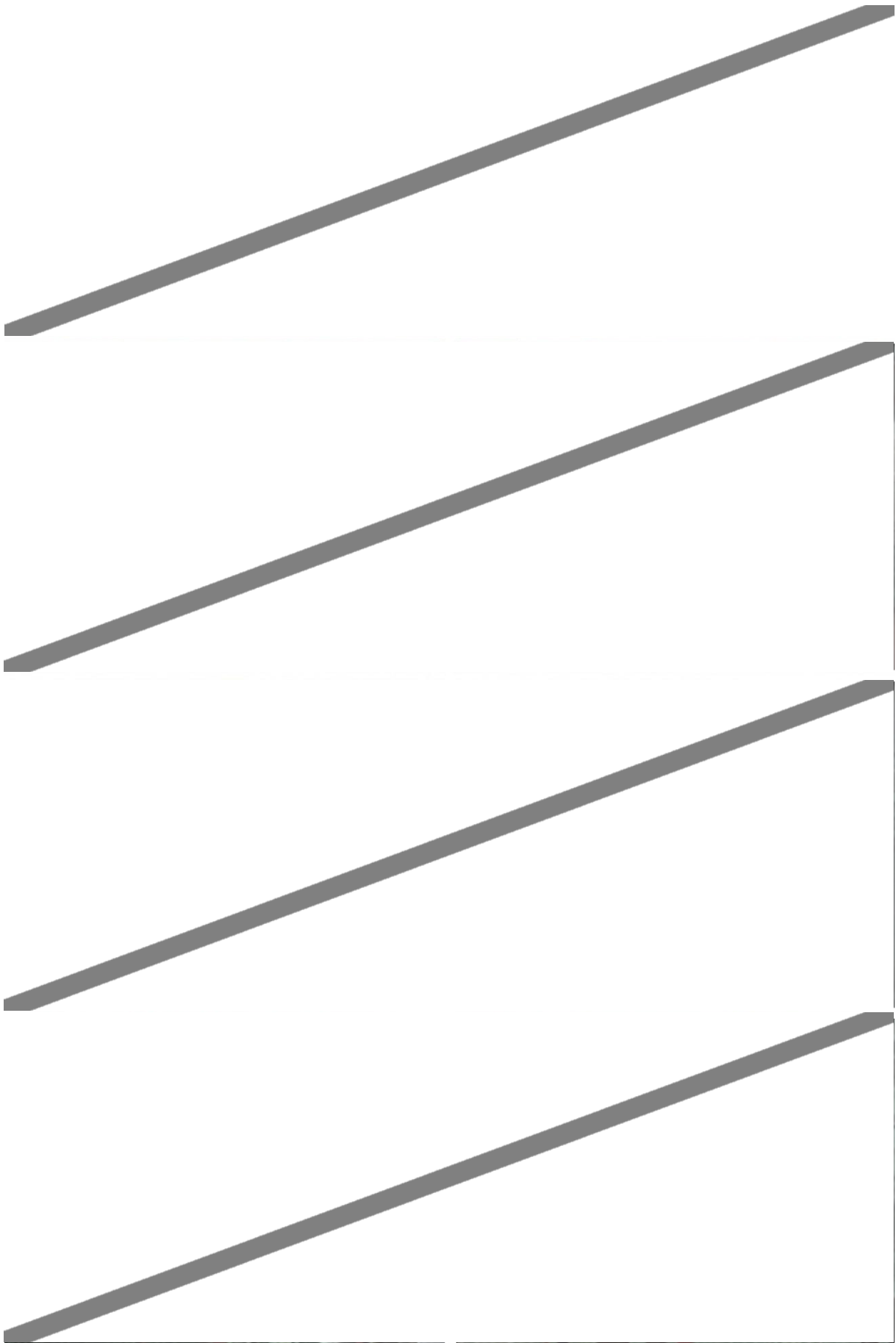


Figure 7, a à h : Scènes de chasse. Images médiévales, 1949, *Actualités françaises*, INA, AFE01000882.



Figure 8, a-b : Scènes de joute ; c-d : Scènes de bataille. Images médiévales, 1949, *Actualités françaises*, INA, AFE01000882.

A ce titre, *Images médiévales* témoigne des enjeux d'adaptation de l'iconographie, de l'image « originale » aux normes cinématographiques de l'image montée. Celle-ci s'opère principalement par le recadrage : les miniatures des manuscrits ne sont que rarement filmées dans leur intégralité, le réalisateur préférant zoomer sur les détails les plus adaptés au discours. Par le passage au film, l'image d'origine est ainsi réduite, et recomposée selon des besoins propres au film ; mais cette réduction implique également l'imposition du sens nouveau en fonction de l'usage dont elle est l'objet. L'iconographie médiévale, tronquée et montée avec d'autres images du même type, a perdu sa matérialité et sa nature première pour devenir cinématographique. Pour la plupart des scènes, cette adaptation de l'image consiste en un léger recadrage et tronque peu l'enluminure : certaines scènes, les scènes de chasse (Fig. 7) et de combat (Fig. 8) en particulier, dépendent en revanche d'un véritable travail de composition de l'image cinématographique par la décomposition de l'iconographie d'origine. Les miniatures du *Livre de chasse* de Gaston Fébus sont particulièrement mises à contribution. Ici, le réalisateur opère un zoom dans les miniatures qui permet de se focaliser sur certains détails et de décomposer le plan : une même scène, qui comporte de nombreux personnages et actions, est ainsi recomposée en plusieurs plans différents auxquels le montage restitue une logique qui ne leur était pas propre. La succession de plans serrés sur des arbalétriers et archers décochant leur trait (Fig. 7.a et 7.c) puis sur les bêtes abattues (Fig. 7.b et 7.d) reconstitue la temporalité de la scène : d'un seul plan large dans lequel toutes les actions ont lieu et doivent être lues simultanément, le film confère à l'iconographie une causalité cinématographique : l'action

effectuée dans un plan entraîne par conséquence celle qui en découle dans le suivant. Par un zoom avant dans le champ (Fig. 7.e et 7.f), la caméra renforce la violence de cette scène, patente dans des effusions de sang illisibles avant d'être mises en exergue par le plan serré (Fig. 7.g et 7.h).

Les images meurtrières s'enchaînent dans un montage effréné, dans lequel chaque plan ne dure qu'une seconde ; le dernier plan, trois oiseaux de proie volant au-dessus de la scène, est répété six fois, par des fondus au noir très brefs qui précèdent un zoom avant et qui transforment une simple représentation animalière en menace mortifère qui se rapproche de l'objectif dans le cadre. L'iconographie médiévale est résolument jetée dans les imaginaires contemporains : les aigles ont une symbolique encore vivace, quatre ans après la chute de l'Allemagne nazie, de même que la menace venant du ciel est évocatrice pour une génération qui a vécu les bombardements aériens. Le film se rattache par ailleurs à une école documentaire d'avant-garde : la scène de chasse, son insistance par l'orientation du regard sur les blessures animales et le sang projeté sont une citation à peine voilée au *Sang des bêtes* de Georges Franju¹²³, sorti la même année. Novik ne se contente pas de proposer une représentation sommaire de la société médiévale, mais s'approprie le matériau qu'il exploite pour s'inscrire dans des considérations esthétiques naturalistes d'avant-garde propres à ce cinéma documentaire de la fin des années 1940.

La même attention portée aux détails dans des plans larges est appréciable dans les scènes de combat, de la foule desquelles le gros plan fait émerger des acteurs particuliers. Ici, la coupe du plan entretient le sentiment d'agitation de la scène en même temps qu'elle désigne des détails autonomes, lesquels s'inscrivent désormais dans une mêlée illisible car tronquée. Le mouvement de caméra s'impose même à la lecture du plan par des panoramiques vifs qui restituent comme précédemment la temporalité cinématographique de l'action : ainsi le plan de la joute où la caméra glisse du cavalier en action (Fig. 8.a) à sa victime (Fig. 8.b) en suivant le mouvement de la lance. La même insistance sur les corps blessés, les cadavres, les scènes de meurtre en gros plan, sert le discours général d'orientation marxiste du film : par la chasse, la joute ou la guerre, les seules activités qu'ils connaissent, les seigneurs dévastent un monde appauvri par les destructions et l'accaparement des richesses par cet ordre belliqueux. Il est alors pertinent de qualifier ce documentaire de « film de montage » en ce sens qu'il s'approprie et transforme une iconographie plastique médiévale en plans cinématographiques, mus par une dimension temporelle propre au 7^e art, et dépositaires d'une esthétique contemporaine. Le film fixe en grande partie les usages de l'iconographie médiévale que l'on retrouve plus tard dans des documentaires qui exploitent un tel matériau au bénéfice de discours politiques concurrents. En l'espèce, *Images médiévales* relaie les orientations politiques de la CGCF et, à

¹²³ Sur le sujet, voir la thèse d'école des chartes de Simon Rozel, *Les yeux qui fascinent. Georges Franju, un cinéaste dans l'histoire. Poétique du documentaire et mémoire du cinéma.*, soutenue en 2021.

travers elle, du PCF : elles seront d'autant mieux développées par des documentaires qui abordent explicitement des thématiques révolutionnaires et sociales.

b. *La révolution de 1949*

Film de montage plus classique car traitant d'un sujet plus contemporain, fondé sur une iconographie de dessin de presse, « image d'archives » par excellence du XIXe siècle, *La Révolution de 1848* est un marqueur essentiel dans l'histoire du documentaire historique. Vingt ans avant que les frontières entre université et cinéma ne s'ouvrent et que l'exemple éclatant de Marc Ferro dissipe les doutes sur les capacités du cinéma à faire histoire, le documentaire est signé de la main d'un historien, pur produit de l'université, et dont l'activité marque des décennies durant tout un champ historiographique. En 1949, Albert Soboul n'est pas encore cette tête de file d'une école historique tout entière, installé en chaire à la Sorbonne et directeur de l'Institut d'Histoire de la Révolution Française (IHRF), héritier de Jaurès, et surtout de Mathiez et Lefebvre avec qui il forme la « trinité » de l'histoire jacobine. Il soutient et publie sa thèse près de dix ans plus tard¹²⁴ et est élu professeur de l'université de Clermont-Ferrand en 1962. En 1949, quoiqu'il enseigne déjà en lycée, c'est plus en sa qualité de militant et ancien résistant communiste que d'historien qu'il intervient sur le film. La réalisation du film représente tout de même une petite révolution historiographique, premier exemple de la fécondité des échanges entre l'université et le documentaire. D'autant que Soboul n'est pas un conseiller historique comme il est plus fréquent d'observer à cette époque : c'est en tant que réalisateur, aux côtés de Victoria Spiri Mercanton et Marguerite de la Mure, qu'il participe à l'élaboration du film, sa présence rendant inutile le recours à un conseiller.

Soboul n'est certes pas un spécialiste de la révolution de Février ; mais c'est la notion politique de révolution, en tant qu'accomplissement nécessaire et exclusif de la classe prolétaire, que le documentaire développe. Le parcours de l'historien explique à ce titre son investissement dans le projet. Dans un ouvrage récent, un collectif d'historiens et d'historiennes a posé la question des « générations historiennes »¹²⁵ pour dépasser la seule notion d'écoles historiques, trop aride et imperméable à la sociologie des acteurs de la production scientifique. Pour les historiens de la génération d'Albert Soboul, se pose la question de l'influence des drames du siècle sur cette activité historique :

Le fait d'avoir eu vingt ans dans les années 1930 suffit-il à constituer en génération les historiens nés entre 1911 et 1920 ? Autrement dit, l'expérience commune, à

¹²⁴ Albert Soboul, *Les sans-culottes parisiens en l'an II : mouvement populaire et gouvernement révolutionnaire (2 juin 1793-9 thermidor an II)*, Paris, Clavreuil, 1958.

¹²⁵ Y. Potin, J.-F. Sirinelli (dir.), *Généralisations historiennes...*

l'adolescence, de la crise économique, culturelle et politique qui caractérise la troisième décennie du XXe siècle, a-t-elle durablement cimenté les cohortes d'historiens nés deux décades auparavant, imprimant des traits communs à leur trajectoire ultérieure, notamment dans leur production scientifique ?¹²⁶

Malgré l'expérience commune des traumatismes du premier XXe siècle, Soboul diffère d'un certain nombre des historiens de sa génération, pour beaucoup issus de la grande bourgeoisie catholique et conservatrice, dont René Rémond et Raoul Girardet sont exemplaires. Issu d'un milieu modeste, républicain de gauche, Soboul est marqué dès l'enfance par la Grande Guerre : pupille de la nation après la mort de son père au front, il revendique par la suite l'influence de ses origines populaires dans son parcours politique et scientifique. Membre des Jeunesses Communistes, il milite pour le Front populaire en 1936 ; mobilisé sans avoir combattu en 1940, il entre en résistance sous l'Occupation. Dès lors, son engagement politique entre en résonance avec sa production historique : à la suite de sa thèse, il est le représentant majeur d'une histoire qualifiée plus tard de « jacobine » de la Révolution, d'inspiration marxiste¹²⁷.

C'est cette lecture de l'événement qui est appliquée à la révolution de 1848, dont le documentaire fait l'historique tout en explicitant les causes et les conséquences, inscrivant d'emblée l'événement révolutionnaire et son échec dans le temps long de la lutte des classes. Le ton du commentaire est acerbe sur le panorama de la société française sous la monarchie de Juillet qui ouvre le film : se rejoue l'opposition séculaire entre classe dirigeante et masses laborieuses, sur le même mode qui était déjà proposé dans *Images médiévales*. D'un côté les travailleurs, de l'autre les oisifs. La très riche iconographie, issue des fonds de la Bibliothèque nationale, met ainsi en opposition formelle deux séquences successives, la première, lumineuse, consacrée aux loisirs de la bourgeoisie, qui se délasse sur les Champs Elysées et lors de bals somptueux (Fig. 9.a et 9.b), pendant que mineurs et ouvriers triment dans l'obscurité de la seconde (Fig. 9.c et 9.d).

¹²⁶ Charles Mercier, « Génération 11 : nés entre 1911 et 1920. Une décennie de transition entre deux générations », in *Ibid.*, p. 179.

¹²⁷ Virginie Martin, « La Révolution française », in *Ibid.*

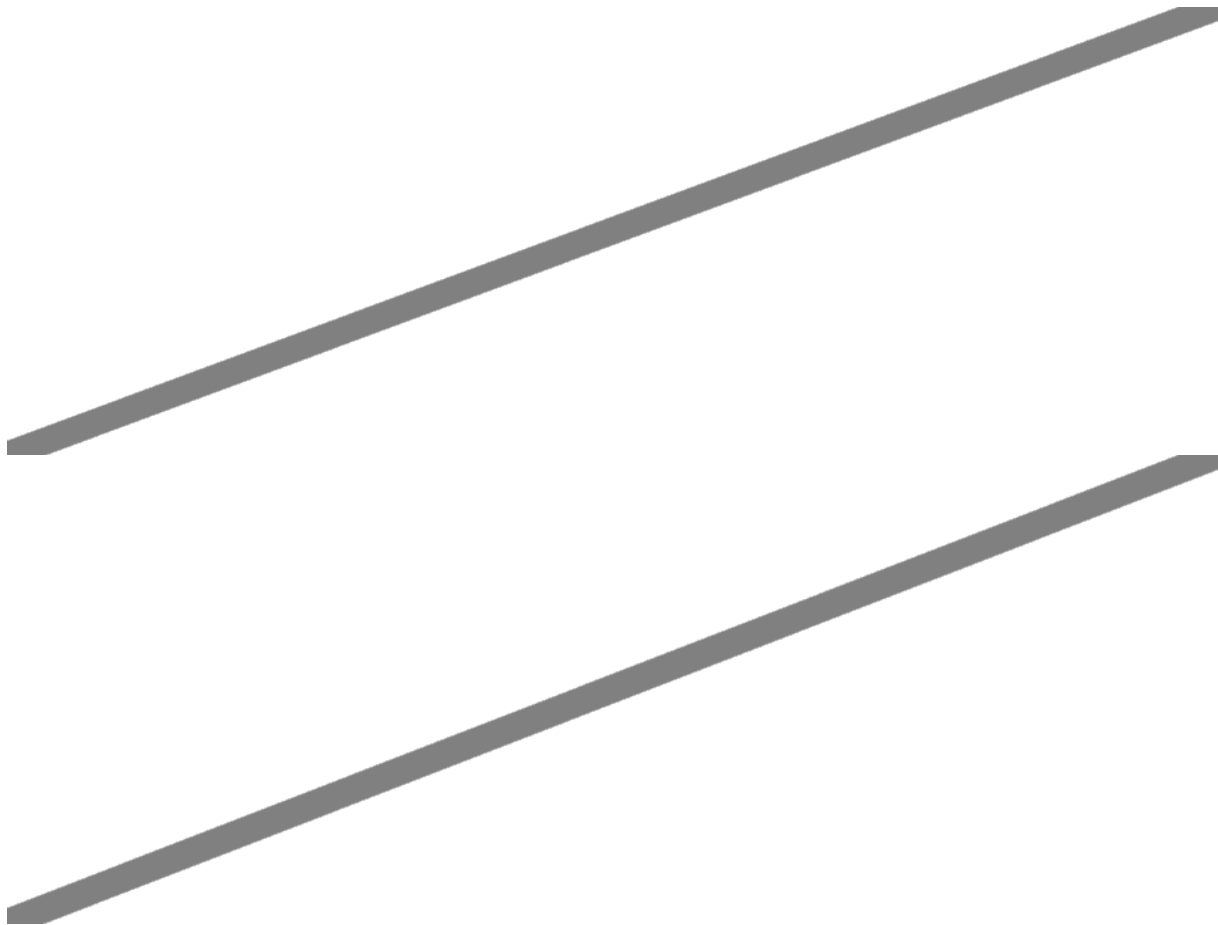


Figure 9, a-b : La bourgeoisie parisienne ; c-d : Les prolétaires au travail. La Révolution de 1848, 1949, Actualités françaises, INA, AFE01000884.

Le commentaire relaie cette dichotomie : ainsi, à observer les loisirs de la classe dominante,

[...] on dirait que la vie est belle [...]. Les bruits du monde ne parviennent pas jusqu'aux serres chaudes du jardin d'hiver ; ces belles dames et ces beaux messieurs, que connaissent-ils des rues mystérieuses de la ville ? Peut-être le brouhaha d'un marché, le cri lointain des petits métiers. [...] Décidément tout va bien. [...] Mais ça n'amuse pas tout le monde.

Les prolétaires, en effet, subissent l'entrée dans une ère de domination capitaliste par la révolution industrielle : « le paysage de la France a changé ; voici les ciels de suie de l'âge des machines, voici le clair-obscur de l'acier, le vif-éclat des pistons, l'éblouissement de la coulure de métal ». De cette situation initiale, la révolution éclate comme seule conséquence possible d'une accumulation de frustrations au sein de la classe ouvrière ; les conditions historiques de la Révolution, au sens des événements qui entraînent la chute de la monarchie et la proclamation de la république, de même que les personnages qui sont acteurs de l'événement, sont bien évoqués par la suite du documentaire qui fait l'historique complet de la période, mais ce sont les conditions matérialistes de la révolution qui intéressent plus particulièrement le récit du documentaire. La chute de la monarchie est ainsi le fruit de l'association de deux classes, réunies par l'opportunisme de la bourgeoisie, frustrée d'être exclue de la vie publique et qui œuvre donc à l'avènement de la république. De ce mariage contre-nature, ne peuvent

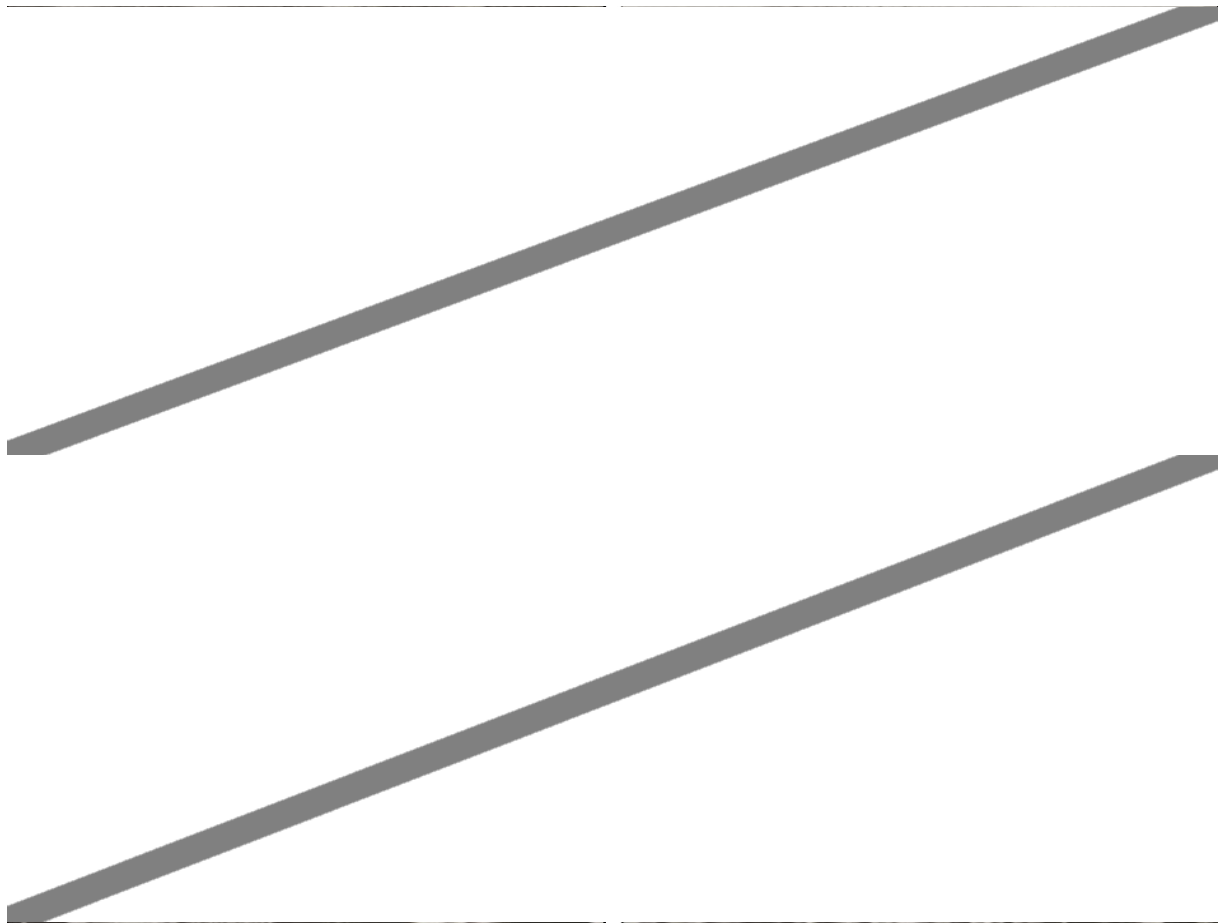


Figure 10, a à d : Différents plans d'une même illustration. Une barricade devant l'église de la Madeleine en février 1848. La Révolution de 1848, 1949, *Actualités françaises*, INA, AFE01000884.

émerger que des désillusions pour le prolétariat, trop naïf encore : « Voici la République, la grande lumière de la Liberté chassant les ombres du passé. » Le « peuple victorieux [...] croit qu'avec le suffrage universel, son rêve de justice va se réaliser : il a confiance en ses ministres. » La révolution accouche certes, sous l'action de Louis Blanc, d'avancées sociales réelles et qui sont saluées, concernant le droit au travail, la mise en place de coopératives ouvrières ou l'abolition de l'esclavage. Ces gains sociaux montrent la marche à suivre pour le mouvement ouvrier : l'Internationale naissante dans « ce printemps des peuples qui gonfle les cœurs ». La courte expérience révolutionnaire se termine toutefois dans le rétablissement de l'ordre bourgeois : la révolution n'est pas achevée, et les quatre mille déportés en Algérie apprennent que tous les tyrans se valent, qu'ils s'appellent Louis-Philippe, Thiers ou Bonaparte.

Le documentaire propose somme toute un récit assez classique de l'événement, étiré sur les mois de février à juin 1848 : les étapes successives et les différents théâtres de la révolution sont abordés, des manifestations et barricades, assaillies par la troupe de Louis-Philippe comme plus tard par les canons de la République, aux assemblées successives de députés et ministres qui règlent le jeu de la vie politique une fois le succès obtenu par la foule. A la très riche iconographie convoquée, qui documente la chronologie de l'événement, se superpose le commentaire en voix-off, tantôt sobre et objectif lorsqu'il s'agit d'énumérer les décisions politiques prises, tantôt cynique pour orienter la lecture des événements. Sans reprendre ici l'ensemble des aspects formels ou discursifs du documentaire, il est intéressant de voir

comment le film exploite un certain nombre de procédés cinématographiques d'ordre esthétique qui, à l'instar de ce qu'on a observé dans le cas d'*Images médiévales*, renvoient à des usages propres au film de montage.

Bien plus que le documentaire médiéval, *La Révolution de 1848* joue de la proximité esthétique de l'iconographie qu'il convoque avec des « images d'archives » classiques, c'est-à-dire des photographies fixes ou animées. Le recadrage des images et les mouvements de caméra sont ainsi bien plus fréquents : mais cet usage n'a pas tant fonction de dévoilement de détails cachés dans l'ensemble que de reconstitution de plans cinématographiques. Les scènes de combat en donnent un bon exemple : une illustration représentant la troupe royale chargeant une barricade devant l'église de la Madeleine est réemployée à plusieurs reprises, avec un cadre plus ou moins serré (Fig. 10.a et 10.b) ; en reproduisant la scène de joute d'*Images médiévales*, les réalisatrices opèrent un panoramique latéral sur l'image, reproduisant le parcours de la balle d'une révolutionnaire tuant un cavalier (Fig. 10.d et 10.c). Le caractère cinématographique apposé à l'iconographie dépend également de la sonorisation et de la musique du film, une nouvelle fois composée par Guy Bernard. L'enjeu dans *La Révolution de 1848* est toujours d'ordre diégétique : la sonorisation des différentes séquences fait *parler* les personnages visibles à l'écran de même qu'elle restitue pour le spectateur une ambiance sensible de l'époque. Le film de montage dispose là d'un arsenal historiographique abondamment repris plus tard par les documentaristes soucieux de faire « revivre » les événements et personnages du passé : « le film ne se contente pas de montrer, il fait entendre, se sert du son pour indiquer comment voir et interpréter l'image. »¹²⁸ Les séquences de débats à l'assemblée des députés sont marquées par le brouhaha d'une foule qui se dispute ; on entend les cris des révolutionnaires dans la rue, les coups de feu éclater ou les lames qui s'entrechoquent.

Si les deux films partagent ainsi certains caractères formels, *La Révolution de 1848* emploie par ailleurs un certain nombre de procédés visuels absents d'*Images médiévales*, notamment relatifs à la lumière. Dans l'emploi de l'iconographie, cette dernière joue un rôle d'identification et de dévoilement des inégalités sociales : lumières festives des lustres et lampadaires pour les bourgeois, lumière mortifère des fourneaux pour le peuple. La lumière a également fonction d'identification des détails importants : sur un plan des membres du gouvernement provisoire, un halo lumineux éclaire le visage des ministres dont le commentaire énumère les noms. Le documentaire, de manière générale, témoigne d'une grande liberté dans le montage des documents et leur exploitation esthétique ; tant de possibilités qui sont permises

¹²⁸ « Cette combinaison est à l'origine de cet envahissement de la conscience que provoquent l'émotion et l'identification, c'est grâce à cet ébranlement affectif que le cinéma et la télévision assurent, mieux que tout autre support, le passage entre la tête et le cœur, entre l'esprit et les sens, entre la raison et l'émotion. » (I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, p. 79).

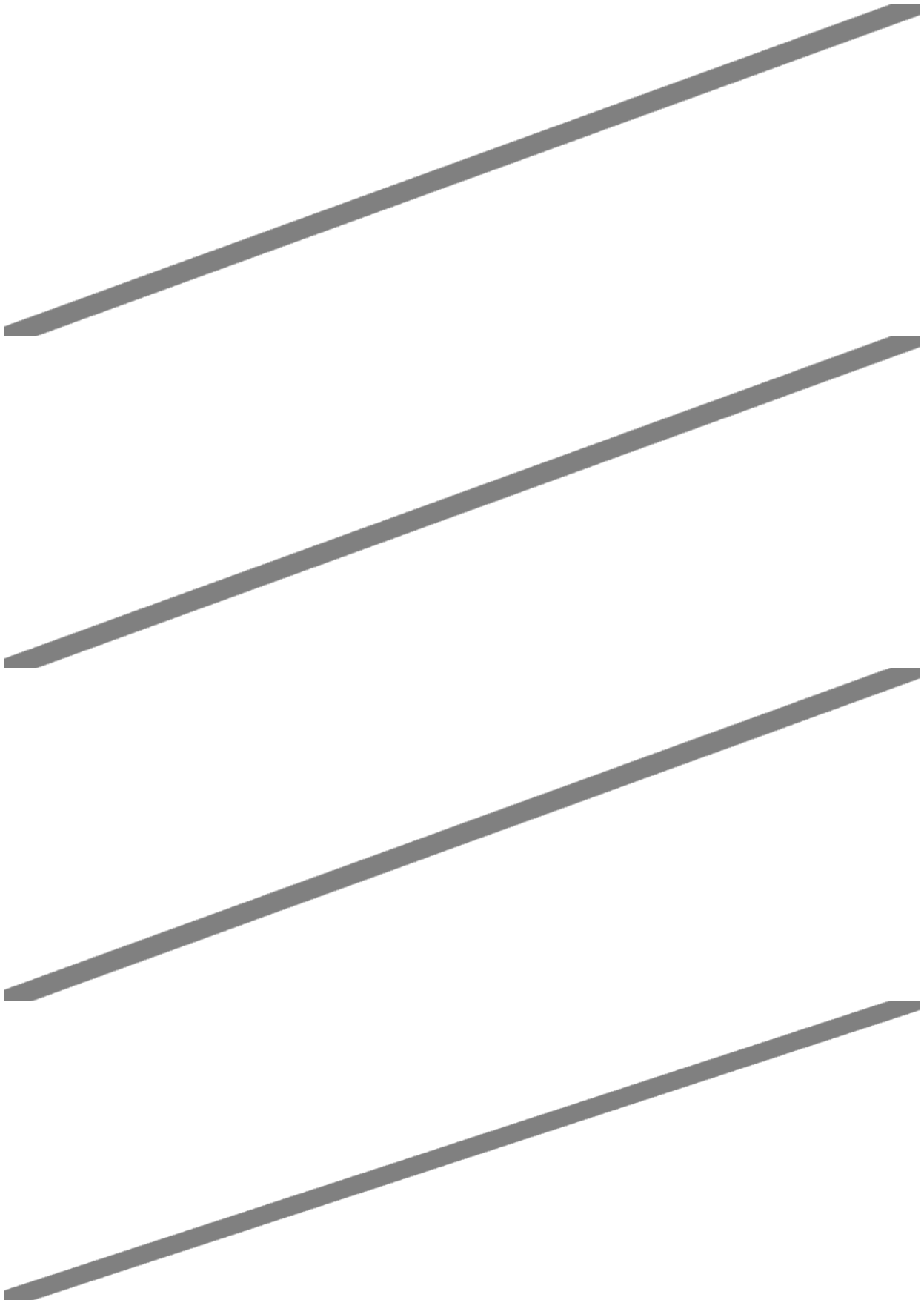


Figure 11, a : Le peuple informé ; b : Mise en place du droit au travail par le gouvernement provisoire ; c et d : Vente de la presse ; e et f : Un bourgeois lit le Constitutionnel ; g : Dans le sillage de la révolution, le Printemps des peuples ; h : Une du Charivari. La Révolution de 1848, 1949, Actualités françaises, INA, AFE01000884.

par le film mais qui ne s'exportent pas à la télévision avant le début des années 1960, au plus tôt.

Enfin, *La Révolution de 1848* inscrit son récit dans une perspective historiographique qui apparaît au travers du choix des documents et de leur mise en scène. L'iconographie convoquée, par l'exploitation de nombreux dessins et caricatures reflète d'une culture « populaire » spécifique au XIXe siècle, érige la presse au rang de témoin privilégié des événements de même qu'elle en fait le vecteur principal de transmission de la mémoire visuelle. C'est au travers de l'écrit, et par des banc-titres, que le documentaire met en scène l'information et les manifestations de l'opinion publique autour des événements révolutionnaires, dont le point de rupture est la disjonction des intérêts de la classe bourgeoise et des prolétaires qui aboutit aux journées de juin. Le montage opère à ce titre un champ-contrechamp entre l'archive, document historique authentique présenté en banc-titre au spectateur, et les acteurs et témoins des événements révolutionnaires qui en font la découverte : ainsi, le peuple de Paris (Fig. 11.a) qui découvre placardés aux murs de la capitale les acquis de la Révolution, résultats de la politique sociale du gouvernement provisoire (Fig. 11.b), ou le bourgeois lisant le Constitutionnel, personnage caricatural sur lequel la caméra insiste en zoomant (Fig. 11.e et 11.f) qui s'étrangle à la découverte des contaminations de la fièvre révolutionnaire. (Fig. 11.g). La presse est signifiée comme acteur social de l'événement, dont les manifestations sont visibles par l'insertion de plans de vente à la criée (Fig. 11.c) qui attirent l'attention de toutes les couches sociales (Fig. 11.d), ou encore l'insert en banc-titre du premier et plus fameux titre de presse illustrée, le *Charivari*, acteur politique essentiel du XIXe siècle orienté dès sa parution en 1832 vers l'opposition à la monarchie.

D'autres documentaires historiques sont diffusés aux *Actualités françaises* dans les années suivantes, toujours issus de productions extérieures, voire dans certains cas internationales : *Le seigneur Julius*¹²⁹, documentaire qui retrace la vie quotidienne d'un propriétaire romain à Carthage à la fin de l'Antiquité, tourné dans une villa romaine en Tunisie et exploitant l'iconographie des mosaïques de cette dernière, est produit par la Société Tunisienne de Production de Films ; *Cuatro siglos de Madrid (Madrid a 400 ans)*¹³⁰ est une production espagnole de Noticias y Documentales qui retrace l'histoire de la capitale castillane en exploitant des gravures et des vues de la ville contemporaine.

Toutefois, ces films plus tardifs, produits en-dehors des cadres de production français soumis à des enjeux politiques et mémoriels spécifiques, sont d'un intérêt moindre pour cette étude, à une époque où le documentaire est en voie d'installation à la télévision, où il exporte des enjeux historiques et esthétiques déjà esquissés dans les deux documentaires étudiés plus

¹²⁹ *Le Seigneur Julius*, film réalisé par Abdul Wahad Khaled, sur un texte de Claude Roy, et diffusé aux *Actualités françaises* en 1959. Identifiant de notice INA : AFE04002083.

¹³⁰ *Cuatro siglos de Madrid*, film de 1963 diffusé aux *Actualités françaises*. Identifiant de notice INA : AFE04002089.

haut. *Images médiévales* et *La Révolution de 1848* sont des films résolument précurseurs du documentaire historique et témoignent en cela de l'avance considérable dont dispose le film sur la télévision naissante en même temps que des possibilités d'exportation, en 1949, d'un discours politique qui peut être porté au grand public par des canaux officiels. Produits par la CGCF, les deux documentaires proposent une lecture marxiste et révolutionnaire d'événements historiques anciens. Au sein des actualités pourtant expurgées des anciens résistants, et deux ans après le départ des communistes du gouvernement, l'information est étroitement contrôlée et orientée ; le genre historique apparaît toutefois comme un espace de liberté au sein duquel des discours contestataires peuvent se faire entendre. Dix ans plus tard, la situation est bien différente, et le documentaire historique de télévision doit composer, jusqu'à la libéralisation de la télévision dans les années 1980, avec la censure, souvent par inertie bien que quelquefois assumée par les dirigeants du média. Ces premiers documentaires historiques diffusés au grand public dans l'après-guerre marquent tout de même la maturité du genre et l'extension du film de montage à une iconographie ancienne et des images fixes : les réalisateurs qui se consacrent à ces sujets font état d'une réelle appropriation de « l'image d'archives » et de ses avatars iconographiques afin d'aboutir à la composition d'un récit proprement cinématographique et porteur par l'image d'un discours singulier. Les deux documentaires réemploient des méthodes de montage, voire fixent pour les décennies à venir une manière de travailler sur les images du passé : la méthode du documentaire historique en est tributaire sans réellement se renouveler, jusqu'à l'insertion de la fiction reconstituée dans les productions documentaires télévisuelles.¹³¹

2. A la télévision : Le coût du documentaire

A la télévision, le documentaire historique ne fait pas preuve de précocité : il faut attendre la fin de la décennie pour que la Direction des programmes puisse avancer une politique volontariste en matière d'émissions documentaires. Ces dernières font les frais de la technique encore balbutiante de la télévision, qui diffuse essentiellement du direct et ne propose qu'exceptionnellement des programmes montés. Les émissions peuvent certes être enregistrées, et donc montées, grâce au kinéscope, procédé qui consiste à enregistrer sur pellicule l'image diffusée sur un écran et captée par une caméra ; mais la méthode est lourde et n'est employée qu'en des rares occasions. Dans ces conditions, le résultat des émissions documentaires programmées est rarement satisfaisant. En janvier 1954, Wladimir Porché et Jean d'Arcy doivent ainsi répondre aux difficultés évoquées par M. Bondeville, réalisateur, qui fait état de la réalisation compliquée d'une émission consacrée à la vie et l'œuvre de Berlioz : « la musique et les commentaires cadraient souvent très mal avec les images qui passaient trop

¹³¹ Cf. I. Veyrat-Masson, *Télévision et histoire...*

vite. Cette émission donnait une impression de décousu. »¹³² L'Administrateur général de la RTF comme le Directeur des programmes temporisent, convaincus que les avancées techniques de la télévision résoudront les problèmes nombreux qui s'opposent à eux. Pour Jean d'Arcy,

[...] il est impossible de porter dès à présent un jugement sur les méthodes de travail employées à la télévision qui n'en est encore qu'à ses débuts, on doit pouvoir en dégager un enseignement pour l'avenir. Comme au début du cinéma, ce sont les moyens qui commandent. Une émission doit être conçue en tenant compte des possibilités de réalisation existantes.¹³³

Même face à des obstacles techniques de la sorte, et qui empêchent la réalisation d'émissions montées de même qualité que des films de cinéma, Wladimir Porché affirme la nécessité d'insister avec le modèle du commentaire en voix off sur un montage d'images d'archives : il estime en effet « que le commentaire ou le dialogue a plus d'importance à la TV qu'au cinéma. A la télévision, il est indispensable d'avoir le support du langage qui vient appuyer constamment la petite image et la compléter. »¹³⁴ Face à un objet qu'ils ne maîtrisaient pas totalement, par manque d'expérience ou de moyens, et qui, au-delà des incidents techniques, ne pouvait aboutir d'emblée à de franches réussites esthétiques, le mot d'ordre adressé par la Direction des programmes à ses réalisateurs est celui de la résilience : il faut continuer de faire au mieux, en l'attente d'un progrès technique qui ne manquera pas de libérer la télévision de ses carcans originels.

A terme, la libération intervient effectivement au tournant des années 1960, qui marquent l'abandon du direct pour l'adoption des programmes enregistrés. Dès son arrivée à la Direction des programmes en 1959, Albert Ollivier équipe la télévision de matériel en 16mm pour permettre la production filmée¹³⁵. Par ailleurs, plusieurs outils nouveaux apparaissent qui facilitent grandement les conditions d'enregistrement et de diffusion des émissions : à partir de 1960, les émissions peuvent être magnétoscopées et la télévision est libre d'abandonner la technique du kinéscope. Du côté des dramatiques, l'impact du magnétoscope consiste surtout à décaler le temps de la réalisation et celui de la diffusion, même si un certain nombre de dramatiques sont toujours tournées dans les conditions du direct. Le documentaire, lui, bénéficie surtout de la possibilité accrue de diffuser des programmes enregistrés sur pellicule

¹³² Procès-verbal de la séance du 8 janvier 1954 du Conseil central des programmes de la RTF, Archives nationales, Pierrefitte, « Archives des organes... », 19900214/6.

¹³³ *Loc. cit.*

¹³⁴ *Loc. cit.*

¹³⁵ Ce format propre à la télévision, « support d'excellence de la fiction », permet aux réalisateurs de tourner désormais dans des « conditions de travail [...] considérablement modifiées. La réalisation de fiction à la télévision s'est rapprochée des conditions du film : préparation, tournage, montage s'y sont succédé comme au cinéma. » (I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, p. 60.) La pellicule 16mm permet surtout, dans un premier temps, l'insertion de séquences tournées en extérieur dans les émissions tournées en vidéo.

film ; dès lors, « le débat film ou direct est devenu un débat entre film et magnétoscope »¹³⁶. Si la fiction demeure enfermée dans son studio, le documentaire est progressivement libre de quitter la salle de montage et de partir à l'aventure en extérieur : la caméra « Coutant », en 16mm, qui ne pèse que six kilos, est l'emblème de cette liberté nouvellement acquise. Présentée en février 1963 devant la Commission supérieure technique du cinéma¹³⁷, elle est associée aux Nagra pour l'enregistrement du son, déjà utilisés par les journalistes de la radio dès 1954. Dès lors, « on peut faire du film professionnel avec une caméra à l'épaule, sans 'fil à la patte'. C'est une vraie révolution [...] : toute la filière du documentaire et du reportage en sera tributaire jusqu'à l'arrivée de la vidéo légère à la fin des années 1970. »¹³⁸ Révolution technique, révolution esthétique : à l'instar des cinéastes de la Nouvelle Vague qui sortent dans la rue pour y tourner leurs films, les documentaristes, se rêvant peut-être en grands reporters, profiteront de cette possibilité pour partir sur le terrain et, dans le cas du documentaire historique, arpenter les champs des batailles du passé.

Dans l'attente de cette liberté longtemps espérée, le documentaire coûte cher ; trop cher pour une télévision mal financée et contrainte, dès ses débuts, d'appliquer une politique d'économies. L'historiographie de la télévision a souvent retransmis la vision d'une télévision conquérante, partie de rien avant de séduire tout un pays, et dont les paliers de la progression s'apprécient par les chiffres d'audience ou d'équipement. Les travaux sur l'histoire de la télévision, et celui-ci ne fait pas exception, citent ainsi à intervalles réguliers le nombre de récepteurs installés en France ou celui des heures de programmes diffusés par semaine, la tendance à la hausse témoignant bien de la place toujours plus importante dont bénéficie la télévision dans la société française. Isabelle Veyrat-Masson précise, chiffres à l'appui, que « de 1953 à 1978, les ressources de la RTF ne cessent d'augmenter ; [...] en 1965 le budget de fonctionnement de la télévision est 80 fois supérieur à ce qu'il était en 1950 avec seulement 4 fois plus d'heures d'antenne »¹³⁹.

Pourtant, la télévision doit attendre quelques années pour voir ses budgets décoller ; dès les premières réunions des différents conseils qui régissent l'organisation de la télévision, les responsables relaient la demande émise par le ministère de procéder à des économies substantielles. La télévision est victime de l'organisation de la RTF : accolée à une radio déjà largement développée et financée depuis longtemps, elle ne bénéficie pas, dans les premières années, d'un budget propre, et les responsables de la télévision doivent parfois quémander un

¹³⁶ J. Bourdon, *Histoire de la télévision...*, p. 165.

¹³⁷ *Ibid*, p. 169.

¹³⁸ *Ibid*, p. 169.

¹³⁹ I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, p. 45.

financement à leurs homologues de la radio¹⁴⁰. Ces maigres financements ne permettent pas le développement qu'espèrent les professionnels de la télévision, et les contraignent parfois même à faire marche arrière : en avril 1952, alors que la télévision diffuse trente heures de programmes par semaine, ces derniers sont réduits à vingt-cinq heures hebdomadaires pour toute l'année à venir, en raison de compressions budgétaires imposées par le ministère. En mars 1957 encore, une nouvelle réduction intervient : les programmes reculent alors à quarante-quatre heures hebdomadaires¹⁴¹. On préconise en outre d'« éviter les émissions nécessitant des 'tournages' préliminaires de films, priorité devra être donnée au direct qui coûte moins cher et convient mieux à la télévision. »¹⁴² La télévision diffuse alors, *a minima*, six dramatiques par mois : le genre est défini comme la priorité de la télévision, alors que le documentaire est trop coûteux. Une telle décision n'est pas sans rencontrer une opposition certaine du côté des réalisateurs et comédiens des dramatiques : ces dernières, certes économiques, font toutefois peser un certain nombre de contraintes sur les professionnels qui participent à leur réalisation, notamment du fait des conditions de tournages éprouvantes, en condition de direct. Dès l'année suivante, Berthe Bovy, déléguée du comité des lettres au Comité des programmes, demande au nom des comédiens de dramatiques à ce que ces programmes soient dorénavant filmés au lieu d'être tournés en direct afin d'assurer des conditions de tournage décentes¹⁴³. À terme, les évolutions techniques permettront de décharger les équipes des dramatiques d'épuisantes journées de répétition et de tournages : en juin 1958, la proportion des programmes filmés est déjà majoritaire par rapport à ceux tournés en direct, qui pèsent respectivement 60% et 40%¹⁴⁴.

Le documentaire subit cette politique d'économies : des séries sont refusées par le Comité des programmes en raison de leur coût. Le projet d'émission *Les Très riches heures de la musique française* reçoit un avis favorable de la part des membres du Comité, qui saluent l'idée novatrice de proposer un montage mêlant iconographie et pièces musicales¹⁴⁵, mais le projet semble impossible à réaliser à la télévision. « Trop lourd financièrement »¹⁴⁶, selon le président du Comité, Abel Gance¹⁴⁷ ; un membre du comité regrette de ne pas pouvoir donner suite à

¹⁴⁰ Procès-verbal de la séance du 24 juin 1952 du Conseil central des programmes de la RTF, Archives nationales, Pierrefitte, « Archives des organes... », 19900214/6.

¹⁴¹ Procès-verbal de la séance du 28 mars 1957 du Comité des programmes de télévision, Archives nationales, Pierrefitte, « Archives des organes... », 19900214/32.

¹⁴² *Loc. cit.*

¹⁴³ Procès-verbal de la séance du 20 mars 1958 du Comité des programmes de télévision, Archives nationales, Pierrefitte, « Archives des organes... », 19900214/33.

¹⁴⁴ Procès-verbal de la séance du 19 juin 1958 du Comité des programmes de télévision, *Ibid.*

¹⁴⁵ Procès-verbal de la séance du 3 octobre 1957 du Comité des programmes de télévision, *Ibid.*

¹⁴⁶ *Loc. cit.*

¹⁴⁷ Le Comité est présidé par des hommes de lettres ou de cinéma choisis pour leur rôle de premier plan dans le domaine culturel. Après Roger Ferdinand en 1955, Abel Gance est nommé Président du Comité des programmes en 1957 ; lui

« une question de montage intéressante avec des documents très riches », qui serait envisageable « si l'on faisait des films »¹⁴⁸. Si elle est réticente à produire trop de documentaires, la Direction des Programmes développe tout de même une politique spécifique du documentaire qui entend être cohérente et s'articuler autour de thématiques propres à chaque année de diffusion : toujours en octobre 1957, Jean d'Arcy explique au Comité se devoir, « étant donné le petit nombre d'émissions documentaires passant sur les antennes, d'avoir une politique et une orientation très précises année par année. »¹⁴⁹ Pour l'année 1957-1958, le documentaire sera scientifique, « afin d'intéresser les téléspectateurs aux progrès accomplis dans ce domaine, et aussi aux problèmes du monde futur : un énorme travail est à accomplir dans ce sens, émissions sur l'astronomie, les satellites, émissions sur la chirurgie aussi... »¹⁵⁰. Cette orientation « précise » vaut surtout comme fin de non-recevoir pour tous les projets d'émissions documentaires qui ne rentreraient pas dans le cadre restreint défini par la Direction. Rejetant un projet de documentaire portant sur Mallarmé, Jean d'Arcy insiste :

[...] étant donné le peu d'émissions documentaires que nous avons sur nos antennes, nous ne pouvons faire œuvre utile que si nous avons une politique très précise année par année. Une année nous ferons effort dans une telle direction, et tous les projets non dans le sens de cet effort seront écartés. Je crois que c'est le meilleur moyen d'avoir un résultat, une efficacité quelconque en matière de documentaire. [...] Sans cela nous allons donner une impression de dilettantisme parfait, nous égarant dans toutes les directions sous prétexte de pédagogie.¹⁵¹

Il apparaît ainsi clairement que la télévision des années 1950, dans le champ du documentaire, n'a pas les moyens de répondre aux ambitions de ses réalisateurs, voire des membres du Comité des programmes qui, fréquemment, réclament à la Direction des Programmes une politique de développement des émissions documentaires et culturelles. La réduction des coûts par le développement technique de la télévision ne résout que partiellement le problème. Au début des années 1960, l'enthousiasme des membres du Comité concernant des projets d'émissions ambitieuses est encore souvent douché par les dirigeants de la télévision : en juin 1962, le Directeur des Programmes et le chef du Services des émissions documentaires et culturelles évoquent des difficultés budgétaires pour refuser l'autorisation de mise en production d'un projet de documentaire à réaliser en Mauritanie et réorientent le Comité vers

succèdent Armand Lanoux l'année suivante, et Marcel Lherbier en 1959 (I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, p. 57).

¹⁴⁸ Procès-verbal de la séance du 3 octobre 1957 du Comité des programmes de télévision, Archives nationales, Pierrefitte, « Archives des organes... », 19900214/33.

¹⁴⁹ Procès-verbal de la séance du 10 octobre du Comité des programmes de télévision, *Ibid.*

¹⁵⁰ *Loc. cit.*

¹⁵¹ *Loc. cit.*

une exploitation potentielle des films du Musée de l'Homme¹⁵². Dans la foulée, la Direction promet d'examiner le problème particulier des documentaires de voyage et d'exploration. Dans une certaine mesure, la liberté technique du documentaire, qui sort de la pénombre de la salle de montage, apporte son nouveau lot de contraintes : rares sont les réalisateurs qui obtiennent alors les fonds nécessaires pour des longs tournages à l'étranger. Le documentaire, et en particulier historique, n'en demeure pas moins un genre de télévision conquérant à l'orée des années soixante, qui coïncide avec le chant du cygne de la carrière foraine du cinéma et de la projection de courts-métrages documentaires avant les longs-métrages de cinéma.¹⁵³

¹⁵² Procès-verbal de la séance du 7 juin 1962 du Comité des programmes de télévision, Archives nationales, Pierrefitte, « Archives des organes... », 1990214/34.

¹⁵³ G. Gauthier, *Le documentaire...*

Chapitre III. Rôle et fonctions du documentaire dans la télévision historique

A. La télévision historique : missions et fonctions sociales

1. Missions de la télévision, fonctions du documentaire

Informers, cultiver, distraire : trois missions que les dirigeants et professionnels de la RTF reconnaissent comme leitmotiv de leur action, avant que la création de l'ORTF ne grave dans le marbre de la loi ces trois injonctions¹. Gérard Jaquet, secrétaire d'État à la présidence du conseil chargé de l'Information dans le gouvernement de Guy Mollet, expose en mars 1957 l'orientation que le gouvernement fixe à la RTF, service public déjà pensé comme « un puissant moyen de propagande »² :

À nos yeux, la radiodiffusion est déjà, et doit devenir plus parfaitement encore, un service public qui a une mission à remplir. [...] Qu'est-ce donc qu'un service public de radio-télévision et quelles missions doit-il remplir ? Deux conceptions extrêmes peuvent être envisagées : l'une, « économique », l'autre, « politique ». Aux États-Unis, la Radio-Télévision a été considérée avant tout comme une source de richesses, facteur d'expansion économique. [...] En Union Soviétique, où la Radio-Télévision est avant tout le porte-voix du régime, elle est un support et un instrument de pénétration politique. [...] Les conceptions européennes sont plus nuancées. Elles reposent toutes sur la notion d'intérêt national et social au sens large. La Radio-Télévision est avant tout un moyen d'information, d'éducation et de divertissement au service de la Nation et du public.³

Deux ans plus tard, Jean d'Arcy précise la manière dont ces trois missions doivent être développées dans les programmes, et l'écueil qui consisterait à « avoir des programmes de distraction pure, des programmes d'information sèche et des programmes d'instruction trop pédagogiques. »⁴ S'il est important de maintenir un équilibre de programmes dont les genres sont clairement définis, chaque programme doit pouvoir assumer de façon autonome les trois

¹ Loi n°64-621 du 27 juin 1964, *op. cit.*

² Discours de M. Gérard Jaquet aux « Ambassadeurs » du 27 mars 1957, cité in Evelyne Cohen, Olivier Roger, *Les politiques...*, « Texte 108 – Le service public de la Radiodiffusion selon le secrétaire d'État à l'Information », p. 41.

³ *Ibid.*

⁴ Jean d'Arcy, exposé au Conseil des Comités de programmes de la RTF, 4 juin 1959, cité in I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, p. 53.

fonctions du média. Pour les pionniers du média, leur tâche est double : il s'agit, d'une part, d'employer la télévision pour établir un lien social national, et d'autre part, de donner au citoyen les clés d'une réflexion autonome dans une ambition démocratique, la RTF s'appuyant sur le modèle de la BBC anglaise⁵. Cette adresse à la nation entend faire fi de tous les particularismes sociaux, dont il convient « d'abattre les cloisons »⁶ : les premiers réalisateurs de télévision aiment à se représenter en « instituteurs », qui transmettent au « grand public », largement imaginé et représenté comme nécessairement populaire⁷ les grandes œuvres de la culture classique⁸. Dans cette vision paternaliste d'un public qui doit être instruit, il convient tout de même de ne pas céder à ses caprices lorsqu'il manifeste son goût pour les programmes de divertissement : l'attention des pionniers du média se concentre principalement sur la télévision culturelle, pensée comme seul vrai vecteur démocratique et dont l'écran doit remplacer le livre⁹.

Si les trois missions originelles de la télévision perdurent sous l'ORTF, l'ambition qui leur donne corps fait long feu : des trois, l'information, d'abord secondaire, prend largement le pas sur les deux autres, disposant d'un très large panel d'émissions dédiées¹⁰ et attirant l'intérêt des dirigeants de la télévision comme du ministère. Du côté des programmes, une tension apparaît entre « cultiver » et « distraire » : à rebours des orientations préconisées par Jean d'Arcy, un fossé se creuse entre les programmes culturels et ceux de divertissement pur, notamment les feuilletons¹¹. La tendance va par ailleurs à la relégation des programmes

⁵ « La radiodiffusion, la télévision, propriétés de la communauté nationale, sont faites pour rapprocher les hommes entre eux, pour les unir, pour les faire se mieux comprendre. Responsables de la nourriture spirituelle d'un peuple, ceux qui en ont la charge doivent aussi toujours avoir présent à l'esprit que ces moyens de communication ne leur appartiennent pas, ne sont la propriété de personne, ni de l'Administration, ni du gouvernement, ni du Parlement, ils appartiennent à tous. A travers eux, ce doit être réellement la nation qui parle à la nation. » (Jean d'Arcy, discours prononcé à l'École de guerre, février 1956, cité in Marie-France Lévy, *La télévision dans la république...*, pp. 15-16).

⁶ Jean d'Arcy parle. *Propos recueillis par François Cazenave*, INA/La Documentation française, 1984, p. 29, cité in I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, p. 53.

⁷ G. Poels, *Les trente glorieuses...*, pp. 39-40. De populaire, la figure du grand public bascule dans la représentation du téléspectateur ou Français « moyen », un « Monsieur-tout-le-monde » dont la fonction d'identification a pu être opératoire. « Comme le Français moyen, le téléspectateur moyen n'est pas une réalité sociologique, mais une référence culturelle et identitaire partagée aussi bien par les professionnels de la télévision que par les téléspectateurs. De fait, « loin du sens péjoratif que nous lui donnons volontiers aujourd'hui, ce 'Français moyen' a pu concrétiser l'opportunité de proposer aux classes moyennes un sociotype identificatoire, autour duquel ses membres pourraient se reconnaître et se souder, comme ce fut le cas ailleurs pour les 'ouvriers' ou les 'prolétaires'. » (Jean Ruhlmann, *Ni bourgeois ni prolétaires : la défense des classes moyennes en France au XXe siècle*, Seuil, 2001, cité in Géraldine Poels, *Les trente glorieuses...*, p. 46).

⁸ Marcel Bluwal, in Jean Beaulieu, *La Télévision des réalisateurs...*, cité in *Ibid.*, p. 38.

⁹ Jean d'Arcy, « 1957 : le spectateur de télévision : un individu à part entière », in *Jean d'Arcy parle...*, *op. cit.*

¹⁰ « Pour informer, la télévision dispose de plusieurs types de programmes : en particulier le journal, les magazines, les débats, les émissions politiques et la couverture d'événements exceptionnels dans des émissions *ad hoc*. Ces genres sont si nombreux, ils ont à tel point frappé les contemporains, que l'historien Pierre Nora y a décelé 'le retour de l'événement'. » (M. Sauvage, I. Veyrat-Masson, *Histoire de la télévision...*, p. 53).

¹¹ Jean-Louis Missika, Dominique Wolton, *La Folle du logis. La télévision dans les sociétés démocratiques*, Gallimard, 1983, p. 39

culturels à des horaires de diffusion tardifs, corrélés à un moindre public. Pour Jérôme Bourdon, la rupture entre la télévision et ses ambitions créatrices est consommée dès lors qu'éclatent des conflits entre dirigeants et réalisateurs, à partir de 1964 et jusqu'en 1968 : la télévision doit alors faire le deuil du projet originel de produire des « œuvres » télévisuelles tandis qu'elle rentre dans une logique d'audience et de préoccupations commerciales¹².

Au sein de cette télévision-service public, les documentaires historiques trouvent leur place du côté de l'injonction « cultiver ». Or, on l'a vu, le genre du documentaire est longtemps rattaché au domaine de l'Information. Les premiers documentaires diffusés à la télévision sont en général des émissions scientifiques, qui répondent à la mission d'informer le spectateur des progrès enregistrés en France et dans le monde, dans une période de reconstruction qui ouvre les « Trente Glorieuses ». Le passage au récit historique fait entrer le documentaire dans le cadre de la culture : la série d'André Labarthe, *Les bâtisseurs du monde*, en plaçant la science dans le passé, vise à transmettre aux téléspectateurs une culture scientifique générale et historique convoquée sur un mode professoral. Par ailleurs, dans les cinq premières années de la télévision, les documentaires historiques traitent exclusivement de sujets historiques clos et anciens, centrés sur le Moyen Âge et le XVI^e siècle. Pas d'information, mais des récits s'inscrivant dans une culture classique inspirée des cadres mis en place au XIX^e siècle et qui met en avant des personnages éminents du roman national : Saint Louis¹³, Jeanne d'Arc¹⁴, Henri III et Henri de Guise¹⁵. Des liens se tissent avec l'information dès lors que le documentaire adresse des sujets contemporains et réemploie des images d'actualité, dans le sillage du *Magazine du temps passé*, et surtout lorsque le documentaire s'insère dans une actualité historique par la commémoration d'anniversaires ou la production de rétrospectives. Dans les décennies suivantes, le genre du documentaire est marqué par un mouvement double d'ouverture de sa mission culturelle : d'une part, l'inscription dans une télévision d'audience entraîne chez les réalisateurs de grandes séries documentaires l'idée d'un divertissement nécessaire, pour « accrocher » le téléspectateur. D'autre part, l'omniprésence de l'histoire contemporaine s'accompagne de nombreux discours visant à « informer les Français sur leur passé », qui inscrivent le genre du documentaire dans une « histoire qui sert », qui se révèle bien « histoire serve » dans de nombreux cas.

Le documentaire historique de télévision n'assume pas longtemps une fonction de « cultiver » indépendante de logiques externes à la seule transmission d'un savoir et d'une culture démocratiques. Il suit en cela la voie tracée par le cinéma, dont les tentatives d'en faire

¹² J. Bourdon, *Histoire de la télévision...*, p. 143.

¹³ *Saint Louis roi de France*, court-métrage de René Barjavel diffusé le 10 janvier 1954. Identifiant de notice INA : CPF86637000.

¹⁴ *Jehanne à Rouen*, court-métrage de Robert Enrico, monté par Alain Resnais, diffusé le 22 septembre 1952. Identifiant de notice INA : CPF86623069.

¹⁵ *En direct de...*, « Château de Blois : histoire du porc-épic et de la salamandre », diffusé le 28 juin 1956. Identifiant de notice INA : CPF86620905.

un vecteur d'enseignement aboutissent à un « rendez-vous manqué »¹⁶ : la conviction de la valeur du document cinématographique comme source de connaissance, manifestée en premier lieu par Matuzewski, a conduit à la constitution de fonds d'archives audiovisuelles mais ne suscite pas d'engouement définitif dans le monde de l'enseignement ; les fictions et reconstitutions sont considérées comme décontextualisées tandis que les images d'actualités sont fragmentaires et peuvent difficilement être employées par des instituteurs. Des films d'histoire sont réalisés dans cette optique de transmission par l'image, à l'instar du *Film du Poilu*¹⁷ qui met en scène la diffusion d'images du front devant une classe d'enfants. Cependant, ces tentatives restent isolées ; au petit écran, si la télévision scolaire se développe, qui assume une fonction d'enseignement et de transmission d'une culture académique, les documentaires historiques s'inscrivent dans des logiques autres qui renvoient au positionnement de la temporalité télévisuelle dans un « temps médiatique »¹⁸ partagé avec le reste de l'espace public. En premier lieu, le documentaire historique sert à commémorer : sa fonction est mémorielle autant qu'émotionnelle, et entre en contradiction avec l'idée de production et de transmission de discours inédits : il s'agit avant tout, pour la nation collective, de se *rappeler* ce que l'on connaît déjà, de ne pas *oublier* qui l'on est¹⁹.

2. Une première fonction sociale de l'histoire

Dès lors, en assumant un rôle de commémoration et en s'inscrivant dans un calendrier républicain, le documentaire assure une fonction sociale de communion nationale qui correspond à une des orientations fondatrices de la télévision. Il répond aussi à des « enjeux » politiques spécifiques : l'histoire des documentaires télévisés est bien une « histoire sous surveillance »²⁰ dont les orientations mémorielles sont scrutées par les cadres de direction de la télévision mais également les observateurs du média sollicités pour définir les politiques de la télévision. Les débats au sein des réunions des différents comités manifestent la mise en place

¹⁶ Béatrice de Pastre, « L'école, le cinéma et l'histoire : le rendez-vous manqué de l'entre-deux-guerres », in Jean-Pierre Bertin-Maghit (dir.), *Lorsque Clio...*, t.1.

¹⁷ Cf. C. Puget, *Verdun...*

¹⁸ Louise Merzeau, « Les temps télévisuels », in B. Cousin, M. Crivello (dir.), *Télévision et Méditerranée...*, pp. 15-21.

¹⁹ « Toute commémoration vit de l'affirmation obsessive du même. Les programmes des fêtes, les plans pour les cortèges, les projets de monuments et les discours martèlent quatre affirmations au moins : ceux que nous honorons sont les mêmes (entre eux), nous sommes tous les mêmes (entre nous), nous sommes toujours les mêmes qu'alors, nous resterons les mêmes. Pas de commémoration sans cet être ensemble, ce demeurer ensemble. » (Mona Ozouf, « Peut-on commémorer la Révolution française ? », *Le Débat*, n°26, septembre 1983).

²⁰ « Aujourd'hui, plus que jamais, l'histoire est un enjeu. Certes, contrôler le passé a toujours aidé à maîtriser le présent ; aujourd'hui, toutefois, cet enjeu a pris une ampleur considérable. En effet, la démocratisation de l'enseignement et la diffusion des connaissances historiques par d'autres moyens – cinéma, télévision – contribuent à éclairer le citoyen à la fois sur le fonctionnement de sa propre cité et sur les usages et utilisations politiques de l'histoire. » (M. Ferro, *L'histoire sous surveillance...*, p. 7).

d'une « auto-censure »²¹ reflet des représentations que leurs membres se font de ce que la télévision peut ou ne peut pas *dire*, indépendamment parfois des orientations politiques qui leur sont propres.

Commémorative, la télévision veut l'être dès ses débuts, les centennaires et bicentennaires de grands personnages historiques offrant l'occasion de les célébrer, les premiers étant exemplaires du génie littéraire européen. Dès 1949, la question de la commémoration du bicentenaire de la naissance de Goethe est abordée au Conseil supérieur²². Très vite, les commémorations s'étendent à des années entières : 1951 est consacrée au bi-millénaire de Paris, avant que 1952 soit décrétée « année Victor Hugo », à laquelle la RTF doit prendre pleinement part en collaboration avec le Comité national pour la célébration du 150^e anniversaire de la naissance de Victor Hugo²³. La commémoration s'étend rapidement aux périodes plus contemporaines : *La Caméra explore le temps* diffuse un épisode à base d'archives montées²⁴ pour les quarante ans de l'armistice, qui constitue un des premiers films de montage contemporains de télévision et qui est salué par Abel Gance, président du Comité des programmes, pour son caractère « bouleversant »²⁵. Pour autant, tous les sujets historiques ne suscitent pas l'enthousiasme des membres du comité, en particulier lorsqu'il s'agit de personnages controversés. Gance, sans y trouver de défauts formels, oppose son scepticisme au projet de documentaire de Jean Rabaut pour la commémoration de Robespierre, pourtant défendu par la Direction des Programmes qui y est « très favorable » : « le fond du projet est de savoir s'il est opportun de faire une émission sur le bicentenaire de Robespierre ? »²⁶ En revanche, deux ans plus tard, la commémoration d'Antoine de Saint-Exupéry par un projet d'émission écrit par Roland Barthes semble ne pouvoir souffrir aucune contestation et justifie toute l'attention de la Direction :

L'idée de rendre hommage à Saint-Exupéry n'est pas à critiquer une seconde [...] en tenant compte qu'il faudrait que ce soit contrôlé par quelqu'un qui fasse autorité

²¹ « L'État et la politique ne sont pas seuls à mettre l'histoire sous surveillance. La société s'en mêle aussi qui, pour sa part, censure et autocensure toute analyse qui révélerait ses interdits, ses lapsus, qui compromettraient l'image qu'une société entend se donner d'elle-même. [...] De fait, la société impose souvent des silences à l'histoire ; et ces silences sont autant l'histoire que l'histoire. » (*Ibid.*, p. 8).

²² Procès-verbal de la séance du 10 mai 1949 du Conseil supérieur de la RTF, Archives nationales, Pierrefitte, « Archives des organes... », 19900214/2.

²³ Procès-verbal de la séance du 15 janvier 1952 du Conseil central des programmes de la RTF, Archives nationales, Pierrefitte, « Archives des organes... », 19900214/6.

²⁴ Cette émission constitue par ailleurs un pas en avant de la technique de télévision, alors qu'il est difficile à cette époque de diffuser un montage d'archives : employant des documents de formats divers, Lorenzi kinescope l'ensemble des archives exploitées afin d'obtenir une pellicule « montée » en 16 mm.

²⁵ Procès-verbal de la séance du 20 novembre 1958 du Comité des programmes de télévision, Archives nationales, Pierrefitte, « Archives des organes... », 19900214/33.

²⁶ Procès-verbal de la séance du 6 mars 1958 du Comité des programmes de télévision, *loc. cit.*

comme ami de Saint-Exupéry et qu'en même temps il nous soit confirmé que toutes les personnalités dont il est question dans ce projet viendraient.²⁷

Deux poids, deux mesures entre l'Incorruptible, héros d'une historiographie marxiste, et un martyr de la libération nationale dont la figure est tout à fait consensuelle dans le paradigme mémoriel qui se met en place après la Libération. Celui-ci met en exergue deux mémoires dominantes qui sont celles des camps gaulliste et communiste vainqueurs de la guerre. Dès avant le retour du général de Gaulle au pouvoir à l'issue de la crise de mai 1958, la télévision historique bascule du côté des mémoires sinon gaullistes²⁸, du moins résistantialistes ; les communistes ont quitté le gouvernement en 1947 et, dès lors, la mémoire comme l'historiographie communiste trouvent d'autres vecteurs de transmission. Dans le champ des documentaires historiques, on l'a vu, les *Actualités françaises* en ont constitué un à la fin des années 1940 ; la production de films par le PCF perdure par la suite mais sans bénéficier d'une même diffusion nationale. Albert Soboul est reconduit comme conseiller historique du film *Commune de Paris*, de Robert Ménégot²⁹, qui est exemplaire de l'appartenance de la production audiovisuelle communiste aux avant-gardes cinématographiques. Film de montage, il reprend les dispositifs iconographiques qui structurent *La Révolution de 1848* tout en en développant l'animation. La caméra n'est plus seule à se « déplacer » dans le champ, les archives iconographiques elles-mêmes sont mises en mouvement afin de reconstituer l'illusion cinématographique pour un événement seulement saisi par le dessin de presse ou la photographie. Reste que la Commune n'est pas une révolution comme sa précédente : là où 1848 établissait l'ordre républicain par la chute d'un tyran, 1871 est perçue en-dehors des sphères communistes comme une négation de cet ordre en même temps que la répression, crime originel de la glorieuse III^e République, ne peut être adressée en des termes accusateurs. Sorti en 1951, pour la commémoration des quatre-vingts ans de la Commune, le film n'obtient pas de visa d'exploitation avant 1956 pour cause de « considérations fallacieuses à l'égard de Monsieur Thiers ». Dès lors, la censure imposée aux films historiques relègue dans la clandestinité des productions litigieuses ; la même censure s'applique à la télévision déterminée par des logiques mémorielles construites sur des tabous et des mythes.

²⁷ Procès-verbal de la séance du 17 mars 1960 du Comité des programmes de télévision, *loc. cit.*

²⁸ La télévision ne peut en aucun cas être qualifiée de gaulliste avant 1958 : le chef du RPF est interdit d'antenne jusqu'à son retour au pouvoir.

²⁹ Le film est consultable sur le site ciné-archives, qui rassemble les fonds audiovisuels du PCF et du mouvement ouvrier et démocratique, à l'adresse : <<https://www.cinearchives.org/Catalogue-d-exploitation-494-179-0-1.html?ref=2ea05f52dcd5f94aaee858e408dd8791>>.

B. Une télévision sous contrôle : censure, mythes et tabous

1. Un service public... au service du pouvoir

Des différents médias qui s'adressent à un large public, la télévision est la seule à bénéficier d'un monopole public effectif³⁰. Média de service public conduit dans une ambition démocratique, certes, elle est surtout un instrument au service du pouvoir : Isabelle Veyrat-Masson a bien montré le caractère politique des programmes diffusés et particulièrement des programmes historiques, dans la continuité d'une histoire « sous surveillance ». La télévision n'innove pas, puisque la première fonction du récit historique serait de légitimer le pouvoir en place ; il s'agit d'ancrer le milieu politique contemporain dans une tradition afin de lui conférer une continuité avec les régimes précédents³¹. De la sorte, un lien immuable est dessiné entre présent et passé historique, y compris dans le cadre de régimes révolutionnaires qui, semble-t-il, finissent toujours par puiser dans des références du passé leur légitimité à exercer un pouvoir coercitif : dans le but de « donner un sens et une temporalité à leur existence », « les médias sont à la fois le vecteur des décisions politiques et souvent un moyen pour les dirigeants de faire accepter leur gouvernement. »³² Dès lors, des historiens et historiennes se sont penchés sur les médiums employés par les pouvoirs exécutifs pour transmettre une certaine vision du passé, et ce en particulier du côté de l'enseignement scolaire³³.

La télévision, elle, constitue « l'outil numéro un du pouvoir »³⁴, qui lui a donné corps et est seul à l'employer ; elle est immédiatement pensée comme outil de propagande et joue le rôle d'un « historien d'État »³⁵ qui transmettrait exclusivement des représentations historiques correspondant à une idéologie dominante, *i.e.*, dans la France des trente glorieuses, une idéologie bourgeoise :

³⁰ Le monopole public s'étend à l'ensemble de la RTF, et couvre donc également la radiodiffusion ; pour autant, les auditeurs français peuvent brancher leurs récepteurs sur les fréquences de radios françaises privées diffusées depuis l'étranger, au premier rang desquelles *Radio Luxembourg*, la plus ancienne, et *Europe n°1*, de même que des « radios libres » dont l'autorisation officielle doit attendre la fin du monopole.

³¹ I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...* « La télévision comme arme politique ».

³² *Ibid.*, p. 310.

³³ Cf. Marc Ferro, *Comment on raconte l'histoire aux enfants à travers le monde entier*, Payot, 1981 ; cf. Laurence de Cock, Emmanuelle Picard (dir.), *La fabrique scolaire de l'Histoire : illusions et désillusions du roman national*, Marseille, Agone, 2009 ; cf. Olivier Loubes, *L'école, l'identité, la nation : histoire d'un entre-deux-France, 1914-1940*, Belin, 2017.

³⁴ I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision*, p. 311.

³⁵ « La télévision est une télévision d'État. Quel que soit l'État, quel que soit le gouvernement, un État a une fonction précise, une règle du jeu qu'on ne peut enfreindre. » (Frédéric Rossif, « Télévision et cinéma », in *Téléciné*, n°121-122, 1965)

La vision du monde présentée par la télévision, sous de Gaulle comme sous Giscard, relève de la même finalité : il s'agit de contrôler le passé pour rendre le présent acceptable et justifier la domination de la bourgeoisie comme seule forme possible (à quelques variantes près) d'organisation de la société.³⁶

Le rôle des programmes historiques répondrait alors à une double distraction : d'une part, la mission que s'est donnée l'ORTF de délasser le spectateur, d'autre part, une fonction plus insidieuse, sens premier de « distraire », qui consiste à détourner le regard : dans le champ historique, et comme des observateurs du média ont pu l'en accuser, il s'agit notamment de détourner le regard des conditions historiques de l'organisation sociale par laquelle une catégorie de la population opprime une autre, ou encore de la présence dans la sphère civique de criminels du dernier conflit mondial. La culture historique retransmise à la télévision se doit alors d'être parfaitement consensuelle³⁷, et à plus forte raison patriotique.

L'étude des contenus historiques réellement diffusés dans les quinze premières années de la télévision tend à nuancer fortement cette représentation d'un média instrument de l'idéologie dominante. La télévision est certes un outil politique, mais de nombreux espaces de liberté existent, en particulier dans les premières années de la RTF, dominée par des réalisateurs puissants. Les programmes historiques en sont un, notamment au regard de l'actualité, en ce qu'ils permettent d'aborder des événements contemporains, dont le traitement médiatique dans le domaine de l'information est par ailleurs étroitement surveillé, par la transposition métaphorique dans le cadre d'autres événements historiques auxquels on reconnaît des similitudes. Les derniers mots du commentaire de *Nuit et Brouillard* sont à ce titre bien connus, qui dévoilent la politique coloniale de la France en Algérie comme cible secondaire du film³⁸. Pour autant, la télévision française sous monopole public est encadrée par différents types de censure qui assurent la diffusion d'un discours relativement uniforme.

a. Anastasie au petit écran

Les programmes historiques ne sont pas la priorité des « censeurs » de la télévision ; les interdits indépassables sont constitués en fonction de « l'intérêt du spectateur » et concernent essentiellement des questions de mœurs et d'information. Ces conditions de censure « ont

³⁶ Jean Chesneaux, « L'histoire, pour quoi faire ? », *Les cahiers du forum Histoire*, cité in I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*

³⁷ « La culture véhiculée par la télévision ne peut être qu'une culture syncrétique résultant d'un mélange pur et cohérent entre les valeurs et les idéologies attachées aux classes populaires et aux classes moyennes dans la mesure où il faut qu'en soient éliminés tous les contenus qui risqueraient de diviser profondément le public. » (Patrick Champagne, « La télévision et son langage », *Revue française de sociologie*, XII, 1971, cité in *Ibid.*)

³⁸ Cf. S. Lindeperg, *Nuit et Brouillard...*

tendu à protéger l'image d'une certaine France traditionnelle, consensuelle et relativement figée »³⁹. La censure se manifeste rarement par des interdictions : le discours de la télévision française est déterminé par un système de « filtrages » – voire d'autocensures – qui conduisent à éviter des situations de scandales que provoqueraient des interdictions d'émissions déjà réalisées si l'information venait à en être divulguée au grand public. Ni producteurs ni réalisateurs n'y ont intérêt : même marqués par des opinions politiques d'opposition au gouvernement et à la Direction, les réalisateurs sont avant tout des professionnels de la télévision dont l'objectif premier est d'obtenir la réalisation d'émissions et d'assurer une pérennité de leur activité. La remarque de Frédéric Rossif sur la « télévision d'État »⁴⁰ témoigne de la résignation des réalisateurs à accepter la « règle du jeu » qui dicte l'organisation de la télévision. Les divergences d'opinion sont en revanche manifestes dès lors qu'un interdit a effectivement lieu : collaborateurs privilégiés et fidèles de la Direction de la télévision, ni Pathé-Cinéma, dont des émissions portant sur la crise de Suez et Budapest sont annulées en 1966, ni Daniel Costelle qui doit renoncer à un épisode de sa série *Histoire des trains*, ne portent le scandale à l'extérieur des studios de télévision. En revanche, l'annulation d'émissions voire le limogeage de réalisateurs marqués à gauche – Marcel Bluwal, Frédéric Rossif – est largement relayé par la presse quotidienne et spécialisée qui crie, alors, à la censure.

Plusieurs raisons peuvent conduire à l'interdiction d'un programme, qui ne sont pas nécessairement d'ordre politique et émanent parfois de différents niveaux de décision : gouvernement, Direction des programmes, Comités des programmes, professionnels de la télévision eux-mêmes, observateurs écrivant dans la presse voire même les téléspectateurs qui peuvent infléchir la diffusion de programmes par le courrier que reçoit la télévision⁴¹. La censure est multiforme et portée par tous les acteurs qui encadrent la télévision, de la diffusion à la réception. Par des prises de position antérieures sur ce que la télévision peut ou ne peut pas diffuser, ou des réactions rarement retenues contre des programmes choquants, la censure reflète l'imaginaire des différents acteurs du média et leur conviction de ce que la télévision peut et ne peut pas dire, mais surtout de ce qu'elle doit ou ne doit pas être.

Avant d'en arriver là, les interdits à la télévision renvoient principalement à une « censure par inertie », comme les auteurs du *Chagrin et la Pitié* qualifieront la décision de l'ORTF de ne pas diffuser leur film pourtant largement distribué aux télévisions internationales. Dans ce cas, il s'agit de sujets que la télévision ne peut pas aborder ou de manières importunes de traiter ces sujets, principalement en lien avec l'actualité. Du fait du déclenchement de la guerre d'Algérie, le gouvernement opère une reprise en main de

³⁹ I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, p. 315.

⁴⁰ Cf. *supra*, note 270.

⁴¹ C'est notamment le cas, à la décennie suivante, de la série documentaire *Mémoires de votre temps*, dont le discours hagiographique à l'égard de la mémoire gaulliste a suscité les plaintes de nombreux spectateurs.

l'information télévisée en février 1956, à la suite de la « journée des tomates », et alors que des images dévoilant la réalité du conflit en cours avaient été diffusées dans les deux premières années des « événements »⁴² : dès décembre 1954, les téléspectateurs français avaient pu entendre à la télévision des témoins des massacres de la Toussaint dont le récit allait à rebours du discours rassurant tenu par le ministre de l'Intérieur, François Mitterrand. Guy Mollet assume la censure du secteur audiovisuel en anticipant sa fonction de « voix de la France » : « à la différence de la presse 'faite de nombreux journaux' qui autorise la pluralité des opinions, 'la radio et la télévision ont un caractère national et unique.' »⁴³ Dès lors, la représentation des événements d'Algérie est étroitement contrôlée par la censure gouvernementale, à la télévision⁴⁴ comme au cinéma, qui avait déjà subi des interdictions à la Libération quand le CLCF était devenu dépendant d'autorisations de production gouvernementales ou militaires par le biais du Service cinématographique des armées⁴⁵. La guerre d'Algérie constitue la « dernière grande séquence, dans l'histoire politique française, de la censure en France »⁴⁶ : alors que plus de trois mille ouvrages l'évoquent entre 1960 et 1966, une maigre quarantaine de films de fiction est produite qui concernent la guerre ; et seize fictions et documentaires sont interdits entre 1957 et 1962. Les images de la guerre ne sont dévoilées qu'à partir de 1963, situation qui entraîne un sentiment d'absence d'images : sans avoir été habitués aux images du conflit, sans avoir reçu de discours assumant que les « événements » étaient bien une guerre et dévoilant les rouages du système colonial français⁴⁷, les spectateurs français manifestent des réactions épidermiques et outragées à la diffusion des premiers documentaires historiques consacrés à ce sujet⁴⁸. Entre temps, des réalisateurs de documentaires ont employé des expédients historiques pour évoquer la période contemporaine par la métaphore d'événements plus anciens : au cinéma, *Nuit et Brouillard* se conclut par un appel à l'indignation face à la répétition d'un crime toujours

⁴² M.-F. Lévy, *La télévision dans la république...*, p. 37.

⁴³ *Ibid.*, p. 38.

⁴⁴ « Là où j'ai commencé à connaître la censure, c'est lorsque la guerre d'Algérie a commencé. Le ministère des Armées intervenait sous prétexte d'atteinte au moral de l'armée, à la 'dignité' de l'armée, à l'honneur' de l'armée... Nous n'avions pas d'avertissement, mais de simples remarques de notre directeur. [...] A *Cinq colonnes à la une*, les pressions s'exerçaient sur Lazareff, Desgraupes et Dumayet. Certains sujets n'étaient pas abordés. [...] Moi, je n'étais pas à l'Actualité. Je ne travaillais que dans le culturel et là, nous n'étions pas gênés. Mais pour ceux qui travaillaient à l'Information, un contrôle constant s'exerçait sur tout ce qui pouvait favoriser l'opposition ou lui donner trop de place. » (I. Veyrat-Masson, « Censure, autocensure : maladie des médias ? Entretien avec Michel Polac », *Le Temps des médias*, n°1, 2003/1, pp. 213-222, p. 215).

⁴⁵ Cf. S. Lindeperg, *Clio de 5 à 7...*

⁴⁶ B. Stora, « La guerre d'Algérie au cinéma », in *Histoire et télévision*, actes de colloque...

⁴⁷ « Il y a le fait que le cinéma français a du mal à montrer la guerre d'Algérie comme il a eu du mal à montrer le système colonial, au sens large. Le système colonial, l'histoire coloniale, n'a jamais trouvé véritablement de grands cinéastes français qui ont voulu aborder de front cette grande question de l'idée coloniale, de la séparation, dans l'espace public, de l'histoire coloniale, du fait que les indigènes avaient été privés de droits par exemple, par rapport à la colonie de peuplement, etc. Il y a l'impossibilité, dans le cinéma français, à penser le système colonial et à le mettre en scène, à le montrer. » (Benjamin Stora, *Ibid.*)

⁴⁸ Cf. *infra*, Troisième partie. Chapitre IV.

perpétué ; à la télévision, un discours analogue est porté par un documentaire – semble-t-il – anodin de Frédéric Rossif consacré à l’histoire des Aztèques⁴⁹.

Le contrôle sur l’information est doublé d’un contrôle des mœurs renforcé avec l’arrivée de de Gaulle au pouvoir : la télévision fait état d’un conservatisme moral fort dans l’ensemble de ses programmes, l’adresse à un grand public qu’il convient de ne pas s’aliéner posant comme fondation des normes télévisuelles la transmission de valeurs consensuelles⁵⁰. Géraldine Poels a montré la crainte éprouvée par les réalisateurs et producteurs d’émissions de perdre des groupes sociaux spécifiques au sein de leur auditoire et la nécessité affichée d’un discours parlant au plus grand nombre et ne choquant personne⁵¹. Cette crainte est motivée par l’envoi régulier par les téléspectateurs de courriers à la télévision, qui relaient souvent plus des réactions d’indignation que d’approbation⁵². La télévision joue alors un double rôle de « voile » et de « miroir »⁵³ : l’information comme les magazines de société sont sous le coup de la vigilance des organes de censure mais la télévision se pense tout de même comme le reflet de son époque et doit, dans cette perspective, adresser des sujets sociaux qui sortent des sentiers battus, notamment en ce qui concerne les jeunes, la cause féministe, la sexualité, héritière des orientations fondatrices du petit écran :

La télévision des pionniers se pose en observatrice des pratiques quotidiennes, principalement des milieux populaires – ouvriers et ruraux. Elle se distingue par son goût du reportage sociologique ou pour le documentaire néo-réaliste. Tout au long des années 1950 et 1960, elle s’immisce dans les espaces de la vie privée, montre les objets, les lieux et les comportements ; elle s’interroge sur les mutations des modes de vie.⁵⁴

⁴⁹ *Histoires de notre monde : Le Mexique*. Cf. infra, Chapitre IV.

⁵⁰ L’expérience de Michel Polac indique un infléchissement du discours de la télévision vers des valeurs plus conservatrices : « Une fois, on m’a demandé pour *Cinq Colonnes à la Une* - c’était assez tardif, aux alentours de 68 – de faire un sujet sur les premiers hippies à Goa. Or, la direction de l’époque a interdit que nous traitions ce sujet parce qu’il touchait forcément au haschich, à la drogue. [...] Cette histoire témoigne d’un durcissement moral. Il ne fallait surtout pas faire de la publicité à des mœurs qui allaient corrompre la jeunesse. » (I. Veyrat-Masson, « Censure, autocensure... », *op. cit.*, p. 215).

⁵¹ Cf. G. Poels, *Les trente glorieuses...*

⁵² « Ces réactions doivent être analysées avec prudence. Les téléspectateurs s’indignent très violemment, mais leur colère peut être hypocrite ou feinte. Elle peut être soulagée par l’acte même de son expression (l’écriture d’une lettre ne pousse en général pas à l’action). Elle peut toutefois être suivie d’effets, lorsque les directeurs de la télévision l’invoquent pour justifier leurs décisions. Ainsi, l’étude de ces discours, tout marginaux, rhétoriques ou volatils qu’ils soient, reste indispensable pour mieux comprendre la construction et surtout l’acceptation des normes télévisuelles et le rôle de la figure du « grand public » dans leur justification. » (G. Poels, *Les trente glorieuses...*, p. 122).

⁵³ A. Chauveau, « Le voile, le miroir et l’aiguillon. La télévision et les mouvements de société jusque dans les années 1970 », in *Vingtième siècle. Revue d’histoire*, n°72, 2001/4, pp. 97-108.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 100.

Afin de concilier l'ambition des pionniers de faire de la télévision un miroir qui reflète les évolutions sociales de la France des trente glorieuses et l'imposition par un gouvernement conservateur de valeurs morales avec lesquels ne pas transiger, la télévision met en place en mars 1961 le carré blanc⁵⁵, qui informe les téléspectateurs du caractère sensible de l'émission diffusée, et assure par corollaire le caractère « tout-public » des émissions qui n'en sont pas affublées. L'enjeu premier est de protéger la jeunesse, partant du principe qu'on ne peut interdire l'accès des enfants aux ondes hertziennes, qui entrent par « effraction » dans les foyers, contrairement aux salles obscures⁵⁶. Toutefois, le carré blanc, qui signale donc les « émissions dangereuses », n'est jamais appliqué aux émissions d'information qui diffusent pourtant fréquemment des images violentes et choquantes pour les plus jeunes ; dans le cadre des programmes, l'attention est plus particulièrement concentrée sur les émissions documentaires et de reportage⁵⁷, reléguant parfois ces dernières aux heures tardives de diffusion auxquelles le carré blanc condamne. Pour assurer la bonne attribution du carré blanc aux émissions qui présentent un danger pour certains publics, l'ORTF se dote dès sa création d'un conseil de « sages » chargés d'évaluer les programmes et la manière dont il convient de les présenter ; cette mesure « passive » s'accompagne d'un renforcement de la censure « positive » contre les émissions de « mauvais goût » souhaité par Claude Contamine : la période de l'ORTF, plus que la précédente, est marquée par cette imposition du pouvoir sur l'activité des réalisateurs.

b. Les documentaires historiques à l'épreuve de la censure

J'ai déjà abordé le rôle d'orientation des programmes de la télévision dévolu au Comité créé en 1953 ; constitué à l'origine comme un comité de lecture de scénarios chargé d'émettre des avis favorable ou défavorable à propos de projets d'émissions, le Comité des programmes pouvait faire le tri entre les émissions idoines et celles ne rencontrant pas les critères requis pour une diffusion. En se concentrant principalement sur la qualité des émissions et l'équilibre des programmes, ce travail de lecture ne semble pas correspondre à la censure telle qu'on l'a définie plus haut ; pourtant, les avis du Comité abordent également le contenu des émissions proposées et définissent, notamment sur le plan des mœurs, ce qu'il est souhaitable de voir diffusé ou non à la télévision. Progressivement, avec l'augmentation du nombre d'heures de diffusion, le Comité des programmes a perdu son rôle de comité de lecture pour se consacrer aux émissions déjà diffusées. L'avis de ses membres intervient alors trop tard pour modifier

⁵⁵ H. Duccini, « Carré blanc et signalétique télévisée en France, 1961-1998 », *Le Temps des médias*, n°1, 2003/1, pp. 65-76.

⁵⁶ Interview de Philippe Ragueuneau, sous-directeur des Programmes de la Télévision française, par Albert Ollivier, 16 mars 1961, cité in *Ibid.*

⁵⁷ Jean Cazeneuve établit ainsi la distinction entre émissions documentaires et de reportage lors du conseil d'administration de l'ORTF du 4 novembre 1964. Cf. Hélène Duccini, « Carré blanc... », *op. cit.*

des émissions qui sont tout de même passées par le filtre de la censure gouvernementale et de la direction, mais il continue de définir ce qui constitue un « bon » programme et peut proposer des modifications pour les programmes à venir. Le Comité des programmes joue certes, tout au long de son existence, le rôle d'un relais de la censure pratiquée par la Direction des programmes ou le ministère, mais il s'oppose également parfois à cette dernière en dénonçant, dans le champ des émissions historiques, des malversations du discours à des fins politiques. Plus qu'un organe de censure, le Comité des programmes est un conseil de « sages » qui définit, en-dehors de la politique définie par les dirigeants du média, ce qu'est une « bonne » télévision ; la censure, passive, intervient dès lors que ses membres dénoncent les éléments « mauvais » diffusés au sein des programmes.

Le caractère indésirable de certains sujets historiques, au regard de l'actualité politique et militaire, est ainsi mis en exergue dans les séances du Comité. En 1956, Jules Roy propose à la télévision l'adaptation de son ouvrage *Les Envoyés du Seigneur*, qui traite notamment du débarquement de novembre 1942 des Alliés en Afrique du nord ; ce sujet, au début de la guerre d'Algérie, présente « un caractère très délicat » et le Comité enjoint la Direction « d'écrire à l'auteur en lui retournant son manuscrit [...] et pour lui suggérer de proposer l'adaptation TV d'une autre de ses œuvres. »⁵⁸ Jean d'Arcy, selon le représentant de la Direction, est « bien soucieux » tant du fait du sujet que de la personnalité de l'auteur : ancien partisan de l'Action Française, pétainiste convaincu puis rallié aux FFL, il affiche pendant la guerre un soutien à l'indépendance algérienne et est taxé de communisme ; l'auteur pouvant attirer la suspicion d'une grande frange du prisme politique français, les risques sont trop grands d'attiser des conflits du fait de la diffusion d'un sujet « extrêmement dangereux, en ce moment surtout »⁵⁹. Sur la question algérienne, le Comité des programmes ne se contente toutefois pas d'appliquer la politique du silence souhaitée par le gouvernement : deux ans plus tard, les membres du Comité émettent de très vives protestations⁶⁰ en réaction à un court-métrage sur l'Algérie, diffusé « à la demande du gouvernement » et de facture très subjective, qui, selon Jean-Louis Bory, présente les « événements algériens » de manière honteuse et propagandiste, « à la façon du docteur Goebbels ».

Les évocations des événements du dernier conflit mondial ne sont pas en reste, qui suscitent au sein du Comité des réactions parfois épidermiques. En 1952, c'est au sein du Conseil central des programmes qu'apparaît pour la première fois une censure à réaction qui fixe la manière dont il convient de convoquer les personnages de l'histoire récente, et surtout

⁵⁸ Procès-verbal de la séance du 2 février 1956 du Comité des programmes de télévision, Archives nationales, Pierrefitte, « Archives des organes... », 19900214/32.

⁵⁹ Procès-verbal de la séance du 9 février 1956 du Comité des programmes de télévision, *loc. cit.*

⁶⁰ Procès-verbal de la séance du 24 avril 1958 du Comité des programmes de télévision, Archives nationales, Pierrefitte, « Archives des organes... », 19900214/33.

d'en laisser les plus problématiques dans l'obscurité de la *damnatio memoriae* : Pierre Descaves, ancien résistant et futur membre de l'OAS, « regrette qu'au cours d'une rétrospective (les obsèques de Maginot), le maréchal Pétain ait été passé en gros plan et des fragments du discours de Pierre Laval aient été donnés » et estime que « le présentateur aurait pu, tout en respectant l'histoire, choisir d'autres éléments »⁶¹. En 1959, la diffusion du *Numéro spécial* du *Magazine du temps passé* consacré à la « drôle de guerre »⁶², réalisé par Frédéric Rossif, suscite des protestations plus véhémentes en dévoilant les heures de honte du pays : le film, montage d'archives, porte l'accusation de la France de la fin des années trente, embourbée dans un pacifisme naïf qui la conduit au désastre de mai 1940. Ce faisant, Frédéric Rossif emploie de nombreux documents de cabaret, et en particulier le fameux passage de Maurice Chevalier devant les soldats qui fixe pour les décennies à venir un imaginaire particulier du désœuvrement français face à la menace nazie, et inspire notamment les choix d'Ophuls pour *Le Chagrin et la Pitié*. Faisant communiquer témoignage et archive, il montre des soldats en goguette, qui plantent des poireaux pour passer le temps alors qu'une offensive sur l'Allemagne dont les troupes sont concentrées en Pologne emporterait immédiatement la victoire. Olivier Merlin, membre du comité, est celui qui s'exprime le plus vigoureusement :

Je proteste avec véhémence contre cette émission, « pendant la fameuse drôle de guerre », la plaisanterie n'était pas drôle du tout, ce texte était scandaleux. Les témoins, ces trois types, avec des têtes d'abrutis complets, qui ont parlé de la ligne Maginot... des formules contestables... et de plus Paul Reynaud qui a découvert qu'il avait gagné la guerre ! Pas une seule contrepartie ! Je trouve honteux de dire cela uniquement sur ce plan-là. C'est une honte. Personne ne proteste le lendemain matin dans la presse. Je proteste véhémentement, et je demande l'inscription au PV. Il ne devait pas y avoir qu'un son de cloche, et celui-là était particulièrement déplaisant. Juste au moment où évidemment Adenauer était là..⁶³

Si d'autres membres du Comité estiment utile la présentation des « opinions politiques des deux auteurs », qui constituent « une partie de l'histoire malgré tout », les protestations sont relayées par Philippe Ragueneau, Directeur-adjoint des programmes de télévision, à la Direction de l'Information dont le *Magazine du temps passé* dépend ; très rapidement, Frédéric Rossif rencontre des démêlés avec les dirigeants de la télévision, et voit plusieurs de ses

⁶¹ Procès-verbal de la séance du 5 février 1952 du Conseil supérieur des programmes, Archives nationales, Pierrefitte, « Archives des organes... », 19900214/6.

⁶² Cf. *infra*, Chapitre IV.

⁶³ Olivier Merlin, Procès-verbal de la séance du 3 décembre 1959 du Comité des programmes de télévision, Archives nationales, Pierrefitte, « Archives des organes... », 19900214/33.

émissions censurées avant de démissionner de certaines de ses responsabilités de réalisateur face aux interdictions qui lui sont faites.

Par ailleurs, le *Magazine du temps passé* inaugure l'obsession télévisuelle pour la Seconde Guerre mondiale et le XXe siècle de manière générale qui s'installe dans les programmes au début des années soixante : une fois passée la soupape des dix années qui séparent l'événement de sa médiatisation comme sujet historique, la télévision s'engouffre dans une commémoration perpétuelle, sur un mode hagiographique fonction du mythe résistancialiste triomphant dans la France des années cinquante⁶⁴ mais qui porte tout de même les ferments de l'accusation générale de la société française sous l'occupation qui éclate au grand jour dans les années soixante-dix. Les membres du Comité manifestent une certaine lassitude face à l'accroissement des sujets consacrés aux conflits récents : en 1958, Maurice Bessy, Vice-Président du Comité des programmes⁶⁵, expose un projet de « Conférences sur la guerre » proposé par Pierre Chanlaine, président de l'Association des écrivains combattants. Hors de toute commémoration particulière, quelques mois avant les quarante ans de l'armistice, le projet est incongru : « Cela ne présente aucun intérêt, pourquoi faire des conférences sur la guerre de 14 ? »⁶⁶

En 1960, la figure de Maurice Chevalier est à nouveau au centre de l'attention à l'occasion de la diffusion de l'émission *Maurice de Paris*⁶⁷. Bertrand Flornoy, futur député gaulliste qui tient déjà des responsabilités politiques, membre du Comité des programmes, attaque l'émission sur plusieurs points. Le premier concerne ce que le Président du Comité qualifie d'« erreur de programmation » : l'épisode est diffusé le lendemain des commémorations de l'armistice et de la diffusion du téléfilm *Et ce fut la Marne*⁶⁸ et constitue ainsi un doublon. Les membres du Comité dénoncent des « erreurs historiques » dans le propos de l'émission, qui tiennent essentiellement à une confusion du propos par rapport à la révolution russe et à l'armée rouge, dont le commentaire de l'émissions sous-entendrait qu'elle avait continué le combat contre l'Allemagne jusqu'à la victoire, en entretenant la confusion entre 1918 et 1945⁶⁹.

⁶⁴ Cf *infra*, Troisième partie. Chapitre II.

⁶⁵ Alors présidé par Armand Lanoux.

⁶⁶ Maurice Bessy, Procès-verbal de la séance du 17 avril 1958 du Comité des programmes de télévision, Archives nationales, Pierrefitte, « Archives des organes... », 19900214/33.

⁶⁷ Série consacrée à la vie de Maurice Chevalier, diffusée entre le 11 juin 1960 et le 16 septembre 1961. L'épisode en question est diffusé le 12 novembre 1960, et illustre les années 1914-1918 de sa vie (identifiant de notice INA : CPF86625633).

⁶⁸ *Et ce fut la Marne* est un téléfilm de Jean Kerchbron, produit par Henri Noguères, diffusé le 11 novembre 1960. Le film est une dramatique tournée en direct pour la plus grande partie des séquences, mais qui explique également des documents et images issues d'actualités cinématographiques. Identifiant de notice INA : CPF86613672. Cf A. Beauvillard, L. Bihl, *La Grande guerre...*, p. 109.

⁶⁹ « D'autre part, il y avait dans cette émission une présentation historique qui vraiment était pour le moins surprenante, je ne sais pas à quel propos l'histoire de la révolution russe est survenue sur Maurice Chevalier, à part quelques opinions manifestées à un moment donné de sa vie, je ne vois pas en quoi cela intéresse Chevalier d'une façon ou d'une autre, ce que j'ai cru comprendre dans le texte de Cover, il y avait une présentation de la révolution russe qui se terminait par l'assurance que l'armée russe s'était opposée à l'ennemi, on avait l'impression que c'était la révolution russe qui avait

Les critiques sont toujours justifiées par les missions du Comité : il s'agit d'éviter que la programmation ne se répète, qu'elle diffuse des émissions incorrectes qui induiraient le téléspectateur en erreur.

Toutefois, c'est bien la figure de Maurice Chevalier qui constitue le véritable point d'achoppement de l'émission. Celle-ci n'avait pas posé de problèmes d'appréciation de la part des membres du Comité dans les premiers épisodes de la série, qui abordaient les années de la vie de Chevalier avant la guerre ; mais dès lors que Chevalier a été érigé au rang d'emblème du climat qui règne en France après les accords de Munich, et que l'évocation de ses chansons pointe du doigt la lâcheté qui anime les Français, sa collusion avec l'histoire – glorieuse – des combattants de 14-18 constitue un rapprochement insupportable pour des gaullistes soucieux d'entretenir le souvenir d'une France toute entière combattante. Ces derniers auraient préféré que l'émission ne franchisse pas cette frontière qui dégrade l'image des anciens combattants :

[...] quand même, entre nous, faire l'histoire d'une partie de la guerre de 14 dans le but d'en montrer Maurice Chevalier comme héros de la guerre c'est un peu gênant, et un peu gros comme ficelle ! Il l'a faite comme tout le monde ni mieux ni moins bien, surtout que la guerre de 39-40, je ne pense pas que Maurice Chevallier puisse être présenté aux populations françaises comme l'exemple de...⁷⁰

Le débat accouche finalement des aveux de lassitude des membres du Comité face aux émissions de plus en plus nombreuses qui abordent le sujet de la Seconde Guerre mondiale et, plus problématique, de la vie politique interne de la France sous l'Occupation. Dans ce cas précis, la période n'est même pas évoquée : mais l'évocation d'un conflit mené contre l'Allemagne par une figure désormais controversée suffit à suggérer un discours sur les années de collaboration.

Et enfin cette abondance de sujets de guerre qui se répète ! [...] Pouvons-nous quelque chose pour manifester notre mauvaise humeur sur ce sujet, et peut-on

une grande armée rouge pour lutter contre les Allemands... C'était très confus. Et je crois que même si on passe sur cette explication historique, ce n'était peut-être pas la place – je m'adresse au Directeur des Programmes qui est un historien comme nous le savons tous – je pense qu'il a été lui-même un peu choqué par cette présentation. » (Bertrand Flornoy, Procès-verbal de la séance du 17 novembre 1960 du Comité des programmes de télévision, Archives nationales, Pierrefitte, « Archives des programmes... », 19900214/34).

⁷⁰ Le président du Comité estime notamment que la présentation générale de la série trompe les spectateurs qui ne s'attendent pas à entendre parler du conflit mondial, autrement plus sérieux que la vie de cabaret de Maurice Chevalier : « nous sommes partis avec un Chevalier très familial, et nous nous disions : 'Bon, on va être dans le ton anecdotique' et tout d'un coup nous sommes partis dans le domaine épique, or, les deux tons ne se conjuguent pas et de plus il n'empêchera pas que l'émission s'appelle 'Maurice de Paris' et que sur ce titre... si vous appeliez cela 'une époque', je comprendrais que la guerre russe vienne dedans, mais à la minute où passe l'émission 'Maurice de Paris', ce ne peut venir dedans de la même façon, cela peut venir comme une projection très rapide ou une allusion mais jamais comme un fait historique qui vient peser sur ce malheureux Maurice Chevalier qui n'a pas les épaules pour supporter la révolution russe ». (Procès-verbal de la séance du 17 novembre 1960 du Comité des programmes de télévision, *loc. cit.*).

demander qu'il y ait sur le plan de la présentation, un frein à ce défilé de sujets sur l'Allemagne, la guerre, la résistance, qu'on ait tout cela d'accord, mais sur l'occupation c'est constant, c'est peut-être le hasard des choses, mais vraiment il y en a eu un tel amas que c'est un peu trop. Et puis enfin, ce sujet de Maurice Chevalier c'est assez grave tout de même, je crois que l'on fait l'exploitation exagérée d'un très brave personnage mais qui n'a rien à voir avec l'Histoire de France.⁷¹

Afin d'éviter des situations similaires à l'avenir, Flornoy formule la demande que les émissions historiques a priori anodines soit soumises à l'accord du Comité :

Pourrions-nous demander que pour certains sujets, soit des émissions que nous n'avons pas acceptées, ou émissions de routine, quand il s'agit de projets historiques, on nous soumette les textes lorsque M. le Directeur des programmes n'a pas le temps de les voir ? Il est intéressant de veiller pour que la TV française ne commette pas d'erreur à ce propos, le Directeur peut être surchargé de travail, nous le comprenons fort bien, mais il est par ailleurs très grave de laisser passer quelque chose de pas très rigoureux, qui influence tout de même les gens.⁷²

Ce faisant, le Comité des programmes entend se positionner en organe de censure actif ; ces réactions manifestent l'ampleur des tensions qui existent à la télévision autour des sujets d'histoire récente, et reflètent bien l'état d'esprit mémoriel général dans lequel la France gaulliste se trouve au début des années 1960 : les conflits contemporains peuvent certes être abordés, mais ils doivent l'être d'une certaine manière, supposément objective, qui s'en tienne aux faits et ne procède pas au jugement des périodes évoquées. A voir ces protestations, au sujet d'une émission qui exclut la période 1940-1944 de son propos, on comprend bien les difficultés et la censure que *Le Chagrin et la Pitié* rencontre à l'issue de sa réalisation en 1969. Dans l'intervalle, la télévision assure la production de documentaires toujours plus nombreux consacrés à la Seconde Guerre mondiale, mais abordée essentiellement par l'angle militaire et sans évoquer les aspects politiques, dont *Les Grandes batailles* de Jean-Louis Guillaud et Henri de Turenne constituent le modèle.

Si l'essentiel de la censure, à la télévision, consiste en réalité en une auto-censure, « maladie des médias » rendue possible par la connaissance et l'accommodation des réalisateurs aux possibilités et interdits du média⁷³, et en le simple fait de ne pas diffuser une émission sans

⁷¹ Bertrand Flornoy, *loc. cit.*

⁷² Bertrand Flornoy, *loc. cit.*

⁷³ « La censure, une interdiction qui vient de la direction, elle-même saisie par le gouvernement ou par un ministre, ou alors, cas plus compliqué, par un groupe financier qui a des moyens de pression sur une radio ou une télévision ; situation finalement plus rare qu'on ne le croit. Car le mécanisme est plus subtil que cela. L'audiovisuel a connu des cas de censure violente, j'en ai vécu moi-même quelques-uns, j'en ai même été victime une fois ou deux. Mais ce qui est beaucoup plus grave, c'est l'autocensure, c'est-à-dire la peur de déplaire aux pouvoirs, à son chef de service, au ministre ou à je ne sais

pour autant formellement l'interdire, quelques émissions documentaires font les frais d'interdictions violentes, souvent du fait de la personnalité du réalisateur incriminé : Frédéric Rossif est un des plus fameux exemples de réalisateurs censurés sous le régime de la RTF, avant que le cas Stelio Lorenzi ne provoque l'indignation à l'échelle nationale. On l'a vu, le discours que Rossif véhicule sur la France d'après-Munich dans le *Numéro Spécial* du *Magazine du temps passé* le place sous le regard inquisiteur du Comité des programmes et de la Direction de l'Information, dont il dépend pour la réalisation de cette série. Dans le mois qui suit la réunion du Comité des programmes où l'émission consacrée à la drôle de guerre est évoquée, Rossif est momentanément interdit de télévision : la raison fallacieuse donnée par la Direction est la sanction d'un cumul d'activité illégal entre service public et secteur privé, Rossif ayant touché deux cachets de 67 et 60 000 francs en 1951 – huit ans auparavant ! –, en-dehors de tout contrat avec la RTF⁷⁴. En interdisant Rossif d'accéder du jour au lendemain aux studios de la télévision, la Direction ne ferait qu'appliquer les préconisations d'un rapport de la Cour des Comptes sur l'activité des réalisateurs de télévision. Passé ce coup de semonce, Frédéric Rossif est rapidement réintégré et peut reprendre son activité.

Deux ans plus tard, fin janvier 1961 un nouvel épisode du *Numéro spécial* est dans la tourmente. Frédéric Rossif est alors producteur avec François Chalais du magazine *Ciné Panorama*, émission pionnière sur le cinéma à la télévision ; dans le contexte de la guerre d'Algérie finissante, le ministère de l'Information interdit le passage à l'antenne de tout signataire du Manifeste des 121 ; se voyant interdire d'interviewer Simone Signoret, François Chalais démissionne et Frédéric Rossif le suit par solidarité⁷⁵. En réponse, les dirigeants de la RTF annulent la diffusion du *Numéro spécial* qui doit être diffusé le 26 janvier 1961⁷⁶, consacré aux événements de novembre 1940 à février 1941 et plus particulièrement l'entrevue de Montoire, et auquel a participé Robert Aron. Pour justifier de l'annulation de l'émission, la RTF évoque dans un premier temps la grippe de Frédéric Rossif⁷⁷, avant d'annoncer un simple ajournement : l'émission aurait été terminée tard dans la nuit du mercredi au jeudi pour une diffusion le jour même, rendant impossible son visionnage par Raymond Janot, Directeur général de la RTF. Elle est repoussée en attendant que la Direction des Programmes et la

qui. J'en ai connu des exemples innombrables, quasi quotidiens. C'est la maladie des médias et surtout de l'audiovisuel. » (M. Polac, « Censure, autocensure... », *op. cit.*, p. 213).

⁷⁴ Le Populaire de Paris, 20 février 1959.

⁷⁵ La Direction des programmes estime alors « qu'il n'est pas possible de priver les téléspectateurs d'une émission appréciée et qu'elle devra envisager de faire appel à d'autres producteurs [...] » (*Correspondance de la presse*, 27 janvier 1961) sans considérer la réintégration des deux producteurs. Pierre Lazareff préside à cette occasion une réunion de l'Association des producteurs de télévision pour demander un assouplissement des sanctions qui pèsent sur les programmes incriminés.

⁷⁶ L'épisode est finalement diffusé quatre jours plus tard, sous le titre « Le mois du désespoir : janvier 1941 ». Identifiant de notice INA : CPF86624488.

⁷⁷ *Correspondance de la presse*, 27 janvier 1961.

Direction générale la visionnent pour pouvoir assurer sa bonne diffusion. Cet ajournement, en réalité, constitue bien une mesure de rétorsion face à un réalisateur réfractaire ; la décision de faire visionner l'émission par la plus haute figure de l'institution télévisuelle témoigne du caractère exceptionnel de la situation. L'émission en question ne semble cependant pas avoir rencontré une quelconque opposition de la part des dirigeants de la télévision, et la série de Rossif continue jusqu'en 1965.

Pas sans heurts : l'épisode du 8 février 1963, consacré à la bataille de Stalingrad, est définitivement annulé et n'est jamais diffusé. Ici, le contentieux touche à une affaire de politique internationale, facteur important des conditions de la censure gouvernementale⁷⁸ : il est cependant certain que la réalisation effectuée par un homme déjà touché plusieurs fois par des interdictions, alors que la Direction de la RTF se lance dans des réformes du statut des réalisateurs pour briser leur position de pouvoir au sein de l'institution, a entraîné résolument la décision de la Direction d'annuler purement et simplement l'épisode. Réalisée en Union soviétique, l'émission comporte des images d'archives issus des fonds cinématographiques russes et prêtés pour l'occasion, ainsi que des témoignages des dirigeants soviétiques en poste lors de la bataille. La réalisation de l'émission fait l'objet de tractations diplomatiques ; en pleine guerre froide, un accord est passé entre télévisions française et soviétique sur le contenu de l'émission avant sa réalisation. Il précise notamment que Frédéric Rossif est chargé de « relater objectivement les différentes phases de la période historique concernée. Elle ne comporte ni discussion, ni polémique, mais seulement un exposé des faits : les forces en présence, leur armement, leur commandement, leur mouvement. »⁷⁹ Les témoins soviétiques doivent s'abstenir d'aborder tout sujet politique, à plus forte raison d'évoquer des enjeux contemporains sans lien direct avec la bataille de Stalingrad ; en retour, pour obtenir les droits de diffusion d'images soviétiques, la télévision française est interdite de toute coupe dans le discours des témoins qui doit être retransmis dans leur intégralité. L'accord passé est rompu par les témoignages de Khrouchtchev et du maréchal Malinovski, qui « ont ajouté au récit de leurs souvenirs des déclarations violemment hostiles à la république fédérale d'Allemagne, à sa politique, et au rapprochement franco-allemand. »⁸⁰ Dès lors, la teneur de l'émission s'effondre par effet de dominos : la télévision française décide de censurer l'intégralité du discours des deux dirigeants ; en réaction, l'URSS retire le droit de diffusion des documents filmés qui

⁷⁸ « Nul doute que ce désir de contrôler la représentation du passé est constant à la télévision, mais ses composantes sont diverses. La télévision monopole d'Etat, agissant généralement comme la voix de la France, ne pouvait pas parler librement, engagée qu'elle était dans une politique choisie par un gouvernement. Les interventions mentionnées plus haut ressortissent à cette préoccupation politique vis-à-vis des pays étrangers mais aussi des intérêts nationaux. » (I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, p. 316).

⁷⁹ Correspondance de la presse, 8 février 1963.

⁸⁰ *Ibid.*

avaient été confiés. De l'émission, sans témoins ni images d'archives, il ne reste plus grand-chose.

La RTF est alors dans une situation de coopération avec la radio-télévision allemande qui ne lui laisse pas d'autre choix que d'annuler la diffusion : l'interdiction de l'émission survient après une conférence des dirigeants des services de l'Information d'Allemagne fédérale et de France qui aboutit à un accord de coopération. L'annonce suscite toutefois une levée de boucliers de la part d'observateurs du média qui considèrent la censure des propos des dignitaires soviétiques comme une atteinte au droit des Français à disposer d'une source d'information fiable et indépendante par une télévision qui soit à proprement parler un service public. Dans les colonnes du *Figaro*, André Brincourt écrit :

Pour notre part, nous ne pouvons que protester une fois de plus contre ces interdictions de dernière heure. Elles déconsidèrent la RTF et font apparaître la mainmise totale du gouvernement sur un organisme qui – répétons-le une fois encore – se devrait d'être au service de la nation. Une nation qui a atteint l'âge adulte.⁸¹

Les attaques sont plus fortes du côté des communistes français qui réclament la diffusion des interviews. Au Sénat, Georges Pompidou, premier ministre, est interpellé par Jacques Duclos, dirigeant du PCF clandestin pendant la guerre et président du groupe communiste. Ce dernier accuse le gouvernement de fermer les yeux sur les crimes de guerre nazis et demande :

Premièrement, si le fait de rappeler les crimes hitlériens et de dénoncer les revanchards d'Allemagne fédérale est considéré comme condamnable ; deuxièmement, si ce sont là les suites du traité signé récemment à l'Élysée ; troisièmement, si le gouvernement ne fait que couvrir la décision du Directeur général de la RTF amputant cette émission, ou s'il en a lui-même pris l'initiative.⁸²

A l'Assemblée nationale, Fernand Grenier, député communiste de la Seine, réclame la diffusion des interviews – et pas, *stricto sensu*, de l'émission dans son intégralité –, parus sous le titre « On ne peut stopper les paroles de vérité » dans la presse soviétique et lus à la télévision par Khrouchtchev et Malinovski, « pour qu'à l'avenir les auditeurs téléspectateurs soient traités en citoyens majeurs, ayant droit à une information diversifiée et objective. »⁸³ Au sein de la télévision, les journalistes syndiqués de Force ouvrière dénoncent eux « l'incohérence des ordres et contre-ordres dont la direction générale endosse la responsabilité, prouvant ainsi son

⁸¹ André Brincourt, *Le Figaro*, 9 février 1963.

⁸² Jacques Duclos, question au premier ministre, 8 février 1963, parue au *Journal officiel de la République française* le 9 février 1963.

⁸³ Correspondance de la presse, 17 avril 1963.

impuissance à prendre les décisions qu'impose la mission culturelle et d'information objective impartie à un établissement au service de la nation tout entière. »⁸⁴ Le syndicat réitère sa réclamation d'un statut « garantissant l'indépendance politique et financière de la RTF », face à « l'ingérence constante du gouvernement, qui paralyse toute initiative des journalistes, réalisateurs et auteurs dans les domaines de l'information et de la création artistique ».

Loin de simplement constituer, jusqu'en 1964, un axe mineur des programmes historiques, les documentaires historiques sont bien positionnés au centre de préoccupations politiques et mémorielles plus larges qui aboutissent dès les années cinquante à des interdictions de diffusion d'émissions voire de travail de producteurs. Les documentaires historiques ne doivent pas pour autant être érigés en genre dissident s'élevant contre le consensus mémoriel : au contraire, les documentaires relaient dans leur grande majorité des orientations mémorielles faites de mythes fondateurs et de tabous imprononçables qui se mettent en place dans les années d'après-guerre.

2. Mythes, tabous et oublis : guerres franco-françaises ou communion nationale ?

Au sortir des années d'occupation, la France entre dans une période de reconstruction qui manifeste un pendant politique : après quatre années de collaboration, le nouveau pouvoir en place puise notamment sa légitimité dans la présence de la France au rang des vainqueurs en 1945. Alors que certains français se sont affrontés dans le cadre de ce qui était aussi une guerre civile, le gouvernement du général de Gaulle puis ceux qui lui succèdent sous la IV^e République tentent de mettre en place une communion nationale faisant table rase des « guerres franco-françaises » qui menacent l'unité politique des cadres dirigeants du pays. Cette action se manifeste de façon politique, notamment avec la mise à l'écart progressive des représentants communistes au profit des anciens résistants gaullistes ; on l'observe surtout dans la mise en place et la transmission d'un certain nombre de mythes, relectures subjectives et incomplètes de l'histoire récente, qu'on a qualifiés de « résistancialisme »⁸⁵, et qui offrent à la France des trente glorieuses un regard apaisé et déculpabilisé sur les années noires couvertes de honte : sous toute la IV^e République, et à plus forte raison encore après le retour de de Gaulle, la télévision historique joue en partie un rôle de vecteur de ces mythes et d'invisibilisation des tabous qui en découlent.

⁸⁴ *Correspondance de la presse*, 11 février 1963.

⁸⁵ Cf. H. Rousso, *Le syndrome...*

a. *Des mythes (re)fondateurs*

La première fonction des discours consensuels portés sur le passé au lendemain de la guerre est bien de s'adresser aux Français du présent⁸⁶, qu'il s'agit de rassurer sur leur place dans le monde et de dédouaner, en tant que nation, d'une participation aux crimes nazis jugés à Nuremberg. Promu par le général de Gaulle dès la libération de Paris et porté par les gaullistes, comme le PCF jusque dans les années 1970⁸⁷, le mythe du « résistancialisme » trace le portrait d'une France tout entière résistante, nation de héros libérée du joug allemand par elle-même, qui occulte le souvenir de la déportation et de l'extermination raciale assurée notamment par des fonctionnaires français et les dissidences manifestes entre les différents mouvements de résistance. Il s'appuie sur plusieurs notions découlant de la politique et des discours commémoratifs du chef du gouvernement provisoire : dans son discours du 25 août 1944 à l'Hôtel de ville de Paris, de Gaulle pose « la première pierre du mythe fondateur de l'après-Vichy »⁸⁸, celle de la « France éternelle ». A l'entendre, la France, à l'instar de Paris, s'est libérée d'elle-même, avec le concours lointain de ses « chers et admirables alliés ». La Résistance comme organisation réelle et les hommes qui la composent ne sont pas évoqués outre-mesure : « le salut émane de la 'France éternelle', l'abstraction qui constitue l'une des clés de voûte de la symbolique gaullienne. »⁸⁹ Ainsi, la défaite écrasante de 1940 est rachetée par la victoire d'une nation en armes qui n'a jamais arrêté le combat : Vichy est illégitime, nul et non-venu, la République n'a pas cessé d'être et n'a donc pas besoin d'être proclamée. Le conflit avec l'Allemagne est par ailleurs replacé dans la temporalité plus longue de la « guerre de trente ans » : « l'assimilation entre les deux guerres mondiales permet d'insister sur le facteur militaire, donc d'éroder les particularités de la seconde »⁹⁰, en premier lieu au sein de la société française qui s'est entre-déchirée pendant quatre ans. Cette invention d'un conflit au long terme positionne directement 1944 – et, partant, 1940 – dans l'orbite du souvenir autrement plus glorieux de la victoire de 1918, « qui fut, elle, incontestable et vierge de tout sentiment de malaise ou de honte. »⁹¹ Rousso décrit ainsi le « résistancialisme gaullien » :

⁸⁶ « Le propre des mythes [...] n'est-il pas d'évoquer un passé aboli, et de l'appliquer, comme une grille, sur la dimension du présent, afin d'y déchiffrer un sens où coïncident les deux faces – l'historique et la structurelle – qu'oppose à l'homme sa propre réalité ? » (Claude Lévi-Strauss, « Leçon inaugurale au collège de France, 5 janvier 1960 », cité in S. Lindeperg, *Les écrans de l'ombre*).

⁸⁷ « Les partis politiques, au total, portèrent une certaine idée de la France des années sombres, en l'inscrivant dans le débat politique, en la diffusant par leur presse, en multipliant cérémonies et commémorations d'autant plus suivies que les partis et leurs organisations satellites s'appuyaient sur des effectifs imposants. » (Olivier Wieviorka, « Francisque ou Croix de Lorraine : les années sombres entre histoire, mémoire et mythologie », in P. Blanchard, I. Veyrat-Masson (dir.), *Les guerres de mémoires...*, p. 96).

⁸⁸ H. Rousso, *Le syndrome...*, p. 30.

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ *Ibid.*, p. 31.

⁹¹ *Ibid.*, p. 32.

Cette vision cohérente et relativement fermée sur elle-même [...] qui se définit moins comme une glorification de la Résistance (et certainement par des résistants) que comme la célébration d'un peuple *en résistance* que symbolise l'homme du 18 juin, sans l'intermédiaire ni des partis, ni des mouvements, ni d'autres figures de la clandestinité. Elle tente de se superposer à la réalité autrement plus complexe et composite de l'Occupation.⁹²

Cette lecture des événements, qui trouve son origine au sommet de l'État, descend dans la société par différents vecteurs de transmission historiques et mémoriels, et trouve notamment un point d'appui dans la production historique scientifique : « les historiens, loin d'apporter une note dissonante et critique, tendirent à conforter le consensus. »⁹³ Elle ne tarde pas non plus à entrer dans une autre dimension qui intègre dans le prisme de cette « France éternelle » et éternellement résistante ceux-là mêmes qui avaient mis en œuvre la politique de collaboration avec l'occupant nazi. Dès la guerre terminée et l'épuration achevée, des discours se font entendre pour défendre la cause du maréchal Pétain, supposé martyr qui avait fait don de sa personne à la France pour garantir la sauvegarde du pays en attendant sa libération. Après la condamnation puis la mort en prison du chef de l'État français, certains organismes se saisissent de sa mémoire, à l'instar de l'Association pour défendre la mémoire du maréchal Pétain qui réclame la révision de son procès et la translation de ses cendres à l'ossuaire de Douaumont, préalable à la conclusion d'une « réconciliation » nationale⁹⁴. Les discours révisionnistes gagnent en ampleur avec le déclenchement de « l'Affaire Rémy »⁹⁵, déclenchée lorsque le colonel Rémy, proche de l'homme du 18 juin, expose publiquement la « théorie des deux cordes » qu'il prétend tenir du général de Gaulle lui-même ; ce dernier, et Pétain par extension, auraient travaillé de concert et constitué les « deux cordes » de l'arc dont la France avait besoin pour survivre aux épreuves qui lui étaient imposées. La théorie trouve son aboutissement dans celle, plus répandue, de l'épée et du bouclier, défendue par André François-Poncet en 1953 dans son discours d'élection au siège de Philippe Pétain à l'Académie française, alors un bastion du pétainisme⁹⁶. Elle est reprise dans l'ouvrage de Robert Aron consacré à *L'Histoire de Vichy*, en 1954, qui fixe une *doxa* très largement complaisante envers la figure du maréchal et l'action des vichyssois : « bouclier » de la France, il sauvegardait l'intérêt supérieur du pays tandis que de Gaulle, l'« épée », pouvait continuer le combat depuis l'outre-mer ; dans

⁹² *Ibid.*

⁹³ « Les ouvrages dédiés à la Résistance saluèrent son courage, taisant par exemple les rivalités qui opposèrent les deux rives de la Manche, et l'État français ne suscite aucune véritable étude, la complaisante *Histoire de Vichy* commise par Robert Aron (1954) demeurant, pour de longues années, l'ouvrage de référence. » (Olivier Wieviorka, « Francisque ou Croix de Lorraine... », *op. cit.*, p. 98).

⁹⁴ Cf. Henry Rousso, *Le syndrome...*, p. 59.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 48.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 89.

cette construction, l'entière responsabilité de la politique de collaboration retombait sur les épaules de Pierre Laval, dont l'héritage mémoriel trouve moins d'ardents défenseurs. Dans ce contexte de retour de la mémoire vichyste⁹⁷, de Gaulle lui-même tient un discours ambigu sur la figure du maréchal, conduit par la nécessité d'une union nationale qui inclut aussi les éléments pétainistes.⁹⁸

Alors même que de Gaulle, instigateur de la mémoire dominante du dernier conflit mondial, quitte le gouvernement en janvier 1946, cette dernière est largement mise en scène et retransmise dans les productions audiovisuelles jusqu'à la fin des années cinquante, d'abord au cinéma puis à la télévision, tant par la fiction que des sujets d'actualités cinématographiques, la retransmissions de cérémonies commémoratives, ou plus tard des documentaires historiques. La fondation du mythe d'une « guerre de trente ans » a conduit les responsables de productions audiovisuelles à traiter les deux conflits d'une même manière, imitant en cela l'action des responsables politiques qui mêlent, dès 1944, les commémorations des deux guerres mondiales : le 11 novembre devient un jour consacré à la mémoire de tous les combattants morts pour la France, à toutes les époques, et s'impose sur les commémorations du 8 mai qui prennent moins d'ampleur.

La conséquence en est l'absence d'une mémoire propre de la Première Guerre mondiale autonome de celle du conflit suivant, à la télévision mais aussi au cinéma : au petit écran, cette mémoire autonome n'existe pas avant la fin des années 1990, au moment « où ses derniers représentants commencent à disparaître, et où l'urgence n'est plus de rappeler le déroulement d'un événement de grande ampleur, mais la simple existence d'une génération qui se meurt. »⁹⁹ La Première Guerre mondiale constitue toutefois bien un axe commémoratif majeur, dont l'anniversaire de l'armistice est systématiquement l'occasion de diffusion de fictions et de documentaires qui traitent de cette époque. J'ai mentionné plus haut la diffusion le 11 novembre 1960 de la dramatique *Et ce fut la Marne* d'Henri Noguères. Quelques années plus tard, c'est par la commémoration de Verdun que s'ouvre la série des *Grandes batailles*, modèle du documentaire à base d'archives cinématographiques. A l'exception des soixante ans de

⁹⁷ Le relatif retour en grâce d'éléments de mémoire vichyste tient également aux lois d'amnisties successives qui marquent les années cinquante et réintègrent à la société civile des anciens éléments collaborateurs (loi de 1951) voire même les insèrent dans une logique d'union nationale contre le péril communiste (lois de 1952-1953) : des 40 000 prisonniers épurés en 1945, il en reste 62 onze ans plus tard. Cf. *Ibid.*, pp. 66-70.

⁹⁸ En effet, de Gaulle « joue à l'époque sur deux tableaux. En réclamant le pardon pour Pétain, outre ses sentiments personnels, il se démarque des excès de l'épuration, cherchant, comme d'autres, à faire porter le chapeau par les seuls communistes. En maintenant ferme le principe d'une condamnation de Vichy, il reste le premier des résistants. En réalité, c'est lui qui a effectivement besoin de deux cordes à son arc, celle de la Résistance et celle du pétainisme, indispensables à qui prône à l'époque 'l'unité nationale'. [...] Ce faisant, il exprime toute l'équivoque d'un passé qui se recompose au gré du contexte présent : en 1940, Pétain représentait l'adversaire ; en 1944, il constitue un problème ; en 1950, une arme, mais à double tranchant. Il n'est donc pas étonnant que dans la longue liste des anathèmes dont seront victimes presque tous les hommes politiques français, même éloignés de toute velléité pétainiste, ce soit l'homme du 18 juin qui ait inauguré la série. » (*Ibid.*, pp. 54-55)-.

⁹⁹ A. Beauvillard, L. Bihl, *La Grande guerre...*, p. 109.

l'armistice qui suscitent une commémoration unique le 11 novembre 1978, cette mémoire du conflit est indissociable des logiques mémorielles liées à la résistance et à l'occupation et les représentations traditionnelles de l'une influent la mise en scène de celles de l'autre. De la même manière que se met en place pour commémorer 1940-1944 la célébration d'une nation en armes guidée par un homme providentiel, pour 1914-1918,

C'est d'abord le combattant que l'on met en valeur, le Poilu (à l'origine d'une grande majorité de non-fictions), le chef militaire : 1914-1918 est moins une guerre sanglante, bien que meurtrière, qu'une guerre valeureuse dont la télévision met en exergue ses participants anonymes et glorieux. On réconcilie l'armée et le public, l'institution et le spectateur.¹⁰⁰

Le 11 novembre, symbole de la paix arrachée au prix du sang, ne constitue pas la synthèse des quatre années de combat qui y aboutissent mais l'ouverture vers un monde paisible : les représentations de la Première guerre mondiale sont ainsi fréquemment orientées vers la suite des événements plutôt que sur les années 1914-1918. Surtout, jusqu'au milieu des années 1960, et comme c'est encore fréquemment le cas par la suite, la télévision ne produit aucun programme portant sur la période qui soit détaché du calendrier des commémorations : des rétrospectives ou montages d'archives sont produits mais accompagnent nécessairement la retransmission des cérémonies officielles sous l'Arc de Triomphe. La Grande Guerre n'existe ainsi au petit écran qu'en tant que reflet des manifestations dans l'espace public.

Les représentations télévisuelles de la Seconde Guerre mondiale s'inscrivent en revanche dans la continuité des récits que le cinéma a produit sur la période, relayant très largement les mythes mémoriels dominants à la Libération et leur donnant une coloration visuelle, sensible. Dès la Libération, des films proposent une représentation héroïque de la Libération, par la fiction, l'utilisation d'images d'actualités ou un mélange des deux : le premier numéro de *France-Libres-Actualités* diffuse le film *La Libération de Paris* qui dépeint les combats de la capitale de manière lissée sans en mettre en exergue les enjeux politiques¹⁰¹. Les films consacrés au conflit dans les premières années d'après-guerre, produits en nombre, tiennent un discours largement consensuel sur les années d'occupation attaché exclusivement aux figures combattantes mais qui manifestent des inclinaisons mémorielles variables selon l'orientation politique, comme exposé plus haut :

Les communistes ont privilégié la lutte clandestine, le combat antifasciste, et le combat de classe contre les élites qui ont « trahi ». Dans leur optique, les résistants sont les héritiers de 1793 et de la Commune, et Pétain, l'émule du traître Bazaine.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 115.

¹⁰¹ Cf. S. Lindeperg, *Clio de 5...*, p. 22, 212.

La vision gaullienne met, elle, en avant le combat militaire et la légitimité républicaine. Les résistants ont été héroïques, certes, mais ils n'ont fait que leur devoir de soldats. Quant à la « Résistance », elle est l'émanation de la France tout entière, de la France de Jeanne d'Arc et des poilus.¹⁰²

Nonobstant les dissensions politiques, les films issus de la Libération sont tout de même caractérisés par une mystique de l'union sacrée et opèrent une véritable épuration mémorielle des acteurs indésirables de la période : « les mauvais français » sont rarement évoqués, les forces de l'ordre sont largement ménagées et représentées en résistance¹⁰³. La guerre est par ailleurs abordée sur le mode du film d'action, le combat armé en constituant l'élément essentiel et présentant les résistants en véritables héros de films de gangsters¹⁰⁴. La distance historique progressive qui sépare les réalisateurs et auteurs de films de l'événement conduit à poser de nouveaux regards sur le conflit ; dès la fin des années 1940, le prisonnier de guerre, alors que la ressortie de *La Grande Illusion* déclenche des réactions scandalisées, est à nouveau un personnage de cinéma privilégié alors que les films traitaient jusque-là des « héros » au détriment des « victimes » et « vaincus » du conflit. Le cinéma est l'occasion de dépasser les « interdits » de la Libération : la figure du prisonnier de guerre est abordée en tant qu'« un porte-parole d'une philosophie désabusée, témoin d'un monde qui vacille dans ses valeurs et ses certitudes [...] qui exprime le désenchantement d'une époque. Figure d'un héros-spectateur, il est porteur d'une philosophie de l'Histoire qui s'accorde aux temps nouveaux. »¹⁰⁵ L'activité d'une nouvelle génération de réalisateurs autant que le retour de cinéastes « malmenés » à la Libération participent tout au long des années 1950 à renouveler les regards portés sur les années noires, tant du point de vue des sujets abordés que du genre des films réalisés. Ils sont le reflet d'un « éclatement » rétrospectif des mémoires : le désenchantement, manifeste sous la IV^e République notamment par la mise à l'écart des représentants de la Résistance intérieure¹⁰⁶,

¹⁰² H. Rousso, *Le syndrome...*, p. 42.

¹⁰³ « 'La censure de la Libération' est bel et bien une 'censure d'épuration'. En même temps qu'elle purge les écrans de l'idéologie vichyssoise, elle révisé l'Histoire, renouant avec les pratiques anciennes de la *damnatio memoriae*, ses traîtres débaptisés, ses criminels privés de nom, ses vaincus rayés des mémoires. » (Sylvie Lindeperg, *Les écrans de l'ombre...*, p. 195).

¹⁰⁴ « On reprocha à Melville de filmer ses résistants comme ses gangsters. Cette critique aurait un sens s'il existait une définition de la 'bonne' manière de figurer un résistant au cinéma ou dans toute œuvre de fiction. [...] Peut-on faire un film de lutte sans qu'il y ait les processus traditionnels de l'héroïsation ? On en revient à un vieux problème : comment l'histoire en est-elle arrivée à tenir le discours qu'elle tient et à récupérer ce qui s'est passé, sinon par un procédé qui était celui de l'épopée, c'est-à-dire en se racontant comme une histoire de héros ? » (Vincent Guigueno, « Le visage de l'histoire. *L'armée des ombres* et la figuration de la Résistance au cinéma », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°72, 2001/4, p. 84).

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 328.

¹⁰⁶ « Un deuil inachevé ? Il l'est pour cause de contradictions politiques insolubles. D'abord, les appels incessants à l'oubli, à la réconciliation, voire à l'amnésie, entrent en opposition avec des résurgences à répétition, qui surgissent spontanément. Ni les commémorations ni la justice ne se montrent à même de liquider les séquelles sans rouvrir des blessures ou accuser les fossés. Dans ses formes les plus symboliques, la mémoire officielle semble bien incapable d'unifier des mémoires éclatées. Ensuite, l'image idéalisée de la Résistance est démentie par l'éviction concrète des

opérant après l'effervescence de la liberté retrouvée, ils présentent une « vision particulièrement sombre [...] entre le sarcasme et la plus noire désespérance »¹⁰⁷ qui fait désormais la part belle aux « chroniques familiales et aux récits intimistes » qui sortent de l'ombre la « majorité silencieuse », qui a elle aussi traversé les quatre années d'occupation. Les plus jeunes réalisateurs, à l'instar de Melville et Resnais, font de la Seconde Guerre mondiale « l'acte de naissance du cinéma moderne : porteuse d'une réflexion éthique et politique, elle inaugure le temps des refondations esthétiques. »¹⁰⁸ Pour autant les silences, sinon les tabous, restent nombreux, en particulier en ce qui concerne les représentations de la déportation et plus particulièrement du génocide du peuple juif : longtemps, la figure du déporté reste solidement attachée à celle du résistant. Sans prendre la pleine mesure de l'ampleur et de la spécificité de l'extermination, le cinéma entretient la représentation d'un déporté-héros jusque dans la mort, ne pouvant admettre la mise en scène de victimes du conflit. Le cinéma, plus libre en cela que la télévision historique, s'est tout de même très rapidement éloigné des représentations mystiques de l'événement : les films de résistance disparaissent après 1947. Ils opèrent leur retour en même temps que de Gaulle s'installe à l'Élysée, et la vision gaulliste de l'histoire s'impose à nouveau dans les grands films de fiction des années 1960 comme *Paris brûle-t-il ?* de René Clément¹⁰⁹.

A la télévision, et dans un premier temps, les diverses représentations de la dernière guerre prennent le pas de celles mises en scène et diffusées par les actualités cinématographiques. Sylvie Lindeperg, qui les a étudiées, a montré comment dès l'année 1945, la presse filmée épouse la propagande du gouvernement ; le général de Gaulle, ayant triomphé du PCF dans la bataille de la mémoire¹¹⁰, est seul personnage à l'écran, filmé dans sa participation à des rites cérémoniels ou durant ses voyages en France : en tant que « célébrant

résistants au sein des mouvements politiques. Les communistes ont très vite écarté les cadres de la lutte clandestine. Quant à la SFIO, elle tourne le dos à l'apport de la Résistance, devenant le 'parti du système', reflet des ambiguïtés de la IV^e République. Les parlementaires ont beau être issus en majorité des cadres de la Résistance, en particulier dans la première législature, l'influence réelle de ces derniers n'a fait que décroître, surtout après 1951. La droite traditionnelle, de son côté, a basé sa nouvelle légitimité plus sur la lutte contre le résistancialisme (avec un t...) [Cf. note 129] et l'épuration, que sur des valeurs nées de la guerre. Même les gaullistes du RPF ont parfois tourné le dos aux références héroïques. Dans ces années-là, a pris corps l'une des tendances majeures du syndrome, qui fait de la Résistance un mythe fondateur ambigu, et des résistants des individus encombrants. Dépossédés de leur mémoire, les résistants n'en seront, par la suite, que plus susceptibles. » (H. Rouso, *Le syndrome...*, p. 75).

¹⁰⁷ S. Lindeperg, *Les écrans de l'ombre*, p. 328.

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ A ce titre, ce film constitue le pendant cinématographique de la série télévisée *Mémoires de votre temps*, décriée au milieu des années soixante. Cf. *Ibid.*, « *Paris brûle-t-il ?*, une rétro-histoire sous contrainte ».

¹¹⁰ « On peut distinguer trois époques dans la représentation du Général en célébrant : l'année 1944 marque la phase d'un savant équilibre entre les deux parties gaulliste et communiste impliquées dans la bataille pour la mémoire ; le premier semestre 1945 assure l'hégémonie du Général sur le champ de la commémoration ; enfin, à partir de l'été 1945, le compte-rendu des rites cérémoniels est l'occasion d'entendre la voix de Charles de Gaulle et, au moyen de rappels historiques opportuns, de cristalliser le mythe du Sauveur et de fixer l'interprétation gaullienne de l'événement. » (S. Lindeperg, *Clio de 5...*, pp. 125-126).

célébré », la figure de de Gaulle réactive la mystique plus ancienne des « deux corps du roi », corps naturel et corps politique incorporés en une même personne, théorisée par Ernest Kantorowicz¹¹¹. Sans jamais avoir accordé aux actualités filmées l'intérêt qu'il porte plus tard à la télévision¹¹², de Gaulle est écarté des médias contrôlés par le gouvernement dès sa démission en 1946 ; ignoré des ondes à partir de 1947, il l'est plus progressivement aux actualités ; il est en revanche interdit d'apparaître à la télévision jusqu'à la crise de mai 1958.

Après cette date, le monarque président fait de la télévision son instrument médiatique privilégié, persuadé qu'il est de son influence politique de premier ordre¹¹³. La télévision gaulliste a fait l'objet d'une large historiographie¹¹⁴ qui a mis en avant la saisie autoritaire du gouvernement sur le média, au travers notamment de la figure du ministre de l'Information de 1962 à 1966, Alain Peyrefitte. L'histoire de la télévision des années de Gaulle est indissociable de celle des conflits entre professionnels, réalisateurs comme techniciens, et dirigeants du média, jalonnée des négociations de différents statuts fixant le rôle des professionnels et des grèves qui y répondent, jusqu'à la grève monumentale de mai 1968 qui aboutit à la mise au placard d'un important nombre de journalistes et réalisateurs, « mauvais serviteurs » y ayant pris part¹¹⁵. La politique mémorielle gaulliste relative à la Seconde Guerre mondiale est indissociable de sa retransmission au plus grand public par le petit écran sous étroit contrôle et disposée à la censure. Les missions qui lui sont dévolues ne changent pas, sinon par l'adjonction d'une thématique historique : il s'agit « d'aider les habitants de ce pays à communier avec leur histoire, les associer à la construction de la France d'aujourd'hui »¹¹⁶. Deux

¹¹¹ « [Le roi] n'a pas un Corps naturel distinct et séparé de l'Office et de la Dignité royale, mais un Corps naturel et un Corps politique ensemble indivisibles ; et ces deux Corps sont incorporés en une seule personne, et forment un seul corps et non plusieurs, c'est-à-dire le Corps incorporé dans le Corps naturel, *et e contra* le Corps naturel dans le Corps incorporé. » (Ernest Kantorowicz, *Les Deux Corps du roi*, Gallimard, 1989, p. 23, cité in Sylvie Linderpeg, *Clio de 5...*, p. 128). Cette représentation précoce du général en « souverain » républicain n'est pas sans incidence sur la suite et la mise en scène que le petit écran fait de lui après 1958 : « Le corps physique du Général avec ses faiblesses, et avec lui sa vie privée, sont totalement absents de la scène publique et télévisuelle. La place est libre pour un corps tout entier cérémoniel, corps politique plus monarchique que démocratique, corps du soldat de légende venu redresser le pays. Le mystère, sans doute, c'est moins la rhétorique ou la gestuelle du Général que la croyance de l'intéressé même en son destin. » (S. Lindeperg, *Clio de 5...*, p. 149)

¹¹² *Ibid.*, p. 141.

¹¹³ « Cet homme de l'écrit, qui s'est très vite adapté à la radio et a été surnommé 'le général-micro', a lu la littérature des années 1930 sur la radio : Tchakhotine, Malaparte, Giraudoux. Persuadé de la capacité d'influence des médias audiovisuels, il lui est apparu à la fois naturel et nécessaire que la radio puis la télévision soient au service du gouvernement, comme une sorte d'héritage de la guerre. Une fois revenu au pouvoir, le 'dépit amoureux' qu'il connaît avec la presse écrite, à qui il reproche une hostilité unanime, a accru son intérêt pour la télévision qui devient son instrument privilégié de communication. » (I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, p. 46).

¹¹⁴ Cf. Jérôme Bourdon, *Histoire de la télévision...*

¹¹⁵ Cf. *Ibid.*, p. 297.

¹¹⁶ Alain Plantey (dir.), « De Gaulle et les médias : colloque... 19, 20, 21 novembre 1992 », Plon, Fondation Charles de Gaulle, 1994, p. 102.

enjeux donc, entre célébration d'une histoire forcément glorieuse et l'adhésion aux valeurs de modernité que défend le gouvernement gaulliste.

Les documentaires historiques sont associés aux différentes commémorations que la télévision retransmet, ce qui a conduit à considérer que, souvent, les documentaires historiques qui traitent des conflits du XXe siècle diffusés à la télévision après 1958 étaient fondamentalement gaullistes. Cette analyse est à nuancer : soumis à une censure gouvernementale forte, et dépendant de mécanismes d'auto-censure intégrés par les professionnels du média, les documentaires historiques de la période s'inscrivent évidemment dans une logique mémorielle consensuelle, au service des mémoires dominantes. Il faut tout de même garder à l'esprit que ces émissions étaient, pour la plupart réalisées par des professionnels souvent en conflit avec leur direction, et d'orientations politiques divergentes, qui n'hésitaient pas à bénéficier des espaces de liberté offerts pour y développer des récits historiques et mémoriels originaux. Il faut considérer surtout que, diffusées certes en accompagnement de sujets d'actualités mettant en scène la commémoration nationale, elles étaient en revanche produites dans un autre contexte de travail, parfois commandées par les instances officielles encadrant les commémorations, mais pas toujours. Plus que des discours-types du gaullisme, les documentaires historiques commémoratifs doivent être considérés dans leur majorité comme des émissions remplissant des critères d'acceptabilité de la part des dirigeants de la télévision et de membres du gouvernement pour autoriser leur diffusion en accompagnement de sujets d'actualités autrement plus contrôlés.

Ainsi, une rétrospective de Frédéric Rossif, *Londres en 1940 : 18 juin à 18 heures*¹¹⁷ accompagne la retransmission de la cérémonie d'inauguration du Mémorial de la France combattante du mont Valérien¹¹⁸ ; en 1964, les cérémonies de panthéonisation de Jean Moulin, « point d'orgue de la flambée commémorative »¹¹⁹ sont l'occasion de nombreuses émissions historiques. Après les premiers épisodes diffusés en septembre consacrés aux combats de 1914-1918, la série *Trente ans d'histoire* diffuse entre novembre 1964 et janvier 1965 trois documentaires¹²⁰ réalisés par Suzanne Baron avec Henri Michel pour auteur du « canevas historique », consacrés à la Seconde Guerre mondiale, et qui encadrent ce moment mémoriel. La veille de la cérémonie du 19 décembre, un sujet sur Jean Moulin¹²¹ est diffusé qui met en

¹¹⁷ Émission de Frédéric Rossif, diffusée le 18 juin 1960 (et peut-être, en première diffusion, le 1^{er} avril 1960). Identifiant de notice INA : CPF86606043.

¹¹⁸ S. Lindeperg, *Les écrans de l'ombre...*, p. 425.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 426.

¹²⁰ Dans la série *Trente ans d'histoire*, diffusée sur la Première chaîne : « 1939-1942 », diffusé le 30 novembre 1964 (identifiant de notice INA : CPF18000505) ; « 1941-1943 », diffusé le 14 décembre 1964 (identifiant de notice INA : CPF87012864) ; « 1944-1945, la victoire alliée », diffusé le 18 janvier 1965 (identifiant de notice INA : CPF93001526).

¹²¹ « Jean Moulin », sujet diffusé dans le magazine d'actualité *Sept jours du monde* le 18 décembre 1964 sur la Première chaîne. Identifiant de notice INA : CAF93021766.

scène sa famille, ses proches, et notamment Emmanuel d'Astier de la Vigerie, pour évoquer ses souvenirs. Le *Numéro spécial* du *Magazine du temps passé* diffuse alors ses derniers épisodes : situation inédite d'un sujet historique évoqué simultanément par deux séries d'ampleur, preuve de l'importance considérable que prend la mémoire de la Seconde Guerre mondiale dans les représentations télévisuelles au milieu des années 1960. Dès janvier 1966, plusieurs séries prennent le relais de celle de Frédéric Rossif qui s'arrête alors avec la prise de Berlin et des *Trente ans d'histoire* qui n'auront diffusé que six mois durant : *Mémoires de votre temps* prolonge plus parfaitement encore la liturgie gaullienne par un programme résolument orienté voire hagiographique, au point d'être attaqué de toutes parts en période électorale. Car on perçoit vite que la vision de l'histoire contenue dans les différents mythes qui se font entendre dans les années d'après-guerre, est non seulement orientée mais en plus lacunaire : elle suppose de jeter un voile sur un certain nombre de tabous historiques et mémoriels, suspects de reconduire dans le présent des conflits du passé et de nuire à l'union nationale. Ces tabous constituent dès lors des sujets difficilement abordables par les documentaires historiques, et rarement abordés.

b. Oublis mémoriels, tabous historiques ?

Plusieurs notions ont été développées pour adresser la place et le poids de certains sujets historiques conflictuels dans l'imaginaire collectif, qui constituent autant de « mauvais souvenirs » de la mémoire nationale. Marc Ferro parle des « silences de l'histoire », « liés tantôt aux exigences de la raison d'État, de sa légitimité, tantôt à l'identité d'une société et à l'image qu'elle veut se donner d'elle-même, ces silences jettent un voile pudique sur quelques secrets de famille : chaque institution a les siens, chaque ethnie, chaque nation. »¹²² Silences « de premier type », imposés par l'institution qui fonde sa légitimité sur l'histoire et veut faire oublier ses crimes ; silences « de deuxième type », intériorisés par la société dans son ensemble, et qui jettent dans l'oubli « tous ces martyrs collectifs que les guerres, croisades et autres djihads font subir aux vaincus »¹²³ Le silence constitue aussi, parfois, le vecteur d'oubli par lequel une société ou un peuple refuse de se remémorer un passé traumatique¹²⁴. Ces silences portent systématiquement sur des sujets qui, fussent-ils évoqués, rejoueraient dans le présent les conflits du passé. On entre là dans le champ des « guerres de mémoire »¹²⁵ : à « l'histoire-

¹²² M. Ferro, *L'histoire sous surveillance...*, p. 60.

¹²³ *Ibid.*, p. 64.

¹²⁴ « Le cas de l'histoire noire en Afrique introduit à un troisième type de silences. Certes, celui-ci est politique, mais il recèle également un refus, celui de se souvenir d'un passé aux humiliations multiples. [...] Le refus des Arabes de se rappeler la conquête turque procède en partie de cette volonté d'oubli ; elle constitue l'envers de la mémoire persane qui, elle, n'a jamais oublié la conquête arabe. » (*Ibid.*, p. 68).

¹²⁵ Cf. P. Blanchard, I. Veyrat-Masson (dir.), *Les guerres de mémoire...* ; cf. « Les guerres de mémoires dans le monde », *Hermès, La Revue*, n°52, 2008/3.

bataille » succède « l'histoire comme champ de bataille »¹²⁶. Les silences pourtant ne semblent jamais devoir être tus très longtemps et sont rompus dès lors que leur fonction de cataplasme social est caduque :

Après des périodes de grandes fièvres – soulèvements, guerres, révolutions, massacres, génocides – les sociétés accumulent des silences pour faire en sorte que tous les citoyens poursuivent leur vie ensemble. Ce n'est qu'ensuite que les mémoires douloureuses remontent à la surface des sociétés. Et parfois, alors, des conflits commencent. [...] Il faut donc trouver la juste mémoire, entre répétition des guerres anciennes dans le présent et effacement de faits pouvant ouvrir à un négationnisme généralisé.¹²⁷

Cette crainte de voir ressurgir les conflits du passé est d'autant plus forte lorsque l'évocation de ces derniers est faite dans un contexte de nouveau conflit : c'est l'un des enjeux majeurs qui touche la production cinématographique – et, par conséquence, télévisuelle – historique durant la période de guerre froide¹²⁸. La « guerre de mémoire » qui se joue alors entre gaullistes, communistes, et le souvenir des ennemis d'hier est réactivée par l'insertion dans un conflit mondial d'un nouveau type¹²⁹. Sans même avoir à s'inscrire dans cette actualité brûlante, la mise à l'index de certains sujets par les dirigeants de la télévision au passage à l'ORTF peut étonner tant ils renvoient à des mémoires anciennes : Jean-Jacques de Bresson définit des sujets délicats, parmi lesquels l'évocation des Cathares, des Chouans, des Camisards¹³⁰. La censure des tabous doit servir une histoire « indolore » consacrée aux épisodes fondateurs de la nation plutôt qu'à ceux qui l'ont déchirée. Pour de Gaulle, qui s'attaque ainsi aux sujets de prédilection portée par la *Caméra* de Decaux et Castelot, « l'histoire de France n'est pas l'histoire de bandits et d'assassins. Ce n'est pas seulement la Révolution et la fuite à Varennes, c'est aussi Condé et Rocroi. »¹³¹

¹²⁶ Cf. Enzo Traverso, *L'histoire comme...*

¹²⁷ B. Stora, « Préface : La France et 'ses' guerres de mémoire », in P. Blanchard, I. Veyrat-Masson (dir.), *Les guerres de mémoire...*, p. 12.

¹²⁸ Cf. H. Rousso, *Le syndrome*, « La guerre franco-française froide ». C'est notamment la mise en œuvre d'un nouveau paradigme politique fondé sur l'anticommunisme qui permet aux anciens vichyssois d'opérer un retour mémoriel : en 1951, se forge « un nouveau concept, très prisé à droite : le résistancialisme, écrit avec un t, et non avec c, comme dans résistancialisme. La différence est fondamentale. Dans le premier cas, la connotation péjorative désigne les résistants, particulièrement les fanfarons de la dernière heure (du moins est-ce le prétexte invoqué). Il laisse ainsi intacte la Résistance, dont la définition se fait de plus en plus lâche. En attaquant les hommes, la droite néo-vichyste tente de récupérer un symbole toujours positif dans l'opinion, tout en dénonçant l'action néfaste des épurateurs. » (*Ibid.*, p. 43)

¹²⁹ Cf. S. Lindeperg, *Les écrans de l'ombre*, « Chapitre 9 : Le cinéma entre en guerre froide. »

¹³⁰ Procès-verbal du conseil d'administration de l'ORTF, 5 mai 1965, cité in I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, p. 316.

¹³¹ « De Gaulle et les médias... », *op. cit.*, p. 244, cité in I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, p. 317.

A la télévision, l'adresse difficile de certains sujets historiques antérieurs à la Seconde Guerre mondiale fait émerger des « tabous », qui supposent qu'on ne peut pas produire des émissions qui les abordent. Il s'agit essentiellement de sujets politiques qui mettent directement en tort la légitimité bienfaisante de l'État en dévoilant ses crimes ou ses errements : l'affaire Dreyfus, rejouée tout au long du premier XXe siècle par les batailles que se font droite et gauche, est interdite d'évocation dans les productions audiovisuelles¹³² : il s'agit alors d'éviter toute contestation du pendant militaire de l'État dans une période où ce dernier fonde sa légitimité sur son pouvoir martial, en particulier en contexte de guerres de décolonisation. De la même manière, la Commune de Paris est un sujet délicat : l'ordre républicain récemment réinstauré ne peut laisser évoquer le crime originel de Thiers sur lequel la IIIe République s'est installée. C'est tout une certaine histoire de gauche qui est mise de côté¹³³ : Révolution française, histoire du mouvement ouvrier, histoire politique et des syndicats sont abandonnées au PCF dont la production audiovisuelle est assumée mais plus confidentielle, se voyant fermer les circuits de distribution nationaux. Les grandes figures de la gauche révolutionnaire, à l'exception près d'un Robespierre défendu par Decaux, n'apparaissent pas à la télévision : en 1970 encore, le *Rosa Luxemburg* de Marcel Bluwal est interdit de diffusion pour trois ans. Le Front populaire peut être évoqué, mais souvent plus en tant que coupable par anticipation de la défaite de 1940 que mouvement politique original synonyme de progrès social. Isabelle Veyrat-Masson rappelle que « l'histoire contemporaine, en particulier politique, terrorise les directeurs »¹³⁴ : Jean Rabaut se voit opposer de nombreuses déprogrammations à ses deux émissions qui abordent des figures fondatrices de l'histoire socialiste, *Il y a 50 ans : Jaurès*¹³⁵ et *Léon Blum*. Quand ces sujets sont enfin traités par la télévision, souvent tardivement dans les années soixante-dix, ils constituent un événement qui déclenche des réactions variées et parfois l'indignation d'une frange conservatrice de la société. Parmi des sujets plus contemporains, les différentes guerres coloniales de la France sont des tabous fondamentaux, que la télévision n'aborde sur un autre mode que celui de l'information que tardivement, et avec de nombreuses précautions.

En vérité, plus que la seule difficulté d'adresser des sujets historiques conflictuels, il semble que se dessine une frontière entre ce que les documentaires peuvent dire à la télévision,

¹³² Vincent Duclerc, « L'affaire Dreyfus : de l'affrontement des mémoires à la reconnaissance de l'histoire », in P. Blanchard, I. Veyrat-Masson (dir.), *Les guerres de mémoire...*

¹³³ I. Veyrat-Masson, « Les guerres de mémoires à la télévision : du dévoilement à l'accompagnement », in *Ibid.*

¹³⁴ I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, p. 118.

¹³⁵ Jean Rabaut produit une première rétrospective à base d'image d'archives et d'interviews consacrée à sa figure avec *Jean Jaurès*, court-métrage diffusé le 3 septembre 1959 pour célébrer le centenaire du fondateur de *L'Humanité* (identifiant de notice INA : CPF86623054). *Il y a cinquante ans, Jaurès*, qui commémore le cinquantième anniversaire de sa mort, est diffusé sur la Première chaîne le 31 juillet 1964 (identifiant de notice INA : CPF86649216). Neuf ans plus tard, il participe avec Ernest Labrousse et Madeleine Rebérioux au débat des *Dossiers de l'écran* consacré à « Celui qui voulait empêcher la Grande Guerre : Jean Jaurès », diffusé sur la Deuxième chaîne le 10 juillet 1973 (identifiant de notice INA : CPF86606418).

par rapport à la fiction ou d'autres types de programmes. A partir des années soixante, les émissions de débat ont une fonction de dévoilement des tabous historiques¹³⁶, rendue possible par l'association d'une fiction, au propos forcément moins direct qu'un documentaire, et d'un débat rassemblant plusieurs points de vue, y compris des positions conservatrices qui représentent le *statu quo*. Ainsi, la première évocation de l'affaire Dreyfus à la télévision a lieu dans le cadre d'une fiction, *Zola ou la conscience humaine* de Stelio Lorenzi¹³⁷, qui dramatise et atténue la teneur du tabou évoqué. Dès 1966, la Commune de Paris fait l'objet d'une fiction¹³⁸ : quelques années plus tard, c'est par la voix consensuelle du conteur Alain Decaux dans une émission spéciale des *Dossiers de l'écran* qu'elle entre réellement à la télévision.

Pourtant, c'est bien par les documentaires que les tabous plus contemporains sont traités : la période post-1939 n'est abordée par aucune fiction dans les quarante premières années de la télévision. Plus qu'une séparation entre deux époques disposant chacune de leur genre de prédilection – puisque les documentaires eux-mêmes, dans les années cinquante, sont largement consacrés à une histoire traditionnelle mettant en scène les grands personnages du roman national – on peut définir une frontière entre deux modes d'évocation, le fictionnel et le documentaire, qui sont fonction de la *situation* historiographique du sujet qu'ils abordent. Les sujets tabous référant à des périodes plus anciennes sont l'objet, dans les années cinquante, d'une riche historiographie : l'histoire de la Révolution française, et dans son sillage une histoire des luttes sociales, est portée par une école d'inspiration socialiste et marxiste établie déjà depuis plusieurs décennies¹³⁹, dans laquelle Albert Soboul se détache à la fin des années cinquante¹⁴⁰ ; l'histoire économique et sociale pratiquée par les *Annales* domine la période¹⁴¹ et saisit des groupes sociaux comme sujets historiques dans le temps long, délaissant les biographies ; l'histoire des mouvements ouvriers et révolutionnaires est également à son sommet dans le sillage de Jean Maitron et, à la génération suivante, de Michelle Perrot. A l'inverse, l'historiographie des périodes plus récentes est encore balbutiante¹⁴², en particulier

¹³⁶ Cf. I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, « Les journalistes de l'histoire. *Les Dossiers de l'écran* ».

¹³⁷ Série dramatique en quatre parties, diffusée sur Antenne 2 entre le 29 avril et le 11 mai 1978. Identifiant de notice INA : CPB99002239.

¹³⁸ *Le destin de Rossel*, dramatique réalisée par Roger Stéphane et diffusée le 1^{er} février 1966 sur la Première chaîne. Identifiant de notice INA : CPF86607467. Cf. I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, p. 129.

¹³⁹ Cf. C. Delacroix, F. Dosse, P. Garcia, *Les courants historiques...*, « La preuve par la Révolution française », pp. 172-180.

¹⁴⁰ Cf. *supra*, Chapitre II.

¹⁴¹ Cf. C. Delacroix, F. Dosse, P. Garcia, *Les courants historiques...*, « Chapitre 4 : L'histoire sociale 'à la française' à son apogée : Labrousse/Braudel ».

¹⁴² Il faut tout de même nuancer ce point de vue d'une historiographie suspecte de collusion avec la mémoire dominante telle qu'a pu la décrire Olivier Wieviorka ; Sylvie Lindeperg, en faisant le lien entre la réalisation du film d'Alain Resnais, *Nuit et Brouillard*, et l'activité des conseillers historiques Henri Michel et surtout Olga Wormser, a montré que des historiens et historiennes se saisissent de l'histoire de la déportation dès le retour des survivants des camps et produisent des ouvrages, expositions et colloques d'une importance capitale. Cf. S. Lindeperg, *Nuit et brouillard...*

concernant la Seconde Guerre mondiale, dominée en France pour une vingtaine d'années par une histoire purement événementielle et militaire ou, du côté de l'histoire politique de Vichy, par l'ouvrage de Robert Aron sur Vichy.

Pourquoi, alors, les périodes les mieux défrichées par les historiens sont-elles longtemps cantonnées au petit écran à la fiction, tandis que les documentaires, plus proche dans leurs formes discursives d'une œuvre historique, abordent des périodes dont le peu de distance temporelle n'a pas autorisé la production de nombreux travaux critiques ? On retrouve toujours à l'œuvre la logique d'une « histoire sous surveillance » : d'une part, en imposant la fiction sur des sujets largement étudiés, la télévision impose un regard moins scientifique et problématique qui fait la part belle aux éléments mythiques et renvoie allègrement au roman national ; d'autre part, le documentaire peut sans trop de risques proposer un discours plus proche du récit scientifique historique – dans ses formes – sur les traumatismes du XXe siècle, sans craindre l'intervention déplacée de spécialistes encore en formation. L'activité des historiens dans la production télévisée est de toute façon dans un premier temps limitée à celui de conseiller historique dont Priska Morrissey a montré le peu d'influence sur le résultat final diffusé. Il s'agit essentiellement pour le spécialiste de diffuser du savoir au réalisateur, scénariste ou à leurs assistants, par un travail d'oralité qui ne laisse pas de traces écrites et laisse libre court à l'imagination ou aux orientations des professionnels du média¹⁴³. La rencontre des deux discours donne lieu à partir des années soixante-dix à des expériences enrichissantes pour les deux parties en présence ; mais dans les années cinquante et soixante, les rares historiens amenés à contribuer à l'écriture de fictions sont encore dans une phase d'apprentissage et d'adaptation au média qui rend difficile la transmission effective d'un discours scientifique.

Pour les documentaires, il faut également considérer la situation dans laquelle se construit l'historiographie du temps présent : les archives relatives aux deux conflits mondiaux sont en effet longtemps verrouillées, situation prolongée pour la Seconde Guerre mondiale par la loi de 1979, ce qui encourage l'élaboration des mythes dévoilés par Henry Rousso¹⁴⁴ ou la mise à disposition des archives sous condition d'une orientation vers un « usage raisonnable », tel que celui qu'en fait le Comité d'histoire de la Seconde Guerre mondiale, créé en 1949, et qui

¹⁴³ « A l'instar de Paul Ricoeur, on peut distinguer trois niveaux – largement entremêlés – dans le travail de l'historien : la recherche – de la preuve documentaire, du témoignage afin de lutter contre les falsifications, les remaniements et les rumeurs -, l'explication qui répond aux questions : Qui ? Quand ? Comment ? Quoi ? Pourquoi ? Et l'interprétation qui permet de rapprocher l'Histoire et l'histoire. Pour Paul Ricoeur, la 'théorie analytique de l'action' permet de rapprocher l'explication historique du discours fictionnel. Dans l'explication historique se retrouvent les schèmes essentiels et aristotéliens de l'action du récit fictionnel : la nécessité et la vraisemblance. C'est donc tout naturellement que le scénariste et/ou le réalisateur vont écouter l'historien raconter ce qu'il sait, raconter, expliquer, enseigner. » (P. Morrissey, *Historiens et cinéastes...*, p. 80).

¹⁴⁴ S. Combe, « Les archives dans les guerres de mémoires : France, Allemagne, Russie », in « Les guerres de mémoires dans le monde », *Hermès, La Revue*, n°52, 2008/3, pp. 61-66.

se penche en priorité sur l'étude de la Résistance, écartant celle de la collaboration¹⁴⁵. L'historiographie pouvait dès lors s'engager à la suite d'un Robert Aron exprimant « ce souci presque religieux d'apaiser, de réconcilier, de cicatrifier les blessures que l'Histoire inflige à la société »¹⁴⁶, avant que son renouvellement n'intervienne par l'activité d'historiens étrangers travaillant sur des archives allemandes¹⁴⁷, saisies à la fin du conflit, et non plus soumises au secret entourant celles conservées en France.

Si les archives du conflit sont pour une grande partie inaccessibles, il n'en va pas de même pour les « images d'archives » conservées depuis la guerre. La plupart conservées par le SCA, elles font l'objet, elles aussi, d'un étroit contrôle du pouvoir étatique et sont éminemment moins « problématiques » que les archives imprimées : essentiellement produites à des fins d'information ou de propagande, les images du conflit abordent les aspects les plus lisses, et tendent à l'écriture d'une histoire militaire du conflit¹⁴⁸, dans laquelle la politique n'est abordée qu'en surface et de manière événementielle, par les voyages et les rencontres des différents dirigeants. Dès lors, l'écriture audiovisuelle a été largement privilégiée par le pouvoir afin de retransmettre des représentations dépolitisées de l'événement : en visionnant les images du conflit, le téléspectateur pouvait avoir l'impression qu'on ne lui cachait rien, quand bien même il n'apprenait rien de nouveau. A ce titre, les images les plus choquantes, et souvent les seules à même de *prouver* quelque chose, furent celles de l'ouverture des camps : l'horreur fut certes dévoilée mais seulement afin de porter l'accusation contre l'Allemagne nazie en dédouanant les collaborateurs ainsi que le climat d'antisémitisme qui permit la mise en place, en France, d'une collaboration à la déportation et l'extermination des Juifs. Toutefois, les images des charniers, de Bergen-Belsen ou Buchenwald, furent mal comprises, ou du moins mal utilisées¹⁴⁹ : représentant l'extermination dans l'imaginaire collectif là où la véritable extermination était

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 62.

¹⁴⁶ « À travers ses publications sur le régime de Vichy, sur l'histoire de la Libération et de l'Épuration s'impose une lecture rassurante et dépassionnée des drames de l'Occupation qui fit longtemps autorité, où figurait notamment en bonne place la thèse fameuse de l'épée et du bouclier. Le succès des livres de Aron fut sans doute assuré par le recours de leur auteur à une documentation abondante et largement inédite à une époque où les archives publiques étaient totalement inaccessibles. » (Grégory Cingal, 2005, cité in *Ibid.*).

¹⁴⁷ Suivant en cela Pierre Laborie, on se méfiera toutefois du mythe par trop simpliste de l'historien étranger seul habilité à dévoiler les mensonges ou les non-dits de l'historiographie nationale, incarné en la personne de Robert Paxton, et qui tend à invisibiliser un large pan de la production historique française qui, déjà, mais avec un écho moindre, s'élevait contre l'histoire défendue par Robert Aron. Cf. P. Laborie, *Le Chagrin...*

¹⁴⁸ « Sur les écrans de la Libération, les années de guerre et d'occupation apparaissent comme un événement rétréci et diffracté. [...] Par-delà leurs différences, les films de la Libération ont offert aux Français une histoire en trompe-l'œil, manichéenne et sanctificatrice, toute nimbée de légendaire. » (S. Lindeperg, *Les écrans de l'ombre...*, p. 276).

¹⁴⁹ « Survivants décharnés et hébétés, amoncellements de cadavres, gigantesques fosses communes, ces premières visions de la mort de masse prises à Bergen-Belsen, Buchenwald, Dachau marquent durablement l'imaginaire collectif. Mais le choix des camps et l'orientation des commentaires centrés sur la figure du déporté résistant maintient le génocide des juifs dans l'inexprimé. Les reportages de la presse filmée – où se mêlent les voix des communistes et des pouvoirs publics – circonscrivent la déportation dans le cadre étroit de la Résistance. Comme les deux faces d'une même médaille, la tragédie doit être le pendant de l'héroïsme, la conséquence d'un choix et d'un engagement. » (*Ibid.*).

manifeste par l'absence des cadavres des victimes, elle conduisit après deux décennies d'exploitation d'images d'archives au recours à un nouveau dispositif de refus de l'archive porté notamment par Claude Lanzmann.

Il semble que toute la tension entre la production historique universitaire et la diffusion de documentaires historiques à la télévision, la première trouvant difficilement sa place dans la seconde en étant notamment reléguée dans le camp de la fiction, trouve son origine dans cette dichotomie entre l'archive gardée secrète et l'image dévoilée à foison. Dans les décennies suivantes, les historiens qui expriment à la télévision le résultat de leurs travaux, dans la perspective d'une historiographie mise en scène, le font essentiellement concernant des périodes antérieures à l'invention du cinématographe. A l'inverse, c'est la réflexion sur l'image d'archives et ses usages qui détermine, accompagne voire parfois précède l'écriture de discours historiques originaux sur les périodes plus récentes, résolument placées « sous surveillance » ; reste à savoir, dans ce cadre contrôlé, si des documentaires ont pu trouver des espaces de liberté pour proposer des discours subversifs.

3. Quand Clio brave les interdits : une histoire allégorique

a. *Regards sur l'étranger, regards sur soi-même*

On l'a vu, la fonction première de la télévision et des récits historiques qu'elle diffuse est de rassembler la communauté nationale autour d'un passé commun, enjeu d'importance au lendemain d'un conflit mondial qui a aussi été une guerre civile. Cette fonction s'applique également aux documentaires qui, partant à la découverte d'autres pays ou civilisations, parlent de l'étranger : les documentaires historiques relaient une perspective ethnocentrée¹⁵⁰, produit d'une tradition européenne d'écriture de l'histoire. Dans les années cinquante, des documentaires d'inspiration ethnographique abordent l'histoire de l'Amérique du Sud ; dans la France qui combat pour tenter de conserver ses colonies ou d'en assurer une sortie honorable en Asie puis en Afrique, cet espace géographique est le seul qui puisse offrir au spectateur le sentiment de la découverte et du dépaysement sans que les films qui l'abordent ne soient suspectés de discours politiques. La saisie de sujets historiques par un angle civilisationnel est significative d'un discours historique européocentré : ces espaces et les populations qui les habitent ont certes un passé mais leur histoire commencerait avec leur découverte par les Européens¹⁵¹.

¹⁵⁰ Cf. *supra*, Première partie. Chapitre III.

¹⁵¹ Marc Ferro, *L'histoire sous surveillance...*

Un sujet diffusé en 1950, entre reportage ethnographique et documentaire historique, est significatif de ce regard posé sur l'étranger : *Au pays des Incas*¹⁵² est consacré aux peuples andins actuels, descendant des Incas, mais tisse un lien irréductible entre les populations contemporaines et leurs ancêtres. La notion de civilisation y est une donnée fondamentale qui détermine les modes de vie des populations sans modification majeure à travers les siècles : les plans de la vie quotidienne, de l'activité agricole, artisanale ou commerçante sont ainsi montés avec des images des ruines environnant les lieux de vie des populations sud-américaines actuelles, tandis qu'un passant est qualifié d'« Aztèque de pure souche ». Le documentaire présente un discours historique très différent de celui des documentaires consacrés à l'histoire européenne et française : ici, pas de dates, de lieux, d'événements ou de personnages ; le récit est d'ordre général et s'attache à décrire la civilisation andine et ses permanences plutôt que de proposer un historique des peuples d'Amérique. Le documentaire de voyage s'inscrit en cela dans une tradition ethnographique qui a vu les preneurs de vues européens partir à la conquête des images du monde et poser un regard paternaliste sur les peuples étrangers : les descendants des Mayas sont traités comme des primitifs pittoresques, toujours les mêmes depuis que les Européens du XVI^e siècle ont débarqué sur les rivages américains. Le court-métrage doit bien sûr être recontextualisé : vraisemblablement réalisé dans les années 1930, il s'inscrit de plain-pied dans la production cinématographique documentaire de l'époque, dominée par les films d'exploration de Flaherty. Sa diffusion telle quelle à la télévision française, une quinzaine d'années plus tard, inscrit tout de même les représentations sur cet espace étranger dans des modes de pensée rétrogrades, empreints de paternalisme colonial.

En 1956, Frédéric Rossif propose une tonalité toute différente dans *Histoire de notre monde : Le Mexique*¹⁵³, sur un commentaire écrit par Claude Darget, son collaborateur pour l'émission *La vie des animaux*. Le documentaire ne tranche pas avec l'approche ethnologique et civilisationnelle, et maintient l'inscription de l'histoire tout entière d'un peuple étranger dans son rapport contraint à la conquête européenne ; l'évolution du regard est manifeste en ce qu'il opère désormais une accusation nette du colonialisme européen. Par un montage d'archives fournies par l'Ambassade du Mexique et d'extraits de film de fiction¹⁵⁴, Rossif définit la société

¹⁵² *Au pays des Incas* est la version française d'un documentaire allemand, réalisé par Robert Oelbermann et diffusé le 27 octobre 1950. Je n'ai pas pu retrouver la date du film, qui est antérieur à la Seconde Guerre mondiale. La notice descriptive du film fournit une brève biographie de Oelbermann : « Cofondateur en 1921, avec son frère jumeau Karl, des Nerother Wandervogel (littéralement : les "oiseaux migrateurs"), originaires principalement de Rhénanie et proches, selon la classification de Matthias von Hellfeld, auteur d'ouvrages sur les mouvements de jeunesse allemands des années 30 [...] du] courant idéaliste de ces mouvements de jeunesse, Robert Oelbermann est arrêté par la Gestapo en 1936 et meurt à Dachau en 1941. Dans sa "Petite histoire des Wandervögel" en ligne, Robert Steuckers nous précise qu'"on a [pu] v[oir] des Nerother escalader les parois des Andes et revenir avec des films extraordinaires, présentées (sic) dans les salles de cinéma de toute l'Allemagne, pour financer le mouvement, qui ne comptera jamais plus de 1000 membres." » Identifiant de notice INA : VDF05005322.

¹⁵³ *Histoire de notre Monde : Le Mexique* est un court-métrage documentaire de Frédéric Rossif, diffusé le 28 juin 1956. Identifiant de notice INA : CPF86625836.

¹⁵⁴ Et notamment des images des films *Sunday on the Sun* et *Mémoires d'un Mexicain* (notice descriptive INA).

mexicaine contemporaine dans son rapport traumatique au génocide aztèque. Les procédés esthétiques entretiennent le flou entre mexicains d'hier et d'aujourd'hui dès les premiers plans du film, notamment par la surimpression de visages de Mexicains en gros plan sur des statues aztèques au pied des pyramides. Le commentaire ne laisse pas de doute concernant le rapport du pays à son lourd passé qui semble constituer sa seule identité : « Sous des nuages semblables, sur cette terre même, ont vécu et se sont élevés des hommes et des pierres à la rencontre desquels, par-delà les mers, nous partons ce soir, au travers du temps. C'est le Mexique, le pays des Mayas, des Toltèques, des Aztèques. » L'accusation ne tarde pas à tomber : la civilisation mexicaine contemporaine n'a plus rien à voir avec celle que découvrirent les Espagnols, précisément parce que ces derniers ont œuvré à sa disparition. Ces « Mayas, Toltèques, Aztèques », dont les ouvrages monumentaux ne sont plus que ruines, forment

une civilisation morte de mort violente, tuée dans sa fleur, coupée dans sa jeunesse et dans sa force, comme un tournesol par une faux quand, pour la plus grande mémoire d'Isabelle la Catholique et de Jeanne la Folle, et pour le plus grand bien de Charles Ier dit le Quint, le sang aztèque coula à flots comme une pluie torrentielle sous le couteau de Cortés.

Dès lors, le film s'attache à retrouver dans les manifestations culturelles contemporaines toutes les traces du génocide, acte de naissance brutal de la civilisation mexicaine actuelle. En particulier, la société mexicaine a subi une greffe forcée de culture espagnole : les Mexicains ne sont plus des païens, mais des chrétiens fervents, qui en adoptant la religion imposée par leurs assassins ont subi une douleur d'ordre christique. Les nombreuses processions et manifestations dolorifiques captées par l'objectif de Rossif portent en elles toute la souffrance d'un peuple qui rejoue indéfiniment la Passion : en témoignent les plans de statues ensanglantées mêlées aux images de cérémonies. « Mexique, terre de mort » : les traditions espagnoles qui se sont imposées sont celles qui charrient en elle la violence des conquérants et reproduisent une histoire sanglante. La corrida en est un exemple : sur les images de fiction d'un matador en route pour l'arène, la voix-off commente : « Ici passe le sang de la Castille dans le vent du Mexique... et l'on part à sa mort après un sourire à sa mère. » L'histoire de ce peuple assassiné rejoint la grande histoire de l'humanité : le Mexique est certes une « terre d'amour, d'amour pur, d'amour vrai », où le rythme de la vie quotidienne est balisé par les cloches qui sonnent aussi les mariages ; une « terre de beauté » que les costumes traditionnels illustrent ; une « terre de surprises », une « terre de contrastes » ; c'est surtout une « terre de bouillonnement » où la révolution a éclaté pour libérer un peuple trop longtemps exploité. « Mexique, terre de souffrances. Pendant quatre cents ans, vous avez souffert. Pendant quatre cents ans, vous avez été esclaves. Jusqu'aux dernières convulsions qui permettent aujourd'hui à vingt millions d'hommes de revivre » ; et la sonorisation d'accompagner les images de cris : « Viva Zapata ! Viva la Revolución ! Viva Pancho Villa ! » A l'instar, la même année, de *Nuit et*

Brouillard d'Alain Resnais, Rossif, qui s'oppose en 1961 à la censure des signataires du Manifeste des 121, signe là un premier acte de soutien à la cause indépendantiste algérienne autant qu'il renvoie au souvenir de la Libération. En première analyse, le film traite bien évidemment de l'histoire du peuple mexicain ; la transposition dans le contexte de la France de 1956 ne laisse cependant aucun doute sur le sous-texte manifeste¹⁵⁵. L'histoire du Mexique est la même histoire que celle de tous les peuples assassinés ; et la révolution advient nécessairement pour mettre à bas l'occupant colonisateur. Les Français, qui se sont eux-mêmes supposément libérés par les armes, doivent alors retenir cette leçon.

Dans les mémoires collectives de la télévision, Frédéric Rossif est surtout remémoré pour ses documentaires animaliers. Ces derniers représentent effectivement une importante partie de son travail de réalisateur de télévision ; mais son apport au genre du documentaire historique est de la plus haute importance et en fait, sur cette période de 1955-1965, le pivot central du genre au petit écran. A la suite d'*Histoire de notre Monde : Le Mexique*, Rossif est plongé dans le film de montage d'histoire contemporaine en réalisant le *Numéro spécial* du *Magazine du temps passé*, déjà évoqué, et approfondi au chapitre suivant. Il se spécialise alors, par les sujets historiques qu'il traite, dans une histoire des victimes et des vaincus de l'histoire, mais une histoire sans personnages de premier plan : celle des peuples assassinés, parfois les armes à la main. Ses deux documentaires les plus célèbres, produits pour le cinéma mais diffusés à la télévision, abordent l'extermination du peuple juif (*Le Temps du ghetto*) et la guerre civile espagnole (*Mourir à Madrid*) et opèrent, dans la continuité de ses premières productions télévisuelles, un renouvellement des approches esthétiques de l'image et du commentaire. Dès 1956, il applique déjà à la télévision historique une lecture métaphorique de l'événement qui permet de contourner les interdits ou les tabous, et que l'on retrouve dans les évocations contemporaines d'autres documentaires innocemment consacrés au Moyen Âge.

b. Des mythes nationaux de l'histoire de France à l'exorcisation des mémoires

Plus qu'aux périodes suivantes, les documentaires historiques diffusés à la télévision dans les années cinquante proposent en grande partie des sujets d'histoire académique, issus d'un « mythe national » fait de grands personnages rattachés à des événements fondateurs du sentiment national. Avant la mise en place des premières séries documentaire, la télévision française diffuse notamment entre 1952 et 1956 quatre documentaires consacrés au Moyen Âge ou à l'époque moderne et qui évoquent des grandes figures de ce mythe national¹⁵⁶. Ces

¹⁵⁵ Vincent Guigueno et Christian Delage ont bien montré que « si le cinéaste, comme l'historien, se fixe la charge de reconstruire le passé, c'est dans un rapport assumé explicitement avec le temps présent dans lequel il évolue. » (Vincent Guigueno, Christian Delage, *L'historien et le film...*, p. 79).

¹⁵⁶ Concernant l'identification des émissions concernées, cf. *supra*, A. La télévision historique : missions et fonctions du documentaire. Concernant le documentaire de 1954 consacré à *Saint Louis, roi de France*, les seules informations à

dernières servent toutefois un discours inspiré des événements les plus contemporains et assument la fonction dévolue aux programmes historiques par les dirigeants de la télévision, assurer la communion nationale et l'effacement des années honteuses de guerre. *Jehanne à Rouen* en 1952 puis *Au pays de Jacquou le Croquant* l'année suivante mettent en scène une France résistante face à l'occupant, anglais cette fois-ci ; *Saint Louis, roi de France* est une figure fondamentale de la construction étatique, dont la symbolique sert la légitimation de la république refondée ; enfin, *Château de Blois : histoire du porc-épic et de la salamandre*, en mettant en scène l'assassinat du duc de Guise, fait écho en 1956 avec le dernier conflit mondial qui fut aussi en France une guerre civile.

Ici, pas d'innovation dans les formes esthétiques : *Jehanne à Rouen* débute sur le mode d'un reportage en province, tourné sur les docks, qui permet aux spectateurs d'apprécier la reconstruction d'une ville lourdement détruite par les bombardements. Le commentaire trace un lien indéfectible entre le passé médiéval de la ville et sa reconstruction contemporaine, balayant du revers de la main les années de guerre : on apprend ainsi que « Rouen a toujours été une cité industrielle et commerciale en même temps qu'une cité d'art. Cette continuité dans le travail, dans les caractères de la ville, dans le destin de la cité, donne à Rouen sa profonde originalité. Riche de passé, riche de présent, cette ville a su demeurer à travers les siècles fidèle à une tradition. » La reconstruction de la cathédrale, en particulier, est l'élément déclencheur qui fait basculer le reportage dans un montage d'iconographie médiévale : les nombreux plans de tailleurs de pierre sculptant des gargouilles ou des chapiteaux reproduisent les gestes des ancêtres et font des habitants du Rouen d'aujourd'hui les *mêmes* que ceux de la ville du passé : si « les formes des bateaux ont changé, [...] bien des gestes sont demeurés les mêmes, depuis des siècles, sous le ciel gris, devant la cathédrale. » En se promenant dans les rues du centre historique, où « rien n'a changé depuis des siècles » et où « l'impression » de se trouver au Moyen Âge demeure, un gros plan sur une poutre sculptée d'une danse macabre sert de transition : là « vint mourir une jeune fille qui avait redonné l'espoir à tout un peuple. » Du reste, le documentaire reproduit à peu de choses près les dispositifs esthétiques et cinématographiques déjà entrevus dans l'étude d'*Images médiévales* : le montage du film rassemble des enluminures représentant la chevauchée de Jean d'Arc, auxquelles les mouvements de caméra confèrent une mobilité cinématographique, avec une illustration sonore fondée sur une musique médiévalisante et des chants grégoriens. L'originalité réside en revanche dans l'évocation à peine camouflée de l'occupation allemande par le discours historique :

Rouen était occupée par les Anglais. En ce temps, les choses étaient dans le royaume de France en piteux état. Il y avait guerre et grandes divisions partout, les haines se déchaînaient, il y avait en toute ville émeutes, homicides, cruauté et vilénie, tant

disposition sont celles portées dans la notice descriptive, qui ne comporte pas de résumé : le film n'est pas consultable à l'Inathèque.

dures et impitoyables, que seules régnaient dans les esprits la panique et la crainte. Les soldats anglais brûlaient, pillaient, et tuaient tout sur leur passage. »

Les scènes de combats, bénéficiant de la présence dans les enluminures des premières armes à feu européennes qui sévirent lors des sièges du XVe siècle, affichent une proximité esthétique manifeste avec les mêmes scènes présentes dans des films de montage consacrés aux conflits du XXe siècle : les canons médiévaux sont mis en scène par le même montage saccadé qu'on retrouve dans des documentaires contemporains, le réalisateur allant jusqu'à insérer un flash lumineux entre deux plans d'enluminure pour simuler le tir. Le zoom arrière ou arrière est fréquemment utilisé pour isoler Jeanne au sein d'une enluminure, de la même manière que les films de montage le font déjà avec des photographies. Sur des scènes de cavalcade, l'illusion du mouvement d'un cheval au galop est même reconstitué par une succession de brefs zooms avant/arrière qui tendent à donner l'illusion de la présence de la caméra sur le champ de bataille, quand bien même celui-ci n'est qu'enluminé. Le discours sur la chevauchée de Jeanne d'Arc est classique, empreint de mystique chrétienne et patriotique ; il fournit tout de même l'occasion de peindre des personnages-types qui trouvent leurs homologues dans les années noires. La France du XVe siècle dispose ainsi de sa femme providentielle, Jeanne d'Arc, émanation du martyr gaulliste, abandonnée par ceux-là mêmes qu'elle avait sauvé ; la figure de Charles VII, souverain volontaire mais mal entouré et conseillé, semble rejouer certains discours pétainistes déculpabilisateurs ; enfin, les Bourguignons jouent admirablement le rôle des collaborateurs de ce temps.

L'année suivante, *Au pays de Jacquou le Croquant* fait un rapprochement plus explicite entre les deux périodes. Comme *Jehanne*, le documentaire s'ouvre comme un reportage bucolique, qui met en exergue les mille beautés de la campagne française et, dès les premiers plans, ancre le discours patriotique dans l'attachement à la terre des ancêtres. Tous les animaux, arbres, objets croisés au détour d'un chemin sont autant d'acteurs anthropomorphisés de l'arrière-pays national : « les prés attendent leurs vaches », « les chênes préparent en silence la récolte des truffes ». Des nombreux plans tournés dans des villages médiévaux du Périgord noir émerge le héros du documentaire, Marcelou, personnage-type réifié du brave paysan français qui aime et entretient sa terre : « Marcelou n'est pas un paysan riche : il possède juste un champ sur le Causse, une petite vigne et six moutons, mais il n'a pas besoin de plus. C'est un *vrai périgourdin*. De son champ, il regarde son village, sa vallée, cette vieille terre de Périgord dont l'histoire et à la fois celle de la France et celle du monde. » De cette mise en situation contemporaine, le documentaire remonte le temps à la recherche des ancêtres de Marcelou : s'il est un « vrai périgourdin », c'est que ceux-ci habitaient déjà le pays plusieurs milliers d'années auparavant. Néandertal, ou Cro-Magnon, la caméra dévoile leurs ossements au fond d'une grotte obscure, parmi les crânes de tigres à dents de sabre et les peintures rupestres. Une permanence historique s'opère, puisque les hommes préhistoriques, comme Marcelou, « devaient tout faire

eux-mêmes. Très habiles de leurs mains, ils furent passés maîtres dans la taille de la pierre. En fait celle-ci fut la première industrie humaine. » Les nombreux plans d'outils taillés et des peintures d'un « art exceptionnel » découvert à Lascaux placent la présence du génie français en possession du terroir depuis des temps immémoriaux : « La brute préhistorique est une légende : l'esprit était déjà né en Périgord il y a vingt mille ans. » Des ancêtres, Marcelou en a d'autres : plus proches, ceux-là ont combattu l'envahisseur anglais et sont, comme il convient, représentés par un montage d'enluminures médiévales. Le documentaire reproduit le discours de *Jeanne* en mettant en exergue la désolation du pays sous occupation anglaise, rendue possible par la faiblesse des Français qui n'ont pas voulu combattre l'envahisseur pendant qu'il en était encore temps : à la suite du remariage d'Aliénor d'Aquitaine, « la Guyenne aux étrangers, c'était le feu en France : il couva pendant deux cent ans avant de se déclarer. » Plus étalé dans le temps que dans le cas de *Jeanne*, le discours historique est aussi moins précis : certains personnages sont évoqués, tels le Prince noir ou Jean le Bon, ou des lieux à l'instar de Bergerac et Périgueux assiégés, mais sans poser la précision des dates ou de l'enchaînement logique des événements. Le film reconduit surtout l'antagonisme franco-anglais qui semble perdurer tout au long du Moyen Âge finissant, sans évolutions ni trêves, dans la même logique mémorielle que celle qui aboutit au mythe d'une « guerre de trente ans ». Le documentaire se conclut sur une évocation de l'époque contemporaine qui ne camouffle plus ses métaphores alors que le héros paysan ramène paisiblement ses vaches à l'étable :

Le Périgord, terriblement affaibli, avait retrouvé son indépendance, et Marcelou, grâce à Dieu, redevenait un homme libre. Mais la liberté est difficile à conserver, et après la lutte contre l'étranger, ce fut la lutte contre les seigneurs. Et puis revinrent d'autres étrangers, les barbares de Rouffignac et d'Oradour-sur-Glane. Comme ses ancêtres du XV^e siècle, Marcelou les bouta hors du Périgord.

Par l'allégorie, la métaphore, la comparaison de périodes éloignées dans le temps, les documentaires peuvent adresser des tabous historiques, dix ans après la fin de la Seconde Guerre mondiale, sans craindre d'ouvrir la boîte de Pandore des mémoires du XX^e siècle. La mise en relation de la Libération avec la France du XV^e siècle présente un effet bénéfique qui tient au fait que les spectateurs connaissent la suite de l'histoire : après les désastres du XIV^e siècle, l'État royal français sort renforcé et s'étend légitimement à l'ensemble du royaume qui connaît une période d'enrichissement jusqu'à la moitié du XVI^e siècle. Evoquer le temps présent par la transposition dans un passé plus lointain, c'est aussi rassurer les Français sur le futur : les téléspectateurs doivent en tirer la conviction du redressement économique, social et politique du pays qui se profile devant eux.

Chapitre IV : L'intrusion du temps présent

En 1956, du point de vue des documentaires, la télévision entre dans un nouveau paradigme de production : le genre est alors relativement installé et identifié comme tel et, après la diffusion occasionnelle de films autonomes, le petit écran commence à retransmettre les premières séries de documentaires qui contribuent à la mise en place d'une télévision du « rendez-vous » avec le téléspectateur. Ces premières séries manifestent toujours la même dichotomie entre deux périodes historiques tranchées, une période « ancienne » rassemblant pêle-mêle et souvent de façon anachronique des personnages et des événements de siècles variés pour écrire l'histoire du génie humain, et une période du temps présent, connue des spectateurs qui peuvent croire revivre leurs souvenirs à l'écran, et qui commence timidement à proposer un retour sur le passé refoulé.

A. L'histoire des grands hommes

1. *Les bâtisseurs du monde*

« Hier, les choses étaient simples : d'un côté la science, le progrès et les savants, de l'autre un public curieux de connaissances, au milieu la vulgarisation. »¹ En 1956, ce milieu s'appelle André Labarthe : ancien résistant communiste, fondateur pendant la guerre de *La France Libre*, ce journaliste se spécialise après-guerre à la télévision dans la vulgarisation scientifique historique et présente face à la caméra les épisodes de la série *Les bâtisseurs du monde*, qu'il produit avec Pierre Viallet, réalisateur, en 1956 et 1957. La série s'inscrit dans la continuité de *Du côté des grands hommes*, de Marcel Lherbier, dont le premier épisode est diffusé l'année précédente. Là où Lherbier proposait des comparaisons entre « grands hommes » ayant manifesté une ambition similaire à deux époques différentes², Labarthe, fort de son expertise scientifique, exploite un discours historique qui retrace la vie des personnages abordés pour vulgariser des connaissances scientifiques autour des découvertes effectuées par ces derniers. On peut alors considérer que l'histoire et ses retransmissions à la télévision, au même titre que des événements médiatiques fortuits, constituent un « lieu de transmission de connaissances »³

¹ D. Wolton, « De la vulgarisation à la communication », *Hermès, La Revue*, CNRS Éditions, n21, 1997/1, p.9.

² I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, p. 115

³ « Le phénomène sur lequel ont porté nos premiers travaux, c'est que nombre d'événements, de nature fort diverse, deviennent dans les médias ordinaires des lieux de transmission de connaissances : des événements conjoncturels et récurrents (telles les catastrophes naturelles, tremblements de terre, cyclones...), parfois liés à un domaine particulier (en astronomie, les éclipses, les lancements de fusée...) ou à une découverte (en médecine, les nouveautés thérapeutiques) ou à un fait de société politico-scientifique (la pollution, l'effet de serre...) souvent en rapport avec la santé (telles les

non-historiques qui peut dépasser la seule opposition entre une culture historique médiatique retransmise et une culture historique scientifique autonome⁴.

La télévision diffuse 26 épisodes de la série *Les bâtisseurs du monde* entre le 3 octobre 1956 et le 19 août 1957 : chaque épisode est consacré à une figure historique, scientifique de premier plan ayant contribué au progrès humain par une ou des découvertes fondamentales, ces dernières étant pour la plupart situées dans le champ des sciences physiques, chimiques ou des mathématiques. Le progrès est donc ici entendu dans son acception technique, comme un vecteur d'une meilleure compréhension du monde physique par l'homme. De la longue liste de mathématiciens et physiciens (Copernic, Evariste Galois, Newton, les Curie, Niepce, etc.), émergent quelques personnages historiques plus variés qui renvoient à une autre conception du progrès : Christophe Colomb et Amundsen font chacun l'objet d'un épisode.

La mise en scène de l'émission est assez rudimentaire, révélatrice des difficultés techniques de la télévision des débuts : Labarthe est filmé s'adressant à la caméra debout devant un tableau ou assis à un bureau, dans une attitude professorale et énergique. La caméra ne coupe jamais et il n'y a vraisemblablement pas de scénario précis sur lequel s'appuyer ; Labarthe cherche parfois ses mots et marque des pauses d'hésitation. Les séquences en plateau sont alternées avec un montage de documents d'iconographie en banc-titre ; mais la technique ne permet pas de passer facilement de l'un à l'autre et ces séquences sont regroupées en un seul long ensemble commenté en voix-off par André Labarthe. Le discours qu'il tient est à la fois d'ordre général et fortement ancré dans la biographie : pour évoquer Copernic⁵, épisode qui ouvre la série, le présentateur évoque l'immensité du cosmos et des différents astres qui parsèment l'univers avant de parler de l'adolescence du jeune Copernic comme moment fondateur de sa vie en tant que scientifique : vivant au bord de la Vistule, c'est en jouant avec les marins de passage qu'il développe son esprit d'aventure, qui le dirige vers le ciel. Dans l'épisode consacré aux Curie⁶, Labarthe s'attarde plus sur leur vie privée : l'évocation débute par le récit des événements de la Commune, qui marque la jeunesse de Pierre Curie, avant que l'épisode ne se consacre longtemps à leur vie de couple et de famille, illustrée par des photographies de vacances avec leur fille. Le récit place l'activité scientifique dans un contexte

dernières affaires : sang contaminé, hormones de croissance et vache folle). » (S. Moirand, « Formes discursives de la diffusion des savoirs dans les médias », *Hermès, La Revue*, CNRS Editions, n°21, 1997/1, pp. 33).

⁴ « D'un côté une histoire faible, ancienne, propageant des valeurs et des explications d'un autre temps et de l'autre une histoire forte, intelligente, tenant compte des évolutions de nos sociétés. Il s'agirait donc d'un retard entre la culture populaire, celle qui est véhiculée par les revues de vulgarisation et par la télévision, et la culture enseignée aux spécialistes, dans les livres « savants » ou dans les universités : 'Un fossé sépare l'histoire des auditeurs et des téléspectateurs de l'histoire des historiens' concluaient dans le même sens René Rémond et Raoul Girardet dans leurs rapports à la Commission d'orientation sur l'histoire à la télévision en 1970. » (I. Veyrat-Masson, « L'histoire télévisée entre culture et science », *Hermès, La Revue*, CNRS Editions, n°21, 1997/1, p. 214).

⁵ *Les bâtisseurs du monde*, « Copernic », diffusé le 3 octobre 1956. Identifiant de notice INA : CPF86615910.

⁶ *Les bâtisseurs du monde*, « Curie », diffusé le 12 décembre 1956. Identifiant de notice INA : CPF86615919.

de socialisation : on évoque notamment leurs diverses amitiés avec d'autres universitaires de la Sorbonne, dont Seignobos. La vie de Christophe Colomb⁷ est, de la même manière, retracée depuis son enfance : marin à 14 ans, Colomb est un « grand rêveur » dont le documentaire retrace les très nombreux échecs successifs avant que ce « visionnaire incompris » ne lance l'Europe dans les temps modernes. Le discours est hagiographique vis-à-vis de ces découvreurs pour lesquels Labarthe semble manifester une admiration sans faille, et tend à vouloir saluer rétrospectivement l'œuvre de génies qui subissent de leur vivant des humiliations, voire sont empêchés dans leur travail par un pouvoir tout-puissant et rétrograde. Dans le cas de Christophe Colomb, l'évocation tourne, sinon à la réécriture, du moins au passage sous silence des actes les moins avouables du personnage adulé, reconnu coupable dès son époque d'une cruauté extrême et de massacres des populations indigènes des îles américaines : Colomb est présenté comme un grand homme injustement attaqué, qui, « revenu en Espagne, devenu riche, adulé, au comble de la gloire, repartant en Amérique trois fois de suite, connaît au soir de la vie la pire humiliation » par un emprisonnement abusif, marque de l'asservissement des génies par les tyrans.

Reproduisant les dispositifs classiques des documentaires, Labarthe emploie une riche iconographie pour illustrer la vie des personnages qu'il présente. Il convoque également un certain nombre de documents d'archives, voire reproduit les expériences des scientifiques dans une perspective sensible du rapport à l'histoire : pour évoquer les Curie, il présente à la caméra un document consignait les résultats de leurs expériences, écrit de leur main et toujours radioactif, ce qui est prouvé par un compteur Geiger. La présence de radioactivité, à l'endroit où les Curie ont tenu le papier, est présentée comme leur « signature » qui perdure à travers le temps. Alternativement, Labarthe emploie des instruments scientifiques reconstitués, inventés par les « bâtisseurs », notamment le « triquette » de Copernic à l'aide duquel il explique comment observer les astres, avant de tracer l'histoire des télescopes qui, tous, sont redevables de l'action révolutionnaire de Copernic. Ce dernier a « renversé la vision du monde » ; l'histoire du génie et du progrès humain est toujours en cours, mais demeure indissociable de l'action pionnière de ces grands scientifiques :

Et tous les instruments qui multiplient encore leur pouvoir grâce au télescope électronique du savant français Lallemand, qui permet de réaliser par l'électricité une amplification de luminosité de cent millions, et de détecter un seul grain de lumière venu de l'infini, et cet appareil qui se substitue derrière l'optique aux insuffisances de l'œil humain, multiplie les domaines d'exploration du fin fond du monde, permet de découvrir encore, et tout ce qui se découvrira, et toutes les théories qui s'effondreront et toutes celles qui viendront harmoniser un plus grand

⁷ *Les bâtisseurs du monde*, « Christophe Colomb, diffusé le 5 mars 1957. Identifiant de notice INA : CPF86615923.

nombre de faits encore, ne feront que consacrer la pensée magistrale de Nicolas Copernic.

Cette première série de documentaires historiques, assez éloignée des orientations qui s'imposent par la suite, ne rencontre pas un grand succès ni l'approbation du Comité des programmes : sans doute du fait de la personnalité d'André Labarthe, représentant de la Résistance communiste qui tient difficilement en place devant la caméra, la modification sinon la suppression de la série est rapidement évoquée au Comité⁸.

2. *Les Bonnes Adresses du passé* : la caméra se balade

Par leur longévité, la série étant diffusée de 1961 à 1977, *Les Bonnes Adresses du passé* sont une série associée à la période de l'ORTF, pour laquelle elles représentent un des plus fameux exemples d'émission culturelle⁹ ; je ne l'aborde que brièvement ici. Réalisée par Roland Bernard, qui écrit les scénarios avec Jean-Jacques Bloch, la série place son discours historique dans le cadre naissant des émissions de patrimoine¹⁰ en associant à chaque monument historique visité la vie des personnages qui l'ont habité ou, à l'inverse, en retraçant la vie d'un personnage sujet de l'émission en retournant sur les lieux où il a vécu. Le choix des sujets reflète les discours historiques portés par la télévision : les « grands personnages » évoqués sont essentiellement des artistes, scientifiques ou des hommes politiques de premier plan, avec une inclinaison privilégiée pour les écrivains. Dans la deuxième moitié de l'année 1962, la série s'intéresse ainsi successivement à Louis Pasteur, Gustave Flaubert, Gustave Eiffel, Voltaire, Alexandre Dumas, Claude Debussy, Toulouse-Lautrec.

Certaines réactions à la série font état d'une confusion quant à son propos général : « Ce genre d'émission paraît infiniment 'bouche-trou' : que veut-on nous présenter sous ce titre, *Bonnes Adresses du passé* ? Une visite ? Un documentaire ? Une évocation d'un homme ? »¹¹ La série a en effet de quoi surprendre alors que les producteurs de programmes sont incités au début des années soixante à réaliser des émissions reconnaissables pour le spectateur et se référant à un genre défini : pour la première fois dans le cadre d'un documentaire à teneur

⁸ Compte-rendu de la séance du 21 mars 1957 du Comité des programmes de télévision, Archives nationales, Pierrefitte, « Archives des programmes... », 1990214/32.

⁹ Isabelle Veyrat-Masson a relevé pour cette série des réactions mitigées de la part des téléspectateurs, allant de la satisfaction au mécontentement, mais surtout un accueil très favorable de la part de la presse spécialisée : « C'est une des séries culturelles à ne jamais faillir à sa réputation. On relève évidemment quelques imperfections, mais elles ne discréditent jamais l'équilibre rythmique et l'harmonie de l'émission. » (*Combat*, 17 mars 1964, cité in I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, pp. 115-116.

¹⁰ Cf. T. Le Hégarat, *Chefs-d'œuvre...*

¹¹ Rapport établi par le Secrétariat général des conseils et comités de programmes, sondages effectués le 15 mars 1964, cité in I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, p. 115.

historique, qui bénéficie de nouvelles possibilités techniques, la caméra quitte le studio pour aller tourner en extérieur¹². Elle ne bascule pour autant pas totalement du côté du reportage : le tournage d'images originales, qui proposent des balades au sein du haut patrimoine français, est associé à un montage d'images d'archives ou de fiction plus classique. Ce faisant, la série inaugure les nouveaux dispositifs employés par les documentaires historiques qui définissent le genre à partir du milieu des années 1960 : débutant deux ans avant, le *Numéro Spécial* du *Magazine du temps passé* associait certes pour la première fois le témoignage à l'image d'archives, mais par des interviews réalisées en studio ; la première série historique d'ampleur à la suite des *Bonnes Adresses*, *Les Grandes Batailles*, reprend le dispositif du tournage en extérieur pour saisir les souvenirs des témoins *in situ*.

B. L'apparition du XXe siècle

1. Prémices

C'est d'abord au grand écran que de jeunes cinéastes opèrent un retour sur les événements les plus contemporains. Né en 1922 comme lui, Alain Resnais y joue le rôle de pionnier que tient Frédéric Rossif à la télévision et manifeste des orientations mémorielles et esthétiques très similaires. En 1950, il réalise *Guernica* avec lequel il évoque de façon poétique, et en exploitant l'œuvre de Pablo Picasso, le bombardement de la ville basque de 1937. Comme Rossif, Resnais fait de son œuvre un manifeste des victimes de l'histoire : en 1953, il réalise avec Chris Marker *Les statues meurent aussi*, documentaire résolument anti-colonial qui lui attire les foudres de l'armée. *Nuit et Brouillard*, sorti en 1956, constitue « un tournant dans la mémoire de la Shoah »¹³ à l'origine d'une expérience audiovisuelle qui grave dans le marbre de la mémoire collective une certaine représentation de la déportation et du génocide. Érigé au rang de mythe, le film a suscité une très riche littérature ; il ne s'agit pas ici de retracer la genèse et la réalisation du documentaire, son contenu et ses oublis, son esthétique fondatrice ou sa réception houleuse, largement documentées par ailleurs. Il est toutefois utile de s'intéresser à certains points qui influent considérablement la production de documentaires historiques à la télévision française dans les années soixante.

¹² Les opérateurs de l'émission font d'ailleurs les premiers les frais des difficultés nouvelles que provoquent les tournages en extérieur : après des premiers tournages hivernaux dans le nord de la France voire de l'Europe qui provoquent l'arrêt des caméras sous l'effet du gel, le calendrier de réalisation de la série impose des tournages méridionaux pendant les mois les plus froids de l'année.

¹³ C. Delage, « Nuit et Brouillard : un tournant dans la mémoire de la Shoah », *Politix*, « Politiques du cinéma », n°61, vol. 16, premier trimestre 2003, pp. 81-94.

Le film a souvent été critiqué pour son absence de l'évocation de la spécificité du génocide juif¹⁴ et sa perception du phénomène de déportation comme ayant touché exclusivement la résistance : pour évoquer cette question, Sylvie Lindeperg, dans sa monographie consacrée au film¹⁵, a mis en avant la participation longtemps occultée d'Olga Wormser et d'Henri Michel à l'écriture du film, en tant que conseillers historiques auprès de Resnais, le réalisateur, et dont le travail a rencontré la vision divergente de Jean Cayrol, auteur du commentaire. Elle montre que le projet du film s'inscrit dans un contexte historiographique plus riche que ce que l'on a longtemps voulu croire¹⁶. En 1944, la Commission d'histoire de l'occupation et de la libération de la France (CHOLF) est fondée et entame ses travaux de documentations, en même temps qu'Olga Wormser participe activement à l'accueil des déportés de retour des camps¹⁷ ; elle fusionne en 1951 avec le Comité d'histoire de la guerre pour donner naissance au Comité d'histoire de la Deuxième Guerre mondiale (CHDGM)¹⁸. Dans cette période, le Centre de documentation juive contemporaine joue également un rôle fondamental dans le rassemblement d'une documentation massive portant sur la déportation, préalable à la première publication de travaux historiques ; dès 1950, ces organismes publient des ouvrages qui relaient pour beaucoup le souvenir des déportés¹⁹ mais qui demeurent

¹⁴ « On a beaucoup glosé sur la disparition des Juifs persécutés parfois imputée à l'ignorance historiographique du moment, parfois à la 'censure' opérée par Cayrol sur la 'Solution finale'. De tels raisonnements sont également anachroniques et donnent une idée fautive du contexte historiographique et mémoriel des années 1950. Au cours de cette période, comme on l'a vu, la destruction des Juifs d'Europe est évoquée, elle fait l'objet de publications scientifiques (celles de Léon Poliakov en particulier) et ne relève pas du tabou. En revanche, outre que sa spécificité n'est pas totalement perceptible, son évocation ne constitue nullement un enjeu mémoriel. En France, le paradoxe réside justement dans l'écart entre une histoire partiellement écrite, celle de la 'Solution finale', et une histoire encore largement en chantier, celle du système concentrationnaire dont le souvenir domine très nettement dans le discours officiel et dans la masse des témoignages. » (S. Lindeperg, *Nuit et Brouillard...*, p. 80).

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Les années cinquante sont notamment marquées par la publication de sommes de premier ordre, le *Bréviaire de la Haine : Le IIIe Reich et les Juifs* de Léon Poliakov en 1951, et *The Final Solution. The Attempt to Exterminate the Jews of Europe, 1939-1945* de Gerard Reitlinger en 1953. Julie Maeck fait remarquer que « cette première impulsion n'émane pas d'historiens universitaires mais, entre autres, d'un juriste de formation comme Poliakov et d'un biochimiste comme Georges Wellers » (J. Maeck, *Montrer la Shoah...*, p. 79). Raul Hilberg le confirme : « à l'époque, le sujet laissait les milieux universitaires indifférents ; quant aux éditeurs, ils le jugeaient importun ; et j'ai certainement reçu beaucoup plus de conseils d'abandonner mes recherches que d'encouragements à les poursuivre. » (R. Hilberg, *La destruction des Juifs d'Europe*, t.I, p. 52).

¹⁷ Alors professeur vacataire d'histoire-géographie, Olga Wormser travaille au service de l'état civil à partir de septembre 1944 et participe à l'accueil des déportés ; ce premier contact conduit à un voyage en Pologne et notamment à Auschwitz en 1946, dans le but de retrouver la trace de déportés français. (Cf. S. Lindeperg, *Nuit et Brouillard...*)

¹⁸ Le Comité comporte notamment une Sous-commission d'histoire de la Déportation, dont les premiers objectifs sont d'établir une histoire statistique et « méthodique » opposée aux témoignages qui commencent à se faire entendre.

¹⁹ Cf. H. Michel, O. Wormser, *Tragédie de la déportation (1940-1945). Témoignages de survivants des camps de concentration allemands*. Olga Wormser avait déjà contribué en 1946 à un ouvrage collectif sur la déportation, et signe avec André Jacob un « Essai d'Histoire de la déportation des femmes » finalement inédit dont l'objet était « d'établir, grâce à des textes authentiques et à des documents originaux, que les deux cent cinquante mille déportés, les soixante-quinze mille fusillés reconnus, les victimes anonymes qu'on découvre encore chaque jour dans de nouveaux charniers, ont été frappés par une volonté déterminante qui n'aurait pu être appliquée avec une telle rigueur si les services de police allemande n'avaient pas trouvé auprès des agents de l'administration du gouvernement de l'État français de nombreuses

minoritaires au sein d'une historiographie qui « s'intéressait assez peu à l'histoire du régime de Vichy, presque pas à celle de sa politique anti-juive, et beaucoup à l'histoire de la Résistance, de la déportation (mais pas en son sens racial), de la répression allemande. »²⁰ Malgré tout, dans leurs travaux, Henri Michel et surtout Olga Wormser identifient dès les premières années d'après-guerre la spécificité du génocide juif au sein du système concentrationnaire ; l'exposition de 1954 organisée rue d'Ulm, à l'origine du projet puisqu'elle mit en valeur le pouvoir de l'image dans la mémoire collective, n'éluait pas cet aspect fondamental de l'histoire de la déportation. D'après Sylvie Lindeperg, l'écart entre ces travaux scientifiques et le discours porté par le film dont les deux historiens écrivent le canevas tient non seulement à la difficulté d'alors de porter au grand public des connaissances limitées à un public d'historiens et d'anciens déportés, mais aussi à la différence d'appréciation du sujet manifestée avec Jean Cayrol. Lui-même ancien déporté, il assume d'écrire un commentaire poétique, en illustration des images déjà tournées par Alain Resnais en Pologne, qui n'adresse que la situation que lui-même a connu, celle des *nacht und nebel*, résistants déportés à la suite de leurs activités contre l'occupant nazi, mais certainement pas pour des raisons raciales²¹. L'évolution du discours général, en tension entre les apports scientifiques, fondé sur l'étude documentaire et la mémoire spécifique d'un ancien déporté, est manifeste dans l'évolution des titres du projet : de « Film sur la déportation », il devient « Film sur le système concentrationnaire », « Résistance et Déportation », enfin « Nuit et Brouillard »²².

Commandé par le CHDGM et le Réseau du souvenir, le film constitue un moment fondateur dans l'appréhension de l'événement génocidaire en ce qu'il adresse pour la première fois sur le mode historique les images des camps, historicisées par le décalage temporel des plans tournés par les Alliés à l'ouverture des camps, les charniers compris à tort comme la trace horrifique de l'extermination systématique²³ et les travellings lancinants tournés par Resnais en Pologne, dix ans plus tard²⁴. L'influence du film sur les représentations suivantes en fut

complicités. » (Cf. S. Lindeperg, *Nuit et Brouillard...*). Elle entame une thèse en Sorbonne l'année suivante, en 1947, et entre au CHDGM en 1952 à l'appel d'Henri Michel.

²⁰ H. Rouso, *La Hantise du passé*, cité in Vincent Guigueno, Christian Delage, *L'historien et le film*, p. 75.

²¹ « Je ne parle ici que d'une catégorie de prisonniers que je connais bien : ceux qui étaient *Nacht und Nebel*, c'est-à-dire qui ne recevaient aucun colis, aucune nouvelle et étaient retranchés totalement du monde vivant. » (Jean Cayrol, cité in C. Delage, « Nuit et Brouillard : un tournant... », *op. cit.*, p. 89).

²² Cf. S. Lindeperg, *Nuit et Brouillard...*

²³ « Les seules images de la mort de masse que nous possédions sont précisément celles de Bergen-Belsen dont l'horreur est généralement analysée à contresens. Les photos et les films britanniques servent à montrer ce qui précisément n'est pas montrable : l'extermination systématique des Juifs. On y voit habituellement l'expression de la volonté systématique, ordonnée, méthodique, bureaucratique, d'extermination. Ces termes reviennent souvent dans les récits des détenus ou de journalistes qui le visitèrent. Enfer méthodique ? Planifié ? Camp d'extermination exemplaire du système concentrationnaire nazi ? Nous ne le croyons pas. Bergen-Belsen est au contraire le fruit de la folie, de la gabegie qui saisit le Reich lors de son agonie, l'illustration du paradoxe tragique d'un camp où les vies étaient relativement épargnées en un gigantesque mouvoir » (Annette Wieviorka, *Déportation et génocide*, cité in S. Lindeperg, *Clio de 5...*, p. 168).

²⁴ En premier lieu, le mouvement du film devait emprunter « implicitement à la figure du *flash-back*. Le lieu désert doit inaugurer un mode de retour en arrière qui ferait surgir l'image du passé [...] ». Resnais modifie en cours de production

double : d'une part, il autorisait la monstration des images des camps, dont la perception par les spectateurs apparut édulcorée dix ans après les avoir découvertes pour la première fois, en même temps que le tabou de la déportation devenait un sujet historique légitime à aborder dans le champ audiovisuel. Le pendant de cette ouverture fut l'inscription des représentations à venir dans une histoire à demi aveugle : l'invisibilisation des Juifs exterminés sert longtemps les représentations héroïques des résistants déportés.

Enfin, les réactions et la censure dont souffrit *Nuit et Brouillard* traçaient la frontière entre le bon usage d'une histoire consensuelle et les incursions indésirables de souvenirs douloureux – ou honteux – dans l'équilibre politique et mémoriel du présent. Resnais ayant déjà dénoncé l'esprit colonial par son film précédent, il fut scruté par les responsables militaires du SCA qui participent à la censure du film, dont l'un des objectifs était de résonner dans le présent en tant que « dispositif d'alerte » sur la politique française en Algérie. En témoignent les derniers mots du commentaire, écrits par Jean Cayrol qui précise leur sens :

Dans le ciel indifférent de ces sèches images, il y a, menaçantes, les nuées toujours en mouvement du racisme éternel. Elles rodent pour éclater à certains endroits et abattre ceux qui restent debout. Le souvenir ne demeure que lorsque le présent l'éclaire. Si les crématoires ne sont plus que des squelettes dérisoires, si le silence tombe comme un suaire sur les terrains mangés d'herbe des anciens camps, n'oublions pas que notre propre pays n'est pas exempt du scandale raciste.²⁵

Censuré avant même sa sortie avec l'épisode fameux du képi d'un gendarme français²⁶, caché d'un « coup de gouache », le film subit également des censures dans sa diffusion au public :

sa manière d'envisager le tournage. Le résultat, bien connu, place résolument le film dans le présent : « les travellings s'engendrent en un mouvement autonome, hantés par l'impuissance à montrer autre chose que la vaine 'écorce' du camp et la pauvreté des traces. Loin de toute tyrannie du visible, ils n'en appellent pas à l'image d'archive, mais viennent fertiliser l'imaginaire du spectateur. [...] En choisissant de partir de la seule empreinte laissée par le passé, en signalant la rareté des traces du meurtre, Resnais et Cayrol font preuve d'une forte intuition tout en se refusant à produire un récit sur ce qui pouvait se passer à l'intérieur de la chambre à gaz. De ce trou noir, nous ne saurons jamais rien car nulle victime n'a survécu au gazage ; aucune image n'a fixé l'agonie ; seuls les nazis, placés derrière l'œilleton, en ont entrepris le récit. Refusant d'endosser la posture du bourreau, Resnais ne chercha pas non plus, contrairement à certains documentaristes d'après-guerre, à rendre la mise à mort artificiellement visible, au moyen de montages douteux. En choisissant pour sa part de produire pudiquement une image au présent, pauvre en certitude et dépourvue d'explication 'technique', Alain Resnais fait naître chez le spectateur une émotion durable car cette trace, réelle ou symbolique, est une déchirure qui le meurtrit sans fin. » (S. Lindeperg, *Nuit et Brouillard...*, p. 91, pp. 93-94).

²⁵ Jean Cayrol, cité in V. Guigueno, C. Delage, *L'historien et le film...*, pp. 71-72.

²⁶ Sommé de retirer ou de camoufler la photographie d'un gendarme au camp de Drancy, Henri Michel de la remplacer par une photographie « équivalente », au sens de la preuve documentaire, qui montrerait de la même manière la présence de camps sur le territoire français : « Si l'on admet enfin qu'un document ne dit pas la vérité mais de la vérité, 'l'intérêt historique' d'une photographie ne constitue pas une qualité propre qui lui serait intrinsèquement liée ; il constitue une propriété variable dont la valeur est indexée à la question posée et à l'intrigue générale qui la sous-tend. De fait, ce qui compte alors pour Alain Resnais, Henri Michel et Olga Wormser n'est pas tant la stigmatisation de la gendarmerie française que la volonté de signaler la présence de camps d'internement dans l'Hexagone et de marquer sur le sol national les premières étapes d'un itinéraire tragique. Dans le cadre de ce récit, l'historien peut donc considérer d'un intérêt 'sensiblement équivalent' une autre photographie des camps du Loiret sur laquelle ne seraient visibles que les internés...

limité à un public suffisamment âgé, interdit aux mineurs de moins de seize ans, il est présent au Festival de Cannes mais est retiré de la compétition officielle pour ne pas susciter de conflits avec la délégation allemande en pleine construction européenne, situation à l'origine d'un scandale d'ampleur internationale.²⁷ *Nuit et Brouillard* est ainsi un modèle pour les documentaristes des décennies suivantes à plusieurs égards : non content d'avoir fixé un discours et des représentations audiovisuelles intrinsèquement liées à l'histoire concentrationnaire, il offre aussi un exemple de l'équilibre imposé aux films historiques entre vérité scientifique et accommodement aux cadres sociaux mémoriels, qui condamnent les documentaristes à refréner leurs ambitions iconoclastes, de crainte de voir sévir une censure active jusqu'à la fin des années 1970.

2. Le tournant des années soixante : le *Numéro spécial* du *Magazine du temps passé*

a. *Rossif à la manœuvre*

A la télévision, l'activité de Frédéric Rossif bénéficie de ce double héritage d'un défrichage de l'histoire traumatique, voire horrifique, des années précédentes par Alain Resnais et d'un préalable télévisuel dans le domaine du journalisme. Avant d'être abordés sur le plan historique, les événements de la Seconde Guerre mondiale relèvent du reportage qui retransmet au grand public les commémorations officielles. Dans ce cadre, Muriel Rivière de la Souchère a montré dans sa thèse consacrée aux représentations historiques des Anglo-Américains à la télévision française²⁸ comment le débarquement de Normandie s'est rapidement imposé comme « l'événement capital » de la mémoire de la Libération, avec une première commémoration officielle célébrée dès juin 1945. La place de l'événement dans la mémoire nationale collective est rapidement concurrencée par celle du 18 juin et de la Libération de Paris, porteuses d'un discours de la libération nationale détaché de l'influence américaine²⁹. La

Mais il contribue par là même à taire l'une des pages les plus honteuses de la collaboration d'État. Ce tour de passe-passe sauve l'honneur de la maréchaussée ; il ne peut que satisfaire les censeurs. » (S. Lindeperg, *Les écrans de l'ombre...*, p. 387). Les injonctions faites au film concernant la photographie témoignent par ailleurs des attentes particulières de l'acceptabilité ou non d'un discours historique en fonction de son vecteur : « Tout en y proclamant l'intangibilité de la vérité historique, le secrétaire général [dans une lettre « lue en séance lors de la délibération du 29 février 1956 »] prend acte des avancées non isochrones de sa transmission : les pages honteuses du passé national pouvaient avoir été évoquées lors du procès des gendarmes de Drancy et des jugements devant la Haute Cour ou encore divulguées dans quelques ouvrages d'historiens (plutôt confidentiels), mais elles demeuraient inopportunes dans un film destiné à un plus vaste public. » (S. Lindeperg, *Nuit et Brouillard...*, p. 150-151).

²⁷ Cf. S. Lindeperg, *Nuit et Brouillard...*, « Chapitre 10. Imbroglie à Cannes : radiographie d'un scandale ».

²⁸ Cf. M. Rivière de la Souchère, *De Dunkerque...*

²⁹ « La presse écrite et filmée, après-guerre, conserve la volonté de replacer la France au cœur du récit du conflit. Presse nationale, elle se penche sur les faits liés à la France et aux Français. Ainsi, le 18 juin, anniversaire de l'appel du général de Gaulle est très largement célébré. Le caractère systématique de la commémoration de cet événement à la fin des années

guerre s'éloignant du quotidien des Français, le souvenir en perdure dans les médias qui en relaient les commémorations : la télévision s'en empare par le journal télévisé d'abord, qui consacre chaque année des sujets aux cérémonies que tiennent les représentants du gouvernement. L'année 1955 marque une bascule : pour la première fois, la télévision diffuse dans un sujet consacré aux cérémonies du 6 juin un montage de documents, des prises de vues filmées le 6 juin 1944, dispositif renouvelé en 1960 et 1963³⁰. Dix ans après la fin du conflit, la télévision s'autorise à diffuser pour la première fois des images du passé, associées aux plans répétitifs des innombrables croix des cimetières du débarquement ; l'événement d'hier est devenu de l'histoire, et il est temps de représenter les morts en vivants. Dans la continuité du journal télévisé, ce sont d'abord les magazines de reportages qui saisissent l'événement : *Cinq Colonnes à la une* diffuse plusieurs sujets historiques consacrés au débarquement de Normandie sous la forme de montage d'archives. La perspective est didactique et mémorielle avant d'être historique : le sujet « Que reste-t-il du débarquement de Normandie ? », diffusé le 5 juin 1959, part à la rencontre des adolescents de quinze ans, nés au moment de la Libération, avant de « découvrir ce que ces enfants savent de ces événements et de ceux qui les ont précédés ou provoqués. » Le montage d'archives est classique, proche de ce que propose en même temps Rossif au *Magazine du temps passé* ; son originalité réside dans la mise en regard des images comme témoignage manifeste du passé, fixé dans la pellicule, aux « souvenirs » confus des jeunes de 1959 qui font craindre l'oubli³¹. De fait, et alors que la télévision peut enfin proposer des films de montage sans trop de contraintes, c'est par une confiance absolue envers le pouvoir d'évocation et de preuve historique de « l'image d'archives » que le documentaire contemporain se développe.

quarante, de même que le nombre d'articles qui lui est chaque année consacré est intéressant à souligner. Cela est en effet assez significatif de l'occupation par la France libre et la Résistance amalgamées en une entité incarnée par de Gaulle, de l'espace dévolu au souvenir de la guerre. La Libération de Paris commémorée chaque mois d'août [...] est, tout comme le débarquement, reconnue comme le prélude de la libération totale du sol national. A cette date pourtant, celle-ci est déjà entamée. La volonté semble ici d'inscrire la libération de la France dans son ensemble dans la même dynamique que celle de sa capitale : il s'agit d'une libération nationale fruit de l'armée nationale et de la résistance nationale. L'emphase est ainsi placée sur le rôle joué par la résistance intérieure et, dans une moindre mesure, par l'armée française. » (*Ibid.*, pp. 77-78).

³⁰ « Les reportages de 1955 et 1960 contiennent des extraits de films tournés le 6 juin 1944. Ces images proviennent d'une agence d'image étrangère, *United Press*. En 1960, ce sont des photos prises le 6 juin 1944 qui sont filmées en gros plans ; Ces trois séries donnent à voir plusieurs phases du débarquement. En 1960 les images montrent uniquement le débarquement sur les plages. En 1955 et 1963, on voit les avions survolant la Manche et larguant les parachutistes, la mer couverte de navires faisant route vers la côte normande. La phase du débarquement proprement dite suit : les vues prises des péniches de débarquement, les hommes dans les embarcations, marchant dans l'eau et prenant pied sur les plages sous le feu allemand. En 1963, s'ajoutent des plans de bunkers et de soldats allemands, montrant ainsi les deux côtés de la bataille. » (*Ibid.*, p. 99).

³¹ « Au-delà de l'interrogation sur les connaissances de ces jeunes gens, se pose la question de la pérennité du souvenir de cet événement. Sur le petit écran, que reste-t-il quinze ans plus tard de l'opération Overlord, saluée dans les articles des journaux de la presse écrite et sur les images des actualités cinématographiques depuis la fin de la guerre comme un événement capital, une opération démesurée [...] ? Ce qu'il reste du débarquement de Normandie, ce sont avant tout des images. » (*Ibid.*, p. 112)

Déjà familier des films de montage, c'est bien par la réalisation du *Numéro spécial* du *Magazine du temps passé* que Frédéric Rossif s'impose comme le documentariste majeur de la RTF, et influence grandement les représentations à venir d'autres documentaires historiques. *Le Magazine du temps passé* existe à la télévision depuis 1952 : il consiste alors à rediffuser, dans des sujets d'un quart d'heure, des images d'actualités projetées vingt ans auparavant. Le Comité des programmes salue dans un premier temps une « émission amusante jusqu'à maintenant »³² dont le caractère historique n'est pas trop appuyé. La légèreté des évocations suscite parfois des réactions gênées, lorsque les actualités exploitées ne collent pas à la gravité du sujet historique : « Ceci est très bien quand il s'agit d'événements d'un caractère marquant : cela prend un intérêt historique. Le dernier magazine qu'il m'a été donné de voir, 'Le Congrès de Nuremberg de 1933', se terminait par une course de chevaux... Celle-ci est-elle plus ou moins intéressante en 1953 qu'en 1933 ? »³³ Mais alors que la télévision commence à développer de vrais programmes historiques, vecteurs d'un discours appesanti plus que d'une simple évocation du passé, l'émission apparaît insuffisante et est menacée d'arrêt : une première fois en 1955, alors qu'elle entre en concurrence avec un projet de Pierre Tchernia qui souhaite « évoquer les souvenirs des dernières années »³⁴, une deuxième fois en 1959 lorsqu'il apparaît impossible de continuer à diffuser des actualités vieilles de vingt ans sans accompagner le tout d'un commentaire, voire d'un montage. L'inquiétude est d'autant plus forte au mois de mai 1960, la télévision ne pouvant en bonne conscience se permettre de diffuser des actualités vichystes ou celles des occupants allemands : à la séance du 9 juin 1960 du Comité des programmes, Raymond Janot, Directeur général de la RTF, rassure les membres du Comité en leur confirmant « que ce magazine a pris fin, les documents sur l'époque à évoquer manquant d'objectivité par leur origine même [...] et d'autre part, le but de la TV n'est pas de ranimer certaines vieilles querelles. »³⁵ Il annonce en revanche, en remplacement, la programmation d'« émissions spéciales, sans périodicité fixe, traitant de certains grands événements de cette époque »³⁶.

Ces « émissions spéciales » constituent finalement une nouvelle série, le *Numéro Spécial* du *Magazine du temps passé* dont la responsabilité échoit à Frédéric Rossif, alors reconnu pour sa qualité de réalisateur de film de montage, tandis que Jean-Paul Sassy continue de réaliser les épisodes hebdomadaires de la mouture précédente de la série, encore diffusée jusqu'en décembre 1959. Robert Aron est occasionnellement sollicité en tant que conseiller historique,

³² Procès-verbal de la séance du 8 octobre 1953 du Comité des programmes de télévision, Archives nationales, Pierrefitte, « Archives des organes... », 19900214/32.

³³ Louis Cros, membre du Comité des programmes, *Ibid.*

³⁴ Procès-verbal de la séance du 10 novembre 1955 du Comité des programmes de télévision, *loc. cit.*

³⁵ Procès-verbal de la séance du 9 juin 1960 du Comité des programmes de télévision, Archives nationales, Pierrefitte, « Archives des organes... », 19900214/34.

³⁶ D'après I. Veyrat-Masson, « cette solution permet évidemment de mieux contrôler le contenu de chacun dans la mesure où la suivante n'est pas programmée automatiquement. » (I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, p. 117).

et la formule est alors considérablement renouvelée. D'abord en termes de programmation : Isabelle Veyrat-Masson a raison de souligner que la prise de conscience par les dirigeants de la télévision de la nécessité d'un contrôle étroit sur un tel sujet suppose une production autonome de chaque émission. Leur diffusion est désormais plus espacée : trois épisodes sont diffusés en 1959 et 1961, six en 1960, un seul pour chaque année de 1962 à 1964, et quatre en 1965. La nouvelle formule reprend le principe original de la série : c'est une évocation d'événements survenus vingt ans auparavant. Entre 1959 et 1965, Frédéric Rossif couvre ainsi toute la Seconde Guerre mondiale, abordée sur le plan militaire. Le découpage des émissions est fonction de la chronologie des batailles : en 1960, se succèdent ainsi des évocations de la guerre russo-finlandaise, de la campagne de Norvège, de la bataille de France (en deux épisodes) puis de la bataille d'Angleterre. Ce découpage événementiel de la Seconde Guerre mondiale s'impose dès lors à la télévision : il est repris tel quel dans les années suivantes par les auteurs des *Grandes batailles*. Les nouvelles émissions tranchent également avec les précédentes par leur format. Les sujets d'actualités cinématographiques du *Magazine du temps passé* duraient environ treize minutes ; les premiers épisodes du *Numéro spécial* en durèrent vingt-cinq, avant de devenir de vrais long-métrages, d'une heure, en 1961. C'est à cette date, avec *Le mois du désespoir : janvier 1941*³⁷ que Frédéric Rossif inaugure le documentaire historique de télévision tel qu'il est défini dans les années de l'ORTF. A l'instar de la plupart des émissions culturelles, les épisodes de la série sont diffusés à partir de 21h30, les plus tardifs débutant à 22h30 ; il faut tout de même signaler l'horaire de choix du dernier épisode, *La chute de Berlin*, diffusé en *prime time* à 20h30, résultat du succès que rencontre finalement la série.

b. Images d'archives, vérités et mensonges

C'est par sa saisie et sa mise en scène renouvelées des images d'actualités ainsi que l'adoption de nouveaux dispositifs cinématographiques au service d'un discours historique novateur que le *Numéro Spécial* manifeste l'influence prépondérante qu'il exerce sur les documentaires historiques produits à sa suite. Il ne s'agit plus de diffuser tels quels des sujets d'actualités passés, simples évocations pseudo-historiques qui ne sont pas réactualisées ou vulgarisées par un médiateur contemporain. Ces dernières correspondaient bien aux besoins de la Direction de la RTF :

Dans ces années 1950, le conservatisme de la société contraste avec les changements qui bouleversent les équilibres économiques, scientifiques et sociaux, et la télévision est du côté de la frilosité. [...] La question du passé est cruciale, essentielle pour cette France en pleine recomposition morale. A propos du *Magazine du temps passé*, Jean

³⁷ Diffusé le 30 janvier 1961. Identifiant de notice INA : CPF86624488.

d'Arcy considère avec prudence que les hommes de 1953 ne sont pas 'capables de dégager le sens exact de l'histoire'. C'est pourquoi cette série, faite par deux journalistes du journal télévisé, donne à voir des images sans ordonnancement particulier, des archives prises comme au hasard dans le stock des actualités filmées.³⁸

Le Numéro Spécial rompt avec cette vision paternaliste : il s'agit désormais de produire un discours critique qui procède notamment au dévoilement des tabous historiques. A ce titre, deux des épisodes qui ouvrent l'ensemble consacré à la Seconde Guerre mondiale tranchent particulièrement avec les représentations historiques diffusées jusque-là : « Mourir pour Dantzig »³⁹ et « Drôle de guerre »⁴⁰ ne se retiennent pas de pointer du doigt la faiblesse dont font preuve les Alliés anglo-français à l'issue des Accords de Munich, voire de porter une accusation très sévère sur l'impréparation de la France, responsable de sa propre défaite. Certains discours accusateurs étaient sans doute trop provocateurs pour la Direction des programmes, encore attachée à panser les blessures du passé et éviter le danger d'une télévision-miroir qui ne refléterait que le passé honteux des Français qui la regardent : ils entraînent la censure provisoire de la série et de son réalisateur.⁴¹

La série est un ensemble de films de montage : les images employées sont désormais visionnées et sélectionnées dans des fonds d'archives, coupées, montées et orientées par un commentaire en voix-off qui contribue à leur conférer un sens propre⁴². Le montage, par ailleurs, a pour effet de réduire leur autonomie et unicité⁴³ en donnant l'impression qu'elles

³⁸ I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, pp. 116-117.

³⁹ Diffusé le 19 septembre 1939. Identifiant de notice INA : CPF86624481.

⁴⁰ Diffusé le 1^{er} décembre 1959. Identifiant de notice INA : CPF86624482.

⁴¹ Cf. *supra*, chapitre III.

⁴² C'est bien là la fonction principale du commentaire, depuis longtemps identifiée par les théoriciens du cinéma. Couplés au montage, « grammaire » du film qui organise les images entre elles et les fait communiquer, « La légende et le commentaire sont des termes essentiels dans la perception de l'image. Rappelons quelques banalités. Pour l'érudit, dans une salle de musée, la simple lecture d'une date peut totalement transformer son regard sur une œuvre ou un objet. Le fait de savoir que cela a été créé en 1895, 1907, 1917 ou 1953 change ainsi le mode d'appréciation d'une composition abstraite. De la même manière, la simple application d'une musique à tonalités graves sur un reportage de pêche conditionne de façon décisive la compréhension du documentaire. Le reportage identique, couplé avec une danse folklorique joyeuse, aurait eu un sens très différent : les images ne seraient pas les mêmes, c'est-à-dire que, absolument semblables dans leur déroulement, dans leur montage, elles n'existeraient pas du tout de la même manière vis-à-vis de leur récepteur. » (L. Gervereau, *Histoire du visuel*, pp. 14-15)

⁴³ « L'image existe de surcroît seulement en situation. Elle n'est pas intemporelle, mais produit d'une interaction. Nul étonnement alors à ce que les codes humains (langages, écritures) mais aussi animaux (expressions corporelles), lui soient appliqués. L'image se trouve aliénée, en dépendance. Un premier état de dépendance fonde son origine dans la pose évoquée en couverture : nécessité d'un récepteur, bien davantage encore que celle d'un émetteur. En effet, un producteur d'images sans public serait le seul et faible maillon – à la fois émetteur et récepteur – à crier dans le vide l'existence de son substrat. L'image s'avère plus dépendante encore. Car elle ne navigue pas impunément vers le récepteur. Elle passe par des canaux et des codes. Elle est accompagnée d'une gangue. D'une gangue souvent langagière, écrite ou sonore. Elle intègre même parfois le langage dans sa composition (presse, affiches...). L'image est sous influence. [...] Il reste ainsi parfaitement illusoire de concevoir l'image, cet ectoplasme mouvant, comme libre. Elle n'est pas libre dans sa conception

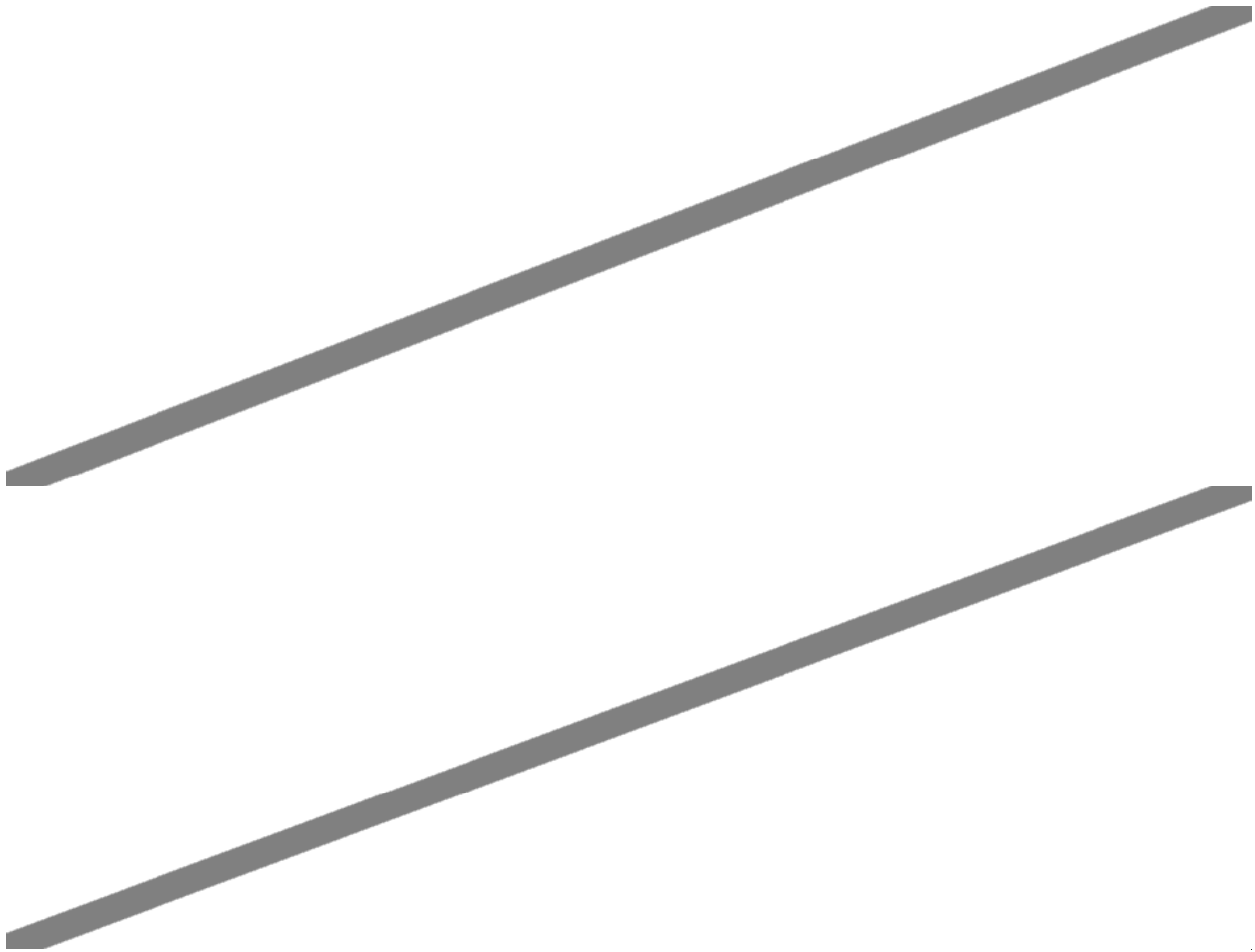


Figure 12, a à d : Les conférences de la paix. Magazine du temps passé, « Mourir pour Dantzig », 19 septembre 1959, INA, CPF86624481.

participent toutes d'un même récit originel, d'un même événement génétique qu'elles pourraient alors illustrer dans sa plus totale véracité. Là encore, montage « d'images d'archives » et commentaire en voix-off ne sont pas des éléments nouveaux : Rossif lui-même les pratiquait déjà dans ses premiers films pour la télévision. La véritable révolution épistémologique qu'opère le *Numéro spécial*, c'est de faire entrer le témoin dans le film comme acteur légitime du discours historique.

La fonction première des images d'archives reste celle d'une simple illustration : en tant que « reflet de la réalité vécue et perçue »⁴⁴, elle n'est utilisée que pour ce qu'elle *montre* factuellement, et non pas pour ce qu'elle *est*, sans que le commentaire ne soulève la question de son origine et de sa signification. Les plans d'ouverture de « Mourir pour Dantzig » sont à ce titre des plus classiques : le pacifisme de la Pologne est démontré par des images d'enfants jouant avec des luges dans la neige et des plans de la vie quotidienne. C'est en réalité le commentaire qui donne les éléments de compréhension de la situation politique, par un discours historique condensé, de vérité générale :

ni dans sa réception. Elle subit une forte dépendance des figures adjacentes et du discours avec elle-même et sur elle-même. » (*Ibid.*, pp. 14-15).

⁴⁴ Jean-Pierre Berthin-Maghit, « Avant-propos », in J.-P. Berthin-Maghit (dir.) *Lorsque Clio...*, t. II, p. 12.



Figure 13, a à d : *Manoeuvres de la Wehrmacht*. Magazine du temps passé, « Mourir pour Dantzig », 19 septembre 1959, INA, CPF86624481.

Faut-il mourir pour Dantzig ? En ce mois d'août finissant, la question est posée. Les optimistes espèrent encore, l'Autriche, les Sudètes, la Tchécoslovaquie n'ont pas amené la guerre, les Polonais eux-mêmes conservent la tête froide. A la violence encore verbale, ils veulent répondre par la détermination, par la tranquille confiance que leur inspire le soutien actif de l'Angleterre et de la France. A Varsovie on se refuse à croire aux menaces de Berlin, *il bluffe pense-t-on, il n'osera jamais prendre la responsabilité de déclencher un conflit mondial*. Car cette nation mainte fois dépecée n'aspire qu'à la paix : elle sait trop ce que lui ont coûté les conflits passés, sa dernière résurrection est trop récente pour qu'elle se hasarde à compromettre son existence même dans les aventures. Mais il y a Dantzig.⁴⁵

Le commentaire est toutefois renforcé par le montage d'images contradictoires qui dévoilent le volontarisme inégal des futurs belligérants : aux images de dignitaires franco-anglais en discussion devant le perron d'un palais, le chapeau melon à la main (Fig. 12.a à d), s'opposent celle de l'organisation martiale allemande mise en scène dans les congrès nazis. Le commentaire donne innocemment les clés de lecture d'images qui pourraient, suppose-t-on, se suffire à elles-mêmes : les manœuvres menées par la Wehrmacht, images issues de la propagande nazie (Fig. 13.a à d), ne supposent aucune autre conclusion que le départ au front,

⁴⁵ « Mourir pour Dantzig », Numéro spécial du Magazine du temps passé.

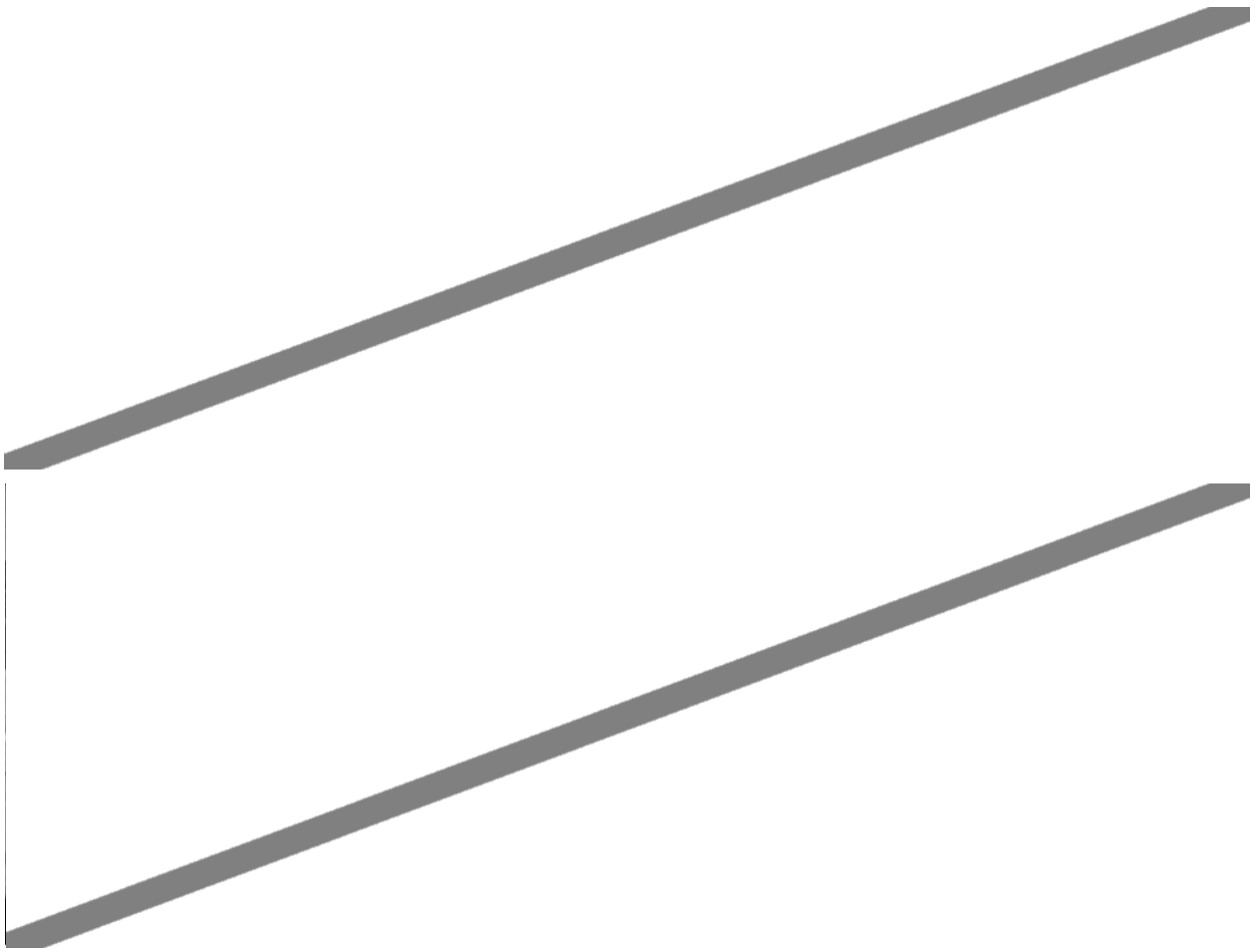


Figure 14, a et b : Les pertes de l'armée polonaise ; c et d : Le partage de la Pologne entre occupation allemande et soviétique. Magazine du temps passé, « Mourir pour Dantzig », 19 septembre 1959, INA, CPF86624481.

puisque « les Allemands sont les seuls à ne pas croire au miracle. Pour eux la guerre est commencée, et ils sont prêts depuis longtemps. »⁴⁶ Une fois le conflit déclenché, le commentaire est inutile : les séquences de combats sont mises en scène par un montage saccadé qui reproduit la marche à la guerre. Une accumulation de plans montrant la préparation de pièces d'artillerie, du chargement à l'élévation des fûts, puis de chasseurs sur le tarmac, aboutit à la déflagration du combat, mené sur terre et dans les airs, dont les très nombreux et très brefs plans sont renforcés par le vacarme de la sonorisation et les cuivres d'une symphonie martiale. Derrière chaque soldat allemand qui paraît à l'écran plane la figure d'Hitler, inlassablement rappelée par le commentaire qui se plaît à énumérer les chiffres des forces en présence comme preuve supplémentaire de la véracité du discours :

Dès les premiers instants, dès les premières minutes, c'est la guerre totale. Le 22 août d'ailleurs, Hitler avait été net : soyez durs, soyez sans merci avait-il dit, agissez plus vite et plus brutalement que les autres. C'est encore la façon la plus humanitaire de faire de la guerre, car elle intimide. De tous côtés, les unités s'enfoncent comme des coins vers l'intérieur du pays. En tout, soixante-dix divisions, dont six blindées, quatre mécaniques, et quatre motorisées. Plus 2 750 avions. A l'ouest, l'Allemagne

⁴⁶ *Ibid.*

n'a laissé que vingt-cinq divisions de combat, Keitel et Jodel l'avoueront plus tard : ces vingt-cinq divisions n'auraient pas pesé lourd si les cent dix divisions françaises et anglaises avaient attaqué en force.⁴⁷

Par le montage d'archives réalisées et montées à des fins de propagande, le documentaire reproduit même par moment le discours des dignitaires nazis, confiants en la victoire de l'homme nouveau sur des peuples décadents : les images de colonnes de la Wehrmacht s'enfonçant dans la campagne polonaise sont illustrées d'une musique victorieuse au clairon. Tandis que les images du front doivent témoigner objectivement de l'effondrement du pays (Fig. 14.a, 14.b), partagé entre Allemands et Soviétiques (Fig. 14.c, 14.d), le commentaire n'est pas en reste, qui ressemble peu ou prou à ce que les spectateurs des salles obscures allemandes pouvaient entendre en 1939 :

A l'ouest, l'investissement du pays se poursuit méthodiquement : l'objectif est d'aller vite et d'aller loin. La pénétration se fait par les grands axes, l'essentiel est d'occuper les points vitaux du pays. Une armée neuve, enthousiaste, reposée, une armée qui marche à grand pas vers la victoire. Alors que d'autres, exténués, découragés, fuient à rebours vers un avenir incertain.⁴⁸

A l'inverse, Frédéric Rossif confère aux images d'archives de l'épisode « Drôle de guerre » une visée bien différente : si les images de propagande nazie sont exploitées telles quelles en ce qu'elles permettent d'asseoir la supériorité de l'armée allemande, mieux organisée et équipée, la propagande de l'armée française est placée sous le projecteur d'un regard critique qui procède au dévoilement du sens caché par les images. Ainsi, le documentaire accumule les plans de soldats français désœuvrés, dans l'attente du combat : ayant l'avantage de connaître la « fin de l'histoire », le montage fait de l'apparente tranquillité et de l'attentisme pacifiste des actualités françaises la marque du déshonneur national, la France ayant été incapable de prendre la mesure de la menace qui planait sur l'Europe et d'agir lorsqu'il en était encore temps. En neuf mois de présence sur la ligne Maginot sans échanger de coups de feu, les soldats français ont eu le temps de pratiquer les activités les plus incongrues : inactifs, on les voit cuisiner, chasser des moutons, boire du vin, ramener à leur cantonnement pour les ajouter au menu un lama, un zèbre, des bœufs ou des ânes. « Pourtant, de part et d'autre de la Manche, les proclamations officielles sont formelles : Français et Britanniques sont en guerre, en guerre contre l'Allemagne hitlérienne. »⁴⁹ Dès lors, le film retransmet également la propagande des alliés en montrant des plans de manœuvres, de défilés, des préparations au combat ; images de peu

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ « Drôle de guerre », *Numéro spécial du Magazine du temps passé.*

d'impression face à celles tournées au front, au vrai, par l'adversaire allemand. Le commentaire, toujours dans une perspective de précision scientifique, oppose aux déclarations patriotiques la vérité des chiffres : « aussi invraisemblable que cela puisse paraître, la ligne Maginot n'a pas de DCA. Alors que la ligne Siegfried, elle, possède une DCA. »⁵⁰

Frédéric Rossif applique bien aux « images d'archives » une lecture critique, désamorçant les effets de langage de la propagande de l'époque par l'imposition de la connaissance historique, dans des modalités que reprennent plus tard les auteurs du *Chagrin et la Pitié*. Surtout, en les essentialisant, il confère à certaines images la capacité de représentation d'une période tout entière et de l'état d'esprit partagé par les Français en 1939 : ce qui dévoile le mieux l'impréparation de la France face à la menace nazie, ce n'est pas la lecture critique des images, mais l'insertion en ouverture du film de séquences porteuses, *a posteriori*, d'un sens nouveau. « Drôle de guerre » s'ouvre en effet sur un film devenu depuis l'un des leitmotifs de l'insouciance de la période : Maurice Chevalier entonnant *D'Excellents français* face à la troupe, que Marcel Ophüls a rendu célèbre en l'employant de la même manière en ouverture du *Chagrin*. Ici accompagné de Fernandel, qui chante *Barnabé*, et de Joséphine Baker et ses *deux amours*, Chevalier et son public, lequel semble adhérer à cette représentation de soldats d'opinions politiques des plus variés mais qui « désirent tous désormais qu'on nous foute pour une bonne fois la paix », représentent définitivement l'insouciance qui règne en France avant l'effondrement de mai 1940. Cette représentation d'une France fautive de sa propre défaite n'est pas éloignée de celle développée par l'État français de Vichy, qui appelait les Français à se repentir et reconstruire le pays dans la Révolution nationale ; certes largement répandue dans la société française d'après-guerre⁵¹, elle rend manifeste, dans le cas précis du *Magazine du temps passé*, le rôle de Robert Aron, historien complaisant du pétainisme, en tant que conseiller historique de Rossif.

c. *Entrée en scène du témoin*

Première série à recourir aux témoignages d'individus célèbres ou anonymes ayant vécu de près la guerre, le *Magazine du temps passé* attribue des fonctions différentes aux discours retransmis en fonction des témoins évoqués⁵². A partir des deux épisodes étudiés, on peut en

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ « Dans l'immédiat après-guerre, l'heure n'est pas, on s'en doute, à un examen de conscience critique du régime de Vichy et des avatars de la collaboration mais à la nécessité de panser les séquelles matérielles et mentales consécutives à quatre années d'occupation. A l'occasion, notamment, des procès des responsables de Vichy, on discute, 'sur fond de complots largement fantasmatiques', des circonstances qui ont permis la signature de l'armistice et la braderie de la IIIe République, ainsi qu'on étudie la collaboration sous l'optique de la trahison où on associe fréquemment les vichysois confirmés et les collaborationnistes parisiens. » (J. Maeck, *Montrer la Shoah*, p. 79-80).

⁵² Étudiant les témoignages de la Shoah, Annette Wieviorka donne une définition générale de l'insertion du témoignage dans un contexte plus général : « Le témoignage, surtout quand il se trouve intégré à un mouvement de masse, exprime,

définir trois : les témoins célèbres, « personnages historiques » de premier plan lors des événements évoqués, exposent les choix qui ont conduit leurs actions passées dans un discours de légitimation, voire de droit de réponse face aux accusations. Les témoins anonymes sont de deux ordres et ont chacun une fonction : d'un côté, les « témoins » de l'histoire à proprement parler sont ceux qui ont vu, entendu, perçu une époque, qui l'ont vécue sans être placés au centre des événements, et le récit de leurs actions sert essentiellement à accompagner, confirmer et compléter le discours tenu par le commentateur par des éléments de datation ou de contextualisation précis et des anecdotes⁵³. De l'autre côté, les « victimes » de l'histoire portent en eux le souvenir des crimes de leurs bourreaux : ils témoignent de cette expérience traumatique dans une perspective de « devoir de mémoire »⁵⁴.

Dans « Drôle de guerre », c'est ainsi Paul Reynaud qui se voit offrir l'occasion de répondre aux accusations que l'on a faites sur sa politique, et notamment les fameux slogans « Nous vaincrons parce que nous sommes les plus forts » et « La route du fer est coupée », emblématiques de la drôle de guerre et rapidement démentis par la suite des événements. Paul Reynaud, en tant que témoin, justifie son action et se dédouane de toute responsabilité dans la défaite, arguant qu'il a, faute de pouvoir obtenir des résultats salvateurs, fait de son mieux, et se positionne en précurseur du gaullisme :

En 1924, le 5 juillet 1924, j'écrivais dans la revue hebdomadaire un article dans lequel je disais 'Si vous n'avez pas une armée offensive, l'Allemagne va refaire son armée et vous verrez l'armée allemande tendre la main à l'armée rouge par-dessus le cadavre de la Pologne'. En janvier 1935, je reçois la visite du lieutenant-colonel de Gaulle qui m'apporte son projet de création d'un corps blindé, c'est-à-dire l'instrument de la politique que je réclamais. Le 15 mars 1935, à la tribune de la Chambre je dis au gouvernement et aux députés : 'vous ne pouvez pas garder une armée défensive car vous ne pourrez pas faire honneur à votre signature si votre

autant que l'expérience individuelle, le ou les discours que la société tient, au moment où le témoin conte son histoire, sur les événements que le témoin a traversés. Il dit, en principe, ce que chaque individu, chaque vie, chaque expérience [...] a d'irréductiblement unique. Mais il le dit avec les mots qui sont ceux de l'époque où il témoigne, à partir d'un questionnement et d'une attente implicites qui sont eux aussi contemporains de son témoignage, lui assignant des finalités dépendant d'enjeux politiques ou idéologiques, contribuant ainsi à créer une ou plusieurs mémoires collectives, erratiques dans leur contenu, dans leur forme, dans leur fonction et dans la finalité, explicite ou non, qu'elles s'assignent. » (A. Wiewiorka, *L'ère du témoin*, p. 22).

⁵³ Julie Maeck précise que l'« expertise » que peuvent manifester ces témoins « appelle une mesure et un jugement mobilisant des critères éthiques et techniques, tout en se référant à un savoir réputé scientifique et à des savoirs de sens commun, dont la distribution est variable. Les propos du témoin contribuent alors à authentifier le récit. Ici, l'intérêt du documentariste ne porte pas sur leurs expériences ou sur leurs personnes : leurs propos confirment plutôt la validité de la représentation de l'histoire véhiculée par le film. » (J. Maeck, *Montrer la Shoah...*, p. 50).

⁵⁴ « Le deuxième pôle identitaire émerge lorsque les témoins sont invités à s'exprimer sur des connaissances d'ordre historique relatives aux différents aspects des persécutions, de la déportation et de l'extermination, tandis que l'identité victimaire se singularise lorsque l'expérience du survivant est placée au centre de la scène documentaire. Dans ce cas, le réalisateur l'invite à s'exprimer sur son propre vécu et non plus sur l'authentification ou l'énumération des faits. » (*Ibid.*).

armée est défensive. Et d'autre part, ne vous faites pas d'illusions, l'armée allemande n'ira pas se jeter contre la ligne Maginot, elle prendra la route classique des invasions de la France, elle passera par la Belgique, vous serez attaqués, votre front volera en éclats, sous les corps blindés allemands, et si vous n'avez pas derrière votre front le corps cuirassé et le corps blindé réclamé par de Gaulle, tout sera perdu.' Ce sont les termes mêmes dont je me suis servi. Savez-vous ce que m'a répondu le général Morin, ministre de la guerre du cabinet Flandin ? Il m'a répondu : 'Quand on a dépensé des milliards pour construire la ligne Maginot, on n'irait pas à l'avant, on ne commettrait pas la folie de se jeter à n'importe quelle aventure.' Voilà dans quelle situation était la France [...]. Quand la guerre éclata, j'étais ministre des finances, le *Times* avait bien voulu parler du miracle français, il fallait bien que je reconforte l'opinion publique qui savait que j'étais en désaccord total avec les grands chefs militaires et les ministres qui les suivaient, et j'ai trouvé cet argument, j'ai parlé à la radio, j'ai dit 'Les puissances démocratiques reculent-elles, supériorité en matière économique, que cette supériorité nous donnera la victoire, nous vaincrons parce que nous sommes les plus forts'. C'est ce que de Gaulle a dit d'ailleurs après la défaite, mais ça a beaucoup choqué ces messieurs de la presse allemande ou de la presse de Vichy qui sans doute auraient préféré que je dise 'Nous serons vaincus parce que nous sommes les plus faibles'. Et puis j'ai pris le pouvoir quelques semaines avant la catastrophe. Au mois de mars, fin mars 1940 : qu'est-ce que je pouvais faire ? Quelle pouvait être ma politique militaire ? La quantité ? Nous avions 110 divisions contre 190. La qualité ? Nous n'avions pas de corps cuirassés.⁵⁵

Les soldats français mobilisés en 1939 et interrogés vingt ans plus tard font état des mêmes critiques envers la politique militaire défensive de la France, frustrés qu'ils étaient de ne pas attaquer un ennemi incapable alors de défendre le front ouest :

Je suis un ancien gars de la ligne Maginot, mobilisé en 1938, j'ai servi au 151^e régiment d'artillerie de forteresse, à l'ouvrage A17, à Metrich, en Moselle. Quelques faits sur la guerre qui nous ont profondément écœurés : premièrement, une batterie allemande sise à Rorbach, en face de notre ouvrage, nous tirait continuellement dessus et nous n'avons jamais reçu l'ordre de l'anéantir. Un autre fait : une autre fois, en plein milieu du mois de mars 1940, l'observateur nous a informé d'une incursion de chars ennemis, et en l'absence de l'officier nous avons cru devoir déclencher le tir sur ces chars. Nous avons réussi à les anéantir et nous avons été disputés, chose qui nous n'avons pas très bien compris. Un autre fait scandaleux, qui nous a profondément troublés : c'est que depuis le mois de septembre 1939 jusqu'à

⁵⁵ Paul Reynaud, interviewé dans « Drôle de guerre », *Numéro spécial du Magazine du temps passé*.

la fin mars 1940, nous avons été les témoins visuels du passage de trains de minerais qui se dirigeaient vers l'Allemagne, il est vrai qu'à ce moment-là, la route du fer n'était pas coupée.⁵⁶

A ce stade, la simple indignation ne suffit pas aux soldats de la drôle de guerre : le témoignage est aussi l'occasion de questionnements, et de demander des réponses que le commentaire enjoint les historiens à fournir. Un tirailleur algérien, qui fait de l'absence d'ordres d'attaquer de la part du commandement la cause de la mort de ses camarades, exige d'avoir de telles réponses :

Pourquoi sont-ils tombés ? Pourquoi sommes-nous revenus sur ordre alors que devant nous il n'y avait rien ? Nul ne le saura jamais. Je pense que les historiens un jour pourront quand même répondre à cette question : Pourquoi ? [...] Là est une question, et j'aimerais qu'on puisse apporter une réponse parce que je pense que le sort de la guerre a en partie dépendu de ces quelques semaines pendant lesquelles l'armée allemande était en Pologne et l'armée française attendait l'arme au pied qu'on veuille bien nous donner enfin l'ordre de rentrer en Allemagne. Pourquoi ne l'avons-nous pas obtenu ? Qui nous le dira ?⁵⁷

Cathartique au-delà d'être purement informatif, le témoignage l'est d'autant plus pour les « victimes » de l'histoire. Le *Numéro spécial* autorise tout de même la collusion des différents types de témoin, par une mise en scène identique pour chacun⁵⁸ : tous les témoins sont ainsi

⁵⁶ André Petit-Guillaume, interviewé dans *Ibid.*

⁵⁷ René Citeau, interviewé dans *Ibid.*

⁵⁸ La question de la mise en scène du témoignage est fondamentale en ce qu'elle confère au témoin interrogé des caractéristiques qui lui sont propres avant même que celui-ci n'entame son discours. Julie Maeck explique que « à la question de classer et distinguer les différentes catégories de témoins s'ajoute celle relative aux lieux et à la manière dont les entretiens sont menés. C'est parce qu'elles nous renseignent sur la mise en scène des témoins par le documentariste, configurant directement la place qu'il leur accorde dans le récit et le contenu des informations ainsi relayées, que les questions *où* et *comment* ont leur importance. Nous discernons les entretiens menés dans un studio, dans un cadre privé et sur un lieu directement lié à l'événement raconté par le personnage. Dans cette optique, il apparaît que les interviews conduites en studio – autrement dit, dans un endroit vierge de toute information sur l'environnement social de l'interviewé – apportent moins de renseignements que celles réalisées dans un cadre privé, généralement le lieu où il habite. Le fait d'entraîner le cadre quotidien, social, culturel et économique du personnage donne alors un relief particulier à ses propos qui implique que le téléspectateur leur accorde, implicitement, plus d'attention. » (J. Maeck, *Montrer la Shoah*, p. 48). Cette *mise en situation* du témoin qui reflète le cadre dans lequel il a vécu l'histoire qu'il raconte (généralement, des experts filmés à leur bureau, des témoins filmés dans leur salon ou leur cuisine) est un des dispositifs les plus évolués du documentaire : il faut ici souligner l'originalité de la mise en scène de Rossif, reconduite dans ses films suivants, qui, par une scénographie épurée identique, refuse de faire du témoignage autre chose que l'expression la plus simple des souvenirs des témoins.

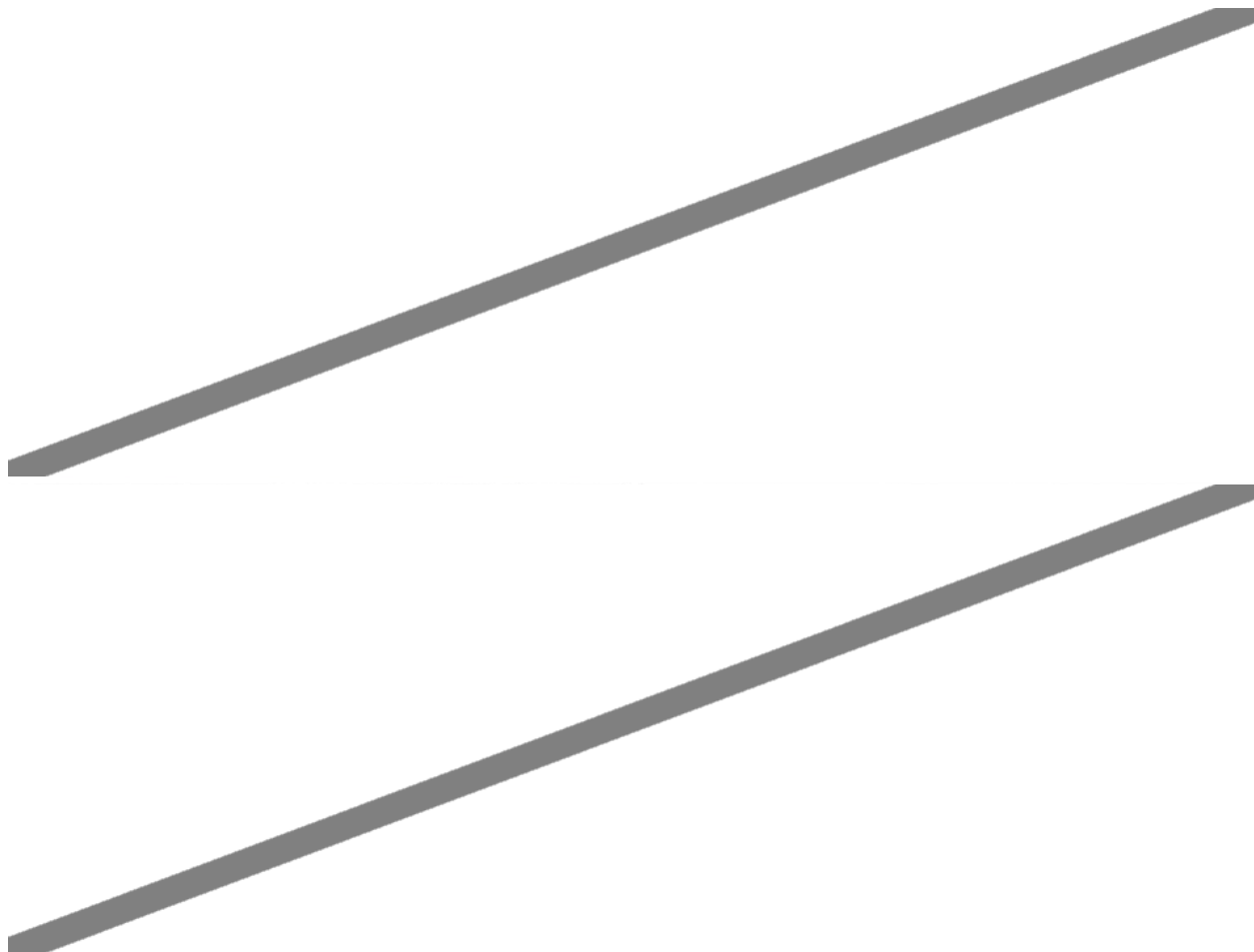


Figure 15, a à d : Les témoins du documentaire. Magazine du temps passé, « Mourir pour Dantzig », 19 septembre 1959, INA, CPF86624481.

filmés en plan serré, cadrés au niveau du visage, éclairés de front sur un fond noir uni. L'avantage est de mettre en valeur les expressions du visage des témoins ; leur discours, parfois quelque peu stéréotypé, trouve un appui émotionnel dans l'évolution de ces dernières au fur et à mesure de l'évocation de souvenirs douloureux. Dans « Mourir pour Dantzig », Rossif a interviewé un certain nombre de témoins, essentiellement des femmes, victimes civiles du conflit et des destructions. Le témoignage le plus marquant est celui d'une Polonaise déportée enfant à Auschwitz (Fig. 15.c, 15.d) : il est notamment réutilisé par Rossif trente ans plus tard, à l'occasion de la réalisation de *De Nuremberg à Nuremberg*. Jamais interrompu, le témoignage fait surgir la mémoire de la déportation par un basculement de l'innocence de l'enfance vers l'horreur absolue :

A la déclaration de la guerre, j'avais neuf ans, j'étais à Lodz. J'ai vu partir les Polonais, les troupes polonaises étaient dans un état piteux. Ils étaient sur des charrettes, on leur portait à boire, à manger, et j'entendais les grandes personnes raconter des histoires sur les Allemands qui me faisaient un peu peur, mais je me rendais pas compte d'à quel point c'était vrai. Et puis ensuite j'ai vu arriver les Allemands : ils étaient si bons garçons, si bien habillés, leurs camions étaient astiqués et tout, c'était vraiment pas ce que je m'étais imaginé. Alors nous nous sommes approchés, les enfants et moi-même, ils nous ont invités à monter sur leur camion, ils étaient très gentils, ils nous distribuaient des biscuits, et puis... J'avais

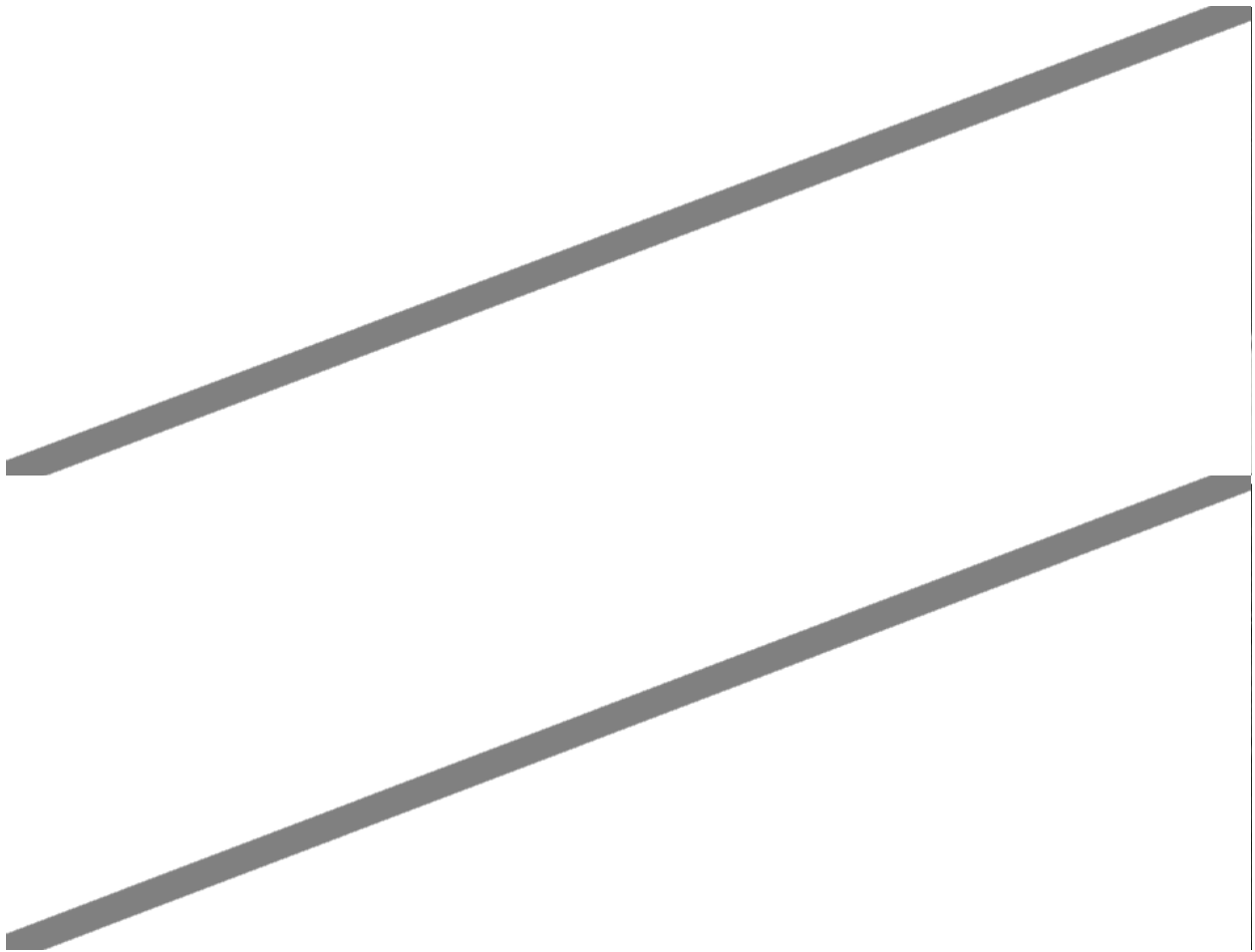


Figure 16, a et b : Vieillards polonais ; c : Juifs de Lodz ; d : Fosse commune. Magazine du temps passé, « Mourir pour Dantzig », 19 septembre 1959, INA, CPF86624481.

demandé des biscuits pour ma sœur, ils m'en ont donné, et je suis montée à la maison. Et à la maison mes parents avaient vu ces biscuits, ils m'ont regardé d'un air triste, ils ont vu que... Non, c'est-à-dire que moi je me suis rendu compte que j'avais mal fait, j'ai vu qu'il y avait quelque chose qui n'allait pas. Et par la suite je me suis rendu compte que c'était eux qui avaient raison. Parce que d'abord ils m'ont pris mon frère, ils l'ont déporté, il n'est jamais revenu. Ensuite, ils nous ont tous déportés, ils ont brûlé ma mère, et encore ils l'ont brûlée dans une forêt parce qu'il n'y avait plus de place dans le four crématoire. Et devant nos yeux encore, quand on demandait aux Allemands qu'est-ce que c'était, ils nous disaient que c'était un tas de vieilleries. Et dans ce tas de vieilleries, il y avait des jeunes femmes de trente ans par exemple, que les Allemands trouvaient qu'elles étaient ou trop grosses, ou pas assez bien. Ensuite, nous sommes restées ma sœur et moi, et à Auschwitz ils nous ont quand même séparées, elle est partie dans un autre camp de travail, et moi aussi. Et par la suite, par une chance vraiment incroyable, c'est unique, nous nous sommes retrouvées ma sœur et moi, parce que leur camp passait par le nôtre, pour aller à Bergen-Belsen. Et au risque d'être pendues, nous avons décidées de ne plus nous séparer. Et arrivées à Bergen-Belsen, nous étions toutes les deux saines, pas malades, mais très maigres, ils nous ont quand même mises dans un camp de typhus. Dans ce camp de typhus, dans le bloc 208, devant un tas de morts, c'était une colline de morts, dans ce camp nous avons attrapé le typhus, le scorbut, la dysenterie et encore un tas

de maladies que je n'aimerais pas raconter ici. Et ma sœur est morte quinze jours après la Libération, de maladie. Et moi, quand on m'a pesée en Suède après la Libération, je pesais vingt kilos.⁵⁹

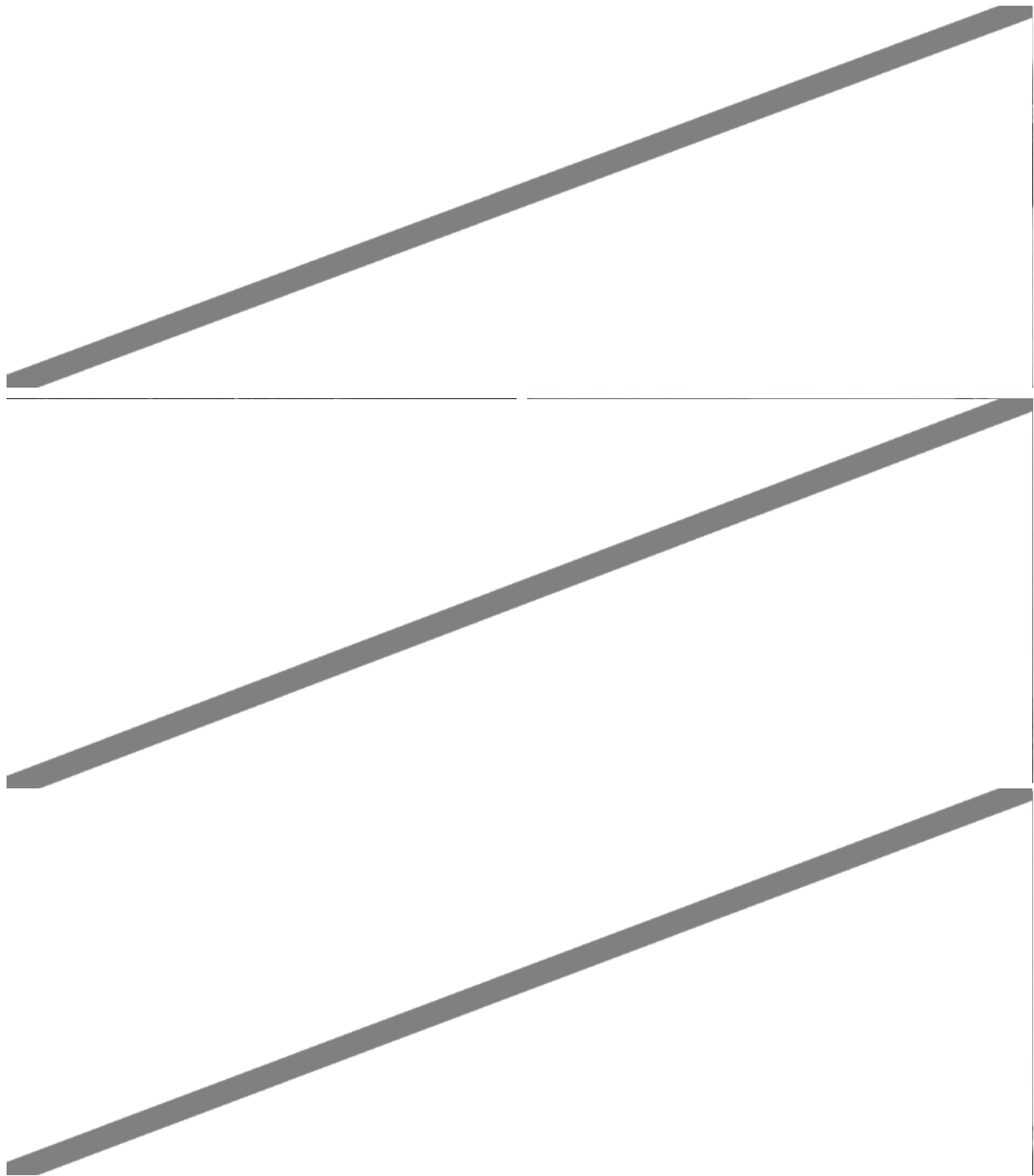


Figure 17, a à c : L'exode des Polonais ; d à f : Église en ruines. Magazine du temps passé, « Mourir pour Dantzig », 19 septembre 1959, INA, CPF86624481.

⁵⁹ « Mourir pour Dantzig », Numéro spécial du Magazine du temps passé.

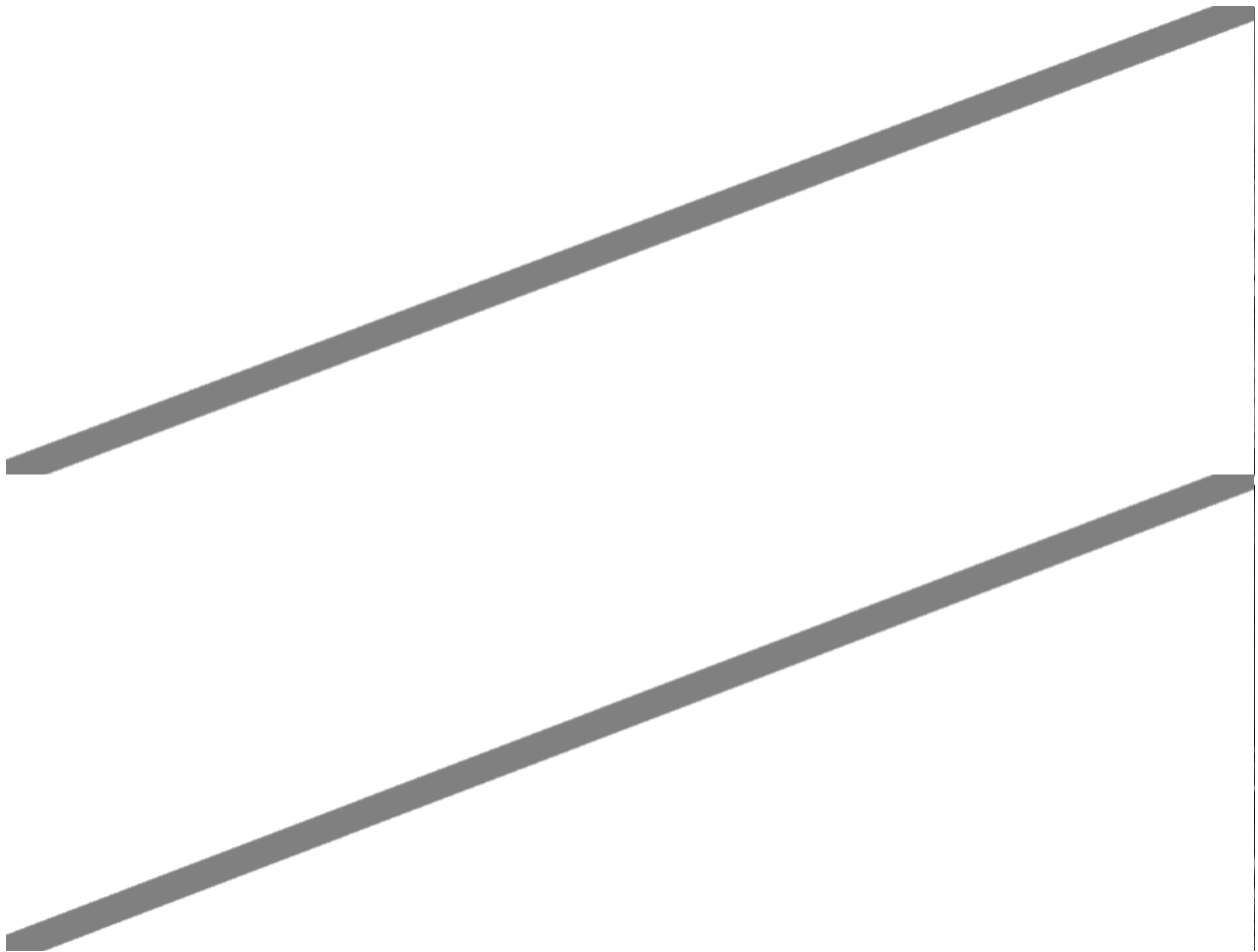


Figure 18, a à d : Ruines polonaises. Magazine du temps passé, « Mourir pour Dantzig », 19 septembre 1959, INA, CPF86624481.

Par ce témoignage, la télévision française s'ouvre pour la première fois à la mémoire du génocide. Pour autant, l'extermination systématique des Juifs d'Europe n'est pas une fois adressée en tant que telle : Frédéric Rossif fait de son documentaire une évocation du chemin de croix du peuple polonais, tout entier assassiné, représenté par la souffrance de ses anciens (Fig. 16.a, 16.b) ou les cadavres des fosses communes (Fig. 16.d). Le plan nazi est ainsi présenté comme celui de l'extermination des Polonais afin d'obtenir un espace vital libre : l'antisémitisme n'a pas de place dans ces premières représentations de l'événement. Si le commentaire reproduit le discours de Jean Cayrol pour le film d'Alain Resnais, le montage d'images de l'exode du peuple polonais (Fig. 17.a à c) et de plans d'églises en ruine et de christes sur la croix (Fig. 17.d à f) propose une lecture des années de l'occupation polonaise comme une Passion aux innombrables martyrs, image déjà employée par Rossif pour son documentaire sur le Mexique. La confusion est manifeste : cette représentation de l'assassinat du peuple polonais est notamment illustrée par des images de Juifs du ghetto de Lodz (Fig. 16.c) qui ne sont pas comprises comme telles. Rossif privilégie le caractère émotionnel du film à son efficacité didactique ; il travaille en tant que cinéaste bien que plus que journaliste, inspiré par l'esthétique née de la guerre. Les images d'archives entrent en collusion avec le cinéma d'après-guerre, les nombreux plans au sol des ruines de villes polonaises (Fig. 18.a à d) se faisant l'écho du néoréalisme rossellinien là où les plans aériens des rues bombardées (Fig. 19.a à d) constituent un pendant morbide aux séquences introductives du *Triomphe de la volonté* de Leni

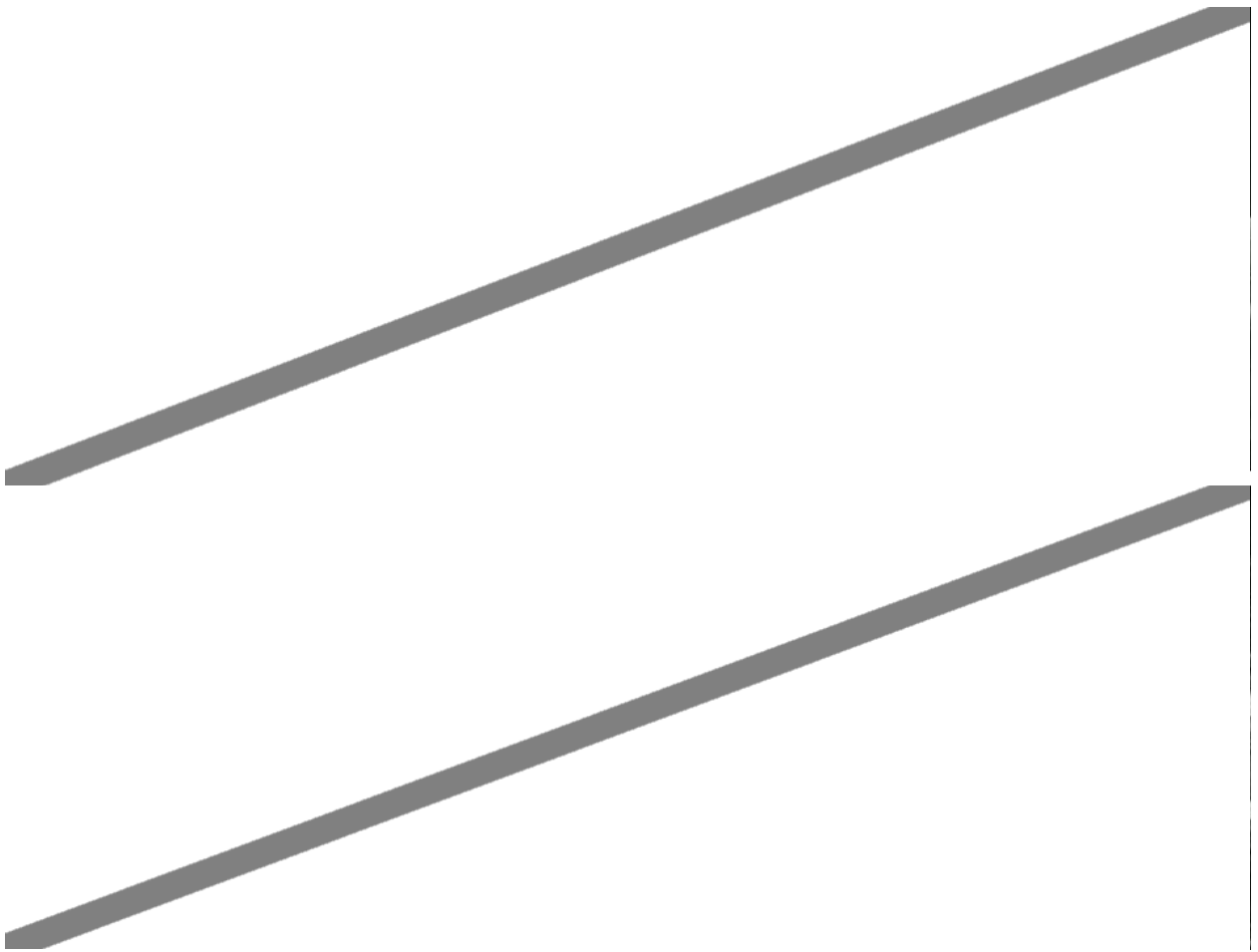


Figure 19, a à d : Plans aériens d'une ville bombardée. Magazine du temps passé, « Mourir pour Dantzig », 19 septembre 1959, INA, CPF86624481.

Riefenstahl, réemployé trente ans plus tard par Rossif dans *De Nuremberg à Nuremberg*. Resnais enfin demeure une référence inévitable :

Il n'y a plus de Pologne, il y a seulement des Polonais, un bétail indésirable à l'extermination duquel va se consacrer le Gauleiter Hans Frank. [...] Sur ce Golgotha tout un peuple va boire le calice des douleurs jusqu'à la lie. Tout un peuple va revivre la passion, avec ses gardes et ses procureurs, avec ses Pilate et ses apôtres. Un long calvaire où la mort frappe à chaque pas, un interminable chemin de croix dans ces migrations sans but, sur des chemins qui ne mènent nulle part. Il n'y a plus de Pologne, il n'y a que des Polonais, des ombres qui sont entrées pour cinq ans dans la nuit et le brouillard.⁶⁰

Passés ces deux épisodes qui abordent explicitement la responsabilité de la France et des Français, incapables en 1939 de s'opposer à une Allemagne coupable de crimes contre l'humanité à l'Est, avant d'être balayés en six semaines l'année suivante, Rossif doit faire face à une levée de boucliers qui justifie son exclusion temporaire de la télévision. Le reste de la série se consacre exclusivement aux aspects militaires du conflit : la période d'occupation et la collaboration de la France avec l'occupant nazi est entièrement occultée. A en juger par les

⁶⁰ *Ibid.*

documentaires historiques de cinéma que Rossif réalise dans les années suivantes, autrement plus libres et qui continuent de mettre en scène les « vaincus » de l'histoire, cette inflexion du discours historique est bien le fait d'une autocensure pour correspondre aux attentes des dirigeants du média. Le *Numéro Spécial* du *Magazine du temps passé*, absolument fondateur pour le genre tout entier du documentaire historique, a ainsi influencé des documentaires d'orientations divergentes : le dévoilement des tabous historiques et l'attachement aux mémoires martyres se retrouvent dans la production de trois hommes de télévision iconoclastes, dont les *Munich ou la paix pour cent ans* et *Chagrin et la Pitié* prennent le relais des préoccupations de Frédéric Rossif en même temps qu'ils lui empruntent certains leitmotivs. Par ailleurs, les dispositifs de montage d'archives associés aux mémoires des témoins instaurés par Rossif sont repris par trois autres hommes de télévision, bien installés au côté du pouvoir cette fois, qui manifestent plus de prudence dans leur série des *Grandes batailles* en évoquant la drôle de guerre et la bataille de France à la toute fin, faisant fi de la pourtant sacro-sainte chronologie. Réalisé par un réalisateur impertinent forcé, à terme, de rentrer dans le droit chemin sous peine d'interdiction, le *Numéro spécial* porte en lui les prémices des tensions politique et mémorielle qui scandent l'histoire du documentaire historique sous l'ORTF. La série, loin d'instaurer une *vulgate* comme on a pu le reprocher à certains documentaires, imprime des représentations audiovisuelles et cinématographiques larges, images animées devenues images mentales⁶¹, dans l'imaginaire collectif de la Seconde Guerre mondiale.

C. Séries en série

Dans les années qui précèdent la création de l'ORTF, le nombre de séries se multiplie. Ces dernières ne constituent au départ que des « collections » : elles rassemblent au sein d'une même thématique et sous un même titre des émissions réalisées par une même équipe ; mais la production indépendante de chaque épisode autorise, pour les séries qui déplairaient aux cadres dirigeants de la télévision, des annulations à effet sinon immédiat du moins des plus rapides. C'est durant la période de l'ORTF que s'impose le système de séries « courtes », dans lequel tous les épisodes sont produits et diffusés simultanément. Ces quelques séries diffusées entre 1962 et 1964 n'apportent pas de franche nouveauté à la télévision, et s'inscrivent dans la lignée des documentaires diffusés les années précédentes.

⁶¹ « Les images se ré pondent : photos, films de fiction, documents d'archives et de propagande concourent toutes à la constitution de notre mémoire et de nos représentations. Nous pensons en images et celles-ci sont à la fois vraies et fausses. Cette idée est troublante, dérangeante. Car l'image peut parfois apparaître comme plus vraie que l'expérience même. Le récit de Jorge Semprun est en cela significatif : 'Les images grises, parfois floues, filmées dans le sautilllement d'une caméra tenue à la main, acquéraient une dimension de réalité démesurée, bouleversante, à laquelle mes souvenirs eux-mêmes n'atteignaient pas [...]. Comme si, paradoxalement, à première vue, la dimension d'irréel, le contenu de la fiction inhérents à toute image cinématographique, même la plus documentaire, l'estaient d'un poids de réalité incontestable mes souvenirs les plus intimes.' » (I. Veyrat-Masson, *Télévision et histoire...*).

On retrouve en premier lieu des documentaires de patrimoine qui, à l'instar des *Bonnes Adresses du passé*, mêlent l'évocation historique et la balade pittoresque en se consacrant exclusivement à des châteaux plus ou moins fameux. Dans le cadre du magazine *En direct de*, un certain nombre de documentaires réalisés par Yves-André Hubert – qui sont plus que de simples sujets ou reportages, affichant une durée de trente à quarante-cinq minutes – sont consacrés à ces demeures qui permettent surtout d'évoquer la vie de personnages historiques ancrés dans le roman national. La présence systématique d'André Castelot, aux côtés de Max Favalelli, donne le ton de la série : on traite de Madame de Pompadour à travers le château de Camps, de Napoléon et Joséphine au château de Malmaison, de Sully à Rosny-sur-Seine ou Diane de Poitiers au château d'Anet. Les documentaires historiques diffusés à *En direct de* constituent ainsi le pendant rétrograde des *Bonnes Adresses du passé* ; cette série peint les portraits des grands personnages du génie humain, littéraire, artistique et scientifique, les promenades d'André Castelot sont consacrées aux têtes couronnées et à leurs proches et affichent une obsession pour l'histoire anecdotique et romantique de ces personnages. A partir d'octobre 1963, une série indépendante est créée qui reprend la même équipe et les mêmes thématiques, *Châteaux de France*. Par ailleurs, et avant ces évocations patrimoniales, *En direct de* consacre une émission d'une heure aux « vingt-cinq ans de la télévision »⁶², abordée tant sur les plans technique en tant qu'objet, qu'historique, comme média : il s'agit de la première occurrence, dans un documentaire, d'une évocation de l'histoire de la télévision.

Dans le domaine de l'histoire de l'art, Jean-Marie Drot réalise une série fondatrice : *L'art et les hommes. Les heures chaudes de Montparnasse* s'intéresse aux avant-gardes installées en France, et plus particulièrement à Paris, dans le quartier Montparnasse, au début du XXe siècle. Ce faisant, Drot est amené à interroger des artistes encore en activité, parmi lesquels Giacometti, au seuil de sa mort. Diffusée entre 1962 et 1964, la série offre le témoignage de 150 témoins, poètes, écrivains, compositeurs, peintres et sculpteurs, photographes, artistes de music-hall, etc. En s'intéressant au quartier Montparnasse, Jean-Marie Drot pose la question du déplacement des avant-gardes depuis la butte Montmartre comme témoin manifeste d'une évolution artistique, esthétique et sociale des groupes qui les constituent. Paris y apparaît comme le centre névralgique de l'art mondial, attirant ces hommes qui « s'en venaient de l'Oural ou du Mississippi » : Ossip Zadkine, Serge Charchoune, Gino Severini, Foujita, Léopold Survage, et d'autres. C'est aussi l'histoire du siècle au travers de la production artistique, des « valse de 1900 aux canons de la Grande Guerre ». A l'origine pensée comme une simple collecte d'entretiens pour conserver la mémoire d'un quartier en passe d'être modifié avec la rénovation

⁶² « En direct de notre passé : vingt-cinquième anniversaire de la télévision française », *En direct de*, 27 janvier 1961. Identifiant de notice INA : CPF86609127. L'émission saisit ainsi la date de 1936, qui correspond aux premières diffusions en France depuis l'émetteur de la Tour Eiffel, comme date de naissance du média : y participent des pionniers de la télévision comme Suzanne Bridoux, tandis que les premiers pas de la télévision sont évoqués par des images d'archives et des reconstitutions des premières expériences de télédiffusion.

de la gare Montparnasse, la série dépasse très vite le champ de la mémoire immédiate pour se faire trace historique : « Apollinaire était pour moi aussi lointain que Charlemagne, et voilà que ses amis m'en parlent comme s'ils l'avaient quitté la veille. »⁶³ A terme, *Les heures chaudes de Montparnasse* devient elle-même une source de la mémoire de la télévision : la série compte parmi les premières qui constituent, à partir des années soixante-dix, des archives originales de la télévision qui ne soient pas mises en avant pour leur caractère informatif ou historique⁶⁴.

Si l'histoire contemporaine est la période privilégiée par la télévision à partir des années soixante, demeurent des séries consacrées aux périodes plus anciennes : c'est notamment le cas de la série *Il était une fois...*, produite par Michèle Angot. L'originalité de la série est de présenter un attachement particulier non seulement à l'histoire matérielle, en s'intéressant à des périodes anciennes par le biais des objets et vestiges exhumés, mais surtout à la méthode historique de manière générale. Le premier épisode est consacré à l'art préhistorique⁶⁵, et se focalise sur la découverte de la grotte de Lascaux comme moyen d'évoquer de manière plus élargie l'histoire des techniques préhistoriques, des arts pariétal et mobilier. Le documentaire fait intervenir des témoins, et notamment l'homme découvreur de la grotte de Lascaux dans sa jeunesse, événement qui est rejoué par un enfant de 1963 ; lui succèdent les responsables des premières fouilles. En plaçant la découverte du site archéologique comme préalable à la connaissance historique, le film construit une enquête qui reprend les étapes de la méthode historique : le discours didactique traitant de l'art préhistorique n'occupe en réalité que la dernière partie du film, après que plusieurs séquences sont consacrées à l'explication archéologique de l'installation d'hommes préhistoriques sur le territoire de la Dordogne. Pour autant, l'objet archéologique est au centre du dispositif visuel, filmé en situation de conservation dans un musée. Ces dispositifs sont reconduits dans l'épisode consacré à l'art gaulois⁶⁶ : les objets d'art gaulois sont montrés sous tous leurs angles par un mouvement tournant de caméra. De la même manière, ce documentaire présente l'état de la connaissance historique et les différentes sources exploitées pour faire l'histoire des Gaulois, archéologiques mais aussi littéraires. Différentes séquences sont tournées sur les lieux du travail historique, au sein des fouilles dont les archéologues sont interrogés. Le documentaire donne la parole à trois experts, dont le conservateur du musée de Saint-Germain-en-Laye, et le directeur des fouilles du site d'Alésia. Leur mise en scène renforce la perception d'une histoire des historiens, en train de se faire et dont les acquis peuvent être bouleversés par de nouvelles découvertes : ils disposent d'un long temps de parole, sans être interrompus par le montage, et formulent le véritable discours du

⁶³ Jean-Marie Drot, *Télérama*, 6 septembre 1989.

⁶⁴ Cf. *infra*, Quatrième partie. Chapitre IV

⁶⁵ *Il était une fois...*, « La préhistoire », diffusé le 3 janvier 1963 et réalisé par Roger Kahane. Identifiant de notice INA : CPF86634708.

⁶⁶ *Il était une fois...*, « La Gaule indépendante », diffusé le 2 février 1963 et réalisé par Michel Ayats. Identifiant de notice INA : CPF86634709.

documentaire dans lequel le commentaire intervient très peu. La différence est frappante entre des documentaires dont les sujets touchent aux tabous de la mémoire nationale, au sein desquels les experts peinent à exister jusque dans les années 1980, et d'autres documentaires consacrés à des périodes plus anciennes, dont l'enjeu mémoriel principal est la dénonciation d'une représentation stéréotypée du peuple gaulois, sous l'influence dans les années soixante de la série de bande-dessinée de Goscinny et Uderzo. Il faut enfin remarquer l'originalité du dernier épisode de la série, qui évoque la conquête de l'Angleterre par Guillaume de Normandie⁶⁷ en exploitant comme seul document la très riche iconographie de la tapisserie de Bayeux, toujours dans une perspective de saisie d'une histoire matérielle, d'une connaissance par les objets et les vestiges du passé.

Cette première période de l'histoire du documentaire historique de télévision se conclut avec la diffusion de la série *Flash sur le passé*, à cheval sur les années 1964 et 1965, déjà évoquée plus haut⁶⁸. Comme le titre l'indique, la série est organisée sur le mode du flash d'informations ; chaque jour, pendant un an, un bref sujet – d'environ trois à cinq minutes – évoque un événement ou un personnage historique choisi en fonction d'une date anniversaire. Les dispositifs de la série sont de la facture la plus classique du film de montage ; les événements évoqués sont saisis comme le seraient des sujets d'actualités contemporaines et l'association du montage avec un commentaire omniscient et supposément objectif a tout du reportage d'actualités cinématographiques ou de journal télévisé. Le commentaire se veut succinct mais précis : l'épisode consacré à Gutenberg⁶⁹ établit sa biographie en même temps qu'il expose le fonctionnement technique de l'imprimerie, de la fabrication du papier à celle des caractères mobiles et de la presse. Pour autant, le discours est plus évasif sur des sujets contemporains et particulièrement ceux concernant le dernier conflit mondial : la série fait se succéder les évocations des accords de Munich⁷⁰ et de l'ouverture du procès de Nuremberg⁷¹. Dans le premier cas, le sujet est presque exclusivement consacré à l'action de Chamberlain, dédouanant la France de sa responsabilité : « apôtre de la paix, il avait horreur des massacres : Hitler allait profiter de ces excellentes dispositions. » Le deuxième sujet évacue complètement la question du génocide juif : l'organisation du procès est dévoilée au point qu'on présente une séquence des condamnés regardant les films qui apportent la preuve des crimes contre l'humanité ; de ces images tournées à l'ouverture des camps, pas une n'est intégrée au montage de *Flash sur le passé*. Enfin, la série présente des inclinaisons politiques qui la font sortir du champ historique :

⁶⁷ *Il était une fois...*, « Guillaume le Conquérant », diffusé le 26 mars 1964. Identifiant de notice INA : CPF86634711.

⁶⁸ Cf. *supra*, Première partie. Chapitre V.

⁶⁹ *Flash sur le Passé*, « 24 septembre 1400 ». Identifiant de notice INA : CPF09006918.

⁷⁰ *Flash sur le Passé*, « 29 septembre 1938 ». Identifiant de notice INA : CPF09006922.

⁷¹ *Flash sur le Passé*, « 30 septembre 1946 ». Identifiant de notice INA : CPF09003058.

l'épisode rattaché à la naissance de Mao Zedong⁷² est un portrait hagiographique du dirigeant de la Chine autant qu'une carte postale célébrant la réussite des réformes agraires : « Mao est le type même du paysan réaliste qui aime sa terre et la veut riche. Tenace, heureux d'être au pouvoir, il dirige fermement cette énorme masse humaine qui représente le quart de la population du globe. » Avec un montage presque exclusif de défilés militaires et civils, le sujet s'émerveille de même devant la puissance martiale chinoise : « Ce grand chef a également œuvré pour que la République populaire chinoise possède désormais les arguments nécessaires à son accession au rang de grande puissance militaire mondiale. »

Après la mise au point effectuée par la Direction des programmes autour de la série de Frédéric Rossif, au tournant des années soixante, il n'est plus question pour les documentaires historiques de porter un regard trop incisif sur des événements encore frais dans les mémoires ; les séries nouvelles se développent dans des directions variées, en faisant la part belle à des périodes plus anciennes, et surtout à des sujets de culture historique générale, sans connotation politique ou mémorielle.

⁷² *Flash sur le Passé*, « 19 novembre 1893 ». Identifiant de notice INA : CPF09003062.

Conclusion. Une « nouvelle mémoire » ?

Pour le documentaire historique, les années de la RTF sont une période de lente maturation sur les plans institutionnels, esthétiques, et mémoriels. Il faut une dizaine d'années pour que le genre du documentaire soit pleinement légitimé au petit écran, tandis que son caractère historique est déterminé par le basculement progressif des images du dernier conflit majeur du champ des actualités cinématographiques à celui des « archives ». Dans une décennie dominée par la fiction et les dramatiques, les documentaires sont déjà l'objet de contrôles et de tensions qui scandent l'histoire du genre pendant la période de l'ORTF. A plus forte raison à partir du retour du pouvoir gaulliste¹, le documentaire est un genre « sous surveillance » contraint par des mythes et des tabous mémoriels. A l'orée des années soixante, les documentaires historiques semblent être rentrés dans le rang : le réalisateur exemplaire de la période, Frédéric Rossif, réserve alors à des documentaires de cinéma son style incisif voire iconoclaste tandis que les séries diffusées pendant les dernières années de la RTF abandonnent le travail d'exhumation des traumatismes et embarras des mémoires contemporaines. Alors que l'ORTF est fondée dans un contexte d'oppositions entre professionnels de la télévision et dirigeants et de grèves qui marquent la fin du « temps des réalisateurs », tout semble indiquer que la période suivante sera celle d'une télévision historique lisse et policée, au service de la mémoire dominante : elle est en réalité confrontée à de nombreux scandales et censures.

C'est que la télévision, « miroir » de la société, doit faire face aux premiers retours mémoriels manifestés dans l'espace public, préalables au « retour du refoulé » diagnostiqué par Henry Rousso à partir des années soixante-dix. Au début des années soixante, c'est par le retour dans l'espace public de la mémoire juive du génocide qu'apparaissent les premières fêlures du miroir social. L'année 1961 constitue une rupture mémorielle et historiographique : le procès Eichmann, largement diffusé par les télévisions internationales, fait du témoignage l'élément essentiel de la connaissance historique du génocide. Organisée par Gideon Hauser, la « scénographie » du procès est à contre-courant de celle des procès de Nuremberg, où le document prévalait : il ne s'agit plus de punir des crimes de guerre mais de s'adresser aux hommes du présent et de « faire mémoire »², voire « faire l'histoire »³. Sur le plan

¹ « Avec le retour de de Gaulle au pouvoir en 1958, la télévision est étroitement contrôlée par l'État, les journalistes qui ne collent pas à la ligne du pouvoir en sont écartés. Se méfiant du Parlement et de la presse, De Gaulle voit, en effet, dans la télévision le média idéal pour relayer sa politique et pour entretenir des rapports directs avec la population française. Sous les années gaullistes, elle devient 'le véhicule privilégié du sentiment national et de la communauté nationale' en retransmettant, entre autres, les conférences de presse du chef de l'État et en l'accueillant avant chaque référendum organisé entre 1958 et 1962. » (E. Cohen, 'Télévision, pouvoir et citoyenneté', in Marie-Françoise Lévy (dir.), *La télévision dans la République. Les années 1950*).

² Cf. A. Wiewiorka, *L'ère du témoin...*

³ Cf. Hannah Arendt, *Eichmann à Jérusalem : Rapport sur la banalité du mal*, Gallimard, 1966. Arendt y critique vertement cette tentative de Gideon Hauser de faire « écrire l'histoire » par la somme des témoignages individuels.

historiographique, le génocide cesse d'être un problème politique au début des années 1950, une fois les rescapés réinstallés : il devient alors un sujet historique qui suscite en France des publications à succès⁴. En 1961, la rupture historiographique intervient avec la première édition de la somme en trois volumes de Raul Hilberg, *La Destruction des Juifs d'Europe*, qui contribue à la connaissance du génocide en tant qu'une extermination sciemment organisée en même temps qu'il dresse une typologie des acteurs qui prévaut dans les représentations mémorielles futures de la Shoah⁵. En France cependant, les représentations du génocide peinent à passer du champ des mémoires à celui d'une histoire scientifique : Hilberg n'est pas traduit et l'histoire universitaire, dominée par des écoles attachées à des époques plus anciennes, n'opère pas de réflexion d'ampleur sur l'implication du régime de Vichy dans l'extermination des juifs avant l'apport fondateur de Robert Paxton en 1973⁶.

Dans le champ cinématographique, Frédéric Rossif se place une nouvelle fois au premier plan, mais désormais en-dehors de la télévision. Avec *Le temps du ghetto*, réalisé en 1961 et finalement diffusé sur la deuxième chaîne de l'ORTF le 24 août 1964, il tranche définitivement avec les orientations mémorielles qui dominent cette période marquée par « le règne de l'image d'archives, ou la fascination du réel »⁷. En tant que « première production française à traiter directement et exclusivement de l'anéantissement des Juifs sous le nazisme, à partir d'une situation jamais portée à l'écran, peu ou mal connue »⁸ le film serait à l'origine de rien de moins que « l'invention du témoignage mémoriel »⁹. En exploitant un matériau iconographique déjà monté dans des documentaires allemands, issu d'un tournage dans le ghetto de Varsovie en mai 1942 pour un projet de film nazi inachevé et monté pour la première fois dans le *Mein Kampf*

⁴ En 1959 et 1961, deux ouvrages consacrés à la mémoire juive reçoivent le prix Goncourt : d'abord *Le Dernier des justes* d'André Schartz-Bart, ensuite *Les Bagages du sable* d'Anna Langufs (Cf. Georges Bensoussan, *Auschwitz en héritage ? D'un bon usage de la mémoire*, Mille et une nuits, 2003). Annette Wieviorka voit dans la diffusion de la mémoire du génocide juif les mêmes étapes que celles qu'ont rencontrées les mémoires des Poilus dans l'après-Première Guerre mondiale, par « le passage du temps qui métabolise en quelque sorte l'expérience vécue et permet de la transformer en objet littéraire » : « Les souvenirs se décantent, s'apaisent, les plaies se referment. A ce moment, il devient possible d'échanger des impressions, des récits : c'est une façon de vérifier ses propres souvenirs, de se confirmer l'authenticité d'une expérience trop lourde pour ne pas se partager maintenant » (Antoine Prost, *Les Anciens combattants et la société française, 1914-1939*, cité in A. Wieviorka, *L'ère du témoin*, p. 86).

⁵ Les différents acteurs sont classés selon leur appartenance au rang des exécuteurs, des victimes ou des témoins. Cf. Raul Hilberg, *Exécuteurs, victimes, témoins, la catastrophe juive, 1933-1945*, Gallimard, 1994.

⁶ « C'est, en effet, la première fois qu'est précisée 'la spécificité de la législation antisémite de Vichy, liée à la dynamique interne du régime ainsi qu'aux transformations de l'État et de la société que Vichy a eu l'ambition de façonner, indépendamment des pressions allemandes' » (Renée Poznanski, « Vichy et les Juifs. Des marges de l'histoire au cœur de son écriture », in Jean-Pierre Azéma, François Bédarida (dir.), *Vichy et les Français*, cité in J. Maeck, *Montrer la Shoah...*, p. 26).

⁷ Cf. J. Maeck, *Montrer la Shoah...*

⁸ Claudine Drame, « *Le temps du ghetto...* », p. 509.

⁹ Cf. *Ibid.* S'il invention il y a, elle est en réalité plus précoce, et surtout moins soudaine : avec *Le temps du ghetto*, Rossif développe et approfondit des dispositifs cinématographiques et mémoriels déjà présents dans le *Numéro spécial* du *Magazine du temps passé* qui, contrairement à ce qu'en dit Claudine Drame, n'était pas l'œuvre d'un « journaliste » qui interrogeait « toujours de 'grands témoins' [...] venus confirmer des faits ou analyser des situations » (*Ibid.*, p. 514).

de Leiser, « Rossif tente, tant bien que mal, de déconstruire le caractère manichéen de ces images qui attribuent aux Juifs soit une identité victimaire, soit une identité héroïque, afin de présenter l'hétérogénéité des significations du ghetto »¹⁰ Fidèle à ses convictions esthétiques partagées avec Alain Resnais, Rossif intègre le témoignage oral des survivants du ghetto aux images d'archives : sa pratique cinématographique du témoignage, par la mise en scène d'un témoin isolé, au visage saisi comme par un « cliché d'identité »¹¹, filmé en gros plan devant un fond noir, trouve un écho dans les images des habitants du ghetto de Varsovie¹² : le documentaire apparaît comme moyen de faire revivre les morts, grâce au procédé qui « donne ainsi l'impression que ce sont les couples des images nazies qui se mettent soudainement à parler. »¹³

Au-delà de ses particularités esthétiques, *Le temps du ghetto* se situe au centre des débats et des préoccupations mémoriels qui éclatent autour de la question de la représentation du génocide. Sorti quelques mois après le *Kapo* de Pontecorvo, qui charrie des débats virulents et relativement inédits au sujet de la « morale » du cinéma¹⁴ autour d'un travelling avant bien connu, *Le temps du ghetto* reçoit de même son lot d'injures et de critiques de la part de cinéphiles pour lesquels Rossif se compromettait en montant des images d'origine nazie¹⁵, malgré le travail sérieux de documentation du réalisateur, mené avec des survivants du ghetto, et son ambition

¹⁰ *Ibid.*, p. 57. « Quasiment au même moment, lors de la couverture du procès Eichmann pour le *New Yorker*, Hannah Arendt pointe également du doigt la collaboration des Juifs à leur propre extermination, affirmation qui va, à côté de la notion de « banalité du mal » développée par la philosophe, provoquer une violente polémique. [...] L'approche multidimensionnelle et équivoque du temps du ghetto, développée par Rossif, se manifeste également dans la manière dont il tente d'équilibrer les plateaux de la balance, 'victime passive' versus 'combattant héroïque'. [...] En somme, Rossif esquisse un tableau aux teintes et couleurs diverses de la vie dans le ghetto qui se démarque des représentations de l'époque. La reconstruction mémorielle du ghetto de Varsovie a, en effet, été longtemps dominée par l'optique sioniste opposant la 'mort honorable' des uns à la 'mort honteuse' des autres. » (*Ibid.*, pp. 58-59).

¹¹ Claudine Drame, « *Le temps du ghetto...* », p. 515.

¹² Lors du tournage de mai 1942, les opérateurs nazis, dans l'optique de mettre en scène l'exploitation des Juifs par d'autres au sein même du ghetto, avaient tourné des plans mettant en opposition des juifs opulents et en haillons, rassemblés dans le plan de la prise de vue, devant un fond noir. Le dispositif déjà employé par Rossif pour le *Magazine du temps passé* est ici réactivé et trouve une signification autrement plus dramatique.

¹³ J. Maeck, *Montrer la Shoah...*, p. 61.

¹⁴ Cf. Jacques Rivette, « De l'abjection », *Les Cahiers du cinéma*, n°120, juin 1961, p. 54-55 ; Serge Daney, « Le travelling de *Kapo* », *Trafic*, n°4, automne 1992, p. 5-19.

¹⁵ « Bien davantage, ce sont les techniques de la représentation qui ont prêté sujet à controverse. L'abondance des commentaires, leur virulence parfois, confirment, s'il le fallait, l'aspect novateur de la création. Par la nature des critiques qui lui sont adressées, par les interrogations qu'elles soulèvent, *Le Temps du ghetto* devient à son tour l'un des lieux de naissance du débat sur la représentation du génocide à l'écran. Nul n'avait contesté, à l'époque, la forme donnée à la mise en images d'une fiction comme *La Dernière Étape* ou d'un documentaire comme *Nuit et Brouillard*, mais le débat sur la représentation se posait déjà. La tentative de Rossif de mêler, selon ses propres termes, le 'plan objectif' et le 'plan subjectif', de relever le défi d'utiliser des vues prises par les nazis à des fins inverses aux siennes pour aboutir à une forme documentaire hors normes pour l'époque, heurte violemment certains et suscite des critiques qui posent des questions nouvelles. » (Claudine Drame, « *Le temps du ghetto...* », p. 520). Le film reçoit le « prix du film le plus surfait de l'année » 1961, décerné par le jury du prix de la Nouvelle Critique ; Pierre Marcabru considère alors que « seul le document brut aurait dû être présenté, document accompagné d'un commentaire simple, rigoureux et loyal. Suffisait comme fond sonore un admirable chant de la liturgie juive. Et surtout pas de littérature. » (Pierre Marcabru, « A propos du prix de la Nouvelle Critique », *Combat*, 7 ou 8 janvier 1962, cité in Claudine Drame, « *Le temps du ghetto...* »).

affichée – et relativement auréolée de succès – de détacher les images employées de leur caractère d'origine, dans une perspective avant tout mémorielle par laquelle le témoignage, élément central du dispositif, s'imposait à la violence du point de vue.

Quinze ans après l'ouverture du camps, *Le temps du ghetto* pose « tous les éléments du débat sur la représentation de la Shoah à l'écran »¹⁶ ; si le public averti de ces débats est certes limité et concerne essentiellement un milieu cinéphile, les films à venir – jusqu'aux extrêmes opposés *Holocaust* et *Shoah* – et leur réception rejouent, pour vingt-cinq ans au moins, le débat originel que suscite le film de Rossif. Il est cependant révélateur que ce premier film consacré à l'évocation du sort des juifs, tranchant avec l'invisibilisation de la spécificité du génocide par le discours du *Magazine du temps passé*, ait été un film de cinéma, plus tard seulement diffusé à la télévision. Il en sera ainsi pour tous les documentaires participant au dévoilement des tabous : produits en-dehors de l'ORTF, ils ne sont programmés qu'après une première diffusion dans l'espace public conduite sans encombre. La télévision met du temps à adresser pleinement les nouvelles mémoires qui se manifestent au cours des années soixante, dont la mémoire juive n'est qu'un avatar : les documentaires historiques de l'ORTF joueront à fond le rôle de vecteurs d'une communion nationale par la répétition de mythes historiques et, surtout, le refoulement du passé.

¹⁶ *Ibid.*, p. 524.

TROISIÈME PARTIE.

**LE DOCUMENTAIRE HISTORIQUE AU
TEMPS DE L'ORTF (1965-1975)**

Introduction

Dans l'histoire de la télévision française, la décennie courant du milieu des années soixante à celle des années soixante-dix apparaît comme un moment charnière et de modernisation : déjà éloignée de la télévision culturelle des pionniers, pas encore soumise à la concurrence entre les chaînes et à l'ouverture à des capitaux privés, l'ORTF¹, fleuron audiovisuel du service public, est confronté à une succession de périodes de crise et d'ouvertures qui déterminent la mise en place d'une télévision moderne pleinement devenue média de masse. En suivant l'analyse d'Umberto Eco², Monique Sauvage et Isabelle Veyrat-Masson estimaient que la période « peut se caractériser comme un passage de la paléo-télévision – où seule compterait la transmission des messages – à la néo-télévision, où la relation avec le public commence à être essentielle »³ ; cette vision semble aujourd'hui largement éculée, tant les deux caractéristiques perdurent de part et d'autre de la césure supposée⁴. Pour autant, la période de l'ORTF est bien vouée à la modernisation et « d'un point de vue matériel, le temps du bricolage s'achève »⁵ : le budget de la télévision est quatre-vingt fois supérieur en 1965 à ce qu'il était en 1950⁶, tandis que le nombre de réalisateurs ne cesse de croître. Les chaînes se développent : la Deuxième chaîne précède de quelques semaines la naissance de l'Office, tandis que la Troisième, longtemps dans les cartons, commence à diffuser le 31 décembre 1972. Progressivement, la télévision s'étend à l'ensemble du corps national : on dénombre en 1965 6 500 000 récepteurs, qui rassemblent 46,5% des foyers du pays ; dix ans plus tard, ce sont 84,2% des Français qui se partagent près de quinze millions de postes de télévision.⁷

¹ A la suite des réformes et grèves successives qui scandent les dernières années de la RTF, l'ORTF est fondée par la loi du 27 juin 1964 qui confère un statut d'EPIC à la radiotélévision. Cf. Loi n°64-621 du 27 juin 1964, signée par Charles de Gaulle, contresignée par Alain Peyrefitte, ministre de l'Information, cité in E. Cohen, O. Roger, *Les politiques audiovisuelles...*, « Texte 113 – Création de l'Office de radiodiffusion-télévision française (ORTF) », p. 53.

² « La caractéristique principale de la néo-TV, c'est le fait qu'elle parle de moins en moins du monde extérieur (ce que la paléo-TV faisait ou feignait de faire). Elle parle d'elle-même et du contact qu'elle est en train d'établir avec son public. » (Umberto Eco, « TV : la transparence perdue », 1983, in *La guerre du faux*, 1985, rééd. Paris, Librairie générale française, 1998, p. 197).

³ M. Sauvage, I. Veyrat-Masson, *Histoire de la télévision...*, p. 100.

⁴ « Ce narcissisme télévisuel aurait été l'un des traits distinctifs de ce que l'on a désigné un peu vite à la suite d'Eco sous l'appellation de 'néo-télévision' avant que l'on ne prenne conscience du fait que nombre de phénomènes propres à ce nouveau modèle étaient en fait présents dès les débuts de la télévision [Cf. François Jost, « Téléspectateurs modèles et modèles de téléspectateurs », *La télévision et ses spectateurs*, colloque de Metz 1994, Paris, L'Harmattan, 1995, pp. 49-62 ; Cf. Jérôme Bourdon, « L'archaïque et le postmoderne, éléments pour l'histoire d'un peu de télévision », *Penser la télévision*, colloque de Cerisy 1997, Paris, Nathan, 1998, pp. 15-28]. » (P. Beylot, *Quand la télévision...*, p. 11).

⁵ M. Rivière de la Souchère, *De Dunkerque...*, p. 136.

⁶ I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, p. 45.

⁷ Cf. M. Sauvage, I. Veyrat-Masson, *Histoire de la télévision...*

La modernisation du média est aussi celle de ses modalités d'expression. Les premières années sont marquées par la continuité de la mainmise gaullienne⁸, encore renforcée après la grève professionnelle de Mai 68 qui voit un nombre important de journalistes et réalisateurs grévistes être licenciés. Après le départ du général de Gaulle de l'Élysée l'année suivante, la télévision connaît une parenthèse libérale jusqu'en 1972⁹, sous l'influence du nouveau Premier ministre Jacques Chaban-Delmas. Le ministère de l'Information est supprimé et la prise d'autonomie des chaînes est matérialisée par la création de deux rédactions indépendantes ; « l'expérience Desgraupes », du nom du directeur de la rédaction de la Première chaîne – qui a pour homologue Jacqueline Baudrier – qualifie cette période d'ouverture de la télévision à une plus grande liberté dans tous les domaines ; dans le même temps, la concurrence entre les chaînes qui, à terme, conduit au déclin des programmes culturels¹⁰, se fait sentir pour la première fois. Mais la « voix de la France » ne saurait se faire trop entendre ; en 1972, Pierre Desgraupes est renvoyé et Jacques Chaban-Delmas démissionne, remplacé par Pierre Messmer. Le ministère de l'Information est rétabli tandis que la nomination d'Arthur Conte, député UDR et nouveau PDG de l'ORTF qui souhaite mettre en avant « les forces de la joie et de la distraction », apparaît comme un énième rétablissement de l'ordre gaulliste à la télévision. *In fine*, après plusieurs réformes successives entraînant l'autonomie des chaînes, l'ORTF est dissous par le nouveau président de la République Valéry Giscard d'Estaing en 1974¹¹ ; la

⁸ « Alain Peyrefitte lui-même, [ministre de l'Information] de 1962 à 1966, a raconté qu'en arrivant il avait trouvé sur son bureau une batterie de boutons qui lui permettaient de sonner les responsables de la radio et de la télévision. La justification n'est pas dissimulée : les adversaires influençant toute la presse écrite, le gouvernement, pour compenser, doit disposer de la télévision. Pour faire bonne mesure, on souligne que la télévision, contrairement à la presse écrite, est un monopole qui vit de la redevance, c'est-à-dire de l'argent public et qu'il est donc légitime qu'elle illustre et appuie la politique de la France. » (J.-N. Jeanneney, *Histoire des médias...*, p. 310).

⁹ « Ensuite [après la reprise en main de l'ORTF post-mai 1968] la férule redevient plus douce et la présidence Pompidou, de 1969 à 1974, est encore marquée par divers cahots : deux pas en avant, un pas en arrière. Sous l'influence déterminante du Premier ministre Jacques Chaban-Delmas, qui est d'esprit libéral, sont créées deux unités autonomes d'information. Celle de la deuxième chaîne est confiée à Jacqueline Baudrier, qui donne toutes les garanties nécessaires, à la fois professionnelles et politiques (elle a été parmi ceux que les grévistes ont appelés les 'jaunes' en Mai 68), celle de la première à Pierre Desgraupes, qui incarne bien l'indépendance, et qui rassemble autour de lui une équipe inventive. » (*Ibid.*).

¹⁰ « Dès lors instituée, la concurrence se fonde sur une exigence de rentabilité, et par conséquent sur une plus grande appréciation des goûts du public, par rapport à une offre télévisuelle qui n'a cessé de progresser. Aux 77 heures de programmes diffusées par semaine en 1964, font place 142 heures diffusées en 1974. Progressivement, de nouvelles tranches horaires sont investies. Afin d'en limiter le coût, des émissions sont enregistrées en studio. Une évolution conséquente dont l'un des effets réside en une place plus large accordée à la programmation de distraction. Le témoignage de Pascale Breugnot est de ce point de vue intéressant : 'il y a actuellement, dit Pascale Breugnot, six fois moins de documentaires qu'en 1970. En 1972, j'en produisais une quinzaine par an. Un producteur qui tournait bien, avant 1974, avait une série mensuelle. Après 1974, en trois ans, j'ai fait quatre émissions. Encore me considérait-on comme une battante.' L'un des grands perdants de la loi de 1974 et de ses conséquences en termes de marché est en effet le documentaire. Se révélant plus coûteux et moins apprécié par le public que les fictions ou les émissions distrayantes, il peut, d'autre part, engager le débat sur des questions politiques pouvant être embarrassantes pour la chaîne. » (B. Fleury-Vilatte, *La mémoire télévisuelle...*, p. 103-104).

¹¹ « Le gouvernement de Valéry Giscard D'Estaing et de son Premier ministre, Jacques Chirac, frappe fort, suscitant une immense surprise autant du côté des professionnels que du côté du public. Bien acceptée par les publics, la réforme de 1974 est en revanche accompagnée d'une réaction virulente de la part des professionnels. S'appuyant sur une

télévision demeure un service public mais s'ouvre à la concurrence et au fonctionnement par les mesures d'audience.

Au niveau professionnel, la période de l'ORTF marque le déclin des réalisateurs et des techniciens au profit des producteurs, nouvelle catégorie toute-puissante ; la création de l'Office fonctionne comme une remise en cause des rapports de force existants qui relègue la création télévisuelle au second plan¹². Le statut des réalisateurs et l'homologation qui en assurait l'obtention sont progressivement rongés par les dirigeants qui mettent ainsi un terme aux oppositions internes. Les effets sur la télévision culturelle sont certains, d'abord manifestes dans un abandon progressif des ambitions éducatives et citoyennes au profit d'une télévision lénifiante. Isabelle Veyrat-Masson voit par ailleurs dans le passage à l'ORTF la césure entre la télévision des réalisateurs et celle des journalistes. Les émissions historiques s'en ressentent : *La Caméra explore le temps*, emblème des dramatiques de la RTF, est supprimée, tandis que les grands programmes historiques des années 1965-1975 sont tous le fait de journalistes passés à l'histoire : *Les Dossiers de l'écran* comme *Les Grandes batailles* sont représentatifs d'une inflexion du discours historique vers une objectivité revendiquée et une affirmation des enjeux contemporains sur le roman national. Alors que la fiction s'ouvre elle aussi au présent¹³, les documentaires semblent pouvoir enfin saisir leur chance au sein de cette télévision débarrassée des contraintes du tout-direct. Le genre connaît un véritable boom dans les années soixante, qui opère un renouvellement des producteurs : Frédéric Rossif quitte la télévision tandis qu'une marée de nouveaux réalisateurs et journalistes, souvent proches du pouvoir gaulliste, s'installent¹⁴.

restructuration des personnels et entraînant le déplacement ou le renvoi de beaucoup d'entre eux, dont les journalistes, la réforme est ressentie comme la revanche du pouvoir sur les conflits du passé. » (*Ibid.*, p. 102-103).

¹² Après la grève de 1965, « les choses sont devenues trop sérieuses pour qu'on les laisse à des artistes de gauche » (I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, p. 70).

¹³ « L'expression de 'l'écriture par l'image' reflète ce besoin de diversifier les formats et les contenus, de dépasser la conception à la fois patrimoniale et boulevardière de la fiction télévisée. Cela se traduit par la mise en récit de sujets d'aujourd'hui. Réalistes, mettant en scène des acteurs ordinaires dans des décors du quotidien, les fictions de télévision jouent sur un réalisme social entre fiction et documentaire dans la veine de *Si c'était vous* (Marcel Moussy et Marcel Bluwal), et dans l'esprit de Mai 68. Jacques Krier avec *L'usine, un jour* (1968), *Une histoire d'amour*, *Le match*, *Un mariage à la campagne*, *L'auto rouge*, Michel Polac avec *Un fils unique* (1969), Maurice Failevic avec *De la belle ouvrage* (1970) sur la vie ouvrière française (tourné comme un reportage avec une caméra légère), proposent quelques 'monuments' de la télévision de service public. Ces auteurs viennent du documentaire et voient dans la fiction une manière de traiter les problèmes sociétaux comme une manière dramatique. Cette veine sociale, parfois misérabiliste, inquiète les dirigeants de la chaîne comme le montre la circulaire sur la 'séparation des genres' faisant référence au film de Serge Moati, *Le Pain noir* (1974), comme un mélange déconseillé de fiction et de documentaire. » (M. Sauvage, I. Veyrat-Masson, *Histoire de la télévision...*, p. 103).

¹⁴ « Roger Stéphane [...] s'est illustré par des documentaires historico-politiques comme *Mémoires de votre temps* sur l'après-Deuxième Guerre mondiale. Cette série de montages d'archives entrecoupée d'entretiens, tout à la gloire du gaullisme, s'est vu contester par ceux-là mêmes qui étaient dans la série. Les documentaires à base d'archives, avec ou sans interviews, avec ou sans commentaire, ont très tôt alimenté les programmes de télévision. [...] Les documentaires [...] de Marc Ferro, Henri Michel et Pierre Renouvin (*Trente ans d'histoire*, 1964), ceux de Henri de Turenne, Jean-Louis Guillaud et Daniel Costelle (*Les grandes batailles*, 1966-1976), et également *Munich ou la paix pour cent ans* d'André Harris, Alain de Sédouy et Marcel Ophuls, l'ancêtre du *Chagrin et la Pitié...*, donnent leurs lettres de noblesse à ce genre

Le caractère politique de l'histoire télévisée, toujours sous contrôle, est en effet exacerbé durant cette décennie : le petit écran diffuse très largement une histoire consensuelle, qui relaie les mythes résistancialiste et de la France éternelle, chers au Général de Gaulle, au travers de l'évocation de la Seconde Guerre mondiale. Les sujets plus dissidents, qui touchent à de nombreux tabous de l'histoire nationale, sont interdits d'antenne voire entraînent la mise à l'écart des producteurs et réalisateurs qui tentent de les aborder. Le début des années soixante-dix est ainsi marqué par un certain nombre de scandales liés à la censure télévisée, les dirigeants interdisant certaines émissions déjà programmées dès lors qu'elles écorchent des mythes nationaux ; la « censure par inertie » dont *Le Chagrin et la Pitié* fait l'objet anime les débats sur le petit écran pendant une décennie entière. En revanche, il y a de la place à la télévision de l'ORTF pour la médiatisation d'historiens qui portent un renouvellement historiographique et épistémologique sous la bannière de la « nouvelle histoire » ; la télévision prend le pas sur la radio comme lieu d'expression privilégié des intellectuels, parmi lesquels les historiens, au travers d'abord d'émissions littéraires, ensuite de documentaires historiques innovants. Le tournant des années soixante-dix manifeste une intellectualisation du « grand public » et de ses lectures¹⁵ concomitante de cette nouvelle médiatisation qui donne à voir les enjeux autour d'une histoire des mentalités triomphante. A terme, ce processus de mise en avant de la figure de l'historien au travail débouche, après l'éclatement de l'ORTF, sur une période d'« âge d'or » du documentaire *historien* ; l'action des professionnels de l'Office est essentielle dans la construction de ponts solides entre l'université et l'espace public français.

qui ne quittera plus le petit écran. Ces émissions ont un impact non négligeable sur la culture historique des Français dont la mémoire accorde une place prépondérante au XXe siècle aux dépens des périodes plus anciennes. » (M. Sauvage, I. Veyrat-Masson, *Histoire de la télévision...*, p. 119).

¹⁵ Cf. F. Bédarida, *L'histoire et le métier...*, pp. 36-37.

Chapitre premier. L'heure du documentaire ?

L'acte de naissance des programmes historiques de l'ORTF est un événement traumatique pour les professionnels de la télévision : en décidant unilatéralement la suppression de la série motrice de la télévision historique, *La Caméra explore le temps*, les dirigeants de l'Office font de cette dernière un objet soumis au pouvoir qui ne peut plus tolérer les oppositions. Ce coup de force, principalement motivé par la mise au pas d'un réalisateur syndiqué qui avait pris trop d'importance, s'accompagne d'une promesse de développement des programmes historiques en-dehors du cadre des dramatiques qui semble appeler à un renouvellement générique et thématique¹. Plus qu'à la période précédente, les dirigeants de la télévision et les conseils qui l'assistent se montrent bavards quant aux orientations des programmes historiques : le documentaire est un genre identifié dont le développement est discuté et s'accompagne de nombreuses préconisations et intentions, parfois contradictoires. Pour autant, les documentaires historiques ne sont, dans la deuxième moitié des années soixante, qu'un genre parmi d'autres d'une « télévision des journalistes » qui s'impose alors. En concurrence avec les émissions de débats qui se développent autour de la principale émission historique de l'ORTF que sont *Les Dossiers de l'écran*, le genre des documentaires dispose toutefois d'un représentant au succès éclatant porté par la nouvelle équipe phare de la télévision historique, qui propose un modèle consensuel fondé sur l'histoire militaire du XXe siècle : *Les Grandes batailles* rythment pour dix ans l'histoire télévisée.

A. La fin des dramatiques : des documentaires revigorés ?

Fin 1970, une étude présentée au Comité des programmes de télévision fait l'état des lieux des diffusions de dramatiques sur les deux chaînes de l'ORTF : malgré l'explosion des programmes, la télévision diffuse alors autant de dramatiques que dix ans plus tôt². L'arrêt de *la Caméra explore le temps* est ainsi symptomatique de la décrépitude générale des dramatiques historiques, rendues obsolètes par les évolutions techniques qui autorisent les tournages en extérieur, et progressivement remplacées par des feuilletons. Avec le déclin des dramatiques et des évocations historiques fictionnelles, le documentaire, qui se développe depuis la fin des années 1950 autour du montage d'images d'archives, est en pole position pour devenir le genre moteur de la télévision historique. La production de documentaires s'accroît effectivement

¹ « Ainsi, la direction, après avoir assuré que les émissions historiques n'étaient pas menacées, avait précisé qu'elles allaient au contraire se multiplier, que les historiens en seraient davantage les garants et qu'on ne retrouverait plus cette maîtrise totale d'une série annuelle par une seule équipe. » (I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, p. 205).

² Procès-verbal de la séance du jeudi 10 décembre 1970 du Comité des programmes de télévision, Archives nationales, Pierrefitte, « Archives des organes... », 19900214/44.

considérablement dans le cadre de l'ORTF, en grande partie du fait des commémorations auxquelles ils participent. Pour autant, le genre documentaire ne devient jamais la tête de proue de cette nouvelle « télévision des journalistes » ; cette place est dévolue aux émissions de débat, programmées dans le cadre des « grandes soirées historiques » produites sous l'impulsion de Claude Contamine : la télévision de l'ORTF, qui réfrène ses ambitions culturelles, est désormais lancée dans la course à l'audience.

1. « La conquête d'un public toujours plus vaste ». Nouvelles politiques des programmes à l'ORTF

a. *Les genres dans la télévision des années soixante*

Le Comité des programmes de télévision de la RTF avait contribué à définir progressivement des genres télévisuels, permettant l'identification et la légitimation des émissions documentaires à la fin des années cinquante ; sous l'ORTF, les membres du Comité sont à nouveau amenés à se pencher sur les genres, dans l'optique désormais de faire assurer le respect d'une « séparation des genres » souhaitée par la Direction de l'Office. La surveillance a changé de cible : de l'information, elle est passée aux programmes, dont les dirigeants ont pris conscience du caractère potentiellement dissident ; interdiction est désormais faite aux programmes, ensemble alors défini comme l'un des deux « genres » de la télévision, de sortir de son domaine de compétence – divertissement et culture – pour basculer dans le domaine politique réservé aux informations, l'autre « genre »³. La notion de « genre », pour les professionnels de la télévision et les membres des Comités, renvoie cependant toujours à la définition établie dans la décennie précédente, et qui fixe notamment la frontière entre le genre documentaire et celui de la fiction. Les politiques de la télévision en matière de « genres » entrent alors dans un flou général duquel une seule conviction émerge : les genres auraient tendance à se mélanger, et il est du devoir des sages de la télévision d'assurer leur séparation effective.

³ « Une directive de 1970 émanant du Conseil d'administration de l'ORTF prônant la séparation des genres télévisuels limite un grand nombre d'initiatives. Arthur Conte, désigné depuis 1972 comme PDG de l'ORTF reçoit le 6 septembre 1973, à en-tête du ministre de l'Information, Philippe Malaud, une note qui sonne comme une menace. Or, fait exceptionnel, les reproches ne portent pas sur les informations mais sur 'les films ou dramatiques.' Ceux-ci auraient une 'orientation systématiquement contestataire'. [...] Pour le ministre, le mélange entre l'histoire et la politique est le signe de 'l'agit-prop qui règne à l'ORTF et qui ne 'peut pas être considéré comme faisant partie des attributions normales d'un service public.' » (Isabelle Veyrat-Masson, *Télévision et histoire...*, p. 38)

En 1965, Jacques Thibau, Directeur adjoint de la télévision auprès de Claude Contamine, expose les enjeux que présentent les émissions historiques documentaires et de fiction à la télévision :

[...] il convient de faire une distinction très nette entre une émission documentaire donnée et une œuvre présentant le même sujet sous forme de fiction dramatique. Les mêmes critères ne peuvent pas intervenir selon qu'il s'agit d'apprécier l'opportunité d'une fiction dramatique évoquant des événements contemporains ou celle d'une émission documentaire sur le même sujet.⁴

Ce faisant, il affirme que toutes les évocations historiques ne correspondent pas aux deux genres et que ce dernier doit être fixé en fonction du sujet traité. Par ailleurs, Thibau retransmet la volonté de la Direction d'affirmer la liberté des documentaires à évoquer des sujets de tous types, y compris concernant le temps présent, afin d'assurer la complète information du téléspectateur : « l'ORTF ne saurait écarter l'évocation de certains anniversaires de l'histoire récente ni interdire un certain nombre de sujets [...] sous peine de priver le spectateur de nombreuses émissions intéressantes destinées à compléter son information sur notre époque. » Il s'agit alors de rassurer les réalisateurs de documentaires historiques, après plusieurs affaires de censure des documentaires de Frédéric Rossif ; le documentaire historique doit avoir la liberté d'aborder tous les sujets... à condition de le faire sur un mode informatif, neutre, consensuel et « objectif », décorrélé de toutes ambitions esthétiques. En bref, il ne faut plus faire du Rossif : Daniel Costelle fournit dans les années qui suivent un contre-modèle qui correspond autrement mieux aux attentes de la direction. Par ce recadrage, la Direction de la télévision fait marche arrière dans le cheminement qui avait permis au documentaire historique de s'imposer comme un genre d'émission culturelle : sa place est du côté de l'Information, verrouillée par la censure.

Le message est bien passé : le rapport d'activité du Comité des programmes de télévision pour l'année 1965-1966 reprend les termes exacts de Jacques Thibau, désormais attribués aux membres du Comité, et fait état d'une étude sur les mélanges génériques fiction-documentaire⁵. Le Comité des programmes constitue un réel garant sur lequel la Direction peut s'appuyer pour

⁴ Jacques Thibau, procès-verbal de la séance du jeudi 18 novembre 1965 du Comité des programmes de télévision, Archives nationales, Pierrefitte, « Archives des organes... », 19900214/44.

⁵ « Le comité a pris alors soin de faire une distinction très nette entre émission documentaire et émission dramatique, les mêmes critères ne pouvant pas intervenir selon qu'il s'agit d'apprécier l'opportunité d'une fiction dramatique évoquant des événements contemporains ou celle d'une émission documentaire sur le même sujet. Les rapports du documentaire et de la fiction dramatique ont fait l'objet d'une autre analyse, en fonction du visionnage de plusieurs émissions qui dans leur recherche d'un style nouveau, d'un style propre à la télévision, choisissaient systématiquement l'alliance ou l'alternance du document et de la fiction. A leur propos, le Comité, tout en reconnaissant l'intérêt de telles tentatives, a attiré l'attention de la Direction sur 'l'inconvénient qu'il y aurait à recourir trop souvent au procédé qui consiste à allier la fiction dramatique et l'enquête sociologique'. » (Rapport d'activité du Comité des programmes de télévision, février 1965 à février 1966, Archives nationales..., *loc. cit.*).

justifier sa politique : l'orientation de la politique des programmes annoncée aux membres du Comité par Jacques Thibau est présentée, dans le rapport d'activité, comme émanant d'une remarque des membres du Comité et permet aux dirigeants de l'ORTF de communiquer leur politique dans l'espace public en s'appuyant sur une autorité morale reconnue et respectée de la presse et des téléspectateurs. La séparation des genres est aussi un moyen d'enterrer les ambitions culturelles des pionniers de la RTF ; le même rapport d'activité expose que

[...] l'éventail des programmes de télévision doit correspondre à l'éventail des goûts du public. Si tous les genres doivent y être représentés, notait-il, ce ne doit être que par les chefs-d'œuvre de chacun d'eux. Ces chefs-d'œuvre pouvant donc se situer aussi bien dans les variétés que dans les tragédies classiques, dans les comédies de boulevard que dans les documentaires.⁶

Cette conception d'une télévision des « chefs-d'œuvre » peut paraître dans la continuité des orientations culturelles de la RTF ; en réalité, elle inaugure un nouveau paradigme des programmes définis certes par leur « qualité », laquelle est désormais relative au genre en question. Dans cette optique, une « bonne » émission de variétés vaut autant qu'une « bonne » émission culturelle ; elle vaut même plus, en réalité, puisqu'elle attire un public plus important. L'équilibre des genres permet tout de même de garantir la « présence indispensable à la télévision d'émissions historiques importantes et de qualité »⁷, mais ces dernières ne seront désormais plus motivées par l'ambition de faire de la télévision un vecteur démocratique d'une culture universelle à destination du grand public. La télévision ne privilégie désormais plus les programmes que les professionnels estiment les plus importants dans leur mission citoyenne, puisque tous les genres se valent ; c'est l'audience des émissions qui permet de prendre la température du public et d'établir une grille des programmes en fonction des attentes supposées du public. Dans cette grille, les variétés et la fiction conservent les meilleurs horaires de diffusion : en 1967, le Comité observe que, si la proportion des émissions littéraires et des documentaires a augmenté dans les mois précédents, tandis que celle des variétés diminuait, les documentaires sont complètement absents des « succès populaires » - « les émissions ayant entraîné à la fois une grande audience et une grande satisfaction du public »⁸ - dans les sondages d'opinion : Claude Contamine explique cette situation par le fait que « les œuvres qui font appel à la sensibilité du public obtiennent plus facilement du succès auprès de ce dernier que celles qui s'adressent surtout à son intelligence ». Il en va ainsi des *Perses* d'Eschyle mis en scène par Jean Prat, pointé du doigt comme échec d'audience. Le grand public auquel entendaient

⁶ *Ibid.*

⁷ Ainsi qu'un « appel au concours dans ce domaine de tous les talents, étant entendu qu'il ne doit pas y avoir de secteurs réservés et que les sujets historiques sont la propriété de tous » (*Ibid.*).

⁸ Procès-verbal de la séance du 12 janvier 1967 du Comité des programmes de télévision, Archives nationales..., *loc. cit.*

s'adresser les pionniers de la télévision est désormais éclaté ; les membres du Comité sont invités par la Direction de l'ORTF à penser la distinction entre deux publics, l'un large et populaire amateur de variétés et de films de cinéma, l'autre plus instruit et attaché aux émissions culturelles. Ce dernier n'a plus le nombre pour lui, mais, érudit, il « représente une part importante moralement »⁹. Le rôle de la télévision n'est alors plus d'élever l'ensemble du public dans la haute culture que le petit écran peut faire entrer dans les foyers ; il s'agit désormais de donner à chaque public ce qu'il attend, reproduisant ainsi les inégalités manifestes chez différents groupes sociaux de téléspectateurs¹⁰.

La séparation des genres conduit à renouveler les catégories générales dans lesquelles ils s'inscrivent : la classification des genres est fixée en 1966 à trois grandes catégories, « musique et variétés », « œuvres de fiction », et « réalité »¹¹, cette dernière comprenant les dramatiques consacrées à des événements historiques réels. Cette restriction des catégories, qui définit les cadres de production des programmes, se veut mettre un terme à la confusion des genres qui, suppose-t-on, entraînerait une confusion chez le téléspectateur, qui doit être capable de reconnaître les genres de programmes qu'on lui propose afin d'être dans des dispositions de réception adéquates. Le risque est grand, pense-t-on, que les spectateurs prennent au pied de la lettre des fictions¹² au même titre que des documentaires¹³ dont le rôle est désormais éloigné de celui des émissions culturelles de la RTF¹⁴.

b. Les politiques historiques de l'ORTF gaullienne

La préparation de la deuxième chaîne de télévision, qui diffuse à partir d'avril 1964, est l'occasion d'une élaboration par la Direction de la télévision de nouvelles politiques culturelles et historiques. En premier lieu, la télévision bénéficie des évolutions de l'écoute de radio : avec le développement du transistor, qui permet une écoute à tout instant et surtout à l'extérieur du

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Cf. Géraldine Poels, *Les Trente Glorieuses...*

¹¹ Grille des programmes de la rentrée, procès-verbal de la séance du 7 juillet 1966 du Comité des programmes de télévision, *loc. cit.*

¹² Lesquelles, une fois définies les possibilités d'évocation de sujets historiques, abordent des sujets qui seraient autrement plus contrôlés dans le cadre des documentaires, dont l'aspect réaliste pourrait provoquer des émois politiques indésirables : la jacquerie, les Chouans, les Camisards.

¹³ Isabelle Veyrat-Masson rappelle que la télévision « fait alterner les documentaires les plus rigoureux et des feuilletons totalement fantaisistes. Dans l'esprit des téléspectateurs, nul doute que toutes ces émissions traitant du passé sont également de l'histoire » (Isabelle Veyrat-Masson, « L'histoire télévisée entre culture et science », *Hermès*, 21, 1997).

¹⁴ Sous l'ORTF, la télévision historique s'est détachée de la représentation originelle d'une école audiovisuelle (Cf. Isabelle Veyrat-Masson, « Mémoire, école et télévision », *Le Débat*, n°139, 2006/2, pp. 73-77) : elle sert désormais à sensibiliser à l'actualité comme histoire en train de se faire, et fournit l'occasion de débats sur des grands sujets de société mémoriels qui servent à alimenter le sentiment d'appartenance à une communauté historique (Cf. Géraldine Poels, *Les Trente Glorieuses...*, « Télévision, histoire et mémoire »).

domicile, cette dernière se consacre plus particulièrement à l'information. Interviewé par *Le Monde*, Robert Bordaz, Directeur Général de la RTF, fait état de l'adaptation nécessaire des programmes de radio ; les émissions culturelles y sont réduites mais se développent à la télévision¹⁵. Pour autant la Deuxième chaîne n'est pas pensée comme spécifiquement culturelle : voulue séduisante » et « récréative », en même temps que complémentaire avec la Première chaîne pour attirer les téléspectateurs¹⁶, elle doit avant tout limiter la diffusion de films étrangers pour favoriser la qualité des programmes, encourager une création et une écriture « spécifiquement télévisuelle ». Cette dernière notion est certainement la plus importante : il s'agit bien d'attribuer à la deuxième chaîne certaines des fonctions culturelles de la radiodiffusion, tout en prenant acte du fait que « les domaines culturels auxquels s'intéressent particulièrement tous les téléspectateurs sont ceux où l'image s'impose » et que « la télévision ne permette l'acquisition que d'une culture fragmentaire par suite des limites des capacités d'attention »¹⁷. En 1964, les professionnels de la télévision ont définitivement pris conscience de la spécificité du petit écran : ce premier pas encourage la saisie de la télévision comme objet historique et archivistique qui se fait jour peu de temps après.

Dans le domaine historique, les anniversaires et commémorations officielles constituent toujours les fondations des programmes et l'occasion de produire de nouvelles émissions. La radio conserve pour l'instant une longueur d'avance : en mai 1964, Pierre de Boisdeffre, directeur des programmes de radiodiffusion, présente devant le conseil supérieur des émissions la grille très chargée consacrée notamment aux soixante ans de la Première Guerre mondiale¹⁸.

¹⁵ Interview de Robert Bordaz, *Le Monde*, 14 janvier 1964.

¹⁶ « M. le Directeur des Programmes a fait état de l'expérience faite par les organismes de télévision étrangers déjà dotés d'une seconde chaîne : lorsque ces deuxième chaînes ont été conçues au départ sur un plan strictement culturel, leur lancement s'est soldé par un échec. » (Rapport du Secrétaire général sur l'activité du conseil supérieur des émissions en 1963, Archives nationales, Pierrefitte, « Archives des organes... », 19900214/5).

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ « Les grands anniversaires, exaltants ou douloureux, qui s'ouvrent avec l'été 1914, nous ont conduits à préparer un programme très vaste, sous l'égide et l'impulsion du Ministère des Anciens combattants, qui va se dérouler à partir du 1er août sur les deux chaînes de France Inter et de France Culture. Sur la première, se dérouleront sept grandes évocations sonores, dix éphémérides et dix tribunes auxquelles participeront des témoins directs et essentiels de la Grande Guerre. Sur France Culture, vingt-sept émissions documentaires, sept dramatiques, quatorze émissions littéraires et dix-huit émissions culturelles feront revivre les anniversaires de 1914 et 1944. C'est ainsi que Jacques Robichon fera revivre la bataille de Cassino qu'il a vécue ; l'assassinat de Jean Jaurès sera évoqué par Jean Rabaut ; Le Feu d'Henri Barbusse sera adapté par Jean Grimod. Plus près de nous, la Résistance fera l'objet de vingt grandes émissions documentaires de près de trois quarts d'heure chacune, préparées par Stanislas Fumet et Francis Crémieux, auxquelles s'ajouteront huit anthologies des écrivains de la Résistance, tandis que Denise Centore évoquera le rôle des femmes. Enfin, les deux grands anniversaires de Péguy et de Saint-Exupéry occuperont les dimanches 31 mai et 20 septembre. Mais la guerre n'est pas, Dieu merci, le seul destin de nos peuples. Le prodigieux essor de l'Europe autour des années 1900, la métamorphose de tous les arts, celle de la science – puisque c'est l'heure où naît la nouvelle physique – et de la philosophie, les débuts encore hésitants de la phénoménologie et de la psychanalyse ne pouvaient être passés sous silence, ce printemps de notre Europe – et le chant du cygne d'une autre Europe -, les événements feront l'objet d'une série d'évocations qui ne seront pas seulement politiques, mais aussi littéraires, artistiques et dramatiques, de la 'Belle Europe', émissions de Pierre Sipriot, avec le concours d'historiens comme Toynbee et Pierre Renouvin, d'écrivains comme Jules Romains, Paul Morand ou Jean Guéhenno. » (« Communication de M. Pierre de Boisdeffre, directeur des programmes de radiodiffusion

Son homologue des programmes de télévision, Jean Chauveau, se voit reprocher « une place insuffisante aux émissions culturelles ou documentaires », avec une seule soirée par semaine consacrée à des documentaires – en alternance avec des jeux –, le jeudi¹⁹ : les émissions documentaires doivent y être diffusées à 19h, ce qui empêche de rencontrer un grand public qui allume en général son poste à 19h40, à l'heure du feuilleton. Les échanges du Conseil supérieur consacrent la fonction commémorative et didactique de la télévision historique, à l'approche de l'anniversaire de la Grande Guerre :

M. Bondeville s'affirme très partisan des anniversaires car il les considère comme des « moteurs universels ». La génération qui a fait la Guerre de 1914-1918 est en effet frappée et peinée de constater que les jeunes générations ignorent à peu près tout de cette période ainsi qu'on a pu le constater au cours d'interviews à la télévision. C'est précisément en magnifiant certaines périodes, en montrant ce qu'elles ont véritablement représenté, c'est-à-dire des dates capitales dans l'histoire de l'humanité et dans notre histoire européenne, que pourra sans doute être réalisée la 'soudure' nécessaire entre les générations sur le plan général de la connaissance.²⁰

Cette conception utilitaire de la commémoration rencontre l'opposition émue de Maurice Genevoix, présent à la séance du Conseil supérieur et dont certains des ouvrages sont insérés dans le programme de commémoration. Il donne à voir un autre enjeu de la commémoration télévisée, dégagé des fonctions d'édification mais attaché à la mémoire des témoins du conflit :

[M. Genevoix] désire cependant intervenir comme représentant d'une génération qui a souffert. Si l'on commémore cet anniversaire en pensant aux hommes de cette génération, il faut éviter de les blesser et l'énoncé du programme des émissions prévues lui a été très pénible dans la mesure où, involontairement, il était fait avec la sécheresse propre à toute énumération. Il a eu le sentiment que la sélection des œuvres de commémoration avait été faite avec une bonne volonté évidente mais peut-être insuffisamment avertie et quelque peu maladroite. Il s'étonne que l'on ne se soit pas adressé à certains représentants qualifiés parmi les anciens combattants qui ont souffert et pour lesquels la Guerre de 1914-1918 ne représente pas seulement

sur l'effort culturel de radiodiffusion », séance du 22 mai 1964 du Conseil supérieur des émissions, Archives nationales... *loc. cit.*).

¹⁹ Compte-rendu de la séance du 22 mai 1964 du Conseil supérieur des émissions, Archives nationales..., *loc. cit.*

²⁰ *Ibid.*

une clause de style. Il y a des anniversaires encore frémissants et M. Genevoix adjure la RTF d'en tenir compte.²¹

Anticipant la gravité de la commémoration, la RTF avait déjà placé cette dernière sous le patronage des anciens combattants : les commémorations de 1964 s'inscrivent dans l'action du Comité national des Grands Anniversaires, sous la tutelle de Jean Sainteny, ministre des Anciens Combattants. Pierre de Boisdeffre, alors Directeur des programmes, se prévaut d'être « fils d'un grand blessé de Verdun », « élevé dans le Culte de la Grande Guerre », et répond aux inquiétudes de Maurice Genevoix en manifestant la même attention respectueuse portée à la mémoire des Poilus²². La commémoration de 1914 témoigne ainsi du rôle fort de la télévision dans la mise en scène des mémoires historiques : les premiers, les Poilus constituent un groupe mémoriel perçu comme spécifique, dont l'expérience traumatique fait prendre conscience de la nécessité de ménager les mémoires, et d'évoquer l'histoire par des discours à la hauteur qui tiennent compte des rescapés.

Les commémorations de 1964 interviennent toutefois dans une période transitoire : la Deuxième chaîne, qui commence à peine à émettre, n'a pas encore trouvé son style propre ; et la création de l'ORTF en juin 1964 rebat les cartes de la politique télévisuelle. De nouveaux dirigeants sont installés dont le parcours témoigne de la volonté du gouvernement de ne plus laisser les choses au hasard et de reprendre la télévision des mains des « saltimbanques » : Claude Contamine, ancien directeur de cabinet d'Alain Peyrefitte est l'adjoint chargé de la télévision de Jacques-Bernard Dupont, Directeur Général de l'ORTF²³. Sa prise de fonction fait entrer la télévision dans une « nouvelle ère ». Énarque, son parcours tranche avec celui de ses prédécesseurs : Albert Ollivier, décédé en juillet 1964, était un journaliste résistant auteur notamment d'un ouvrage sur la Commune. La mission de Contamine à la tête de la télévision consiste en premier lieu à mener des réformes qui aboutissent à l'affaiblissement du statut des réalisateurs et l'ouverture de la production de programmes à des acteurs extérieurs à la télévision. D'abord cantonné au rôle de « méchant » exécuteur de la politique gouvernementale, il est finalement reconnu pour « son ambition et sa détermination à faire une télévision de service public, c'est-à-dire une télévision de l'offre, offre de programmes originaux et ambitieux. »²⁴

²¹ *Ibid.*

²² « Le très vaste programme qui a été établi a fait appel à de très nombreux survivants de la Grande Guerre et a été élaboré, semble-t-il, avec toutes les garanties. M. de Boisdeffre affirme que l'évocation de ces deux anniversaires sera à la fois grave et humaine mais débouchant sur l'espoir. Ils ont été parmi les plus magnifiques gestes de notre histoire et c'est ainsi qu'ils seront présentés. » (*Ibid.*)

²³ Cf. Monique Sauvage, Isabelle Veyrat-Masson, *Histoire de la télévision...*, p. 82.

²⁴ « Après avoir cherché à les affaiblir, il a finalement beaucoup travaillé avec les 'saltimbanques'. Il les a certes combattus et affaiblis, dans un premier temps, en ouvrant la télévision à des talents extérieurs donc concurrents. Mais en faisant venir Orson Welles, Jean-Luc Godard et Roberto Rossellini, Peter Brook, Jacques Doniol-Valcroze et Alexandre Astruc,

Le 11 mars 1965, Claude Contamine présente sa politique des programmes devant le Comité de la télévision ; le deuxième point de sa déclaration est tout entier consacré aux émissions culturelles. Contamine est le premier administrateur à reconnaître le documentaire non seulement comme un genre de la télévision, mais, plus encore, comme un genre spécifique de celle-ci : selon lui, le documentaire autorise de pallier les « dangers » de la télévision du direct, trop prompte à « abandonner l'explication pour la seule force de l'image-choc »²⁵. Le documentaire doit être un moyen, dégagé des contraintes du direct, de proposer au téléspectateur un discours réflexif sur les images qu'on lui montre ; il fait le lien entre l'information télévisuelle et l'éducation du public. La consécration du documentaire, programme culturel comme émission d'information, signale le déclin des émissions spécifiquement culturelles : d'après Contamine, le secteur de la culture ne doit pas être isolé, et tous les programmes de télévision peuvent relever, à différents degrés, d'une transmission de la culture²⁶. Cette dernière, à la télévision, ne doit pas répondre à des critères élitistes : elle doit être assimilable par un large public, et surtout se distinguer de l'éducation²⁷. Priorité est donnée aux programmes « grand public » : c'est le rôle de la Première chaîne, de laquelle la culture est désormais en retrait. En complément, la Deuxième chaîne doit offrir « autre chose » : « autre chose dans la mesure où elle doit diffuser chaque soir des émissions d'un genre différent de celles de la Première chaîne, autre chose dans la mesure où elle doit avoir un ton et une originalité propres. »²⁸ Dans la nouvelle grille des programmes qui fixe un équilibre des genres, le documentaire trouve une place limitée : deux cases lui sont consacrées par semaine, le mardi soir sur la Deuxième chaîne, le jeudi soir sur la Première, tous types de documentaires confondus. L'organisation confirme la relégation des documentaires aux heures les plus tardives de diffusion : les studios de la Maison de la Radio étant fermés, la télévision ne peut diffuser que des émissions enregistrées, alors que l'audience maximum, en 1965, se situe entre 20h et 22h.

en convainquant Michèle Morgan et Jeanne Moreau de franchir le seuil des studios de télévision, il leur a évité un repli sectaire sur eux-mêmes. » (Isabelle Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, p. 55)

²⁵ « [...] c'est le danger de montrer sans expliquer. Après avoir vu, le public peut et doit comprendre ; cette nécessité a entraîné l'élaboration d'un genre propre à la télévision, car les moyens d'expression y sont plus grands que ceux qu'on rencontre dans la discipline propre du cinéma : le documentaire, construit pour donner au public non pas une seule explication, mais des éléments d'explication. La forme achevée de ce mode d'expression touche alors de très près au deuxième domaine dans lequel la télévision doit exercer son activité : celui de la culture et de l'éducation du public. » (Déclaration de Claude Contamine sur la politique des programmes, Procès-verbal de la séance du 11 mars 1965 du Comité des programmes de télévision, Archives nationales, Pierrefitte, « Archives des organes... », 19900214/44.

²⁶ « [...] certains critiques de télévision trouvaient à partir d'émissions apparemment de pure distraction, matière à une réflexion très poussée sur les goûts, les penchants, les travers et les qualités de nos contemporains. » (*Ibid.*).

²⁷ Cf. Géraldine Poels, *Les Trente Glorieuses...*, « La télévision, une école parallèle ? »

²⁸ Déclaration de Claude Contamine, *op. cit.*

Le passage à cette « nouvelle ère » est bien saisi par les sages du Comité : le Président du Comité estime que

[...] la télévision est effectivement passée par deux périodes où ont dominé successivement les problèmes techniques (direction Jean d'Arcy) puis ceux de la recherche d'une nouvelle écriture (direction Albert Ollivier). Après cette étape des techniciens, puis celle des auteurs, la télévision entre aujourd'hui dans une troisième époque complémentaire des deux premières qui est celle de la conquête d'un public toujours plus vaste.²⁹

Sortie de l'enfance, la télévision est arrivée à maturité avec l'ORTF et peut opérer un retour sur son passé ; se font alors entendre les premières réflexions sur la télévision comme objet historique qui justifieraient la mise en place d'archives télévisuelles et une communication accrue au public sur les enjeux du média. Jean-Marie Drot estime que « le moment [est] venu pour la Télévision, à l'exemple de ce qui se passe pour d'autres formes d'art, de mettre de l'ordre dans ses richesses, c'est-à-dire d'organiser une téléthèque qui permettrait de présenter grand ou petit écran ses documents les plus intéressants. »³⁰ Cette ambition soulève « l'importance majeure du problème de la conservation des archives audio-visuelles nationales qui n'a pas encore été résolu en France »³¹, soulignée par André Chamson, membre du Comité, archiviste-paléographe et conservateur de musée : la reconnaissance des enjeux spécifiques aux archives audiovisuelles par un observateur à la formation si classique témoigne de la légitimation progressive de la télévision et de la prise de conscience de la nécessité fondamentale de la conservation des programmes. Cette saisie historique de la télévision doit passer par l'adresse aux spectateurs : Léo Hamon suggère de mettre en place le projet de Jean-Marie Drot en lien avec les télé-clubs où les téléspectateurs se rendent spontanément « pour revoir certaines émissions ou discuter des problèmes posés. » Pour d'autres membres, l'enjeu n'a rien d'historique ou d'archiviste : l'important est tout simplement de faire mieux connaître la télévision aux téléspectateurs.³² Quoi qu'il en soit, les premiers contacts entre Claude

²⁹ Procès-verbal de la séance du 11 mars 1965 du Comité des programmes de télévision, *op. cit.*

³⁰ *Ibid.*

³¹ « [...] et qui ne pourra l'être que par une collaboration entre l'ORTF, qui aurait pour tâche de rassembler les documents, et la direction des Archives de France, qui devrait les classer en vue d'une utilisation à très longue échéance. » (*Ibid.*).

³² « M. René Verny pense qu'il serait souhaitable que l'ORTF fasse connaître aux téléspectateurs, au moyen d'une émission régulière, que les programmes de télévision ne sont pas diffusés au hasard mais ont une armature et une organisation précises, afin que les usagers comprennent qu'ils ont la possibilité d'organiser eux-mêmes rationnellement leurs soirées en fonction de leurs goûts. M. Contamine répond que d'une part deux émissions : *Sept et deux* et *Au-delà de l'écran* traitent cette question, et que d'autre part la presse spécialisée, abondamment informée par les soins de l'ORTF, permet au téléspectateur de se renseigner à loisir et en toute connaissance de cause sur les programmes qui s'offrent à lui. M. Léo Hamon pense qu'il serait cependant intéressant qu'une émission particulière donne aux responsables et aux producteurs l'occasion d'expliquer les problèmes qui se posent à eux et la façon dont ils essayent de les résoudre ; cette méthode aurait sans doute un effet éducatif pour le public. » (*Ibid.*).

Contamine et le Comité donnent la mesure de l'entrée dans cette « nouvelle ère » télévisuelle : débarrassée des problèmes techniques des premières années et ayant enfin trouvé son style propre, la télévision est devenu un média adulte dont l'objectif est de créer un lien plus fort encore avec ses spectateurs et d'encadrer leur organisation sociale.

Les conflits ne tardent pas à éclater entre la Direction et le Comité, sur fond de programmation des émissions culturelles et notamment historiques. Un an après la déclaration sur la politique des programmes de Claude Contamine, le Comité des programmes soulève « le problème de l'horaire des émissions culturelles »³³, ces dernières étant toujours défendues par Jean-Marie Drot qui s'impose au Comité comme le représentant par excellence de la télévision culturelle et qui « remarque que d'une façon générale les programmes de divertissement et de variétés sont diffusés aux meilleures heures d'écoute, et que les émissions documentaires culturelles sont placées à des heures où l'audience est beaucoup plus faible. » Pour Contamine, le problème est inexistant : la télévision ne doit plus s'adresser d'une seule voix au grand public mais adapter les programmes en fonction des disponibilités intellectuelles de spectateurs :

Certaines émissions sont faites volontairement pour un public que l'on sait restreint, et il serait illogique de les passer à l'heure où le grand public est à l'écoute, à la place d'une émission plus populaire qui, diffusée vers 22h30, sera loin d'atteindre l'audience qu'elle aurait obtenue deux heures plus tôt.³⁴

La position de Contamine, qui s'appuie sur une enquête du Service de la Recherche de l'ORTF dont les conclusions ont montré une réticence du public ouvrier aux émissions culturelles, ne trouve pas écho auprès des membres du Comité dont les pionniers du petit écran ont encore à cœur leur mission de service public et de démocratisation culturelle : Santelli suggère de prendre en compte l'évolution réceptive du public³⁵ et de ne pas limiter les études aux catégories socio-professionnelles³⁶ ; Jean-Marie Drot fait état de l'intérêt renouvelé des émissions culturelles³⁷ que confirme René Rémond ; Léo Hamon rappelle les exigeantes

³³ Procès-verbal de la séance du 10 mars 1966 du Comité des programmes de télévision, Archives nationales, Pierrefitte, « Archives des organes... », 19900214/44.

³⁴ Déclaration de Claude Contamine, *Ibid.*

³⁵ « [...] des classifications justifiées il y a dix ans ne le sont plus aujourd'hui, où le moment est peut-être venu d'assouplir la grille des programmes, d'autant plus qu'arrive aujourd'hui pour la première fois à l'âge adulte un public formé dès son enfance par la télévision, et qui voit dans celle-ci un moyen d'agrandir le champ de sa curiosité. » (Déclaration de Claude Santelli, *ibid.*)

³⁶ Cf. Géraldine Poels, *Les Trente Glorieuses*, « Des ouvriers et des cadres supérieurs : le public de la télévision d'après les sondages », pp. 153-185.

³⁷ « [...] si le déséquilibre que signale M. Contamine tend à s'accroître, il faut noter en revanche qu'il y a une évolution dans le contenu et la forme des émissions dites culturelles. Ce terme, qui était naguère plus ou moins synonyme de pédagogique, tend maintenant à définir une façon de voir la vie et d'en communiquer la vision aux autres, ce qui ne peut être considéré comme quelque chose qui doive en principe paraître peu attrayant pour le téléspectateur. Il appartient aux divers responsables de faire en sorte que de tels programmes soient suffisamment attrayants pour retenir l'attention des téléspectateurs. En les repoussant à des heures tardives, on décourage les tentatives faites pour les rendre plus accessibles

missions de service public de l'ORTF³⁸ qui ne doit pas se laisser diriger pas les sondages d'audience.

L'inégale répartition des genres dans la grille de programmes rejoue bien l'inégal succès d'audience entre les différents types d'émissions : dans le champ des émissions historiques, une même opposition s'observe encore en 1966 entre des dramatiques à succès et des documentaires plus confidentiels. De la même manière que le Comité se plaint régulièrement du débordement des émissions tournées en direct – les variétés – de la durée initialement prévue, retardant encore la diffusion d'émissions culturelles³⁹, la même situation se profile avec les derniers épisodes de *La Caméra explore le temps* : la dramatique consacrée aux *Cathares* dure cinq heures, sur deux soirées, et relègue le programme suivant à une diffusion à 23h⁴⁰. A l'inverse, les documentaires historiques ne disposent pas de mêmes moyens, et sont même parfois parasités par la programmation d'émissions inopportunes face à la gravité des sujets historiques abordés⁴¹. Cette situation témoigne du peu de crédit accordé à des documentaires pourtant sérieux et « de haute tenue » là où des programmes moins exigeants mais plus spectaculaires permettraient à des réalisateurs de se faire un nom⁴² : le Comité préconise dès lors d'alléger les programmes et de conclure les soirées plus tôt, avec un arrêt des programmes à 23h : ces derniers « gagneraient en qualité ce qu'ils perdraient en quantité ». Sans succès : Contamine n'est pas disposé à renoncer aux indicateurs d'audience.

A partir de l'été 1966, la production plus importante de documentaires insère ceux-ci pleinement dans la grille des programmes. Pour les programmes de la rentrée 1966⁴³, Claude Contamine annonce la mise en production de nouvelles émissions « documentaires » avec « une émission sur les livres d'histoire » - en réalité un magazine littéraire, plutôt qu'un documentaire – produit par Henri Burgelin et Georgette Elgey : *Clio et les siens : les livres et l'histoire*⁴⁴ est

au grand public, tant que l'on ôte à ce dernier toute occasion de rencontrer ce qu'il ne songera pas à chercher par lui-même, surtout s'il lui faut attendre pour cela 23 heures. » (Déclaration de Jean-Marie Drot, procès-verbal de la séance du 10 mars 1966 du Comité des programmes, *op. cit.*).

³⁸ « [...] il y a en réalité deux problèmes, le premier qui est de satisfaire les goûts du public, le second qui consiste à infléchir les goûts de ce même public. La télévision doit distraire et éduquer, et cette dernière fonction exige du tact et de la mesure. » (Déclaration de Léo Hamon, *ibid.*).

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Procès-verbal de la séance du 21 avril 1966 du Comité des programmes de télévision, Archives nationales... *loc. cit.*

⁴¹ « M. Griffault signale un autre problème qui peut être rattaché à celui de la durée des programmes : il estime inopportun d'avoir fait suivre l'Evocation de Verdun, d'une haute tenue, par un numéro des *Incorruptibles*, alors qu'à son avis seul un programme de musique classique aurait sans doute été acceptable. » (*Ibid.*).

⁴² « M. Neveux note chez les réalisateurs une sorte de rivalité, chacun d'eux désirant être celui qui a fait l'émission la plus monumentale. Une tendance analogue existait d'ailleurs chez les metteurs en scène aux débuts du cinéma, et concernait aussi bien le coût que la durée du film envisagé. Il est révélateur que le Comité ait fréquemment recommandé de faire des coupures dans les émissions qu'on soumettait à son examen. » (*Ibid.*).

⁴³ Procès-verbal de la séance du 9 juin 1966 du Comité des programmes de télévision, Archives nationales... *loc. cit.*

⁴⁴ Consacré à l'actualité de la production historique, le magazine diffuse 33 émissions entre le 11 octobre 1966 et le 11 octobre 1969. Identifiant de notice INA : CPF97102414.

diffusé pour la première fois sur la Deuxième chaîne de l'ORTF en octobre 1966. Le sujet épineux des « programmes sérieux » entre dans les préoccupations de la Direction, qui propose d'accorder une meilleure place à des documentaires historiques en programmant un « jeu de qualité » en début de soirée, plus court que des variétés, qui permet d'avancer l'horaire de diffusion du documentaire à 21h10. Il est également prévu, plusieurs lundis par mois, de programmer des « émissions documentaires susceptibles de toucher un grand public à une heure de bonne écoute. » Ce projet trouve sa formule définitive six mois plus tard : les « soirées grand public » dont la fonction est « d'attirer sur la deuxième chaîne un nombre important de téléspectateurs et donner ainsi une efficacité aussi grande que possible à l'effort tenté dans le domaine culturel et dans le domaine de l'information » aboutissent dans le domaine historique à une émission de débats hebdomadaire⁴⁵ autour de la diffusion d'un film historique – presque exclusivement des fictions –, sous le contrôle de conseillers historiques. Produits par Armand Jammot, les *Dossiers de l'écran* diffusent leur première émission consacrée au « Jugement des nazis » le 6 avril 1967 sur la deuxième chaîne. Le documentaire échoue ainsi à prendre la place des dramatiques au sommet de la télévision historique, dépassé par l'audience des fictions qui jouent le rôle de champion de l'information et de la culture historique⁴⁶ et qui contribuent dans cette « télévision des journalistes » au dévoilement des tabous rendu possible par la présence en plateau de représentants d'opinions divergentes⁴⁷.

Le documentaire historique rencontre tout de même une importance croissante dans la mise en projet de nouvelles émissions : en juin 1966, la Direction prévoit la programmation de « rétro-actualités télévisées »⁴⁸ pour les programmes de fin d'année, qui reprennent la formule du *Magazine du temps passé*. Au début de l'année 1967, deux documentaires historiques sur l'année 1917, « consacrés l'un à l'entrée en guerre des Etats-Unis, l'autre à la Révolution des Soviets », sont programmés pour la rentrée de septembre. Le premier est produit par le ministère des Anciens combattants, et le deuxième réalisé avec le soutien de l'URSS, fournisseur de documents d'archives ; sous la responsabilité de Jacques Anjubault, elles reconduisent la collaboration de Marc Ferro à la télévision, qui a donné pleine satisfaction en participant à la série *Trente ans d'histoire* à partir de 1964. L'évolution des programmes marque la différence de

⁴⁵ Procès-verbal de la séance du 9 février 1967 du Comité des programmes de télévision, Archives nationales, Pierrefitte, « Archives des organes... », 19900214/44.

⁴⁶ « Les deux soirées prenant la forme de magazines pourraient apporter un style nouveau dans le domaine de l'information. [...] Les trois autres soirées seraient conçues pour attirer sur la chaîne une part importante du public. On peut espérer donner ainsi une efficacité aussi grande que possible aux efforts des précédentes soirées tentés dans le domaine de la culture et de l'information, qui ne bénéficient pas, par nature, de l'audience la plus forte. La première des soirées à grande audience serait organisée autour d'un film historique, genre qui est très apprécié des téléspectateurs. [...] Si la direction envisage la diffusion d'un film historique au cours d'une soirée destinée au grand public, c'est en raison de la grande audience recueillie par des œuvres de ce genre, ce qui ne les empêche pas d'avoir en même temps, le cas échéant, une vocation culturelle. » (*Ibid.*).

⁴⁷ Cf. Isabelle Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*

⁴⁸ Procès-verbal de la séance du 9 juin 1966 du Comité des programmes de télévision, *op. cit.*

perception manifeste entre documentaires, jugés très sévèrement et auquel on reproche un discours unique parfois dangereux de subversivité, et fictions débattues en plateau qui rencontrent l'approbation générale des observateurs : alors que le Comité suggère des coupures et l'adjonction d'un historien au film « Valmy » d'Abel Gance et Jean Chérasse, diffusé dans la série *Présence du passé*⁴⁹, la soirée historique « a été l'une des mieux accueillies »⁵⁰ même si l'on souligne certains défauts :

L'animateur a su trouver le style convenable pour attirer un grand public, mais il est vrai qu'en contrepartie les débats auraient parfois pu avoir plus de rigueur étant donné qu'il s'agissait de sujets historiques. Il est vrai qu'en matière d'histoire contemporaine, le point d'équilibre est particulièrement difficile à trouver. La Direction envisage d'améliorer encore la soirée en lui donnant un conseiller historique, désigné en fonction du sujet traité.

La rentrée 1967 est marquée par le départ de Claude Contamine, remplacé comme Directeur de la Télévision par Émile-Joseph Biasini. La télévision culturelle et historique ne rencontre pas de modifications majeures : il n'y a pas, selon Biasini,

[...] de genre mineur dans le domaine de l'action culturelle et toute œuvre, à l'intérieur d'un genre déterminé, se définit par sa valeur propre, ou son absence de valeur. Sa mission consistera à rechercher la plus grande qualité possible dans la plus grande diversité possible, car la télévision est un moyen de diffusion qui concerne le plus grand nombre.⁵¹

La diffusion de sujets historiques doit toujours passer en priorité par la soirée du mercredi consacrée aux *Dossiers de l'écran* ; dans ce cadre, la Direction annonce plusieurs projets dont l'un consacré au thème des grandes révolutions du début du XXe siècle⁵². Mieux contrôlés que les documentaires, proposant une histoire sans aspérités grâce aux fictions qui abordent rarement de manière frontale et explicite des aspects problématiques des sujets historiques,

⁴⁹ Procès-verbal de la séance du 6 avril 1967 du Comité des programmes de télévision, Archives nationales, Pierrefitte, « Archives des organes... », 19900214/44.

⁵⁰ Les *Dossiers de l'écran*, après avoir rencontré des premiers succès, sont reprogrammés du jeudi au mercredi soir : en mettant en concurrence la « soirée historique » de la Deuxième chaîne avec les programmes de variétés et de jeu diffusés au même moment sur la Première chaîne, la Direction des programmes entend mesurer l'attrait relatif des deux chaînes et des deux types de programmes (Procès-verbal de la séance du 8 juin 1967 du Comité des programmes de télévision, Archives nationales..., *loc. cit.*).

⁵¹ Procès-verbal de la séance du 28 septembre 1967 du Comité des programmes de télévision, Archives nationales... *loc. cit.*

⁵² La révolution soviétique sera illustrée par la diffusion d'*Octobre* d'Eisentein, suivi d'un débat en duplex Paris/Léningrad ; la révolution espagnole fera l'objet d'une diffusion du film *L'Espoir*, d'après André Malraux ; la révolution chinoise enfin sera évoquée par un documentaire, *La Longue marche sur Pékin* (Procès-verbal de la séance du 28 septembre 1967 du Comité des programmes de télévision, Archives nationales..., *loc. cit.*).

encadrés par un débat convoquant des personnalités diverses mais toujours consensuelles afin de nuancer le propos tenu par le film, les *Dossiers de l'écran* disposent d'une bien plus grande liberté d'évocation que les documentaires historiques, dont ceux qui traitent d'aspects subversifs de l'histoire sont soumis à une censure redoublée dans les années de l'ORTF. En 1967-1968, c'est ainsi aux *Dossiers de l'écran* que sont évoqués pour la première fois des sujets historiques dans l'air du temps⁵³, évocations rendues possibles par la personnalité de ceux qui l'encadrent : la présence d'Alain Decaux pour parler de la Commune de Paris rend acceptable un sujet pourtant largement passé sous silence au moment des commémorations du centenaire en 1971. Le Comité des programmes demeure toutefois attentif à la teneur des émissions aux sujets les plus explosifs : l'annonce de soirées consacrées à l'histoire révolutionnaire du XXe siècle rencontre la méfiance de certains de ses membres. Léo Hamon, éminent représentant de la Résistance gaulliste et, de tous les membres du jury, certainement celui qui incarne le mieux la ligne consensuelle d'une liberté relative des programmes dans les limites de ce qui était acceptable politiquement à la télévision d'État, « suggère à la Direction d'apporter une vigilance particulière à la soirée historique du 15 novembre consacrée à la Révolution russe. »⁵⁴ Pour René Schaeffer, la télévision gagne à se saisir des enjeux révolutionnaires, dans une visée didactique, plutôt que de les laisser dans l'ombre : en évoquant un sujet historique, la télévision conserve le contrôle de la transmission mémorielle de l'événement auprès du grand public. Il estime aussi

[...] qu'il serait intéressant d'inviter des jeunes de 18 à 22 ans à participer aux débats de cette émission en même temps que les témoins de ces événements. A propos de diverses guérillas qui ont lieu actuellement dans plusieurs parties du monde, les jeunes se posent en effet des questions sur les principes et les mobiles des révolutionnaires. Cela représenterait pour les jeunes une occasion de s'exprimer, et pour les adultes un moyen de mieux les connaître. La télévision ajouterait ainsi à l'intérêt de recueillir le témoignage des contemporains de l'événement, l'image que se font actuellement les jeunes de ce dernier.⁵⁵

⁵³ Pêle-mêle, on trouve ainsi des épisodes des *Dossiers* consacrés à la traite négrière, la Révolution d'Octobre, la Commune de Paris, la guerre d'Indochine, etc. Autant de sujets que les documentaires de la même époque, consacrés en grande partie à l'histoire militaire du XXe siècle, ne peuvent aborder, ou du moins en s'entourant de toutes les précautions nécessaires. L'impact de Mai 68 sur les *Dossiers* de l'écran est manifeste : à la suite de la grève de l'ORTF, et après un premier débat consacré au maquis du Vercors le 11 juillet, l'émission diffuse exclusivement des sujets d'histoire antique qui tranchent avec la fonction de dévoilement des tabous historiques qu'elle tenait jusque-là : sont successivement évoqués entre juillet et septembre 1968 Jules César, les merveilles de l'Antiquité, Spartacus, Holopherne, l'enlèvement des Sabines, la bataille de Marathon, Carthage, et la guerre de Troie. Il faut attendre octobre pour que les *Dossiers* traitent à nouveau d'histoire contemporaine, diffusant coup sur coup « L'Antisémitisme » et « Prisonniers de guerre », avant d'aborder deux semaines plus tard la Révolution mexicaine.

⁵⁴ Procès-verbal de la séance du 28 septembre 1967 du Comité des programmes, *op. cit.*

⁵⁵ Déclaration de René Schaeffer, *ibid.*

Avec Biasini, la télévision achève d'opérer un regard rétrospectif sur elle-même, en tant que sujet historique : il annonce en mars 1968, parmi « trois grandes opérations », la réalisation par Jean-Marie Drot d'une anthologie télévisuelle pour le « vingtième anniversaire de la première émission de télévision en direct », qui doit constituer « l'occasion d'une méditation sur la vie de la télévision »⁵⁶. Cette histoire de la télévision n'est pas détachée du présent du média, dont l'évocation du passé doit servir à en justifier la politique future : «

[...] les images anciennes permettront d'actualiser cette dernière, par rapport aux créateurs et au public, dans ce qu'elle a été et dans ce qu'elle doit devenir. Jean-Marie Drot fera une sélection non seulement de ce qu'il y a de meilleur, mais également de ce qui peut être significatif dans l'erreur ou dans une voie qui n'a pas été développée. [...] Cette série constituera la première Anthologie de la télévision, et je voudrais que s'y opère un brassage entre *la télévision des temps héroïques* et cette énorme entreprise qu'elle est devenue de nos jours. [...] [Ces émissions] visent à approfondir le phénomène que représente la Télévision, et permettre à celle-ci de se rassembler dans sa diversité et à affirmer mieux encore sa personnalité par rapport aux autres moyens d'expression. C'est la première fois que la Télévision se recueillera ainsi sur elle-même, et s'examinera de tous les points de vue possibles : fiction, réalité, politique, information, recherche.⁵⁷

Cette première vision développée de l'histoire de la télévision s'inscrit résolument dans une perspective mystique des premières années du média, dont l'imaginaire est toujours actif de nos jours : avant la télévision-industrie, existait une « télévision des temps héroïques », défrichées par des pionniers qui partaient à la conquête d'un nouveau monde. Le projet est salué par les membres du Comité : d'après M. Neveux, il « pourra contribuer à donner à la télévision ses lettres de noblesse dans l'esprit du plus grand nombre possible de téléspectateurs, en montrant qu'elle n'a cessé de se perfectionner depuis vingt ans, et qu'elle est autre chose qui se limite à diffuser des images éphémères. »⁵⁸ Pour Léo Hamon, il s'agit de donner « à la télévision une dimension temporelle qui lui fait encore défaut, en accordant une plus grande durée aux œuvres de qualité »⁵⁹. Le modèle auquel se réfèrent les membres du Comité est celui du cinéma, qui, dans les années soixante, est une forme d'art légitime depuis au moins trois décennies et qui dispose de ses chefs-d'œuvre, de sa mémoire, de ses archives ; l'enjeu est le même concernant la télévision dont les observateurs tentent de diffuser un amour et une connaissance érudits, assimilables à une « téléphilie ». La création de l'ORTF, pour beaucoup

⁵⁶ Procès-verbal de la séance du 14 mars 1968 du Comité des programmes de télévision, Archives nationales..., *loc. cit.*

⁵⁷ Déclaration de Émile-Joseph Biasini, *ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Ibid.*

d'entre eux, s'est manifesté comme un passage forcé à l'âge adulte que l'annulation de la *Caméra explore le temps*, emblème de la télévision culturelle comme populaire, mis à mort par l'imposition des administrateurs sur les créateurs, représente à elle seule. A partir de 1965, dans le champ des programmes historiques, la référence aux émissions passées, supposément de meilleure qualité que les nouveaux programmes, est un leitmotiv de la presse spécialisée ; elle est accompagnée par la politique de l'ORTF de mise en valeur du passé télévisuel, adulé mais sous cloche.

La politique historique de Biasani s'incarne enfin dans les projets de programmes associés aux grandes commémorations nationales des deux années à venir : deux historiens éminents, Charles Mozare et Pierre Nora, sont ainsi chargés d'étudier le premier projet d'émissions relatives aux commémorations du bicentenaire de la naissance de Napoléon, qui rythme l'année 1969⁶⁰. Dans une moindre mesure, la télévision participe aux commémorations d'« octobre 1918 » (sic) : deux émissions « succédant à celles de 1917 » doivent en célébrer le cinquantième anniversaire, tandis qu'est reconduite la série des *Grandes batailles* pour un nouvel épisode au moins. Biasini entend cependant développer l'histoire télévisuelle « dans deux directions différentes et complémentaires », qui ne rejouent en réalité que l'opposition existant déjà entre programmes documentaires et fictions : « l'anecdote historique du type populaire » doit faire l'objet de nouvelles dramatiques, tandis que les documentaires parleront de « l'histoire scientifiquement traitée pour la satisfaction de ceux qui la savent et la veulent sérieuse. » Le projet n'est autre que de relancer, sous une forme plus ou moins proche, la *Caméra explore le temps*, et les différents projets de refonte de la série se multiplient jusqu'à se matérialiser dans la simple rediffusion de certaines dramatiques dans les années soixante-dix :

A côté du traitement de l'histoire à un niveau aussi exigeant que possible, il faut, d'une façon ou d'une autre, faire sa place à l'histoire anecdotique et populaire. Le problème se pose là quant à l'opportunité de la reprise d'une formule et d'une équipe qui ont fait leurs preuves et suscité quelques difficultés. Je ne fais ici qu'évoquer cette question, qui, de toute manière, ne saurait être résolue avant le règlement d'un long et délicat contentieux.⁶¹

Cette distinction entre histoire « sérieuse » et histoire « anecdotique » ou « populaire » n'a, au regard de l'histoire des programmes de télévision, rien de nouveau. Ce qui change la donne en revanche, c'est le caractère assumé de cette séparation : les auteurs de la *Caméra explore le temps* entendaient s'adresser au grand public comme ensemble protéiforme de la

⁶⁰ « La connaissance de Napoléon et l'illustration de sa 'geste' pourrait comprendre quatre parties : Napoléon stratège ; Napoléon vu par l'étranger (série de co-productions avec des organismes des pays concernés et point de vue des historiens) ; Napoléon homme d'état ; Napoléon homme de lettres. » (*Ibid.*).

⁶¹ *Ibid.*

société française, et transmettre des connaissances historiques véridiques fondées sur le travail des sources ; il est désormais entendu que cohabitent deux publics différents, l'un apte à recevoir des programmes sérieux proches d'une histoire universitaire, l'autre avide de divertissement et d'une histoire romanesque, passionnante parce que anecdotique. Dans la foulée de celle de Contamine, la politique culturelle et historique pensée par Biasani, tout en concédant une place au sein de la télévision à des programmes d'histoire proches des pratiques historiennes, consacre l'échec de l'ambition culturelle de la télévision publique.

Sur ces entrefaites, survient l'événement de Mai 68 qui bouleverse la société française dans son ensemble ; la télévision n'est pas en reste, elle qui vit la plus importante grève de son existence et dont le retour à l'ordre sous la férule de Jean-Jacques de Bresson s'accompagne d'un limogeage massif des journalistes et réalisateurs rebelles. A la suite de la crise, le Comité des programmes se réunit pour la première fois le 23 septembre, après une réorganisation de ses représentants : René Rémond est nommé au Conseil d'administration de l'ORTF. La présentation des nouveaux programmes porte accusation de l'ambiance générale et redéfinit la télévision comme un instrument de contrôle social :

Il est évident que la crise dont nous sortons et que, pour ma part, je considère comme une crise de civilisation, ne pouvait manquer d'avoir des répercussions sur un organisme comme la télévision qui touche plus de 20 millions de Français. Les programmes de la télévision, à mon sens, ne peuvent plus, aujourd'hui, être le simple prolongement des programmes antérieurs. Nous avons à envisager d'une façon nouvelle le rapport qui unit la télévision à son public et revoir dans cet esprit le contenu même des programmes.⁶²

Le programme concernant les documentaires présente une augmentation de leur nombre ainsi qu'un « diversification des genres abordés, grâce à des émissions à dominante humaine et sociologique, à des revues spécialisées en plus grand nombre, à de grandes émissions en couleur » ; en vérité, la teneur essentielle des mesures prises sur les documentaires consiste en un énième recadrage qui les définit comme genre relevant de l'Information, dès lors sous la direction d'Édouard Sablier. Cette mesure touche en particulier les documentaires historiques, « dans la mesure où ceux-ci ont un caractère d'information, même si cette dernière n'est pas liée à l'actualité proprement dite. »⁶³ Le contrôle raffermi sur les documentaires s'exprime notamment par la réorganisation des structures de l'ORTF, dans laquelle ces derniers sont placés sous l'autorité du chef du service des documentaires : la politique documentaire tout

⁶² Communication du Directeur des programmes de télévision sur les nouveaux programmes, procès-verbal du 23 septembre 1968, Archives nationales... *loc. cit.*

⁶³ *Ibid.*

entière de l'ORTF doit désormais être organisée de manière uniforme avant d'éviter tout dérapage.

Malgré la décrépitude du genre de la fiction, le documentaire, à en observer les politiques des programmes et les observations du Comité des programmes, n'a pas réussi à s'imposer comme genre dominant des programmes historiques. Rapidement dépassé par les *Dossiers de l'écran*, émission rendez-vous extrêmement prolifique, qui diffuse un film et un débat chaque semaine, les documentaires historiques sont tout de même restés étroitement surveillés après les affaires de censure des dernières années de la RTF, et chaque réaffirmation du pouvoir des dirigeants de la télévision s'accompagne de mesures coercitives à l'encontre d'un genre fréquemment placé sous la tutelle de l'Information. A la suite des événements de Mai 68, la période Chaban-Delmas manifeste une certaine libéralisation de la télévision : dès lors, dans un processus d'autonomisation des chaînes qui les pousse parfois à la concurrence, se met en place une politique des émissions historiques – et, partant, des documentaires – propre à chaque chaîne selon les orientations de leurs dirigeants. L'histoire du documentaire historique dans la seconde moitié de l'ORTF se fait donc du côté des directeurs des programmes de chaque unité de chaînes, et n'est plus l'objet d'une politique uniforme approuvée par le Comité des programmes⁶⁴. Reste que l'appréciation que l'on peut porter sur la place du documentaire historique dans les premières années de l'ORTF est particulièrement dépendante des sources convoquées : à en croire les critiques de la presse spécialisée, toujours marquée par le souvenir de *La Caméra explore le temps*, ces années sont marquées par l'absence de programmes historiques de qualité, tous genres confondus. Du côté des dirigeants de la télévision, les programmes historiques disposent d'une place importante dans les politiques des programmes, mais cette dernière exclut les documentaires. Or, l'analyse du corpus des documentaires historiques a fait état d'une augmentation du nombre de documentaires diffusés et de l'installation du genre dans la grille de programmes. Le documentaire historique n'est certes pas sous l'ORTF le genre dominant de l'histoire télévisée, place qui revient aux émissions de débats voire aux feuilletons ; mais il assume son rôle de genre majeur, légitimé et suivi tant par les téléspectateurs que les organes de direction, bénéficiant surtout d'espaces ouverts dans la grille des programmes historiques.

⁶⁴ Cf. *infra*, Chapitre II.

2. La disparition de *La Caméra* : la télévision endeuillée

Impossible de saisir la place qui s'ouvre en 1965 pour les documentaires, et, par conséquent, sur l'histoire du documentaire des années ORTF, sans revenir sur le scandale inaugural de l'Office : la suppression brutale de *La Caméra explore le temps*, au sommet de sa gloire, constitue « la mesure de censure la plus spectaculaire des années de Gaulle »⁶⁵. Après dix ans de diffusion, la série de Decaux, Castelot et Lorenzi est annulée pour des raisons *a priori* inaudibles⁶⁶ ; soi-disant pour correspondre à une politique de renouvellement des programmes historiques, la mesure constitue en réalité une attaque frontale envers la personne d'un homme qui représente à lui seul le pouvoir des réalisateurs que la Direction de la télévision cherche à affaiblir.

Fin 1964, les critiques de la série sont – presque – unanimes. *Les Cahiers de la télévision* parlent d'une des meilleures émissions de la télévision française : « Ni les images d'Épinal, ni les romans, les drames et même les films historiques n'ont atteint un aussi grand nombre de personnes et ne sont aussi convaincants que [les émissions] reconstituées par MM. Castelot, Decaux et Lorenzi. »⁶⁷ La Tribune de Genève salue une émission qui rassemble le grand public par toutes ses composantes : « Parce qu'il s'agit d'une émission sérieuse, mais séduisante. Parce qu'elle raconte avec honnêteté des histoires vraies, donc qu'elle instruit, mais de la façon la plus agréable qui soit, car elle fait revivre les événements sous nos yeux. »⁶⁸ Pour la Direction de la télévision, *La Caméra explore le temps* présente néanmoins un défaut capital en la personne de son réalisateur.

Depuis l'installation d'Albert Ollivier à la tête de la télévision, les dirigeants de la RTF se posent la question de la place des réalisateurs dans l'institution⁶⁹ ; l'installation de Claude Contamine en remplacement d'Ollivier après son décès correspond au projet politique de « mettre au pas » les réalisateurs en imposant un gaullisme réactionnaire. Contamine multiplie

⁶⁵ Monique Sauvage, Isabelle Veyrat-Masson, *Histoire de la télévision...*, p. 86

⁶⁶ « Cette série, qui déplaisait au général-président à la fois à cause de ses auteurs et de ses thèmes accusés de ne pas glorifier suffisamment la nation française, est interdite en avril 1965 par Claude Contamine au prétexte – intenable – qu'elle occupait trop d'espace en matière de programme historique. » (*ibid.*).

⁶⁷ Emmanuel Berl, « Quand le petit écran devient historien », *Les Cahiers de la Télévision*, mai 1963. L'auteur ne trouve que de maigres reproches à faire à la série : « Il est clair que les auteurs sont d'autant plus à l'aise que leur dossier se rapproche plus du fait divers. Pour les grandes fresques, avec grands mouvements de troupes ou de foules, le bon sens indique que le grand écran vaut mieux que le petit. En effet, la télévision n'est pas le cinématographe : La Conspiration du général Malet eut été moins réussie au Gaumont ou au Marignan, et le Napoléon d'Abel Gance serait sans doute insupportable à la télévision. »

⁶⁸ Jean-Roger Reberrie, « La caméra explore le dossier secret de l'espionne Mata Hari », *La Tribune de Genève*, 15 janvier 1964.

⁶⁹ « C'est dans le genre de prédilection des réalisateurs, la dramatique, que la télévision joue sa réputation en tant qu'« art nouveau », mais aussi son audience, ses moyens de production, une bonne partie de ses ressources. Les réalisateurs ont aussi majoritairement une orientation politique qui n'est pas celle du régime. On le voit, la question des réalisateurs condense beaucoup de problèmes. » (Jérôme Bourdon, *Histoire de la télévision...*, p. 199)

les censures – notamment envers l’émission d’Eliane Victor, *Femmes aussi* – en même temps qu’il est suspecté de vouloir promouvoir le divertissement au détriment des programmes culturels⁷⁰. Au-delà d’une supposée rupture politique, Contamine manifeste surtout une rupture professionnelle ; le conflit larvé avec les réalisateurs et les ingénieurs de la télévision autour des mesures de réforme de la télévision aboutit à une grève des réalisateurs protestant contre la « dégradation de leurs conditions de travail » le 10 décembre 1964⁷¹ qui débouche sur une grève illimitée le 11 février 1965, après un nouveau protocole négocié en janvier qui plaçait les réalisateurs sous l’autorité des responsables de production⁷². La grève est interrompue le 24 février : elle a pour conséquences directes des sanctions disciplinaires et des suspensions chez certains des grévistes et, pour attaquer « le plus gros morceau », la suppression de l’émission-phare de la RTF. Celle-ci est annoncée en plusieurs étapes : le jour de la reprise du travail, les producteurs sont simplement avertis que le calendrier de production de la dramatique des *Cathares* est reporté et que « le texte devra au préalable être soumis au comité des programmes »⁷³. Après plusieurs reports du calendrier, Decaux et Castelot sont reçus par Claude Contamine le 24 mars (ou le 25, selon Isabelle Veyrat-Masson) qui leur annonce la suppression de la série. Dans la foulée, le directeur de la télévision en informe la presse : les 3 et 4 avril, il téléphone à des quotidiens nationaux pour annoncer la création de nouvelles séries historiques : le *Magazine du Temps passé* de Jean Chérasse, les *Grandes Figures de l’histoire* par Henri Noguères⁷⁴, *La Tribune de l’Histoire* par Decaux et Castelot⁷⁵. Ces derniers publient un communiqué succinct le lendemain, dans lequel ils réfutent toute participation à une nouvelle émission historique sans la présence de leur réalisateur⁷⁶. Dans la foulée, le Syndicat des

⁷⁰ « Interdiction est faite alors de montrer « des ouvriers au travail » ; par ailleurs, « Claude Contamine est sans nul doute le premier directeur à avoir attaché un grand prix au taux d’audience des émissions, ce qui selon son souvenir n’était guère apprécié. » (*Ibid.*, p. 201)

⁷¹ *Ibid.*, p. 203.

⁷² « Cette grève échoue surtout pour un motif : les réalisateurs n’entraînent pas le reste de la télévision dans la grève. Du côté du syndicat unifié des techniciens, un tel manque de solidarité n’est pas surprenant, car ils n’ont jamais beaucoup apprécié le pouvoir des metteurs en scène. » (*Ibid.*, p. 204).

⁷³ *Ibid.*, p. 205.

⁷⁴ « Henri Noguères n’a pas eu de difficultés pour travailler à la RTF : collaborateur de Gaston Defferre, c’est lui qui a fait nommer Wladimir Porché à la tête de celle-ci. Socialiste et issu de la Résistance, il a continué à travailler à la télévision après l’arrivée des gaullistes au pouvoir. Auteur de nombreux ouvrages d’histoire, directeur de collection chez Robert Laffont, il est entré à la radio en 1950 pour y produire des séries d’histoire. Jean Kerchbron est déjà son réalisateur attitré. » (Isabelle Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, p. 128). Henri Noguères produit sa première série historique en 1960, avec *L’Histoire dépasse la fiction*, dramatique analogue à *La Caméra* qui, à partir de personnages historiques célèbres par la fiction, montrait « que la vie elle-même contient autant d’éléments dramatiques que la fiction. » (*Ibid.*). Il écrit par la suite d’autres séries de fictions historiques, dont *Le Nouveau Journal de voyage* et *Hommes de caractère*.

⁷⁵ *Télérama*, 18-24 avril 1965, cité in Isabelle Veyrat-Masson, *Quand la télévision*, p. 102. Les deux premiers projets aboutissent effectivement à des séries, sous les titres *Présence du passé* et *Hommes de caractère*.

⁷⁶ « Nous tenons à préciser que : 1. M. Claude Contamine nous a proposé de poursuivre *La Caméra explore le temps* sans Stelio Lorenzi. Nous avons refusé... 2. M. Claude Contamine nous a également proposé d’écrire des textes pour la nouvelle série *Les Grandes figures de l’histoire*. Nous avons refusé. 3. Dès le 2 février 1965, sept semaines avant que nous soit signifiée la suppression de *La Caméra explore le temps*, nous avons envisagé avec M. Claude Contamine la programmation d’un Magazine de l’histoire, retenu il y a trois ans par Albert Ollivier. Cette programmation étant

réalisateurs tient une conférence de presse pour dénoncer la censure qui s'abat sur une figure emblématique de la grève ; finalement, le Directeur général de l'ORTF, Wladimir d'Ormesson, confirme la suppression de l'émission le 24 avril, avant même que le Comité des programmes ne puisse se saisir de l'affaire. La réunion de ce dernier, le 29 avril⁷⁷, constitue un moment majeur de son existence : « trente-quatre personnes sont présentes, personne n'est excusé. L'heure est grave. »⁷⁸

Isabelle Veyrat-Masson a largement développé les multiples enjeux autour de l'annulation de l'émission, ses causes diverses, explicites ou cachées, l'implication supposée des différents acteurs de la télévision concernés par l'annulation – y compris les auteurs de la série –, ses conséquences sur la télévision dans son ensemble⁷⁹. Ces dernières sont de deux ordres : à l'Office, l'arrêt de l'émission signifie la capacité de la Direction à sévir sans prévenir envers tout réalisateur factieux : on peut y voir l'imposition des administrateurs sur les « saltimbanques », en rupture avec la période d'un Albert Ollivier écrivain, historien, qui avait entretenu de bons rapports avec les réalisateurs et laisse le souvenir – sans doute altéré par l'opposition à son successeur – d'un dirigeant respectueux de la création télévisée. C'est aussi l'imposition du pouvoir politique qui dirige alors le pays : la détestation manifeste du général de Gaulle pour la série dramatique aurait été une des raisons de la suppression, les sbires anticipant les désirs du maître. Du point de vue de la télévision comme média, perçu et critiqué par une masse de téléspectateurs et de journalistes, les dirigeants ont perdu gros en pariant sur des réactions limitées. Le scandale qui éclate ne désenfle pas, au point de provoquer des manifestations spontanées dans les rues de Toulouse à la suite de la diffusion du deuxième épisode des *Cathares*, dernier de la série. Dans les années suivantes, la *Caméra* s'installe dans les mémoires collectives comme un mythe fondateur de la télévision, représentatif d'un âge d'or ruiné par la censure. Jusqu'au milieu des années soixante-dix, on le verra, la série de Lorenzi est la référence obligée de tout producteur d'émissions historiques, avec un pouvoir évocateur tel que les documentaires ne sont pas exempts d'invoquer leur glorieuse prédécesseuse : les programmes diffusés dans les cinq années qui suivent l'arrêt de la dramatique, mal-aimés, pâtissent de la comparaison.

Le documentaire est justement, et paradoxalement, au centre du discours que Claude Contamine porte sur l'annulation de la série face au Comité : cette dernière doit être justifiée

aujourd'hui présentée comme une 'compensation', nous déclarons, pour dissiper toute équivoque, renoncer à la production de ce magazine.' » (Alain Decaux, André Castelot, cité in Jérôme Bourdon, *Histoire de la télévision...* pp. 205-206). Selon Isabelle Veyrat-Masson, Claude Contamine affirme devant le conseil d'administration de l'ORTF du 5 mai 1965 que Decaux comme Castelot avaient accepté de continuer leur travail à la télévision sans Lorenzi, mais s'étaient rétractés face au scandale survenu dans la presse. Cf. Isabelle Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, p. 103.

⁷⁷ Cf. *infra*, pièces justificatives.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ Cf. Isabelle Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, « L'arrêt de la *Caméra* », pp. 102-113.

par un « exposé sur les émissions à caractère historique ». Puisque, Contamine l'affirme, « il ne s'agit pas de se lancer dans je ne sais quelle politique d'ostracisme à l'égard de tel ou tel, ni pour des raisons politiques, ni pour des raisons syndicales, ni pour des raisons de ce que l'on peut appeler 'conflit collectif' »⁸⁰ aucune autre raison qu'une profonde réorganisation des programmes historiques ne pourrait supposer la suppression de l'émission la plus populaire de la télévision. Le directeur de la télévision refuse de se prononcer sur la qualité : ce serait s'aventurer sur un chemin dangereux que de justifier l'annulation de la dramatique par son contenu, car les suspicions de censure d'un programme jugé trop politique – un réalisateur communiste, et un auteur crypto-fasciste sobrement étiqueté monarchiste – repartiraient de plus belle. Les raisons évoquées de l'annulation relèvent exclusivement de l'ordre de l'organisation des programmes : la série durait depuis huit ans, avait diffusé quarante émissions, empêchait la production d'autres émissions historiques de qualité par un coût deux fois plus élevé que pour des programmes équivalents, en bref, il convenait de passer le balai pour « assurer un certain renouvellement des programmes, et [...] répondre au goût légitime du public pour les émissions historiques. »⁸¹ Ces prétextes sont tous fallacieux, et rencontrent le refus unanime des membres du Comité de les accepter en l'état. En revanche, l'une des raisons évoquées par Contamine semble correspondre effectivement aux conditions de production que la Direction souhaite imposer, à savoir la séparation des fonctions de réalisation et d'écriture au sein des programmes⁸² : l'histoire est chose trop sérieuse pour la laisser écrire par un réalisateur... le fait que celui-ci soit communiste ne constitue alors qu'un détail.

Le documentaire historique trouve sa place naturelle dans les nouvelles orientations des programmes historiques, définies en deux « lignes de force » qui ne renouvellent certes pas les fonctions de l'histoire télévisuelle : d'une part, « l'explication des grands événements du passé », de l'autre, « la présentation des hommes de caractère qui ont marqué l'histoire de notre temps »⁸³. A ces fins, « il est nécessaire de pouvoir faire appel aux formules les plus variées :

⁸⁰ « Exposé de Claude Contamine sur les émissions à caractère historique », procès-verbal de la séance du 29 avril 1965 du Comité des programmes de télévision, Archives nationales, Pierrefitte, « Archives des organes... », 19900214/44.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² « Je crois d'une manière générale, en effet, qu'il est indispensable de préciser le rôle respectif des auteurs et des réalisateurs. Il n'y a rien d'anormal à ce qu'un réalisateur puisse être auteur, lorsqu'il s'agit pour lui de traduire sa propre personnalité, non seulement dans l'illustration, la mise en scène d'un sujet, mais dans le contenu même de ce sujet, par exemple, lorsqu'il s'agit d'une formule de récit personnel ou d'une vision personnelle d'un événement ou d'une vision personnelle d'une certaine réalité. Mais lorsqu'il s'agit de faire une œuvre qui n'est pas entièrement ou largement dominée par cet aspect personnel, l'Office doit distinguer le contenu intellectuel de l'œuvre qui relève de son auteur, et l'illustration sonore et visuelle, qui relève du réalisateur. Et nous croyons que dans des émissions aussi importantes et délicates que les émissions historiques, la tâche du réalisateur est suffisamment lourde pour que l'Office laisse à d'autres, l'auteur ou les auteurs, la responsabilité du texte. Ce principe n'est pas nouveau et dans d'autres télévisions étrangères est respecté avec une rigueur qui n'est pas appliquée à la télévision française. Je n'irai pas jusqu'au bout de cette rigueur, mais à la BBC, ce principe de séparation des responsabilités de l'auteur et du réalisateur est appliqué rigoureusement. »

⁸³ « Cette volonté, désireuse de montrer le chemin aux jeunes générations à travers l'exemple des grands hommes, ne frappe pas par sa modernité. C'est celle d'une histoire positiviste mais c'est aussi celle d'une histoire qui aurait pour

dramatisation, documentaire, reconstitution »⁸⁴. Contamine évoque même un possible mélange des genres concernant la première « ligne de force » :

Elle peut être aussi et surtout, revêtir une forme plutôt documentaire et peut-être moins dramatisée, ce qui n'exclut pas certains passages de reconstitution historique, surtout lorsqu'il s'agit d'une période pour laquelle il n'y a pas de documents filmés, mais ce qui doit permettre de serrer davantage l'histoire, sous des formes souvent contradictoires.⁸⁵

Cette préconisation, à rebours des consignes et politiques de production assénées dès 1964 et répétées tout au long des années soixante imposant un équilibre des programmes pour échapper au péché capital télévisuel, la confusion des genres, doit bien conduire à penser que cette déclaration de politique historique générale n'était, au fond, rien d'autre qu'une justification de « l'affaire Lorenzi » sans grande conséquence⁸⁶.

Peu convaincu, le Comité des programmes manifeste une incompréhension unanime : les membres du Comité demandent pour plusieurs à la direction de revenir sur sa décision, en proposant des solutions évidentes aux problèmes soulevées par Claude Contamine : il n'apparaît pas opportun de proposer un renouvellement des programmes en supprimant d'entrée l'émission qui présente le plus fort taux de satisfaction des téléspectateurs. Les deux historiens du Comité, René Rémond et André Chamson, indépendamment de leur appréciation propre de la qualité de la série, s'inscrivent dans la ligne du Comité ; les deux manifestent également leur gêne d'avoir été informés de cette décision par voie de presse, à plus forte raison pour André Chamson, qui est également membre du Conseil d'administration et se trouve dans la position délicate – impossible – de prendre position sur un sujet pas encore traité au sein de l'organe qu'il représente. Léo Hamon présente les choses avec pondération :

[...] sur le fond, il n'y a pas de divergence entre la Direction et le Comité qui sont tous deux d'accord pour que les émissions consacrées à l'histoire de France

objectif de privilégier les exploits plutôt que les défaites, les bienfaiteurs de l'humanité plutôt que ses grands criminels, les moments d'entente plutôt que les dissensions. » (Isabelle Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, p. 104).

⁸⁴ « Exposé de Claude Contamine... », *op. cit.*

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ Face au conseil d'administration de l'ORTF, le 5 mai, Contamine « ne nie plus que l'affaire de *La Caméra* soit d'abord une affaire Stelio Lorenzi et que, s'il ne s'agit pas totalement d'une question de personne, c'est pourtant bien à un individu qu'il s'en prend. A travers cet individu, 'il s'agit de savoir si la direction de la télévision peut et doit accepter de partager ses pouvoirs avec un homme qui a entendu déborder de son rôle de réalisateur'. Ce que Claude Contamine attaque en la personne de Lorenzi est explicite : 'Symbole du règne des réalisateurs, écrasant les auteurs et les producteurs, bénéficiant pour chacune de ses émissions de moyens considérables, il se posait comme le témoignage le plus éclatant de la prédominance du pouvoir des réalisateurs et surtout de ceux proches de lui par l'engagement politique.' C'est reconnaître que la décision est liée aux deux problèmes majeurs auxquels la nouvelle direction a décidé de faire face : la puissance professionnelle des réalisateurs et leur engagement politique. » (Isabelle Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, p. 105).

continuent d'avoir leur place à la télévision. Sur la forme, il ne conteste pas qu'il appartienne à la Direction de décider, mais il souligne que le Comité a le droit d'être consulté et de donner son avis, après et si possible avant certaines décisions. Il résulte des textes instituant les Comités de Programmes que la compétence de ceux-ci n'est pas spontanée et que deux personnes, le président du conseil d'administration et le Directeur général, ont le pouvoir le provoquer. Il va de soi que si leur compétence n'était jamais sollicitée, les Comités cesseraient par là-même d'avoir une existence réelle.⁸⁷

La réunion du 29 avril semble déterminer une fois pour toutes les relations qui lient la Direction de la télévision au Comité des programmes ; en-dehors des fonctions d'orientation des programmes et d'étude du média, qui battent alors de l'aile, les dirigeants de la télévision comptent surtout sur les membres du Comité, dont la parole est relayée et écoutée dans l'espace public, pour légitimer leur conduite du petit écran. Les membres du Comité, à l'inverse, savent que leur position est fragile et de peu d'influence ; une opposition farouche du Comité à la politique menée par Claude Contamine aurait sans doute abouti à la censure de celui-là par celui-ci. Dès lors, passé les récriminations unanimes sur l'arrêt de la *Caméra*, l'enjeu principal sur lequel le Comité peut effectivement intervenir concerne sa position dans la chaîne de décisions et d'information : en obtenant de son Directeur-énarque l'assurance d'être, dorénavant, informé avant la presse des mesures prises, le Comité lui garantit un soutien à haute teneur morale. Véritable chambre d'enregistrement des décisions prises en conseil d'administration, le Comité des programmes signe le 29 avril 1965 avec la Direction un contrat tacite.

B. Le documentaire, enfin ? La télévision historique après la *Caméra*.

Sans être la seule cause du renouvellement des programmes, l'annulation de *La Caméra* rebat les cartes de la télévision historique. Concomitante avec l'augmentation progressive du nombre de documentaires diffusés depuis la fin des années cinquante – et surtout la facilité croissante de la télévision à produire et diffuser de lourdes émissions de montage d'archives – , la suppression de la dramatique la plus populaire de la télévision signe le déclin du genre tandis que la fiction historique se réfugie dans le feuilleton. Les auteurs de *La Caméra* ne chôment pas longtemps à la télévision : après le scandale de l'annulation mais surtout le succès tonitruant des *Cathares*, diffusés en mars 1966, Lorenzi est rapidement réintégré et se voit confier la réalisation du feuilleton *Jacquou le Croquant* diffusé en 1969. C'est toutefois la fin

⁸⁷ Procès-verbal de la séance du 29 avril 1965 du Comité des programmes de télévision, *op. cit.*

d'une équipe : Alain Decaux, le premier, se voit érigé en « historien médiatique » par le grand succès de sa nouvelle série, *Alain Decaux raconte*, et de celles qui en prennent la suite. Castelot continue de produire des émissions, notamment *Le Calendrier de l'Histoire* ; mais il ne rencontrera jamais le succès de son cadet.

On l'a vu, par les diverses politiques des programmes mises en place dans la seconde moitié des années soixante, les émissions historiques connaissent un développement certain : d'après Isabelle Veyrat-Masson, entre 1964 et 1974, la télévision diffuse, à peu de choses près, un programme historique tous les soirs. Du côté du documentaire historique, la proportion est de l'ordre d'un par semaine pendant dix ans. La tendance est surtout au développement des émissions en plateau : émissions de débat, avec les *Dossiers de l'écran*, émission hebdomadaire qui diffuse surtout des sujets historiques ; émissions littéraires également, qui permettent à des historiens universitaires de faire leurs premiers pas à la télévision. *Clio et les siens : les livres et l'histoire* est programmé à partir d'octobre 1966, par Georgette Elgey qui s'impose dès lors comme l'une des principales productrices d'émissions historiques de non-fiction. L'équipe rassemblée autour de la réalisation de ce magazine littéraire est déterminante pour le développement de documentaires historiques à tendance historiographiques, tant par les producteurs (Jean-Marc Leuwen, Janine Knuth) que les historiens y participant (Fernand Braudel, Georges Duby, Marc Ferro, etc.).

La tension au sein de la télévision historique est justement celle qui se joue entre une histoire populaire assez naturellement intégrée à la télévision, personnifiée et à destination du grand public, et la transmission plus difficile d'émissions en lien avec une historiographie plus exigeante mais qui doit nécessairement s'adapter aux cadres de production de la télévision. Missionnés après la création d'une sous-commission des émissions historiques au sein du Comité des programmes, René Rémond et Raoul Girardet sont les auteurs d'un rapport sur la place de l'histoire dans la télévision culturelle : satisfaits de la diversité des genres, ils refusent l'abandon d'une histoire populaire et tout-public⁸⁸, tandis qu'ils s'inquiètent du « décalage entre la vision historique globale donnée par la télévision et les préoccupations, les recherches, les curiosités de l'historiographie contemporaine. »⁸⁹ L'arrivée aux commandes de l'ORTF d'un « PDG-historien », Arthur Conte, signe pour les observateurs en 1972 le « retour » de l'histoire à la télévision et résout certaines de ces tensions. Faut-il alors croire que la télévision historique est en berne pendant la fin des années soixante ? Il n'en est rien : pour le documentaire, c'est le moment où le genre trouve son modèle le plus éclatant.

⁸⁸ « L'abandon, par exemple, de toute formule destinée au grand public, outre qu'elle priverait celui-ci d'une occasion de contact avec le passé, aboutirait à confiner l'histoire dans un cercle étroit. » (René Rémond, *Rapport sur l'histoire à la télévision française*, document interne ORTF, 2 décembre 1969, cité in Isabelle Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, p. 207)

⁸⁹ *Ibid.*

1. Reconversions médiatiques

a. *Le dossier Decaux*

Après 1966, Decaux demeure le principal représentant de l'histoire télévisée en même temps qu'il est un auteur à succès. Libéré du travail en équipe⁹⁰, s'affichant désormais seul, il incarne même une nouvelle forme d'histoire relevant d'un journalisme légitimé comme source de connaissance, qualifiée d'« histoire médiatique »⁹¹ et qui brouille les frontières⁹². Cette légitimité nouvelle tient beaucoup à l'évolution des formes du discours de Decaux : avec *La Caméra*, les auteurs ne faisaient que présenter le sujet de la dramatique et, éventuellement, la méthode de recherche. En sortant de la fiction, Decaux s'impose comme un conteur qui s'adresse, en direct, aux téléspectateurs. En naît une conviction très forte de l'importance de ce discours, longtemps le seul audible pour le grand public, et qui nécessite une application méthodologique et une rigueur scientifique sans failles :

Quand la radio et la télévision n'existaient pas, le métier d'historien c'était d'écrire. Et puis, un nouveau moyen d'expression est apparu qui est l'audiovisuel et qui est le plus puissant de très loin pour pénétrer l'opinion. Il faut dire que parmi tous ces auditeurs et téléspectateurs beaucoup n'ont comme connaissances historiques que celles qu'ils acquièrent par ces émissions. C'est par conséquent une tâche difficile et qui comporte des devoirs. Je suis très conscient des responsabilités que je porte. Je sais que quand je dis quelque chose à la télévision sur un sujet historique, on me croit et beaucoup de gens qui me regardent n'auront leur vie durant aucune autre information sur ce sujet. Il est donc très important d'être très honnête, informé au maximum et surtout de se servir des travaux les plus récents afin d'être sérieux, complet et objectif.⁹³

⁹⁰ En novembre 1967, le « tandem Castelot-Decaux » annonce bien son retour par une émission baptisée *André Castelot et Alain Decaux racontent*, qui doit, sur le modèle des *Bonnes adresses du passé*, des *Châteaux de France* ou encore de la référence journalistique *Cinq colonnes à la une*, « faire revivre le passé par le présent » en liant l'histoire à l'actualité (*Télé 7 Jours*, 14 novembre 1967). Ce projet correspond assez à ceux qui avaient été annoncés au moment de l'arrêt de *La Caméra* ; il ne donne finalement pas de suite.

⁹¹ Pierre Nora, « Alain Decaux raconte... », *op. cit.*

⁹² « A l'origine, la répartition des rôles entre historien et journaliste était claire : au premier la légitimité du savant, de celui qui détient la connaissance, à l'autre la facilité de l'accès au média. Depuis que les historiens sont conviés à intervenir dans les médias et qu'ils ont accepté de s'y rendre, les limites entre les deux métiers se sont encore estompées. Mais sur le terrain de la notoriété, la suprématie des professionnels des médias est encore indiscutable. Le cas d'Alain Decaux est exemplaire. » (Isabelle Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, p. 165).

⁹³ Alain Decaux, *Ouest-France*, « Alain Decaux : dans les émissions historiques, il importe d'être très honnête, informé au maximum, complet et objectif », 11 décembre 1971.

« Instituteur télévisuel »⁹⁴, Decaux entend tenir un rôle d'information et d'édification du grand public alors que le champ médiatique a été déserté par les historiens : il diagnostique une rupture opérée par les historiens positivistes, à la suite des « grands historiens du XIXe siècle, Michelet, Quinet et les autres » qui « allaient au public, c'est eux qu'on lisait »⁹⁵.

Ce rôle fondamental de Decaux comme figure nationale n'est pas le fruit du hasard : passés les premiers succès de *La Caméra*, il résulte d'une installation progressive au centre de la télévision historique opérée entre 1966 et 1971. Dès la création des *Dossiers de l'écran*, Decaux en est un collaborateur fidèle : il y intervient pour la première fois le 4 mai 1967, au cours d'une soirée consacrée à Louis XVII dont le sujet semble taillé sur mesure pour Decaux⁹⁶. Il participe dès lors aux débats dès que ces derniers touchent aux énigmes irrésolues de l'histoire ou constituent des récits édifiants⁹⁷, en particulier sur les époques médiévales et modernes. On l'aperçoit également dans d'autres émissions historiques, à l'instar des *Bonnes adresses du passé*, ou des émissions littéraires : Decaux est un invité apprécié de *Lectures pour tous*. Ses apparitions télévisées sont rapidement signalées : Decaux, qui assume de porter dans son discours la représentation d'une histoire subjective et personnelle, qu'il défend par la valeur morale de ses convictions de gauche modérée, a réussi à trouver la formule adéquate pour conquérir un large public : « cette histoire délibérément exaltante, ni lénifiante ni révolutionnaire, a trouvé le ton juste, celle des médias de masse avec lesquels elle se confond. »⁹⁸

Alain Decaux peut rapidement porter son discours dans ses propres émissions : à la demande de Maurice Cazeneuve, directeur de la Deuxième chaîne, il entame en 1969 la production d'*Alain Decaux raconte*. La série tarde à trouver sa formule définitive : il ne s'agit, pendant deux ans, que de brefs sujets enregistrés⁹⁹ qui rencontrent tout de même déjà un

⁹⁴ Pierre Nora, « Alain Decaux raconte... », *op. cit.*

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ La première « œuvre » historique médiatique de Decaux était une série consacrée à Louis XVII dans le premier périodique où il travaille après la Libération, *Quatre et trois*, et par laquelle il rencontre André Castelot. Cf. *ibid.*

⁹⁷ Decaux définit ainsi ses sujets de prédilection : « des histoires vraies, puisées dans ce passé fabuleux qui contient à la fois des aventures plus passionnantes que celles nées de l'imagination, et des leçons propres à mieux faire vivre l'avenir. » (Alain Decaux, « Ce que je voudrais faire à la télévision », *Télé-Liberté-Informations*, février 1972).

⁹⁸ « [...] Les historiens de métier l'ont compris qui se sont progressivement laissé convaincre qu'Alain Decaux, André Castelot et autres conteurs médiatiques pouvaient éventuellement leur être complémentaires. Ne répondaient-ils pas à une certaine demande sociale (mythes, récits, histoire événementielle et sentimentale, sensibilisation au passé national, etc.) que les universitaires marqués par les *Annales* avaient longtemps refusé de satisfaire ? » (Isabelle Veyrat-Masson, *Quand la télévision*, p. 172).

⁹⁹ « Les deux premières années, deux étés - les deux quarts d'heure hebdomadaires qu'on m'avait donnés étaient des quarts d'heure filmés. C'est à la rentrée de 1970 que Cazeneuve m'a poussé à me lancer. Il m'a donné au départ une demi-heure en direct et *Alain Decaux raconte* a été jusqu'au bout une émission en direct. [...] Je ne voulais pas du direct. C'est Cazeneuve qui me l'a imposé, en me disant que ce serait pour moi un stimulant. J'étais paralysé de peur. Mais il avait raison. » (Pierre Nora, « Alain Decaux raconte... », *op. cit.*, p.8).

certain succès¹⁰⁰. Le « grand saut » qui consacre la notoriété du conteur est celui du direct : le 14 mai 1971, les *Dossiers de l'écran* consacrent une émission à l'évocation des événements de la Commune¹⁰¹ : vu le sujet explosif, alors boudé par la télévision française, en lieu et place d'un film, Alain Decaux se voit confier la tâche difficile de raconter, en direct et face à la Caméra, l'histoire de la Commune de Paris et de sa répression sanglante par Adolphe Thiers. Le succès de la formule est retentissant : la série *Alain Decaux raconte* est repensée sur ce modèle à la rentrée de septembre 1971 ; du quart d'heure original, qui s'était peu à peu allongé, c'est désormais pendant quatre-cinq minutes que Decaux s'adresse à des millions de téléspectateurs, à l'aide de rares documents et sans lire ses notes. Ce tour de force télévisuel fait de Decaux le « Monsieur Histoire » de la télévision ; la série connaît un succès qui ne se dément jamais. Sa participation aux *Dossiers de l'écran* constitue bien l'acte de naissance, après deux ans de gestation, de la spécificité de la méthode Decaux. On peut s'étonner de l'entendre, dans les années suivantes, fixer la date de création de la série à l'année 1971 : pourtant, la veille même de la diffusion des *Dossiers* sur la Commune, Alain Decaux annonce dans la presse son intention de quitter la télévision pour pouvoir se consacrer à ses autres activités, dont l'écriture d'ouvrages historiques¹⁰². C'est bien le succès retentissant de son discours en direct, aux accents d'une franchise et d'une passion tranchant avec ce que la télévision a pu diffuser jusqu'alors, qui le convainc de demeurer devant la caméra. La pérennité du programme est assurée, et il connaît notamment des suites qui situent alors Decaux dans le champ du documentaire, avec *L'Histoire en question* à partir de 1981 et *Le dossier d'Alain Decaux* quatre ans plus tard.

Le succès tient d'abord à l'histoire populaire qui fait l'objet de la série de Decaux : pour lui, « la vulgarisation de l'histoire doit passer par des sujets qui accrochent »¹⁰³, car « le Français a un grand amour pour l'histoire mais ne veut pas s'ennuyer. » Il importe alors de traiter de personnages et de leurs actions plutôt que des structures historiques. L'histoire politique, en particulier, serait difficile à exposer sans ennuyer : « on sait que les conférenciers qui s'attaquent à ces sujets perdent dès leur apparition les téléspectateurs », et Decaux de citer Labrousse comme un modèle de réussite universitaire forcément hermétique au grand public ; Pierre Miquel lui apparaît au contraire comme une réussite de la collaboration de l'histoire universitaire et de son pendant médiatique. Pour Decaux, qui a tout de même connu le succès

¹⁰⁰ Patrick Lefort, « Alain Decaux est devenu le 'conteur d'histoire' de la TV grâce à l'espion Cicero », *Télé 7 Jours*, 22 septembre 1970.

¹⁰¹ « La Commune », *Les Dossiers de l'écran*, diffusé sur la Deuxième chaîne le 14 mai 1971. Identifiant de notice INA : CPF86606312. Du côté des historiens, y participent notamment Jacques Rougerie, Max Gallo, et Raoul Girardet.

¹⁰² « De *La Caméra explore le temps* aux *Dossiers de l'écran* sur la Commune : Dix questions à Alain Decaux », *Télé Poche*, 14 mai 1971. En citant *Les Bonnes adresses du passé* et *Les Chemins de l'histoire* comme séries de grande qualité, Decaux fait état de sa lassitude à la télévision depuis l'échec du projet de la série *Le Jugement de l'Histoire*. Sa participation aux *Dossiers* est ainsi présentée comme un *Alain Decaux raconte* exceptionnel, qui doit clore sa carrière d'homme de télévision.

¹⁰³ *Est-télé-flash*, 2 janvier 1972.

en parlant de la Commune – mais sur un mode mystique, par l'évocation du destin tragique de Communards avides de liberté et d'égalité fauchés par les balles du tyran Thiers – cela implique des sujets tabous : il assume l'interdiction de traiter de l'affaire Dreyfus à la télévision. En conséquence, « les sujets choisis sont, le plus souvent, très connus, et, par définition, ce type de récit historique érudit conforte le public dans un champ de connaissance rassurant. Le réel supplée ici à l'imaginaire des contes merveilleux. »¹⁰⁴

Plus encore que les sujets abordés, c'est bien la personnalité et le discours de Decaux qui assurent le succès du programme. Maryline Crivello-Bocca note que le discours tout entier de la série est organisé autour des trois unités fondamentales du drame classique : on présente la rencontre d'un homme et de son destin extraordinaire au travers d'un moment de bascule où tout devient possible, servi par des capacités de conteur hors du commun¹⁰⁵. Progressivement, et en même temps que l'université fait son entrée à la télévision par des représentants de la « nouvelle histoire », Decaux manifeste une sensibilité similaire, équivoque par l'ouverture de son récit à des sujets d'une plus haute teneur historiographique : les « énigmes » de l'histoire sont délaissées au profit de thématiques plus ambitieuses qui abandonnent « l'histoire par le petit bout de la lorgnette ». L'aboutissement de cette évolution, qui légitime Decaux auprès d'historiens patentés¹⁰⁶, est l'ouverture au genre du documentaire qui survient à la période suivante. Rétrospectivement, Decaux explique cette volonté de changer d'angle de discours du fait du « manque d'images » : le succès de grandes séries documentaires d'histoire contemporaine, à partir des années soixante, impose le statut de « l'image d'archives » comme vecteur d'histoire vivante, sensible, donnant un accès privilégié aux actes et aux paroles des morts : autant de thèmes qui rencontrent la vision de l'histoire de Decaux¹⁰⁷.

¹⁰⁴ Maryline Crivello-Bocca, *L'écran citoyen...*, p. 191.

¹⁰⁵ « Pour le public, le rendez-vous se prend autant avec l'homme qu'avec l'Histoire. Son surnom d' 'instituteur national' convient bien à la pédagogie employée (tonalité de la voix, structure du récit et illustrations) pour transmettre la connaissance de l'événement. Alain Decaux s'adresse directement aux téléspectateurs, fixe la caméra, puis, par quelques sourires et jeux de mots complices, les tient en haleine par son récit. L'émission se fait en direct et Alain Decaux ne lit, en aucun cas, ses notes. Il préfère ses hésitations ou les détails anecdotiques à la rigueur d'un texte lu ou appris. En contrepartie, la forme du récit doit se soumettre à une construction conventionnelle qui permet au téléspectateur de vivre les moments forts et de participer aux 'confidences' qui lui sont faites. » (Maryline Crivello-Bocca, *L'écran citoyen...*, p. 191).

¹⁰⁶ A l'instar de Pascal Ory, admiratif du « griot » Decaux. Cf. Pièces justificatives...

¹⁰⁷ « Or je ressentais souvent le manque d'images, dans ces récits. Je devais me contenter de documents fixes, je les utilisais beaucoup, mais l'image arrêtée, ce n'est pas le film. J'aurais voulu qu'on voie les lieux que je décrivais, j'aurais voulu, s'il s'agissait d'une histoire contemporaine, pouvoir utiliser les films existants. Aussi quand Desgraupes est arrivé à la présidence d'Antenne 2, je lui ai proposé de faire autre chose. Ce qu'il a immédiatement accepté. Dès le moment où il y a image, où il y a tournage, le direct n'est plus possible, puisqu'il y a montage. On monte à la fois le commentaire de Decaux et le film, et les documents d'archives. Il faut donc que j'enregistre. » (Pierre Nora, « Alain Decaux raconte... », *op. cit.*, p.8).

b. « *Jour après jour s'écrit l'Histoire* » : André Castelot et l'amour des dates

Le compère d'Alain Decaux n'est pas en reste. Toujours actif à la radio avec *La Tribune de l'Histoire*, il est déjà sollicité dans d'autres émissions avant l'arrêt de *La Caméra* : il présente les émissions d'*En direct de* consacrées aux occupants de châteaux célèbres, devenues *Châteaux de France* en 1963. Monarchiste ou bonapartiste selon les circonstances, il est une des personnalités privilégiées pour des programmes évoquant la Révolution ou l'Empire : en 1967, il est avec François Furet et Albert Soboul l'un des conseillers historiques du premier épisode de *Valmy ou la Naissance de la République*¹⁰⁸, de Jean Chérasse et Abel Gance, diffusé dans la série *Présence du Passé*. Il intervient de même dans les débats des *Dossiers de l'écran* dont il est un invité fidèle jusqu'en 1980¹⁰⁹, toujours pour évoquer des personnalités d'Ancien Régime ou du Premier Empire : en 1967-1968, il participe ainsi aux soirées consacrées à Marie-Antoinette, à « Madame Sans-Gêne », Mazarin, Talleyrand. Tout naturellement, il est une des têtes d'affiche des programmes du Bicentenaire de la naissance de Napoléon, commémoré en 1969 : il présente l'une des séries documentaires programmées à cette occasion, toujours en lien avec sa prédilection de sujets biographiques et anecdotiques, *Une famille nommée Bonaparte*.

Castelot ne rencontre pourtant pas le succès dont Decaux est auréolé : plus âgé, moins consensuel et renvoyant à des valeurs rétrogrades dans une période où la télévision, plus qu'auparavant, se fait le « miroir » des mouvements divers qui animent la société¹¹⁰, les émissions produites sous sa direction ne renouvellent surtout le genre historique et donnent l'image d'une télévision datée et éculée. Pour autant, le souvenir des jours glorieux est toujours actif chez les dirigeants de la télévision qui lui confient la charge d'une émission historique en 1973, réalisée par Bernard Roland : hebdomadaire, *Le calendrier de l'histoire* couvre toute l'année et fait preuve d'une visibilité rarement accordée à un programme historique à cette période. Du 6 janvier au 29 décembre, sans interruption, Castelot propose des évocations historiques sous la forme de dramatiques ou de documentaires en fonction de dates anniversaires : le programme est diffusé sur un créneau de choix lui assurant une audience maximale, le samedi soir, sur la Première chaîne, à 20h15. La conséquence d'une telle programmation est un format restreint : le *Calendrier de l'histoire* dure un quart d'heure au cours duquel trois à quatre sujets sont abordés

¹⁰⁸ *Présence du passé, Valmy ou la naissance de la République*, « La chute de la royauté », diffusé le 27 mars 1967 sur la Première chaîne. Identifiant de notice INA : CPF86649768.

¹⁰⁹ La présence d'André Castelot aux débats des *Dossiers* suscite d'ailleurs l'enthousiasme de certains observateurs, qui considèrent mal l'émission-reine de la télévision historique, toujours comparée à la mythique *Caméra* : Michèle Stouvenot se félicite en 1971 de constater que « l'Histoire a de nouveau droit de cité à la télévision », la présence annoncée de Castelot à la prochaine émission des *Dossiers de l'écran* rompant avec les « mauvais films » diffusés par Armand Jammot (Michèle Stouvenot, « Sur la Deux, André Castelot sera le premier à ouvrir les dossiers de l'histoire », *L'Aurore*, 3 juin 1971).

¹¹⁰ Cf. Agnès Chauveau, « La télévision et les mouvements de société jusque dans les années 1970 », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°72, 2001/4, pp. 97-108.

en moyenne. L'essentiel de la durée de l'émission est occupée par l'évocation dramatique d'un instant – souvent anecdotique – de la vie d'un personnage historique. Les séquences de documentaires, auxquelles Castelot accorde peu d'attention, ne disposent que des miettes restantes.

La production de la série est annoncée début novembre 1971¹¹¹, et les enjeux du programme sont présentés le mois suivant en ces termes : l'émission proposera une dramatique « semblable à la *Caméra* », décidément une référence indépassable ; Castelot se permettra de prendre des libertés « avec la forme, mais ne trahira jamais le fond »¹¹². La communication sur la programmation est sobre : pour présenter la première émission, la Première chaîne se contente d'annoncer que « André Castelot se propose, en se servant du prétexte des anniversaires, de faire revivre des personnages et des événements, d'animer des ombres et de faire aimer l'histoire. »¹¹³ C'est que les enjeux sont maigres : en tant qu'émission de *prime time*, l'ambition de la série se limite à évoquer brièvement des personnages issus d'un imaginaire historique traditionnel, rarement contemporains, parfaitement consensuels et n'offrant pas la moindre aspérité d'ordre politique. Chaque émission associe ainsi une « dramatique » et des « anniversaires », courts sujets dont le statut même de documentaires peut être questionnés tant ils se rapprochent de séquences de journal d'actualité : pour la critique de l'époque, l'alliance des deux genres passe mal et le retrait occasionnel des séquences documentaires est apprécié¹¹⁴. L'intérêt de la série est d'adapter à la télévision un ouvrage récent éponyme de Castelot : après un *Almanach de l'Histoire*, sorte de journal intime romancé dans lequel l'auteur se met en scène conversant avec Clio¹¹⁵, qui lui souffle à l'oreille le nom de grands personnages selon la date du jour, *Le Calendrier de l'Histoire* est publié en octobre 1970 chez la Librairie Académique Perrin et rassemble, de façon quotidienne, des courts chapitres romancés – façon Dumas – et des paragraphes anecdotiques beaucoup plus succincts purement informatifs sur la vie et l'action d'un personnage¹¹⁶. Les sujets sont variés, mais essentiellement biographiques ; faut-il s'en

¹¹¹ « André Castelot a commencé son *Calendrier de l'Histoire* », *France-Soir*, 5 novembre 1972.

¹¹² « Le calendrier de l'Histoire d'André Castelot », *Le Figaro*, 13 décembre 1972

¹¹³ « [...] Ses propos seront illustrés par des documents d'actualité cinématographique, par des documents d'archive, des photographies, des gravures et des séquences dramatiques filmées. » (*Infotélé 1^{ère} chaîne*, 14 janvier 1973 : « Le calendrier de l'Histoire »).

¹¹⁴ « Il était tentant d'éliminer, au moins de temps en temps, la série d'instantanés qui composaient cette émission, au profit de la courte tranche d'histoire mise en scène, qui leur était associée. » (*La Presse de la Manche*, 4 juillet 1973).

¹¹⁵ L'ouvrage s'ouvre sur ces mots : « _ Tiens, bois ça ! m'a déclaré Clio, ce matin, en me tendant une tasse de verveine, en guise de petit déjeuner. Il faut vous dire, afin d'éclairer cet Almanach, que Clio est ma compagne. Pourquoi l'ai-je baptisée ainsi ? Parce que je l'aime autant que l'Histoire peut-être... » (André Castelot, *L'Almanach de l'Histoire*, Librairie Académique Perrin, 1962, p. 11).

¹¹⁶ Pour la date du 1^{er} juin, succède ainsi au sujet « 1^{er} juin 1566 : Le mystère du roi Jacques Ier d'Angleterre », par lequel Castelot fait parler ses personnages historiques à la manière d'une dramatique, un paragraphe dédié au 1^{er} juin 1815 : « Assassinat ou suicide : le maréchal Berthier, se tue en tombant par la fenêtre du palais de Bamberg où il s'était réfugié à la chute de l'Empire. » (André Castelot, *Le calendrier de l'Histoire*, Librairie Académique Perrin, 1970, p. 352). La « grande histoire » cède le pas à l'anecdote, pensée comme moyen d'accéder à la psyché des personnages évoqués : « 2 mai 1481 : Mort du sultan Mahomet II. Celui qui fut surnommé 'l'Alexandre Mahométan', pendant ses trente années de

étonner, l'histoire de la France monarchiste et catholique est largement surreprésentée. A quelques rares occasions, des sujets contemporains peuvent s'imposer : c'est le cas de l'émission du 6 janvier 1973¹¹⁷, qui évoque par une dramatique la rencontre de Victor Hugo et Juliette Drouet (2 janvier 1832) et, par les documentaires, la mission Citroën à Tombouctou (7 janvier 1923), l'Hiver de 1709, les plans de l'offensive allemande (10 janvier 1940).

La série n'a pas, semble-t-il, laissé dans la mémoire collective de traces comme les émissions d'Alain Decaux : s'insérant parfaitement dans les logiques historiennes télévisuelles par la commémoration permanente et le retour aux dates comme moteur de l'évocation historique, feuilletonnante, elle bénéficie d'une place de premier rang dans la grille des programmes mais ne joue qu'un rôle de préambule à la « grande » émission du soir. Après *Le Calendrier de l'Histoire*, André Castelot reste une figure tutélaire de la télévision avec quelques programmes, de peu d'éclat, à son actif : il présente de novembre 1976 à février 1980 *André Castelot raconte*, pastiche du titre de son ami Decaux, où il évoque l'histoire de chiens célèbres dans le cadre du magazine *30 millions d'amis*.

Destins similaires mais notoriétés inégales pour les deux auteurs de *La Caméra*, qui se mesurent à leur place respective dans la mémoire collective de la télévision : si les deux sont perçus comme des éléments majeurs de la télévision, et pas seulement des programmes historiques, dont la présence scande pendant de nombreuses années le temps télévisuel, il semble qu'Alain Decaux soit le seul à avoir laissé une trace durable dans les mémoires par ses émissions. Plus jeune, plus proche des préoccupations de son temps, il eut également le mérite d'être d'une gauche suffisamment modérée pour paraître sans contraintes à la télévision gaullienne puis giscardienne, et suffisamment affirmée pour atteindre des sommets sous les mandats de François Mitterrand.

2. L'histoire des journalistes

Le succès de Decaux et Castelot tient également au fait, on l'a vu, que la télévision historique des années de l'ORTF est celle des journalistes. Le détronement de la catégorie professionnelle des réalisateurs par cette dernière est symptomatique de l'évolution générale de la télévision, qui relègue ses techniciens au second plan ; à partir de 1965, les grandes figures du petit écran ne sont pas *que* des hommes de télévision : journalistes auteurs ou présentateurs, ils s'expriment à la radio, dans la presse, par des ouvrages. Dans ce contexte, l'émission

règne, ne fit que marcher de conquête en conquête. C'était sans doute un prince quelque peu cruel, car il ordonna un jour de faire éventrer quatorze pages pour savoir lequel d'entre eux avait mangé le melon qui lui était réservé... » (*Ibid.*, p. 290).

¹¹⁷ *Le Calendrier de l'Histoire*, « Éphéméride du 6 au 12 janvier », diffusé le 6 janvier 1973 sur la Première chaîne. Identifiant de notice INA : CPF09007223.

fondamentale de la période est précisément celle qui applique à l'histoire des méthodes issues du journalisme, et plus encore, des dispositifs profondément télévisuels. Avec un millier d'émissions entre 1967 et 1991, *Les Dossiers de l'écran* sont « la série historique la plus durable et, quantitativement, la plus importante de la télévision »¹¹⁸. L'histoire de la série n'intéresse pas, dans les premières années, le sujet des documentaires historiques, puisqu'elle n'en diffuse pas avant le film de montage *Pétain (1856-1951)*¹¹⁹ ; il semble cependant impossible de passer outre l'évocation d'un programme si déterminant dans la conduite des émissions historiques.

Isabelle Veyrat-Masson décrit l'émission comme un « instrument éducatif dévoyé » : avec pour objectif d'« expliquer au public l'histoire de son temps »¹²⁰, la série se serait, dans les sept premières années de son existence, en réalité penché sur des sujets consensuels et assuré le maintien d'un statu quo mémoriel par la présence en plateau d'invités dont le mérite premier était de « passer bien ». C'est à partir de 1974, en accompagnement d'un mouvement plus général d'une « mode rétro » dans la société française que Henry Rouso a qualifié de « miroir éclaté »¹²¹, que l'émission aurait participé à « la chute des principaux tabous historiques ». Tout en souscrivant à cette analyse, il me semble, comme j'ai déjà pu l'expliquer, que le choix des sujets programmés témoigne d'une tentative prématurée de susciter de tels dévoilements : les sujets que propose Armand Jammot en 1967-1968 sont étonnamment contemporains et, pour certains, inédits dans des émissions de télévision. Le recadrage autoritaire de la télévision post-Mai 68, qui doit soudain faire face à une « crise de société » - voire, de civilisation ! – et s'accompagne de nombreux licenciements de journalistes, explique le retour de la série sur des thématiques plus lisses après une période exclusivement consacrée aux sujets d'histoire antique, presque caricaturale de l'autocensure exercée par les producteurs d'émissions.

« *Les Dossiers de l'écran* sont vraiment liés à un homme »¹²² : arrivé à la télévision tardivement, lançant les *Dossiers* à quarante-cinq ans, Armand Jammot est exemplaire de cette génération de producteurs, journalistes avant d'être des hommes de télévision. Aguerri par une longue expérience, d'abord dans la presse écrite, ensuite à la radio, il débute à la télévision dans des programmes de jeux qui développent son « obsession » pour le contact avec le public. En 1967, les *Dossiers* sont l'occasion pour lui de « reprendre son métier de journaliste »¹²³ ; il se voit offrir l'opportunité d'une grande émission par les dirigeants de la télévision qui souhaitent alors relancer la Deuxième chaîne, qui peine à trouver une identité spécifique¹²⁴. On l'a vu par

¹¹⁸ Isabelle Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, p. 173.

¹¹⁹ Diffusé sur Antenne 2 le 25 mai 1976. Identifiant de notice INA : CPB16001181.

¹²⁰ Armand Jammot, cité in Isabelle Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, p. 178.

¹²¹ Cf. Henry Rouso, *Le syndrome...*

¹²² Isabelle Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, p. 174

¹²³ *Ibid.*, p. 175.

¹²⁴ « Claude Contamine, entouré de ses deux directeurs, Philippe Raguenaud et Jacques Thibau, propose à un certain nombre de producteurs de télévision de leur confier une soirée que l'on pourrait qualifier de thématique. Les magazines

les débats tenus au Comité des programmes, la série devient la figure de proue de la chaîne et est programmée en concurrence avec des jeux afin d'évaluer son attraction ; l'expérience est un franc succès. Jammot importe alors à la télévision sa vision du journalisme, définie par son expérience de presse écrite ; le journalisme télévisuel, d'après lui, est encore du côté des actualités cinématographiques. Il s'agit alors, en théorie, de faire du journalisme d'investigation historique : « raconter 2000 ans d'histoire à l'aide de 50 ans de cinéma », la diffusion d'un film étant le préalable au débat mené par des spécialistes d'horizons divers, dont la tâche consiste notamment faire la critique des représentations et idées historiques véhiculées par l'œuvre diffusée. A ce titre, la qualité du film n'est d'aucune importance : il doit avant tout constituer une pièce du « dossier » pour introduire le débat¹²⁵.

Suspecté de laisser délibérément de côté des sujets qui constituent autant de tabous télévisuels, Armand Jammot s'est défendu en déclarant fixer le programme des émissions en fonction de la disponibilité des films existants et pouvant être diffusés. Pour Isabelle Veyrat-Masson, cette raison est une dérobade : premièrement, parce que les *Dossiers* ont su avoir recours à des expédients quand des films n'existaient pas, en témoigne l'évocation de la Commune de Paris par un Alain Decaux conteur ; deuxièmement, parce qu'ils n'ont pas non plus hésité à mettre en production des films originaux pour servir le débat¹²⁶. A vrai dire, cette excuse semble plausible, surtout dans le cadre de sujets qu'on souhaite aborder par le biais d'un documentaire : au tournant des années soixante-dix, les épisodes des grandes séries documentaires – qui correspondent, peu ou prou, au format des films documentaires passés aux *Dossiers* après l'éclatement de l'ORTF – nécessitent environ, et au minimum, trois mois de production pour assurer la recherche documentaire et iconographique, le tournage et le montage d'un film d'une heure, avec une réduction du temps de production dès lors que plusieurs épisodes sont produits simultanément. Une émission hebdomadaire comme *Les Dossiers de l'écran* ne pouvait, en aucune façon, assumer de tels rythmes de production. Il n'empêche que certains sujets demeurent dans l'oubli, alors même que des œuvres cinématographiques existent qui permettraient de les introduire : les *Dossiers* parlent de la

d'André Harris et Alain de Sédouy, ceux de Philippe Labro et Henri de Turenne procèdent de cette volonté. A l'issue de cet 'appel d'offres', Armand Jammot est pressenti pour réaliser une soirée historique qui, commencée par un jeu, se prolongerait par un film de fiction suivi d'un débat pendant lequel les téléspectateurs pourraient poser des questions par le filtre de SVP [...] » (*Ibid.*, pp. 175-176).

¹²⁵ Isabelle Veyrat-Masson, *Télévision et histoire...*, p. 51.

¹²⁶ « Pour 'raconter l'histoire de son temps', Armand Jammot a été souvent limité par la production cinématographique, il a fait alors réaliser des documentaires (Mussolini, Staline ou Pétain), ou il a donné la parole à des conteurs (Alain Decaux et La Commune). Mais lorsqu'il décide de trouver un substitut régulier aux films du commerce pour sa première partie, il fait réaliser des docudramas, à partir de scénarios écrits par des historiens, tant il est évident que le rôle de la fiction dans la nature et le succès de son émission est décisif. » (*Ibid.*, p. 51) « Il doit alors résoudre le dilemme suivant : soit il diffuse un film de long-métrage qui fait de l'audience mais qui sera critiqué par les spécialistes, soit il respecte le plus possible la vérité historique et est confronté à une pénurie de films, surtout de films grand public, soit il propose des documentaires mais il est alors loin d'obtenir la même audience qu'une fiction. La solution semble donc être de faire réaliser ses propres fictions. » (Isabelle Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, p. 177).

Commune mais jamais de l'Algérie, la Seconde Guerre mondiale n'est abordée que sous le prisme militaire ou résistant, les guerres coloniales sont inexistantes : « les thèmes sont donc soigneusement choisis pour ne pas provoquer de lames de fond dans le pays »¹²⁷. Le débat qui suit la diffusion du film n'est par ailleurs pas en mesure de pallier pleinement les inconsistances de l'œuvre qui le précède. Moins regardé par les téléspectateurs, pas assez incisif envers les nombreuses erreurs des films, il entraîne des critiques qui regrettent qu'une « émission qui se prétend de connaissance n'aboutit qu'à inculquer de grossières contre-vérités à la majorité des spectateurs. »¹²⁸ Les historiens convoqués ne sont pas de nature à transformer le plateau en débat historiographique ; il faut du temps avant que des universitaires ne soient à l'aise devant la caméra. Jusqu'au milieu des années soixante-dix, ce sont Decaux et Castelot qui tiennent le rôle de médiateurs privilégiés d'une connaissance historique somme toute orientée. Par la suite, une « troupe » se constitue autour des spécialistes identifiés, Jean Tulard pour l'époque moderne, Jean Elleinstein pour l'histoire du communisme et de l'Europe de l'Est¹²⁹.

A ce titre, le rôle de « pionnier » des *Dossiers de l'écran* dans la mise en accusation des tabous historiques contemporains semble largement surestimé : celle-ci n'intervient qu'au sein d'une télévision débarrassée de certains carcans gaullistes, et surtout dans un mouvement général de « retour du refoulé » qui inonde la société française. Pas plus que les documentaires historiques – à l'exception d'une période plus audacieuse avant Mai 68 – le programme d'Armand Jammot n'inspire de bouleversements mémoriel ou historiographique dans les années de l'ORTF¹³⁰ ; on peut même considérer que c'est précisément dans le genre du documentaire, dont certaines des productions les plus exemplaires subissent censures et interdictions, que de tels discours se font jour.

C. L'aire du témoin : *Les Grandes batailles*

C'est par l'action de journalistes nouvellement entrés à la télévision que cette dernière connaît, au milieu des années soixante, son « boom du documentaire »¹³¹. Plusieurs séries d'ampleurs, qui traitent pour la plupart d'histoire contemporaine, apparaissent entre 1964 et

¹²⁷ Isabelle Veyrat-Masson, *Quand la télévision*, p. 180.

¹²⁸ Claude Scève, « Les *Dossiers de l'écran*, le petit théâtre de l'histoire », *Téléciné*, mars 1977, cité in *ibid.*, p. 181.

¹²⁹ Isabelle Veyrat-Masson, *Quand la télévision*, p. 183.

¹³⁰ « Derrière l'apparente exigence de vérité et de transparence, se dessine donc une autre émission au dispositif très réglé, très contrôlé, dans lequel les invités et l'animateur – ceux dont la présence en direct apparaît comme une garantie d'authenticité – disposent en réalité d'une autonomie et d'une liberté très relatives. Tandis que la disposition des participants invite au rapprochement ou aux conflits et favorise certains intervenants aux dépens d'autres, les doigts levés, les conversations en aparté, les mines excédées ou ennuyées, les rappels, par ligne intérieure, du producteur à l'animateur sont systématiquement dérobés aux regards des téléspectateurs. » (*Ibid.*, p. 185).

¹³¹ Jacqueline Beaulieu, *La télévision des réalisateurs...*, p. 52, cité in Isabelle Veyrat-Masson, *Quand la télévision*, p. 186.

1967 : Isabelle Veyrat-Masson relève trois émissions cardinales qui s'inscrivent dans les modèles sociologiques défini par Jay G. Blumler et Michael Gurevtich pour décrire les relations entre journalistes et politiques¹³² : un modèle adversarial représenté par *Munich ou la Paix pour cent ans* puis *Le Chagrin et la Pitié*, un modèle « négociateur-complice » par *Mémoires de votre temps*, un modèle « complémentaire » par *Les Grandes Batailles*. Citons également *Trente ans d'Histoire*, première émission de l'ORTF à traiter des conflits mondiaux du XXe siècle dans la foulée du *Magazine du temps passé*, et qui lance la carrière de réalisateur de film de montage de Marc Ferro ; *L'aventure du ciel*, qui inaugure la fascination de la télévision historique pour l'histoire de l'aviation ; pour les périodes antérieures, des séries comme *Présence du Passé* et *Histoires de Paris* annoncent en 1966 l'extension du documentaire historique à toutes les périodes et tous les sujets. J'évoquerai nombre de ce séries dans la suite de cette étude. Il en est toutefois une qui mérite un intérêt particulier, qui symbolise à elle toute seule le renouveau du documentaire dans la télévision historique après *La Caméra*, et impose un modèle du documentaire à base « d'images d'archives » : *Les Grandes batailles* de Guillaud, Turenne et Costelle constituent de 1966 à 1974 le sommet de la télévision historique et l'une des productions les plus ambitieuses de l'ORTF.

Inaugurée dans un premier temps par un film commémoratif qui célèbre en 1966 les cinquante ans de la bataille de Verdun, la série des *Grandes batailles* reflète l'évolution des commémorations télévisées relevée par Muriel Rivière de La Souchère : elle constate qu'à partir des années soixante, les retransmissions de cérémonies commémoratives sont atténuées dans les sujets des journaux d'actualités pour être remplacés par des reportages qui représentent, à l'aide d'image d'archives, l'événement lui-même ; le discours des témoins s'impose progressivement dans ces reportages en lieu et place de celui des commémorateurs¹³³. Le récit oral – ou la reconstitution – semblent passés de mode pour l'histoire contemporaine : la télévision exploite désormais plus volontiers des documents explicatifs, archives, cartes, extraits de textes littéraires ou de presse en même temps que les téléspectateurs s'accoutument à la lecture des images d'archives¹³⁴. Le rôle pionnier de Frédéric Rossif est largement reconnu par la presse mais la télévision historique se saisit des archives cinématographiques dans un

¹³² Jay G. Blumler, Michael Gurevitch, « Politicians and the Press : an essay on Role Relationships », in D.D. Nimmo, K.R. Sanders (dir.), *Handbook of Political Communication*, Beverly Hills, Sage, 1984, pp. 467-493, cité in Isabelle Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, p. 187.

¹³³ « Le rôle des témoins est important dans ces reportages. L'utilisation de témoignages entraîne une humanisation et une personnification de la guerre et du récit qui en est fait. Avant 1964, quelques rares témoins apparaissaient de temps à autre. A partir de 1964, ils sont de plus en plus nombreux et presque systématiquement présents. Les combattants ne sont pas seulement des morts dont on voit les croix, ils sont aussi les survivants qui maintenant racontent leur réalité de la guerre. La valeur accordée à leur témoignage est grande : ils étaient là, ils ont vécu, ils ont vu, ils ne peuvent se tromper ou mentir, leur parole est vérité. » (Muriel Rivière de La Souchère, *De Dunkerque à Nuremberg...*, p. 147).

¹³⁴ « Le film documentaire connaît une vogue croissante et c'est certainement avec d'autres yeux que les téléspectateurs voient les images tremblées et rayées des archives documentaires. Il y a quelques années, elles auraient soulevé la raillerie ou, au mieux, l'attendrissement. Maintenant, elles éveillent dans le cœur du pire profane l'émotion qui étreint l'archéologue lorsqu'il exhume un témoignage du passé. » (*Libération*, 17 septembre 1964, cité in *ibid.*, p. 152).

nouveau paradigme : là où Rossif appelait à une lecture esthétisante et métaphorique des images montées, les journalistes-historiens abandonnent cette esthétique de cinéaste pour ancrer les images d'archives dans une représentation fidèle et objective du réel.

1. *Verdun*

a. *Le nouveau trio de la télévision historique*

Deux producteurs issus du journalisme, un réalisateur à leurs côtés : la formule, déjà rencontrée, semble être la clé du succès. La proximité des trois créateurs des *Grandes batailles* avec leurs prédécesseurs de *La Caméra* s'arrête là : leurs parcours est typique du renouvellement des cadres professionnels qui s'opère avec l'avènement de l'ORTF. Les producteurs ne sont pas des hommes de radio : ils font leurs armes dans les colonnes de la presse écrite. Leur rencontre a lieu en 1960 : collaborateur de Pierre Lazareff à *France-Soir*, Henri de Turenne est chargé par ce dernier de recruter un spécialiste des affaires militaires : il choisit Jean-Louis Guillaud, « un chroniqueur militaire qui avait des tuyaux formidables » passionné d'histoire¹³⁵ ; formé à l'Institut des Hautes Études de Défense Nationale après avoir couvert la guerre en Algérie, il y apprend la théorie militaire et se spécialise sur le sujet. Les deux entrent à la télévision en 1963 : Jean-Louis Guillaud est nommé rédacteur en chef de l'Actualité télévisée tandis que Henri de Turenne écrit et présente des reportages, puis devient producteur exécutif avec le lancement en 1966 du magazine d'information *Caméra 3*, produit avec et présenté par Philippe Labro. Guillaud comme Turenne manifestent dès leur arrivée à la télévision le désir de produire un programme ambitieux traitant de la guerre, soit historique, soit d'actualité, mais qu'ils sont par « des sensations, des souvenirs, une sensibilité peut-être particulière »¹³⁶ issus de leur travail respectif de reportage de guerre. Un premier projet de documentaire historique est déposé auprès de la Direction des programmes de l'ORTF en 1964, sans succès¹³⁷ ; la place est déjà occupée par les premiers épisodes de *Trente ans d'histoire* consacrés à la Première guerre mondiale. Deux ans plus tard, les deux hommes tentent à nouveau leur chance. Le dépôt d'un nouveau scénario coïncide avec le lancement par Alexandre Sanguinetti, ministre des Anciens combattants, d'un projet de documentaire dans le cadre de la commémoration du 50^e anniversaire de la bataille de Verdun : le duo Guillaud-Turenne est sélectionné pour le produire.

¹³⁵ « Je me suis toujours passionné pour l'histoire. Et l'histoire militaire, c'est l'histoire qu'on peut raconter le mieux à la télévision. C'est toujours beaucoup plus difficile de raconter à la télévision l'histoire diplomatique, parce qu'on voit des balais, des gens, des robes, qui sortent, des conversations relativement abstraites... L'histoire économique c'est très très difficile aussi, parce qu'on fait des allusions [...] » (Jean-Louis Guillaud, entretien avec Louis Vaudeville, 2005, TF1 Vidéo).

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ *Télé 7 Jours*, 6 mai 1972.

Le recrutement du réalisateur reflète parfaitement les conflits en cours à la naissance de l'ORTF : après plusieurs grèves d'ampleur menées par des réalisateurs syndiqués et l'affaire Lorenzi, il n'est plus question de confier la réalisation d'une émission historique de premier plan à un réalisateur homologué. Les producteurs font alors appel à un simple assistant-réalisateur qui travaille déjà sous la supervision de Jean-Louis Guillaud. Daniel Costelle, qui a réalisé quelques sujets pour le magazine *Panorama*, travaille alors pour l'actualité télévisée : cet élément n'est pas sans importance. L'information est alors puissamment verrouillée par la censure gouvernementale, qui n'y emploie que des professionnels fidèles à la hiérarchie, étrangers à l'activité syndicale des réalisateurs des programmes. Le choix de Costelle assure à Guillaud et Turenne la collaboration totale d'un technicien qui s'accorde à leur point de vue – les trois partagent des opinions politiques d'obédience gaulliste – et qui, plus important encore, leur doit tout : la gratitude du jeune réalisateur envers « le patron » Guillaud, manifestée encore quarante ans après, témoigne de la réussite de l'opération¹³⁸.

Dans ce projet, rapidement baptisé sobrement *Verdun*, les trois hommes ne disposent pas d'une liberté absolue : le film est avant tout déterminé par son inscription dans un calendrier officiel des commémorations nationales. Les producteurs se plaignent occasionnellement de cette « manie télévisuelle de célébrer les anniversaires »¹³⁹ : « On n'a jamais pu faire ces émissions qu'à l'occasion d'anniversaires. [...] il faut à tout prix qu'il y ait un anniversaire. Ce qui fait qu'on les a faites dans un désordre incroyable ! »¹⁴⁰ La conséquence est que la série n'en est pas vraiment une¹⁴¹ ; chaque épisode est produit de façon autonome sans l'assurance d'une continuité du programme, la production de nouveaux épisodes étant cependant systématiquement assurée par le succès rencontré. Dès 1966, le premier film transmet toutefois les orientations et la sensibilité propres aux trois hommes : la conséquence de leur parcours respectifs de journalistes d'actualité semble être une obsession de l'objectivité, atteinte notamment par le travail sur les images d'archives. La série est construite, du moins, dans l'idée qu'en ont ses créateurs, en opposition formelle avec le travail précédent de Frédéric Rossif. Pour préparer *Verdun* comme les films qui suivront, les trois producteurs s'astreignent à un

¹³⁸ Après avoir seulement échangé « une demi-douzaine de conversations en deux ans », Jean-Louis Guillaud aurait annoncé à Costelle son recrutement comme réalisateur lorsque ce dernier lui apportait dans son bureau le déroulé du journal télévisé, tâche subalterne s'il en est. Guillaud lui rapporte alors la décision du général de Gaulle, blessé et fait prisonnier sur ce champ de bataille, d'entamer la production d'un « grand film » sur Verdun. « En un instant, j'ai pensé : mon dieu, faites que je sois assistant sur ce film, que je puisse être assistant sur ce film. Et Guillaud m'a dit : 'Je vous ai choisi comme réalisateur'. Je crois que y'a pas une minute de ma vie où je n'ai pas été extrêmement reconnaissant à Jean-Louis Guillaud d'avoir eu ce geste extravagant, parce qu'il y avait des réalisateurs, que je n'étais pas réalisateur... » (Daniel Costelle, entretien avec Louis Vaudeville, *op. cit.*).

¹³⁹ Jean-Louis Guillaud, entretien avec Isabelle Veyrat-Masson, in Isabelle Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, p. 195.

¹⁴⁰ Henri de Turenne, entretien avec Louis Vaudeville, *op. cit.*

¹⁴¹ « Le premier film que nous avons fait après Verdun, c'est la bataille d'Angleterre. Au moment où j'ai transmis le générique à Jean-Louis Guillaud, il m'a dit de rajouter au-dessus 'dans la série des Grandes Batailles'. Quelle série des Grandes batailles ? De quoi s'agit-il ? [...] On n'a pas eu l'impression de faire une série. On a eu l'impression de se battre à chaque fois. » (Daniel Costelle, *ibid.*).

travail de documentation et de lectures poussé pour retransmettre en une forme de vulgarisation les orientations historiographiques les plus à jour¹⁴². On le verra, les reproches faits à Rossif semblent largement exagérés, tant *Verdun* puis les *Grandes Batailles* réemploient des dispositifs cinématographiques qu'il développe dans les années cinquante, voire des images tournées par lui, intégrées au montage des *Grandes batailles* comme des séquences inédites.

La série, loin d'une objectivité totale, est toujours marquée par la patte de ses auteurs qui appliquent à leur émission leur propre vision de l'histoire. Turenne fait état d'un imaginaire original : l'objectif n'est pas tant de proposer un discours événementiel et chronologique, mais d'explorer la notion de guerre en soi : « le choc de civilisation, le choc de deux mondes, de deux idées, de deux théories politiques, c'est ça qui m'intéresse. »¹⁴³ On retrouve là le journaliste d'actualité, qui a pour ambition de transposer le passé dans le présent : sa « doctrine » se résume à « présenter une situation ancienne comme si elle était d'aujourd'hui »¹⁴⁴, « traiter l'histoire au présent, l'actualiser, et la vivre »¹⁴⁵ ; les archives sont alors autant de documents de reportages, les témoins des acteurs de l'événement, et le commentaire doit rappeler celui de journalistes sur le terrain. Pour Costelle, grand cinéophile, *Verdun* est aussi l'occasion de mettre en application sa sensibilité cinématographique personnelle, qu'il qualifie volontiers plus tard de « théories costelliennes »¹⁴⁶ : l'idée, fondatrice, et qui chamboule le genre du documentaire historique, de ramener les témoins sur les lieux de l'action n'est autre qu'une transposition dans le documentaire de la mise en scène du *Sergent York* de Howard Hawks¹⁴⁷, que Daniel Costelle tient pour le plus grand réalisateur de l'histoire du cinéma. Les moyens engagés pour tourner le film sont considérables : le devis est trois fois supérieur à celui des émissions historiques classiques de la même période. L'ORTF ne peut cependant assumer à lui seul la

¹⁴² « L'objectivité, c'est aussi faire le tour de ce qui a été écrit sur le sujet pour faire l'émission et rester au plus près de l'histoire des historiens. Henri de Turenne revendique un rôle de vulgarisateur, il n'est pas historien puisqu'il ne prétend rien découvrir, mais il effectue des 'reportages dans l'histoire'. Pour être objectif, c'est-à-dire être un bon journaliste, il faut aussi de la rigueur et du sérieux. L'une des missions que se sont assignées les auteurs des *Grandes Batailles* c'est de ne pas tromper le téléspectateur. Ils reprochent à Rossif [...] d'être plus poète qu'historien ou journaliste ; au 'beau', ils préfèrent le 'juste', et pour cette raison se méfient des documents 'trop beaux pour être honnêtes', c'est-à-dire trop bien filmés dans des situations invraisemblables et qui ne peuvent qu'être des films de propagande. Ils choisissent des témoins irrécusables et font un choix inattaquable dans leurs propos. Il faut enfin renoncer à faire le travail des historiens qui, en cherchant les causes et en proposant une interprétation et une analyse des événements, prennent une position qu'il est loisible de discuter ensuite et de contredire ; il faut se contenter de montrer, de décrire, de relater, fait après fait, les événements. » (Isabelle Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, p. 196).

¹⁴³ Henri de Turenne, entretien avec Isabelle Veyrat-Masson, in Isabelle Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, pp. 195-196).

¹⁴⁴ Henri de Turenne, entretien avec Louis Vaudeville, *op. cit.*

¹⁴⁵ *Le Monde*, 12 novembre 1972.

¹⁴⁶ « C'est une idée qui a été absolument inimaginable à mettre en œuvre. On peut dire dans un bureau : 'on va mettre un témoin ici...'. Mais quand il a fallu pour la bataille du Pacifique amener un témoin à Guadalcanal ou à Iwo Jima, la logistique a été beaucoup plus compliquée. Dès Verdun, ça a été l'objet de budgets considérables. [...] Le désert, on a été à Bir Hakeim ; L'Atlantique, on a plongé en sous-marin. » (Daniel Costelle, entretien avec Louis Vaudeville, *op. cit.*).

¹⁴⁷ Dans le film, le personnage du tireur d'élite, incarné par Gary Cooper, retourne pour y témoigner devant le général Pershing sur les lieux où il a anéanti un régiment allemand. Cf. *ibid.*

production, notamment du point de vue des archives cinématographiques exploitées : *Verdun* est ainsi coproduit avec Pathé, Jacques Anjubault dirigeant la production du côté de l'ORTF. Les vœux de grandeur de Costelle sont exaucés : le film est tourné en 35mm, un format encore inédit pour un documentaire de télévision.

b. *Le cénotaphe des Poilus*

Verdun s'appuie sur deux fondations iconographiques, mises en connexion permanente par l'œuvre du montage : des séquences originales tournées *in situ*, sur les lieux de la bataille, et des prises de vues d'époque, dont un certain nombre sont des reconstitutions, puisées dans les dépôts d'archives cinématographiques que visitent les producteurs de l'émission. La recherche d'archives inédites concentre dans un premier temps tout l'intérêt de Costelle ; la première expérience de documentation est déjà présentée comme une aventure, une exhumation de trésors enfouis¹⁴⁸ qui sous-tend le rapport costellien à l'archive comme une quête de la vérité. La recherche documentaire, en 1966, fonctionne comme un apprentissage critique des faux et des authentiques¹⁴⁹ ; on retrouve là le travail méthodique que menait déjà Marc Ferro deux ans plus tôt en travaillant sur la série *Trente ans d'histoire*¹⁵⁰. A l'origine, le témoignage n'est pensé que comme un moyen de « boucher les trous » des documents, avant de devenir le « principe fondamental de la série » : l'émotion du passé dévoilé et la vérité historique semblent se trouver du côté des documents cinématographiques¹⁵¹, complétés par les voix des

¹⁴⁸ « Tout était à faire et pratiquement par nous seuls. Je me souviens encore que c'est dans des boîtes rouillées, dénichées dans les sous-sols d'un blockhaus du Service cinématographique des armées, que nous avons découvert nos premiers films inédits sur Verdun. Personne ne savait qu'ils étaient là. » (Daniel Costelle, *Télé 7 Jours*, 6 mai 1972).

¹⁴⁹ *Le Monde*, « Verdun, six ans après », 12 novembre 1972.

¹⁵⁰ Cf. *infra*, Chapitre III.

¹⁵¹ « Je me suis un peu spécialisé dans le film de montage de documents authentiques et la découverte des documents a été une révélation, une de mes grandes satisfactions personnelles. Parce que je crois qu'il y a dans le document authentique quelque chose de plus émouvant que la meilleure reconstitution. Quand nous avons réalisé *La bataille d'Angleterre*, est arrivé sur les écrans parisiens un film de fiction américain sensationnel, réalisé avec un énorme budget. On s'est dit : on ne tiendra pas le coup, personne ne va regarder notre film, on va être éclipsés. Eh bien, finalement, notre pauvre petit film de montage a tout à fait tenu le coup et beaucoup de gens l'ont trouvé plus émouvant que la reconstitution à coups de millions de dollars. Les documents authentiques ont une valeur émotionnelle, mais aussi une valeur informative formidable. Je pense à 1936. Vingt secondes d'images sur le Front populaire vous donnent une foule d'informations. En voyant les uns défiler à la Bastille en casquette, les autres aux Champs-Élysées en chapeau, vous comprenez l'essentiel du conflit social de l'époque, alors qu'il faudrait vingt-cinq pages de livre pour l'expliquer. Mais, par contre, il faut être conscient de ce que l'image est très incomplète. Elle a ce pouvoir d'évocation puissant, foudroyant même. En revanche, elle est partielle, elle est primaire. Il est difficile d'exprimer quelque chose de nuancé, de subtil avec l'image, parce qu'elle *fout le camp* soit à gauche, soit à droite. L'image seule n'est pas totalement fiable. » (Henri de Turenne, « Le film de montage – table ronde sur l'histoire à la télévision avec Marc Ferro, Marcel Bluwal, Henri de Turenne, Christiane Varady », Paris, Centre Georges Pompidou, 7 novembre 1984, in J. Bourdon, *Dossiers de l'audiovisuel*, « L'histoire à la télévision... », pp. 28-30).



Figure 1, a, b : Plans aériens d'ouverture du film ; c, d : Plans aériens de conclusion. Verdun, 21 février 1966, Première chaîne, INA, CPF88006808.

témoins ou du commentaire¹⁵². D'où la fonction première du témoignage, mise en scène dès *Verdun*, qui renvoie directement à son origine juridique : en joignant le geste à la parole,

¹⁵² « L'utilisation d'images ne suffit pas à rendre une description complète de l'événement tel qu'il s'est réellement déroulé. Tout n'a pas été filmé et ce qui a été filmé n'est pas disponible. Ces manques conduisent à une grande modestie : 'Puisque c'était forcément incomplet, ce qu'on désirait c'était attiser la curiosité et pousser les gens à lire les historiens.' Les auteurs font largement appel aux interviews et comptent sur un commentaire très écrit, très précis dont la rigueur n'exclut pas une certaine chaleur dans le ton. [...] L'image n'est pas 'subtile', elle est 'primaire, linéaire, elle montre, elle ne s'adresse pas à la raison.' Pourtant, ce document d'actualité, c'est le vrai, c'est la garantie d'authenticité devant laquelle la plus belle fiction hollywoodienne ne peut que s'incliner. [...] Mais l'objectivité n'exclut pas l'émotion, et ce sont les interviews qui la procurent. Alors que les personnes interviewées dans *Mémoires de votre temps* racontaient les événements dont elles avaient été à la fois témoins et acteurs, celles qui le sont dans le cadre des *Grandes batailles* n'apportent que leur expérience personnelle, leur vécu. Cette fonction de l'interview s'inscrit dans la tradition de *Cinq colonnes*, laquelle 'exclut la controverse et l'engagement', mais favorise l'émotion et l'identification. C'est ce que

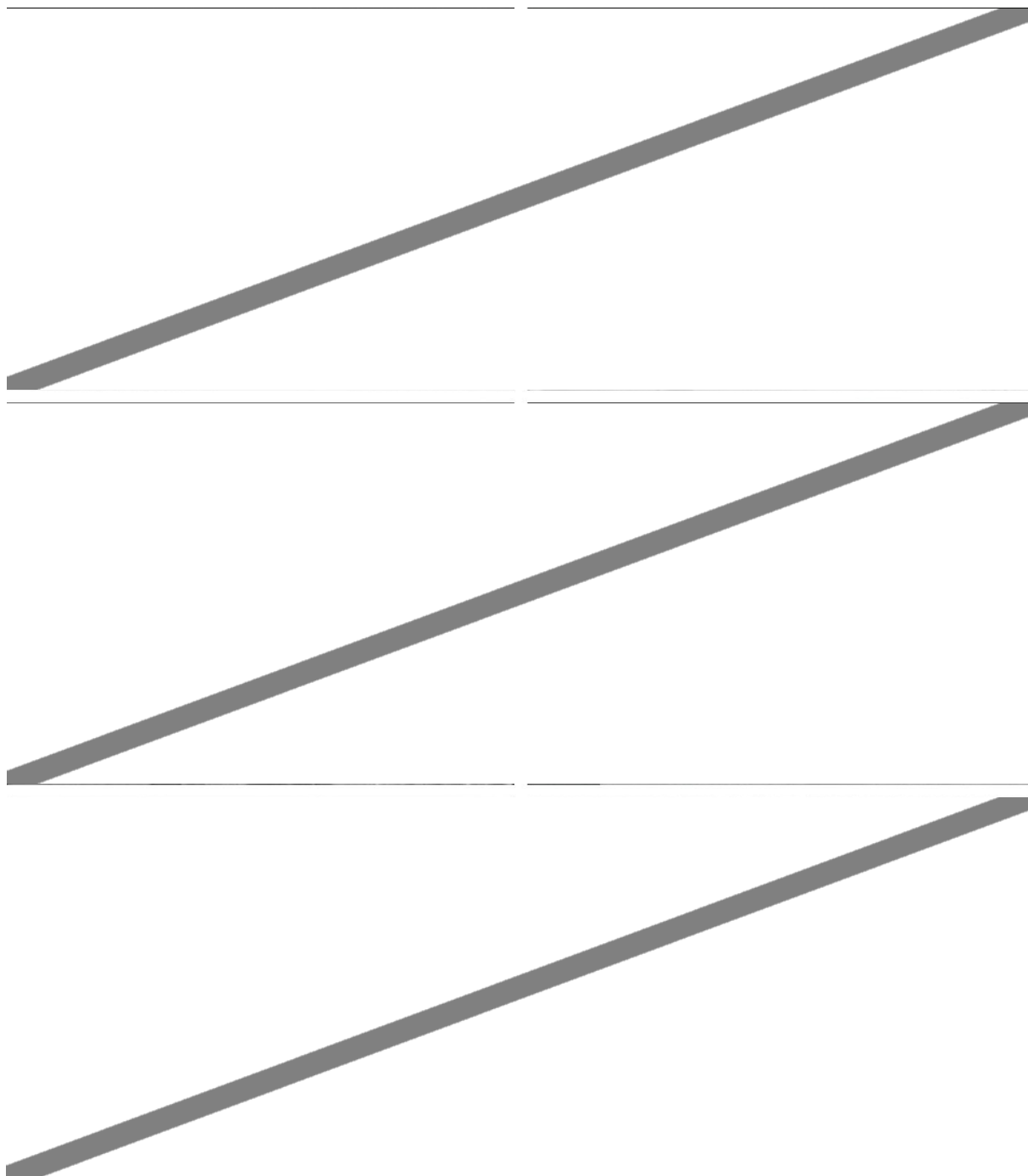


Figure 2, a à f : Plans d'artillerie. Verdun, 21 février 1966, Première chaîne, INA, CPF88006808.

pointant du doigt les zones que la caméra doit saisir : – « c'est ici... » –, le témoin authentifie les lieux qu'il reconnaît comme étant ceux sur lesquels il s'est battu, ceux-là mêmes que le spectateur observe, dans le passé, impressionnés sur la pellicule de l'archive – « ça a été »¹⁵³. La

Bernard Paquetteau appelle 'le didactisme émotionnel'. » (I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, p. 197). Comme on le verra très vite, je suis en désaccord avec cette analyse de la fonction du témoignage dans la série des *Grandes batailles*.

¹⁵³ « Le cinéma – par son existence – est-il la preuve de l'Histoire en train de s'écrire, et, d'autre part, le cinéma peut-il prétendre être une preuve – en tant que récit – de telle ou telle scorie de l'Histoire ? Si l'image cinématographique 'témoigne' - elle atteste d'un 'cela a été' -, elle ne devient pas pour autant une preuve à part entière de l'événement historique. Le spectateur s'en remet à 'la force indiciare de l'image, à la fois trace et échantillon de ce qu'elle représente' [M. Joly]. [...] Les images d'archives sont 'militaires' ou d'actualité, elles ont archivé des scènes de la bataille et renferment la signification de ces dernières. Elles obnubilent l'observateur, tiraillé entre la conscience aiguë de leur subjectivité et l'inévitable désir de les instituer en tant que 'non-lieu fondateur', 'commencement' et point de référence – réflexe 'obligé' du chercheur historien. Ces images sont bien fondatrices mais elles sont d'abord (et uniquement ?)

dichotomie entre le « montrer » et le « dire » n'est plus opérante alors que l'entretien permet la libération de la parole.¹⁵⁴

Il faut reconnaître à Costelle le mérite d'avoir ramené des anciens combattants sur les lieux du combat ; cette démarche, par la suite normalisée, est profondément novatrice en 1966. Du reste, *Verdun* ne semble pas tant innover qu'emprunter des dispositifs, des idées et des images à l'ensemble de la production cinématographique française consacrée à la bataille depuis 1916 ; à ce titre, la lecture de l'ouvrage de Clément Puget consacré aux représentations cinématographiques de Verdun¹⁵⁵ fonctionne comme un véritable mode d'emploi du premier long-métrage de Daniel Costelle. On retrouve dans *Verdun* tous les éléments constitutifs de ce qui est une véritable tradition de l'imaginaire : la bataille est mise au regard des affrontements anciens qui y ont pris place, depuis Attila jusqu'à 1870 en passant par le traité de Verdun de 843, et constitue ainsi un lieu central et intrinsèque des affrontements franco-germaniques¹⁵⁶. Le lieu Verdun est tout entier saisi comme un corps souffrant, dont l'anatomie-géographie rassemble les hauts-lieux des affrontements et points stratégiques de la défense française : le fleuve, les forts – Douaumont en particulier –, la cathédrale et la citadelle, la voie sacrée, l'ossuaire enfin, sont autant d'images-types, bien connues des spectateurs¹⁵⁷, et pour certaines des lieux de mémoire¹⁵⁸, sur lesquelles le documentaire de Costelle insiste par les plans aériens qui ouvrent et concluent le film (Fig. 1.a à 1.d).

fondatrices de l'événement, au même titre que les autres images visuelles contemporaines peuvent l'être. » (C. Puget, *Verdun, le cinéma...*, p. 265-266).

¹⁵⁴ Cf. Anita Leandro, « Acheminement vers l'histoire : sur quelques dispositifs de mise en scène de la parole », in J.-P. Bertin-Maghit, *Lorsque Clio...*, t.2.

¹⁵⁵ Cf. C. Puget, *Verdun, le cinéma...* Par souci d'économie, je ne reviens pas ici sur la longue histoire de la constitution des images de l'événement Verdun, orchestrée principalement par le Service cinématographique des armées, créé en 1915 et autorisé à tourner au front au printemps 1916 (d'où une absence des images de Verdun pour la période février-mars) ; l'ouvrage de Clément Puget est exhaustif en la matière.

¹⁵⁶ « Pour Pierre Nora, 'la bataille de Bouvines est le premier événement national de notre histoire, le prélude de cette unité morale et matérielle que les rois du XIIIe étaient appelés à réaliser'. Verdun n'est pas la conclusion d'une quelconque Histoire nationale mais un prolongement. Se posant comme un repère dans l'Histoire de France, l'événement (cinématographique) revendique alors un double héritage qui l'inscrit à la fois dans la tradition combattant de la ville et également dans une longue durée des batailles qui ont fait la France. [...] L'allusion à un passé indéterminé trouve sa signification dans la volonté de ne pas isoler l'affrontement de 1916, mais de lui donner de la contenance tout en le faisant participer à un ensemble plus vaste. Si elle se distingue déjà comme un sommet de l'engagement physique et matériel dans la Grande Guerre, l'opposition franco-allemande de Verdun renoue avec les luttes des siècles passés. » (*Ibid.*, p. 135).

¹⁵⁷ « Du bois des Caures et du Mort-Homme aux moins célèbres bois de Ville ou d'Haumont, le cinéma produit une géographie du combat et un panorama de l'espace de la bataille. Enfin, se distinguent quelques lieux devenus des axes ou des places communs. La route reliant Bar-le-Duc à Verdun en est un, que le SCA s'est empressé de consacrer comme l'artère vitale de la France. » (C. Puget, *Verdun, le cinéma...*, p. 141).

¹⁵⁸ « Au XXIe siècle, le site de Verdun est parsemé d'édifices qui balisent l'espace du combat. Des monuments construits après-guerre – l'ossuaire de Douaumont, la Tranchée des baïonnettes, le mémorial de Verdun... - aux vestiges des lieux de lutte – les forts de Souville, Vaux, Douaumont... - , l'espace commémoratif offre des balises symboliques et touristiques. En marge de ces monuments de mémoire – épice de la célébration en temps de paix – la terre de Verdun recèle d'espaces, de champs, de plaines et de buttes qui ont fait la bataille autant que les noms célèbres demeurés inscrits

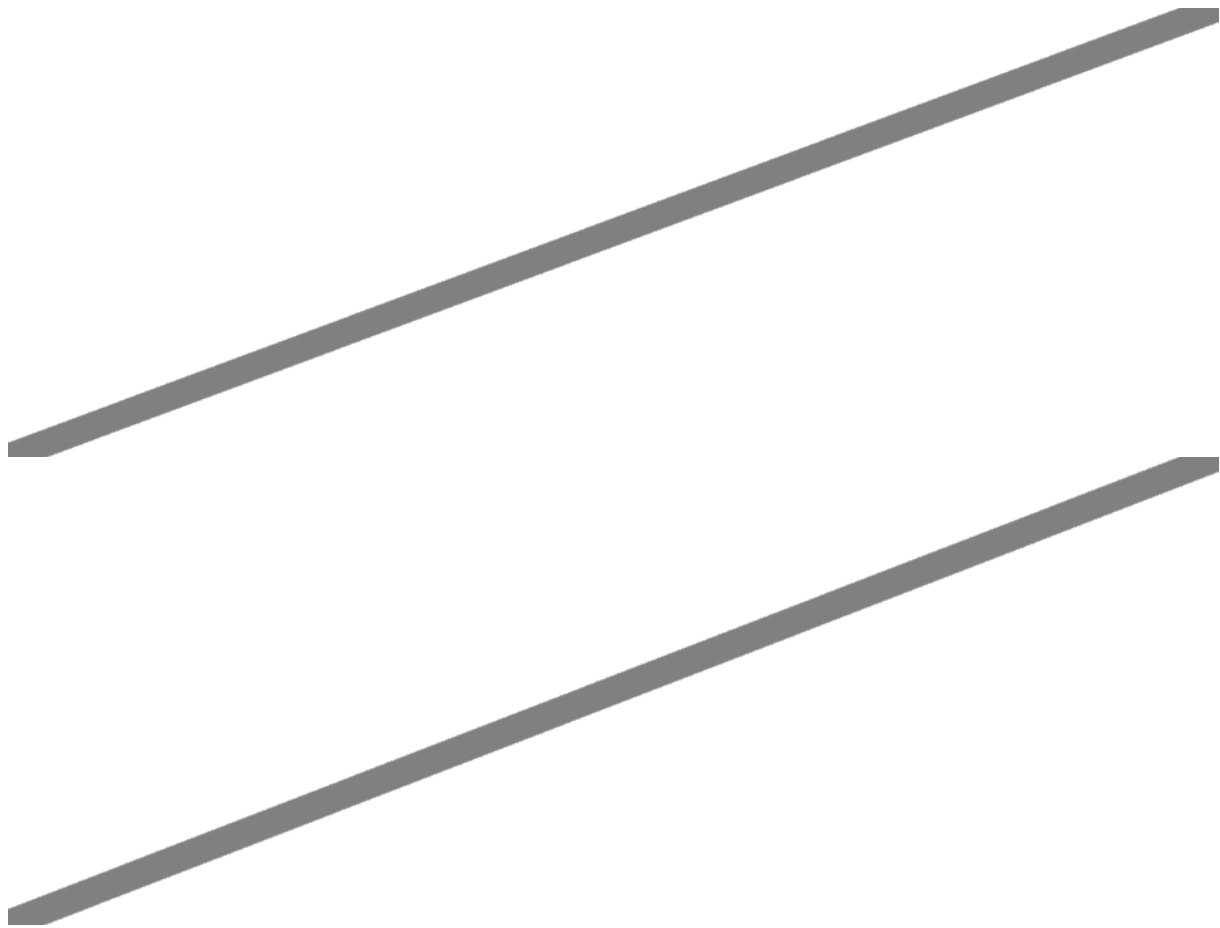


Figure 3, a : Lieutenant allemand devant l'ancien quartier general du Kronprinz ; b : Soldat français dans les bois de Verdun ; c : Officier allemand ; d : Général du SHD. Verdun, 21 février 1966, Première chaîne, INA, CPF88006808.

Du reste, les représentations de l'action reproduisent des procédés esthétiques déjà perçus ; la violence des combats est transmise essentiellement par la mise en scène de l'artillerie foisonnante (Fig. 2.a à 2.f), emblème de la guerre moderne et des tranchées dans lesquelles les Poilus pouvaient être ensevelis sans voir l'ennemi, selon des modalités déjà aperçues dans les représentations précédentes de la bataille¹⁵⁹ mais également dans les films de montage de

dans l'inconscient collectif. Herbebois, Brabant, Vacherauville, Damploup, Samogneux ont été délaissés par la vague commémorative, emportant avec elle les souvenirs illustres et enterrant les peines glorieuses. » (*Ibid.*, p. 142)

¹⁵⁹ « Dans les films militaires, l'artillerie s'expose d'abord en tant que puissance de feu potentielle – canons de tous calibres alignés, obus empilés par centaines, convoi ferroviaire de munitions, artilleurs à l'entraînement – pour ensuite laisser place aux effets de son utilisation – explosions et chaos visuel. Si Verdun est donc bien le théâtre d'une bataille mémorable, cela est dû à la bravoure du soldat, à la stratégie de certains chefs – Pétain notamment – mais aussi au déploiement de l'artillerie. [...] Deux axes semblent privilégiés dans l'écriture de la puissance visuelle française : l'enregistrement de tous les moyens convoqués sur le front pour lutter contre l'ennemi d'une part et la captation de tirs et d'explosions diverses de l'autre. Seul le côté français est évidemment mis en images ici. Plusieurs séquences permettent de noter le caractère primordial des transports qui acheminent les munitions au front et leur nombre colossal, coupant court aux rumeurs de la presse soulignant l'infériorité matérielle de l'armée française. Les obus sont filmés comme le seraient des milliers d'hommes alignés, prêts à charger, et le film devient précis, avec des cadrages serrés sur les obus eux-mêmes et des légendes incluses au montages. [...] 'Images effectives codifiées', la mise en scène de tels plans est évidente tant l'opérateur semble vouloir réaliser un catalogue visuel de l'armement français. [...] Seul l'événement compte et le regard porté par la caméra – et les magazines d'actualité – se veut un constat porteur, et non la dénonciation d'un état critique. Les plans s'intègrent d'autant plus à ce schéma qu'ils excluent la partie allemande – son artillerie – et les conséquences des tirs français. Dans l'impossibilité de les filmer, les opérateurs proposent donc un 'duel' dans lequel manque l'adversaire. Le cinéma aux armées se concentre sur son armée, son pays et ses hommes, évacuant toute allusion à l'ennemi. Et pour cause, les forces françaises sont d'autant plus puissantes qu'elles n'ont pas d'opposant. » (*Ibid.*, p. 168).

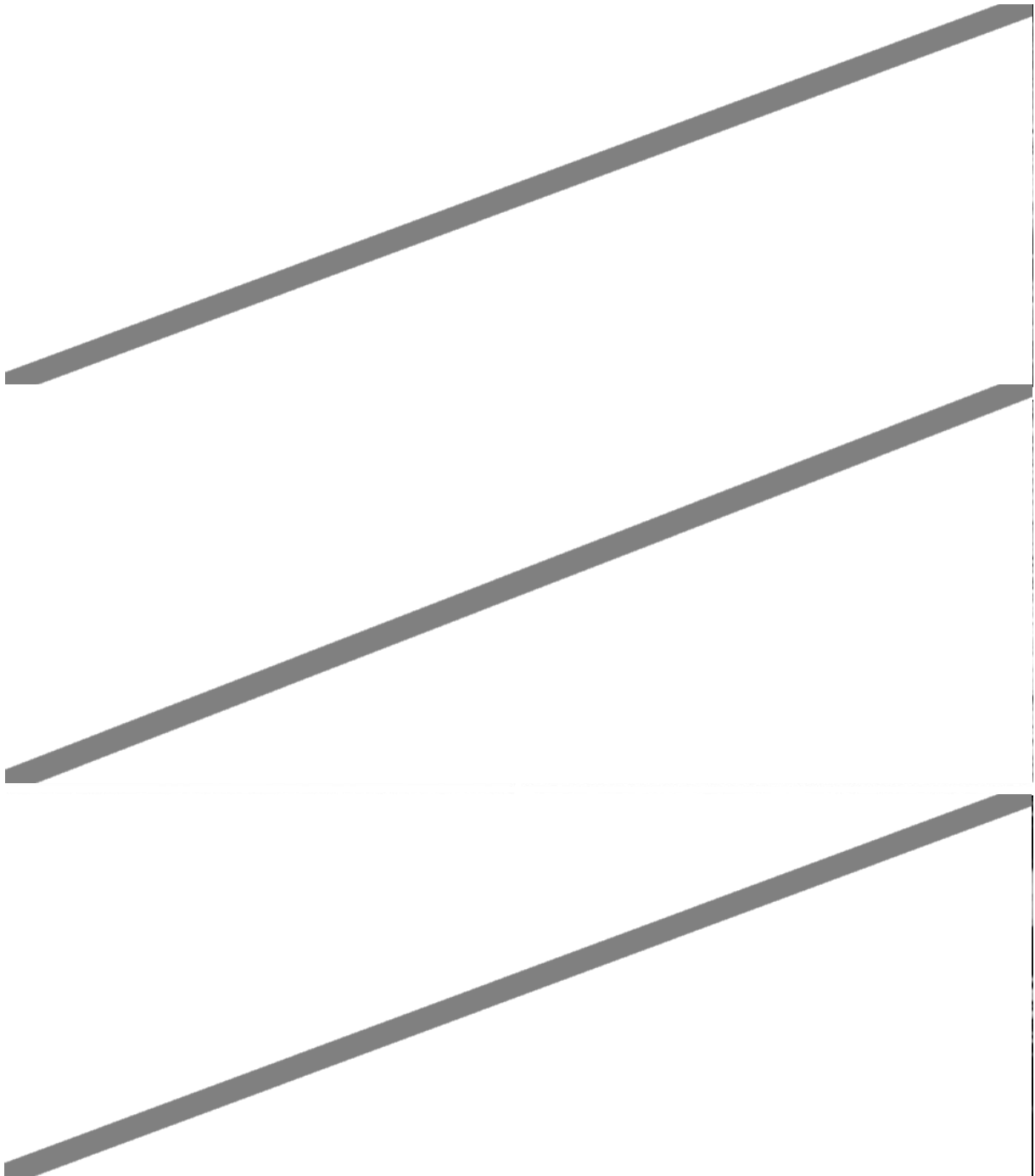


Figure 4, a à f : *Cadavres de Verdun*. Verdun, 21 février 1966, Première chaîne, INA, CPF88006808.

Frédéric Rossif ; le travail de ce dernier était également inspiré par une tradition cinématographique préalable. D'autres inspirations, plus esthétiques, semblent également se faire jour : l'influence de *Nuit et brouillard* d'Alain Resnais est prégnante dans la réalisation de plans en travelling avant, la caméra montée sur rails, pour une séquence dont l'évocation d'un poste de commandement, « transformé en four crématoire » sous les bombardements, tisse le fil de la mémoire entre les deux guerres mondiales (Fig. 5.e, 5.f). A plusieurs reprises, le film s'aventure dans un flou mémoriel entre les périodes qui renforce les rapprochements : l'évocation des grands hommes de Verdun s'attarde nécessairement sur l'antagonisme entre Joffre, Nivelle et Pétain, le dernier d'entre eux étant indissociable des événements plus récents du régime de Vichy. Interrogé devant le perron du poste de commandement de Pétain à Souilly, le commandant Louis Bontemps, vétéran de la bataille, donne à voir la fragilité de la séparation

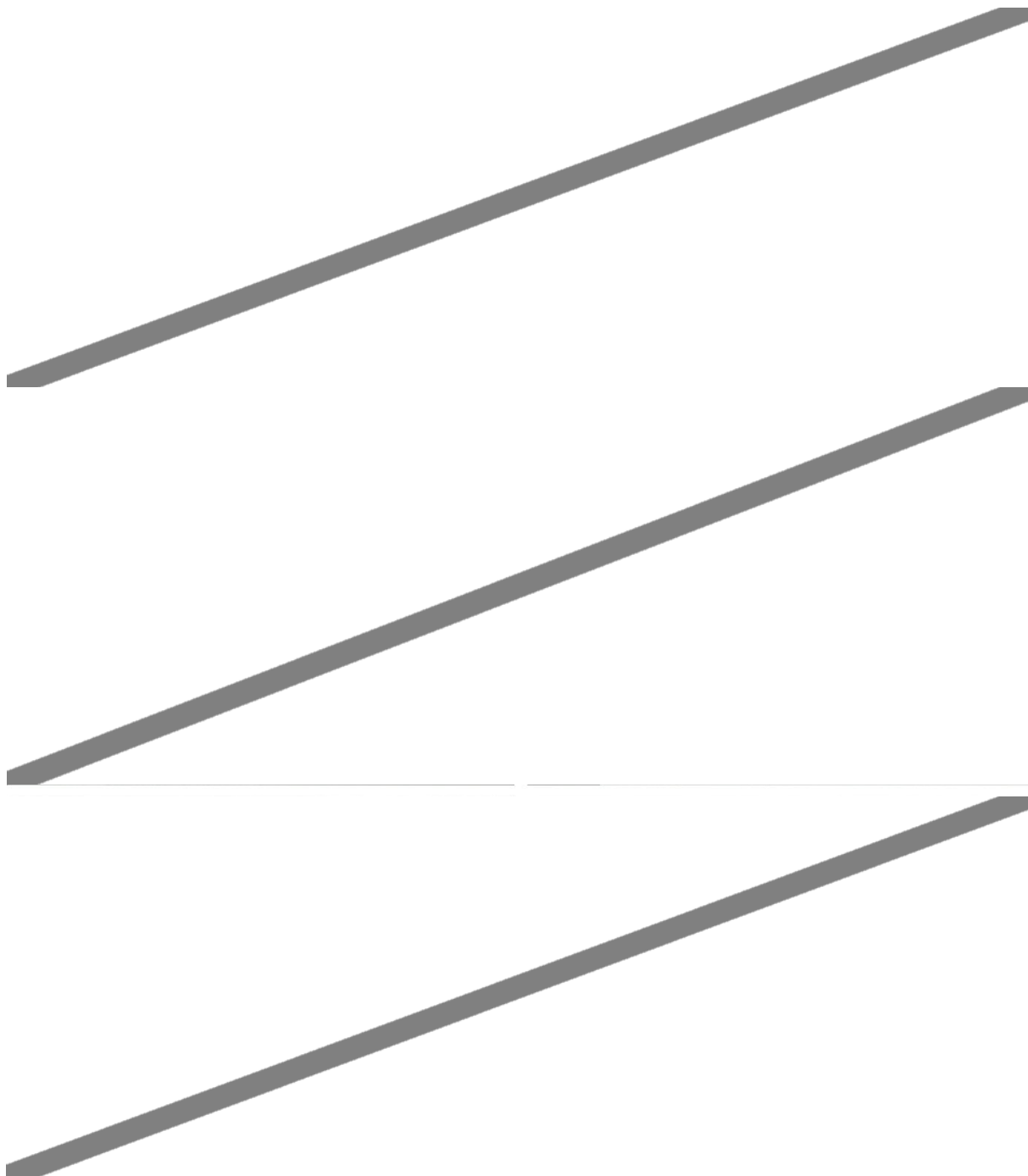


Figure 5, a-b : La côte du Poivre ; c : Panneau de Fleury-devant-Douaumont ; d : La tranchée des baïonnettes ; e-f : Tunnel d'un fort. Verdun, 21 février 1966, Première chaîne, INA, CPF88006808.

mémorielle entre les deux conflits en dressant un portrait hagiographique du maréchal en devenir, tout en se défendant d'une confusion anachronique :

J'ai pour cet homme une admiration sans borne, parce qu'il a quand même rapporté à la France une très grande victoire sur les Allemands. Quand il est parti, il a terminé par ces trois mots qui résument toute l'histoire : « On les aura ». Cette expression qui s'est répandue comme une trainée de poudre dans toutes les tranchées, dans toutes les casemates, dans tous les états-majors, et dans toute la France... Je n'analyse pas bien entendu la suite de l'histoire de France. La non-motorisation de l'armée française en 1935 lui a valu une écrasante défaite en 1940, ni les années de

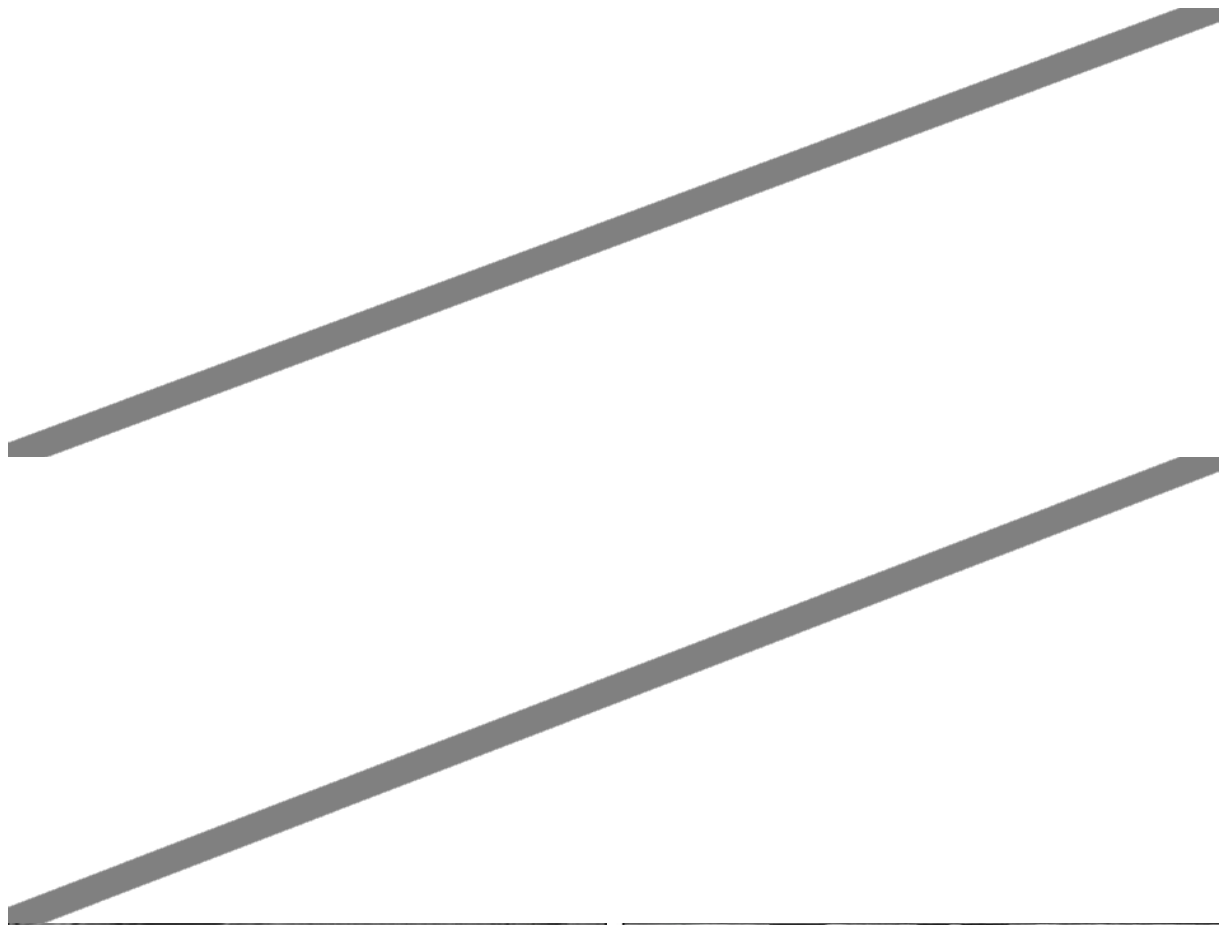


Figure 6, a à c : *La Voie Sacrée*, 1966 ; d : *La Voie Sacrée*, 1916. Verdun, 21 février 1966, Première chaîne, INA, CPF88006808.

Collaboration. Je ne parle que de Verdun. Verdun, la page est historique, par conséquent, elle est ineffaçable de l'histoire de France.¹⁶⁰

D'autres éléments perturbateurs de la mémoire de l'événement apparaissent qui tissent un lien avec le conflit suivant ; Goering, as de l'aviation allemande, est un des protagonistes de la bataille, et cette dernière est comparée à Stalingrad par un des témoins¹⁶¹. Toutefois, à l'inverse d'un certain nombre d'évocations historiques qui inscrivent leur récit dans le cadre d'une « guerre de trente ans », *Verdun* reste ancré dans la chronologie et l'événementialité de la bataille ; les mouvements des armées y sont étudiés semaine par semaine, sur le temps long de l'événement, en formant un cadre général dans lequel s'inscrivent les témoignages dont certains convoquent l'anecdote comme authentification historique. Plusieurs types de discours se côtoient dans *Verdun*, et chacun fait l'objet d'une mise en scène spécifique : les témoins sont ceux qui ont vécu l'événement au plus près, c'est-à-dire les vétérans qui, au front, ont subi l'enfer des combats et ont vu mourir leurs camarades : ils sont systématiquement interrogés *in situ*, sur les lieux, dans une reconstitution à même de faire émerger les souvenirs¹⁶² (Fig. 3.a, 3.b). Les

¹⁶⁰ Louis Bontemps, *Verdun*, 21 février 1966, Première chaîne.

¹⁶¹ « Verdun nous a valu un immense et durable prestige, comparable à celui que doit aujourd'hui l'armée russe à Stalingrad. Dans notre histoire militaire, nombreuses sont les victoires qui mettent en valeur la furia française. Verdun demeure notre plus grande victoire défensive, sinon la seule. »

¹⁶² Daniel Costelle ambitionne, en ramenant les témoins sur les lieux de l'action, de « les replonger le plus possible dans le passé. Ce que ne peuvent faire ni les évocations ni les documents d'archives. » (*Le Monde*, 11 décembre 1972).

experts, en revanche, sont saisis dans une posture professorale ; c'est le cas du général du Service historique de la Défense (Fig. 3.d) qui prononce l'essentiel du discours historique du film, interrogé en uniforme, devant une carte d'état-major, avec à sa disposition des documents d'archives qu'il convoque pour servir son discours. Entre les deux postures, on trouve celle des acteurs de l'histoire : certes témoins des événements, ils n'ont pas subi le conflit comme les soldats anonymes mais disposaient des responsabilités qui leur permettent d'avoir un regard plus large sur l'ensemble des événements et de transmettre une connaissance qui dépasse leur propre expérience. Ainsi, deux récits cohabitent dans *Verdun* : le commentaire en voix-off et les déclarations des experts et acteurs de l'histoire prononcent le déroulement exact, précis, chiffré de la bataille ; au sein de ce discours général, ce sont les paroles des témoins, failles temporelles qui percent la trame du récit, qui transmettent la mémoire traumatique du conflit et, surtout, le souvenir de ceux qui sont morts et ne peuvent plus témoigner. Là où les experts évoquent les grands mouvements de troupes ou les dissensions entre généraux, les témoins racontent pas à pas leur action à l'endroit même où elle s'est déroulée : untel, à l'entrée d'un fort, raconte comment il a dû y arrêter un groupe de soldats allemands qui tentaient de forcer le passage. Progressivement, le témoignage se détache du discours historique et prend une valeur contemporaine : la transmission de la mémoire du conflit vise également à *faire comprendre* aux générations les plus récentes les sentiments que partagent les anciens combattants, leur solidarité et l'intensité de leur douleur. Ainsi, un soldat français anonyme qui conclut sur l'énumération des sacrifices de ses camarades :

Rien ne s'explique de tous ces hauts faits lorsqu'on ne comprend pas notre solidarité. Et c'est ce sentiment de solidarité qui nous au toujours unis au-delà du front, la nostalgie de cette solidarité entre nous que nous n'avons plus jamais retrouvé dans la vie civile, c'est cette nostalgie de notre amitié qui nous rassemble encore chaque année, nous, les survivants, et qui nous mène aux pieds de nos monuments aux morts. Cela aussi il faut le comprendre. Ces morts pour nous ne sont pas anonymes : il y a parmi eux nos camarades de combats, ceux qui ont vécu et souffert auprès de nous, ceux qui nous ont soutenus dans les heures où nous étions désespérés, ceux qui quelquefois ont risqué leur vie pour nous, comme nous avons risqué la nôtre pour eux. Comment pourrions-nous oublier ?

Quelle peut être, alors que le processus d'évocation mémorielle est conduit par la parole des témoins, la fonction des images d'archives ? Sur le plan historique, le montage de ces images joue un rôle de reconstitution visuelle des événements, afin de donner à voir au spectateur le passé rejoué ; sur le plan mémoriel, c'est par l'écart entre ce que documentent les images du passé et celles du présent qu'est perçue l'absence des disparus. Aux plans du passé, jonchés de cadavres (Fig. 4.a à 4.f), s'opposent les images de 1966 d'où les morts sont absents (Fig. 5.a à 5.f) ; et pourtant les lieux montrés sont ceux-là mêmes documentés par les archives, cinquante

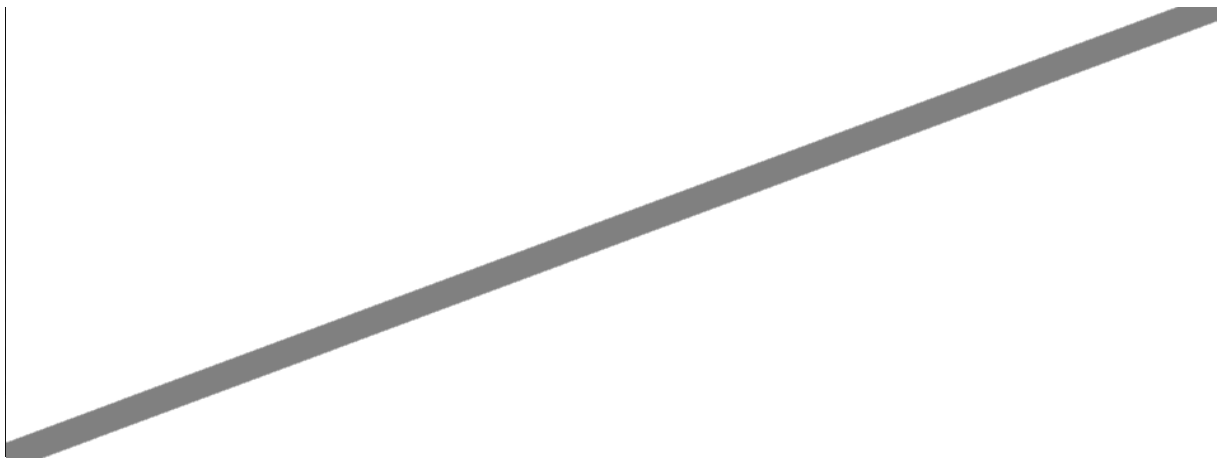


Figure 7, a et b : Un chasseur s'écrase au sol. Verdun, 21 février 1966, Première chaîne, INA, CPF88006808.

ans plus tôt. L'absence y est omniprésente. Le commentaire introduit la tranchée des baïonnettes en identifiant les soldats qui y sont enterrés : « Voici la 3^e compagnie du 137^e régiment d'infanterie. Elle attend la relève depuis le jour de la Pentecôte 1916. Le bombardement l'a enterrée. » L'image est ici une icône – *eikon* – au sens qu'entend Paul Ricoeur : « c'est d'abord l'énigme d'une image qui se donne à la fois comme présente à l'esprit et comme image de..., image d'une chose absente »¹⁶³. C'est par le décalage manifeste entre la présence du témoignage – « c'est ici » –, la présence des figures fixées sur l'image du passé (Fig. 6.d), et leur absence sur l'image du présent (Fig. 6.a à c) qu'est rendu visible l'instant de la disparition, de la mort, non documenté, mais seul événement possible entre deux états contraires de présence et d'absence ; ce faisant, Costelle reproduit par le montage de deux images opposées la quête de *l'instant t* – le « moment de l'impact » où se noue une action, impossible à saisir car impromptu – que les photographes et opérateurs du front avaient mis en œuvre dans les premiers montages d'images du front¹⁶⁴. Costelle reconstitue par ailleurs lui-même ce dispositif dans la mise en scène de l'action du front (Fig. 7.a, 7.b) : ces deux plans d'un avion en vol puis chutant au sol sont séparés d'une simple coupe, sans que soit rendu visible le

¹⁶³ « Le grec dispose de deux mots pour la mémoire : *mnèmè* et *anamnèsis*. Ce dédoublement entre la mémoire proprement dite et la réminiscence, entre la simple présence d'un souvenir à l'esprit dans son évocation spontanée et sa recherche plus ou moins laborieuse et fructueuse, donne l'occasion de pointer la marque de l'auparavant – du *proteron* – sur la chose passée [...]. L'image est à la fois inscription actuelle et signe de son autre : c'est sur cette altérité de l'autre que le temps met sa marque distinctive au plan de la mémoire. C'est ici que le second vocable pour la mémoire – *anamnèsis* – entre en jeu : le souvenir de la chose n'est ni toujours ni fréquemment donné, il faut le chercher ; cette quête est l'anamnèse, la réminiscence, la recollection, le rappel. » (Paul Ricoeur, « L'écriture de l'histoire et la représentation du passé, *Analles HSS*, 55^e année, n°4, juillet-août 2000, pp. 732-733).

¹⁶⁴ « Pour la première fois, la juxtaposition des photographies n'est plus destinée à informer sur des faits. Elle envisage plutôt de narrer cette « scène mouvementée », en permettant au lecteur de composer un récit visuel. [...] La mise en page du photoreportage ci-dessous immerge le public dans ce que les soldats nomment 'un marmitage'. Six clichés recréent l'avancée progressive des obus vers le photographe, qui ne bouge pas son objectif puisque le paysage d'ensemble reste identique. Le lecteur est alors propulsé sur le champ de bataille, à la place du photographe, face aux fumées d'obus qui grossissent. Il se sent, comme lui, progressivement cerné, éprouvant une angoisse montante devant les impacts toujours plus proches, jusqu'au moment où il peut distinguer les projections de terre et d'éclats d'obus. Le lecteur est devenu spectateur, transporté par l'effet du photoreportage, sur les lieux mêmes où se déroule l'Histoire. Les frontières entre front et arrière sont ici abolies par le truchement de documents de première main. Ce type de reportage, recréant la temporalité et la spatialité de l'événement est plus que l'illusion de la vie en guerre : il autorise la fusion des rôles, la disparition des frontières, et plus particulièrement des limites du langage pour communiquer l'expérience de guerre. C'est donc le moment de l'impact qu'on recherche car il représente l'instant où tout bascule. » (Joëlle Beurrier, « La Grande Guerre, matrice des médias modernes », *Le Temps des médias*, n°4, 2005/1, pp. 162-175).

moment où l'appareil est touché ; il s'agit très certainement de deux avions différents, que le montage permet d'envisager comme étant un seul et même objet.

La méthode de montage de Daniel Costelle consiste en effet à rassembler ensemble des plans d'origine diverses et, par des effets de coupe qui donnent l'illusion d'une causalité, de reconstituer des scènes qui n'ont, en tout état de cause, jamais été enregistrées de la sorte. Ce faisant, les documents perdent toute valeur archivistique¹⁶⁵ ; ils deviennent de simples rushes, qui ne documentent rien et dont le sens est défini par leur télescopage à d'autres images. Cet usage des images est particulièrement sensible dans les scènes de combat qui reproduisent les dispositifs déjà employés par Frédéric Rossif : à chaque plan d'un coup de canon doit succéder le plan d'un obus explosant au sol, avant de pouvoir enchaîner sur le coup de canon suivant. Chaque action visible à l'écran doit être suivie de sa conséquence directe ou constituer elle-même la conséquence d'une action précédente. Cette esthétique du montage aboutit, chez Costelle, à la mise en œuvre d'une gradation dans la causalité qui est une véritable signature cinématographique et perdue dans ses documentaires suivants ; la séquence qui montre les soldats marcher au front depuis la descente du train, d'abord dans des camions (Fig. 8.a), puis des charrettes (Fig. 8.b) et enfin à pied (Fig. 8.c), sur une route de plus en plus détrempée (Fig. 8.d) et, progressivement, dans des boyaux de plus en plus étroits (Fig. 8.e à h), en est un bon exemple qui transmet visuellement, par la gradation, l'idée d'un enfermement – et d'un embourbement – progressif.

¹⁶⁵ Et la réalité, représentée, est non-réelle : « Le film d'archives permet à la fois une renaissance du passé dans le présent et une lecture présente d'images en voie de déshistoricisation. » (Sylvain Dreyer, « Montage d'archives et transaction émotionnelle », in J.-P. Bertin-Maghit (dir.), *Lorsque Cléo...*, t.2).

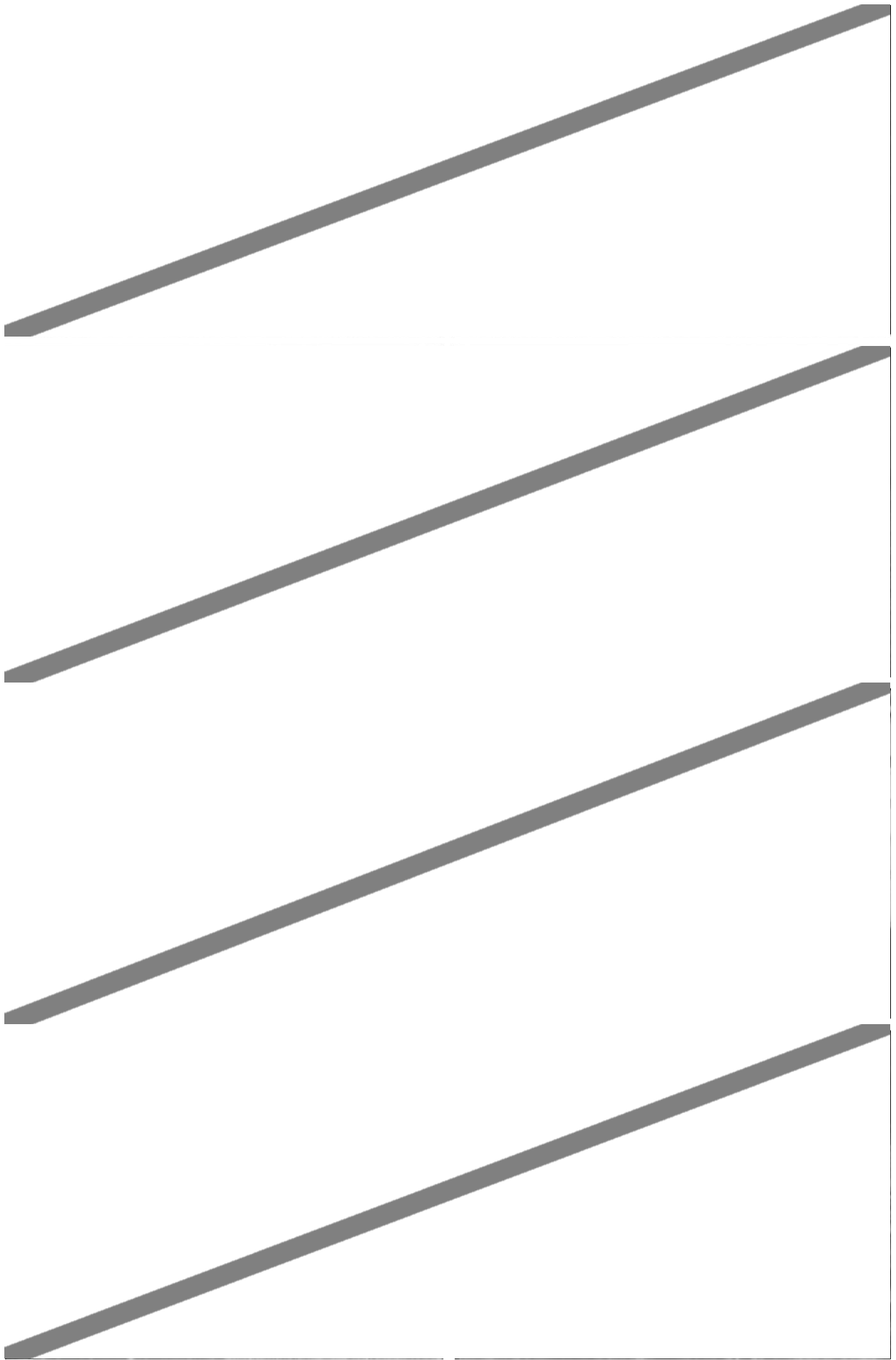


Figure 8, a à h : Arrivée des soldats dans les tranchées. Verdun, 21 février 1966, Première chaîne, INA, CPF88006808.

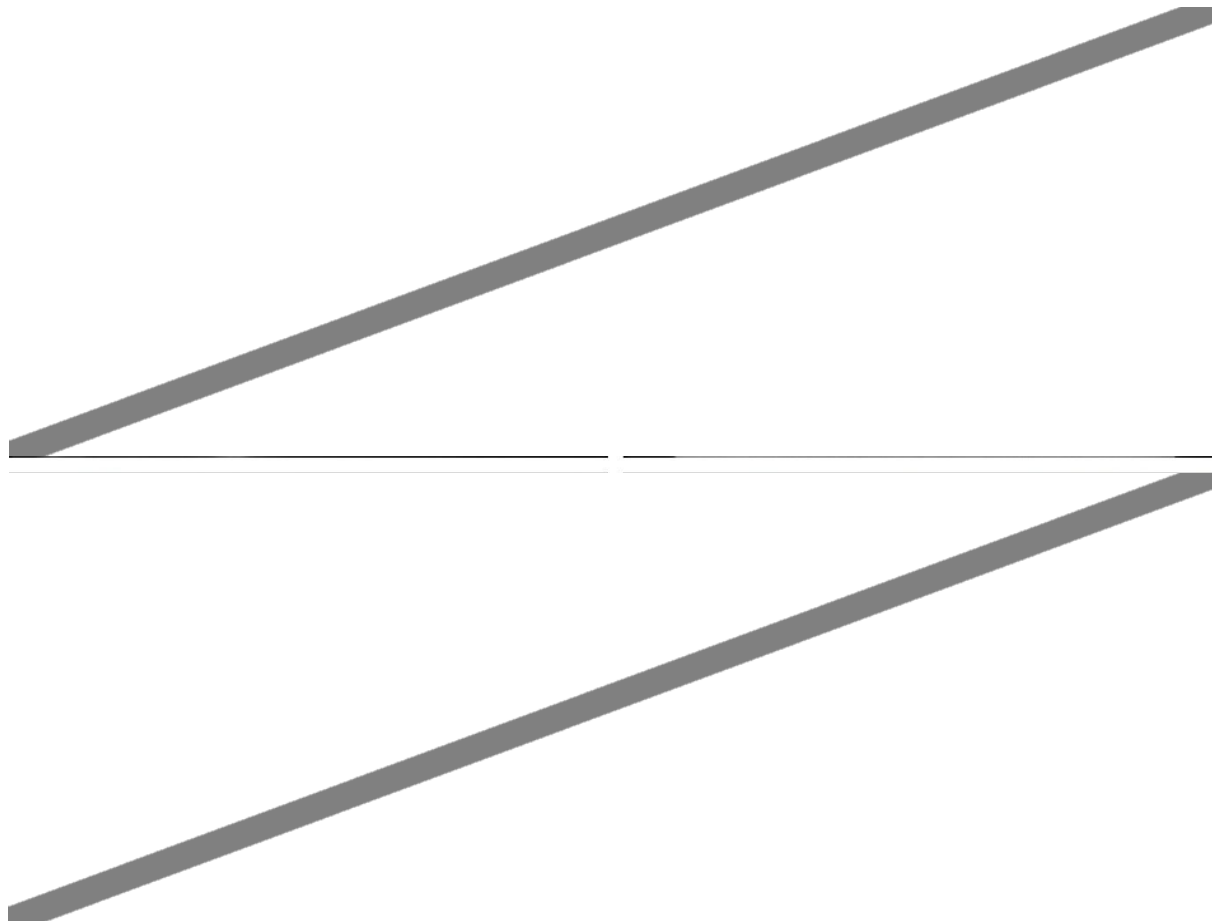


Figure 9, a et c : Cartes de Verdun ; b : Télégramme du maréchal Joffre ; d : Témoin français au bas d'une côte. Verdun, 21 février 1966, Première chaîne, INA, CPF88006808.

Pour conclure sur *Verdun*, il est important de noter que Costelle emploie les images – archives ou plans contemporains – dans deux objectifs divergents mais complémentaires, le premier touchant à l'histoire là où le deuxième fait travailler la mémoire. En premier lieu, l'image fonctionne comme preuve, authentification du discours historique ; c'est vrai des images d'archives, qui constituent une des sources du commentaire, mais c'est aussi le cas de plans contemporains à valeur didactique qui accompagnent le discours. Les experts mis en scène par le documentaire s'expriment en ayant recours à des documents de divers types, souvent des cartes (Fig. 9.a, 9.c) – sur lesquelles le dessin matérialise le mouvement des troupes – voire d'authentiques documents d'archives (Fig. 9.b). En concentrant l'objectif dessus, par des inserts qui concernent aussi le témoin saisi comme preuve (Fig. 9.d) – le doigt pointé est le geste authentificateur par excellence –, Costelle intègre au discours des éléments de communication dont l'effet est d'ancrer le récit du documentaire dans un espace de vérifiabilité et d'adéquation à une vérité extra-filmique. Ce faisant, par la collusion de l'image contemporaine – « c'est ici » – et de l'archive cinématographique – « ça a été »¹⁶⁶ –, Costelle met en scène l'écart de l'absence qui témoigne de la mort au combat : *Verdun*, à l'instar des films qui le précèdent sur le même sujet, est bien un cénotaphe des Poilus, tombeau vide d'où le corps est absent mais par lequel l'image perdure.

¹⁶⁶ « Témoignage... témoigner pour transmettre, pour dire que 'ça a été', mais également pour faire que cela ne se reproduise plus. Après avoir été 'archive' puis 'chronique', le film est à la fois 'mémoire' et 'témoin'. » (C. Puget, *Verdun, le cinéma...*, p. 365).

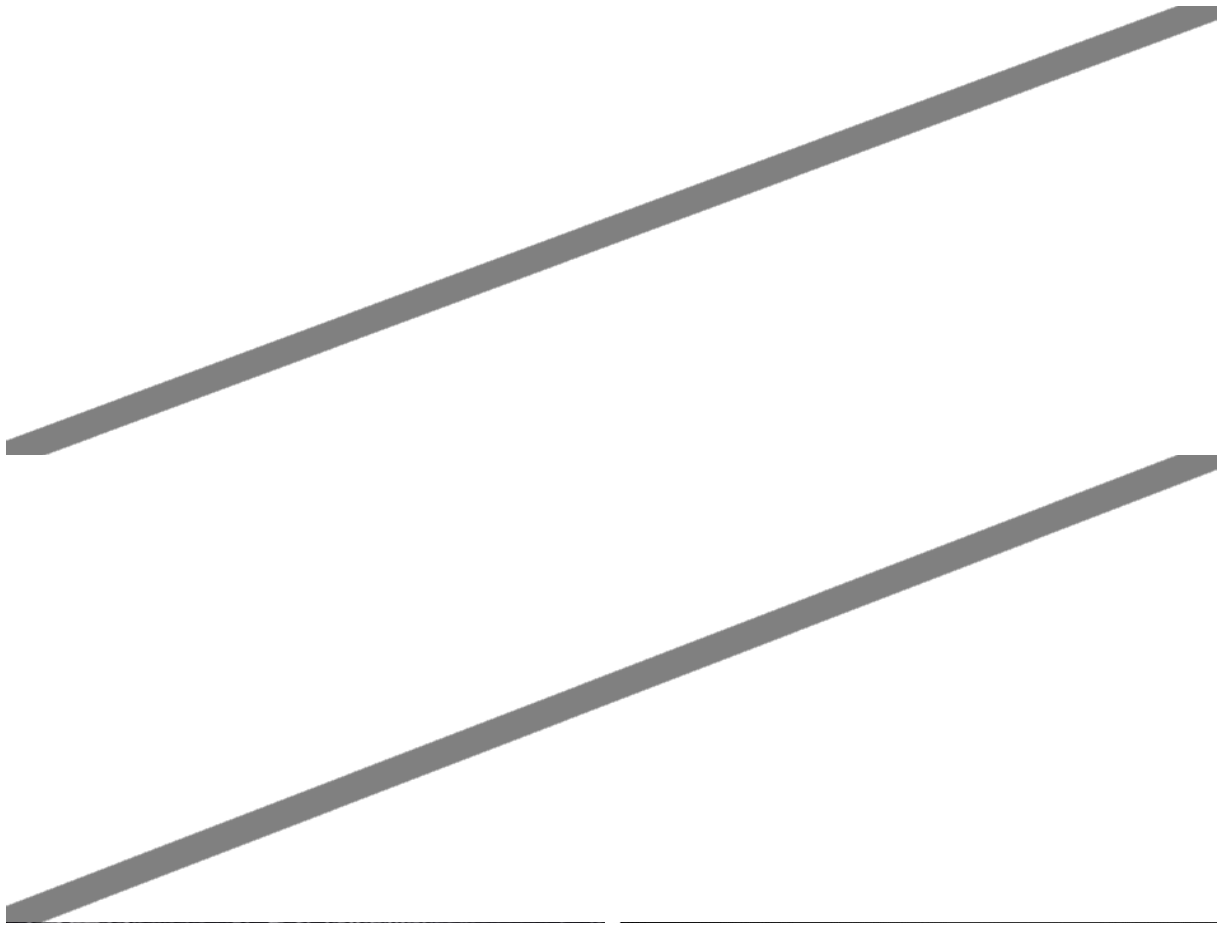


Figure 10, a à d : Séquences d'ouverture d'épisodes de la série. Les grandes batailles, « La bataille de Moscou », 15 mars 1969, Première chaîne, INA, CPF91008487 ; « La bataille du désert », 27 février 1967, Première chaîne, INA, CPF91008485 ; « La bataille d'Italie », 13 juin 1971, Première chaîne, INA, CPF91008494 ; « La bataille de Normandie », 6 juin 1969, Première chaîne, INA, CPF86615899.

2. Les Grandes batailles¹⁶⁷

Après le succès rencontré par *Verdun*¹⁶⁸, ses trois auteurs se lancent dans une aventure de huit ans ; *Les Grandes batailles*, titré alloué à la série dès le deuxième film, « La bataille d'Angleterre », sont diffusées sur la Première chaîne jusqu'à l'émission finale du procès de Nuremberg, en septembre 1974. Les orientations du discours ne changent pas par rapport à *Verdun* : il s'agit toujours d'écrire une histoire « objective » de la guerre, cette fois à propos des événements militaires d'août 1939 à août 1945 ; les six ans de conflit sont décortiqués semaine après semaine. Cette « histoire complète de la Deuxième guerre mondiale » se fixe un objectif journalistique fondamental : « sans mépris pour l'adversaire », la série doit s'opposer aux « films de propagande » que la télévision produirait habituellement sur le sujet¹⁶⁹. Par hasard, la

¹⁶⁷ Cette sous-partie n'a pas les moyens de traiter dans son ampleur de l'importance de la série des *Grandes batailles*, amoindrie après une perte de données intempestive. Il convient cependant d'insister sur l'œuvre majeure qu'est la série de Guillaud, Turenne et Costelle pour le genre du documentaire historique : tête de proue de la télévision historique pendant près d'une dizaine d'années, elle fixe des représentations de l'histoire contemporaine et une mise en scène du témoin que de nombreux documentaristes appliquent à sa suite. Le lecteur peut se rapporter à la lecture d'Isabelle Veyrat-Masson, qui a plus largement évoqué la série. Cf. I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, pp. 194-199.

¹⁶⁸ Cf. I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, pp. 197-199.

¹⁶⁹ Daniel Costelle, *Télérama*, 9 juin 1973.

diffusion des premiers épisodes de la série a lieu alors que le Comité des programmes pose la question de la représentation de la violence à la télévision par rapport aux enfants et aux jeunes, ce qui est l'occasion d'une mise au point sur les usages des images d'archives ; la sous-commission chargée de l'étude de la violence à la télévision détermine que « le danger de la violence est très différent selon que l'action se passe dans un cadre ancien (la mythologie, le Moyen Âge) ou dans un cadre semblable à celui dans lequel vit l'enfant : la maison, la rue. »¹⁷⁰ Ainsi, les émissions historiques n'apparaissent pas concernées par cette affaire morale : *Les Grandes batailles* inaugurent une mise en scène documentaire sur le modèle du film de guerre¹⁷¹.

La production de la série est quasi ininterrompue pendant les huit années de diffusion : chaque épisode requiert six à huit mois de réalisation, faisant de l'émission la production la plus lourde de la télévision ; en 1972, Henri de Turenne craint que cette « entreprise puisse mal se plier aux nouvelles normes de fabrication mises en place par la télévision »¹⁷² et ne soit supprimée. Pourtant, la série correspond parfaitement aux besoins de la télévision de l'ORTF : en refusant de faire de la politique, en se positionnant sur un consensus historique fondé sur l'héroïsation des comportements guerriers, *Les Grandes batailles* accompagnent la transmission des différents mythes liés à la Seconde Guerre mondiale. Le résultat est toutefois relativement inédit : la volonté d'une histoire impartiale conduit à donner une importance égale aux différents acteurs du conflit, et à sortir de représentations franco-centrées¹⁷³. Les limites de cette objectivité revendiquée apparaissent toutefois très vite : l'épisode consacré à « La bataille de France »¹⁷⁴ ne s'insère pas dans la chronologie de la série mais est diffusé en fin de programmation, soi-disant en réparation d'un « oubli » ; il semble surtout qu'il n'était pas possible, en 1966, de traiter de la défaite de 1940 sans s'exposer à des oppositions plus vivaces. Par ailleurs, la série entretient une invisibilisation de certains des acteurs du conflit, le positionnement occidental ayant remplacé celui franco-centré ; n'apparaissent dans la série que les belligérants en conflit direct avec l'une des nations européennes. Ainsi, si le Japon est bien

¹⁷⁰ Procès-verbal de la séance du 13 janvier 1966 du Comité des programmes de télévision, Archives nationales, Pierrefitte, « Archives des organes... », 19900214/44.

¹⁷¹ Lequel, dans le cadre des films de montage, renvoie selon Vicente Sanchez-Biosca aux représentations filmées de la guerre d'Espagne (Cf. Vicente Sanchez-Biosca, « Migration d'archives et icônes de la mémoire : l'apport de la guerre d'Espagne », in J.-P. Bertin-Maghit, *Lorsque Cléo...*, t.2). Muriel Rivière de La Souchère relève de même une permanence des représentations de la guerre dans les scénarios semblables des documentaires : « Au premier abord, il semble que quelle que soit la série les mêmes événements se succèdent sur le petit écran : l'invasion de la Pologne, la chute de la France et le rebarquement de Dunkerque, la bataille d'Angleterre, celle de l'Atlantique, la guerre dans le désert, la campagne d'Italie, le débarquement et la bataille de Normandie, la campagne d'Allemagne avec comme point d'orgue la chute de Berlin et parfois le procès de Nuremberg. Ces événements forment la trame, les grandes étapes de ce récit bien qu'ils ne soient pas les seuls traités. » (M. Rivière de La Souchère, *De Dunkerque...*).

¹⁷² *Télé 7 Jours*, 6 mai 1972.

¹⁷³ I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, p. 197.

¹⁷⁴ *Les grandes batailles*, « La bataille de France », diffusé le 2 mai 1974 sur la Première chaîne de l'ORTF. Identifiant de notice INA : CPF91008488.

présent dans l'émission avec deux documentaires qui lui sont consacrées, la guerre coloniale menée contre la Corée et la Chine est passée sous silence.

Les années de production sont l'occasion pour les trois hommes de faire le tour du monde, qui maintiennent le principe d'un tournage sur les lieux de l'action ; la production de « La bataille du Pacifique » ou de « La bataille du désert » constituent à ce titre de véritables aventures pour l'équipe de tournage¹⁷⁵. Le fait de retourner sur les lieux joue pleinement un rôle de reconstitution du passé : la découverte des témoins, parfois marqués par l'émotion – un ancien GI qui fond en larmes à Manille, où il avait été fait prisonnier –, est un véritable moyen d'accès à l'histoire qui permet, comme les archives¹⁷⁶, d'en renouveler la connaissance¹⁷⁷. Plus encore, l'expérience du lieu est présentée comme un rejeu du passé recherché : la tempête dans le Pacifique pendant la Mousson ou le tournage dans un U-Boat depuis la base de Lorient sont des reconstitutions pour eux aussi : « Nous étions dans une situation qui n'était pas du tout une situation de guerre, mais qui nous faisait bien comprendre ce que c'était qu'un sous-marin. » Se développe ainsi un rapport personnel des auteurs à l'histoire, à la fois dans leur expérience des lieux, leur proximité avec des témoins dont certaines finissent par mourir et les trouvailles d'archives inédites. Costelle peut ainsi déclarer qu'il a vécu « la guerre deux fois, puisque j'ai vécu les Grandes batailles ensuite »¹⁷⁸. Les éléments successifs de la réalisation de la série sont systématiquement présentés comme des actions inédites : pour tourner la bataille du Pacifique, le réalisateur déclare ainsi « avoir eu le privilège d'être le premier français à débarquer depuis la guerre » à Iwo Jima¹⁷⁹. Ce rapport d'exhumation du lieu recoupe celui, analogue, du document : les distances permettent de mesurer le parcours démesuré effectué par l'équipe – 50 000 kilomètres – et la documentation en images – 40 000 mètres de pellicule¹⁸⁰.

¹⁷⁵ « La bataille du Pacifique, c'est le jour de gloire, la plus extraordinaire, la plus extravagante mise en œuvre des théories Costellienne sur : 'Les gens doivent être filmés à l'endroit où ils étaient'. [...] C'est beaucoup plus facile de regarder le Pacifique sur une carte que d'y être. [...] On a fait le tour du Pacifique dans les deux sens et je peux vous dire qu'on a beaucoup, beaucoup voyagé. » (Daniel Costelle, entretien avec Louis Vaudeville, *op. cit.*).

¹⁷⁶ « J'ai découvert le document d'archives : c'est comme si j'avais découvert la drogue ! J'ai découvert qu'il y avait une mise en scène de l'histoire qu'aucun réalisateur ne pouvait imaginer. J'avais devant moi des films où je voyais des hommes morts depuis longtemps, certains étaient morts sur la pellicule... Dans un film, quand le tournage est terminé, les morts se relèvent ; mais là, ils se relevaient pas les morts, ils étaient morts. [...] J'avais devant moi l'histoire, le cinéma, une émotion indicible, et je n'ai plus jamais perdu cette chaleur, cette émotion du premier jour. J'ai été amoureux de tout ce qui est devenu le document d'archives. » (*Ibid.*)

¹⁷⁷ Costelle relate ainsi sa rencontre avec le pilote du bombardier d'Hiroshima : « Dans tous les ouvrages, je lisais que le pilote de l'avion d'Hiroshima avait été pris d'un tel remords et d'une telle souffrance qu'il s'était retiré dans un couvent ; d'autres auteurs disaient qu'il était devenu fou. Il y avait énormément d'historiens qui parlaient du destin tragique du pilote d'Hiroshima. » En réalité, le pilote a vécu en France, était commandant de l'escadre américaine à Orly, où il est devenu champion de France de ball-trap : « Rendez-vous compte, personne n'a fait le lien entre Hiroshima et ce type qui vivait en France ! » (*Ibid.*).

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ *Le Parisien*, 3 décembre 1970.

¹⁸⁰ « J'ai du 'tailler' dans des documents émouvants, extraordinaires, encore jamais portés à l'écran et qui auraient pu constituer une sorte de feuilleton fantastique. J'ai du 'écrémer les images' et cela m'a posé souvent de graves problèmes de choix. [...] Depuis juin, date de mon retour, j'ai visionné, monté, après avoir confronté la plus importante richesse de

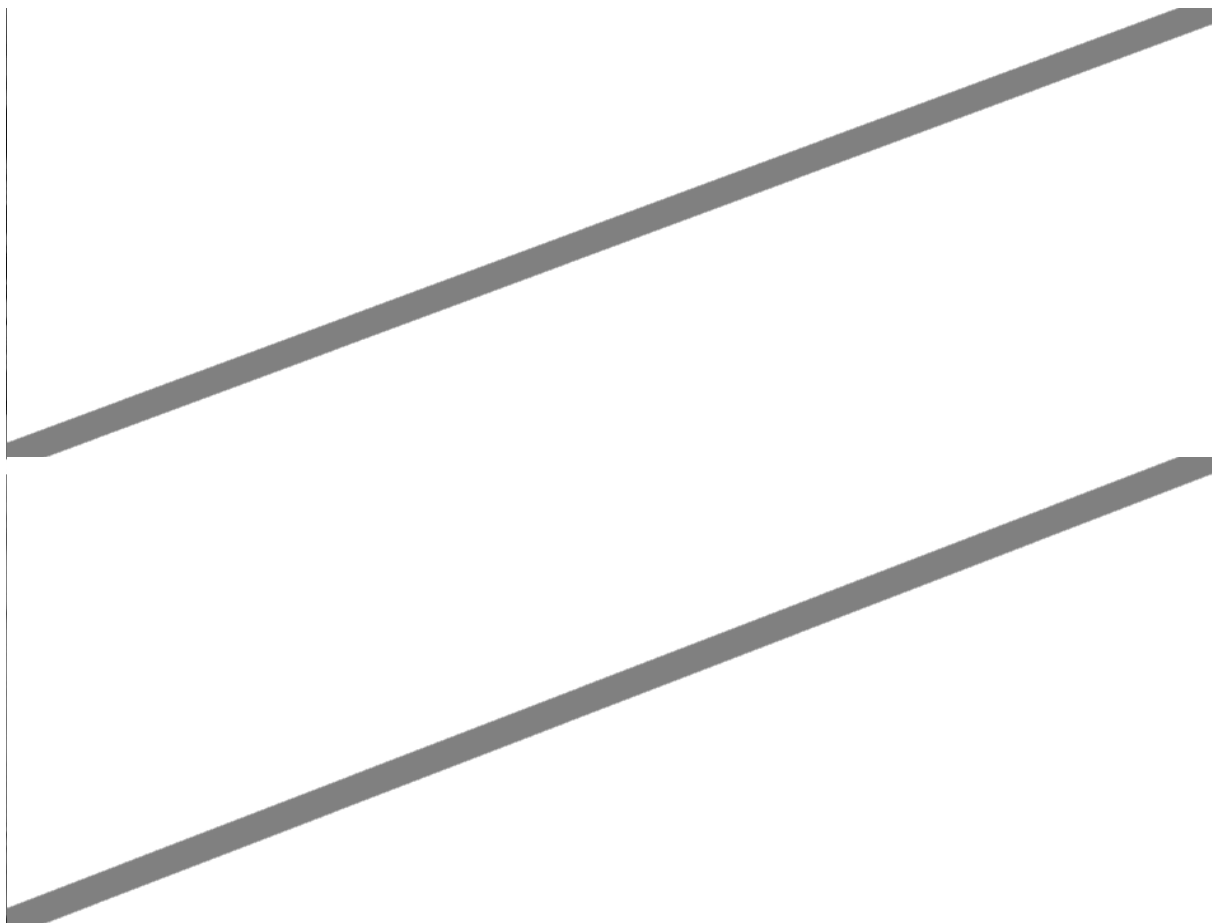


Figure 11, a à d : L'ouverture des camps. Les grandes batailles, « Le procès de Nuremberg », 12 septembre 1974, Première chaîne de l'ORTF, INA, CPF86659416.

Les Grandes batailles présentent tout de même une particularité certaine : dans cette histoire, semble-t-il, il n'y a que des héros ; les auteurs ont bien tenu leur engagement d'écrire une histoire sans mépris envers aucun des belligérants, et ce malgré l'animosité profonde que Costelle donne à voir vis-à-vis de certains des témoins, et en particulier des anciens nazis. « La bataille d'Angleterre », consacrée en particulier à l'aviation anglaise, se défait du caractère tragique qui marquait *Verdun* pour mettre en scène les jeunes pilotes de l'époque, pleins de flegme britannique, pour qui la chasse aérienne était un sport avant d'être un combat. C'est l'histoire d'une résistance dont la tonalité n'est pas inconnue en France : on y présente la victoire du peuple anglais sur l'Allemagne, obtenue sans faillir ni jamais paniquer face aux bombes. Les Français libres sont présents dans le documentaire, qui témoignent de la « folie » des anglais, impassibles en toute situation ; le montage conjoint de scènes de combat aérien et d'images de la population anglaise en villégiature conduit cette idée que la guerre n'était qu'un grand jeu remporté par les Anglais. La suite de la série est plus tragique : les batailles menées sur le sol soviétique sont le pivot central de l'émission, qui donnent à voir l'horreur de la guerre dans son expression la plus absolue, jusqu'au dévoilement par l'ultime bataille, juridique cette fois, des crimes de guerre et crimes contre l'humanité nazis au procès de Nuremberg. Si la série

documents inédits qu'il m'ait été donné de posséder depuis que je prépare ce genre d'émission. J'ai l'impression d'être 'sonné', comme un boxeur qui vient de quitter le ring, par l'ampleur, la valeur, l'intensité de tant de témoignages émouvants, dramatiques. J'ai regretté d'avoir souvent dû éliminer des 'images-chocs' qui auraient pu montrer aux téléspectateurs ce que fut, dans toute son atrocité, ce conflit qui dura quarante-cinq mois. » (*Ibid.*) .

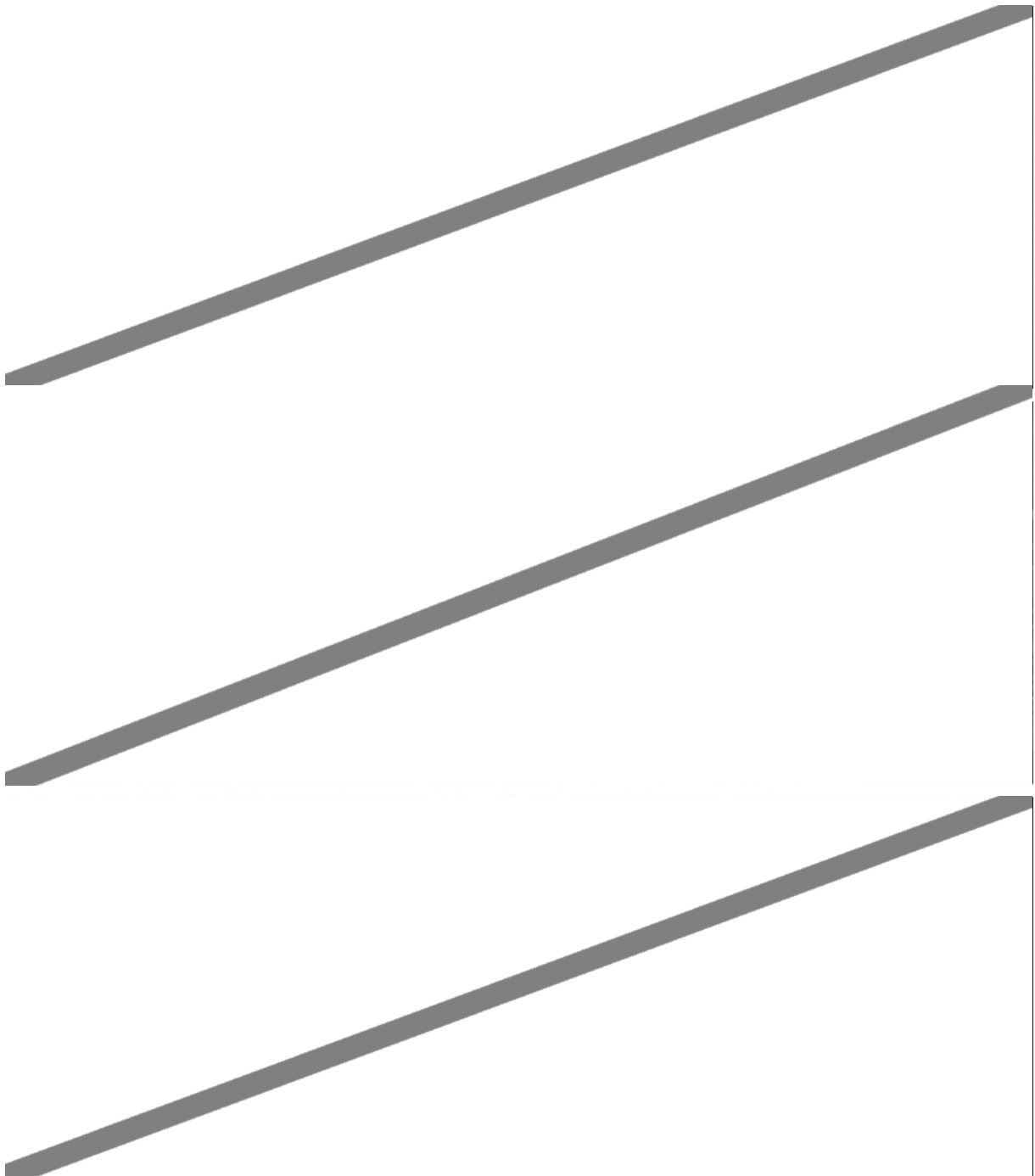


Figure 12, a, c à f : Images tournées à l'ouverture des camps ; b : Officier soviétique. Les grandes batailles, « Le procès de Nuremberg », 12 septembre 1974, Première chaîne de l'ORTF, INA, CPF86659416.

avait fait l'impasse sur le génocide juif jusqu'en 1974, n'insérant jamais dans la chronologie du conflit les étapes successives de la « Solution finale », les trois hommes se rattrapent avec ce dernier épisode : le montage d'archives, inspiré de *Nuit et Brouillard* d'Alain Resnais, fait la permutation entre les images des cadavres tombés au combat et les charniers des camps de l'ouest. La modalité du témoin éclate : l'officier soviétique présent à l'ouverture des camps ne transmet plus la mémoire d'un événement indicible ; il pose devant son *orgue de Staline* (Fig. 12.b) tandis que la caméra balaie du regard les meurtrissures des corps survivants (Fig. 12.a) ou les restes fantomatiques des cadavres disparus (Fig. 12.c à f).

A la suite des *Grandes batailles*, le documentaire à la Costelle est un véritable modèle des émissions historiques qui perdure sous plusieurs formes, par les productions du réalisateur lui-

même mais également par les nombreux documentaires qui s'en inspirent pour leurs propres montages d'archives. Costelle participe à d'autres séries, et notamment à *C'était hier*, produite par Henri de Turenne ; l'ambition est désormais « mélancolique », qui cherche à recréer l'ambiance et les émotions du quart de siècle écoulé¹⁸¹ en même temps qu'à proposer une « entreprise de vulgarisation ». Henri de Turenne y théorise sa perception du montage comme formule de l'esprit : « Une image en soi, ça n'est que la photographie d'un instant très court de l'Histoire. Accolée à d'autres images, elle devient la manifestation d'une idée sur une situation historique. »¹⁸² La pratique des *Grandes batailles* semble avoir transformé l'auteur de documentaires : « Je ne crois pas à l'objectivité, ni en journalisme, ni en histoire. Je crois qu'on peut essayer d'être honnête, c'est tout. »¹⁸³

Sur ces entrefaites, Daniel Costelle et Henri de Turenne – Jean-Louis Guillaud s'est éloigné de la production pour prendre la tête de la Troisième chaîne naissante – continuent l'aventure des *Grandes batailles* en reculant la cible temporelle : *Les Grandes batailles du passé* abordent de décembre 1973¹⁸⁴ à mars 1978¹⁸⁵ les grands conflits de l'histoire de l'humanité, des guerres puniques à Solférino en passant par Traflagar et Hastings. Sans images d'archives, les producteurs font désormais usage de la reconstitution et ces *grandes batailles* sont un documentaire costumé, inspiré par les réalisations de Peter Watkins¹⁸⁶. C'est l'occasion pour Henri de Turenne de mettre en avant sa perception d'une histoire comme choc de civilisations. Lui qui avait déjà présenté la « bataille du Pacifique » comme « le premier grand défi de l'homme de couleur à l'homme blanc »¹⁸⁷ met ici en scène chaque épisode comme la rencontre fracassante de deux cultures : Arabes contre Francs à Poitiers en 732, Aztèques contre Espagnols à Mexico en 1521, Catholiques contre Protestants à La Rochelle en 1627. Par ailleurs, les producteurs font le choix de remplacer les témoins non pas par des acteurs, qui tiennent un rôle de figurant, mais par des historiens qui, en se promenant au centre des lieux reconstitués ou jusque sur le pont d'un navire du XVI^e siècle, commentent la tenue, l'armement et les gestes des comédiens,

¹⁸¹ Document ORTF, décembre 1972, Institut national de l'audiovisuel, Fonds INA – radio et télévision de 1947 à 1974.

¹⁸² *France-Soir*, 23 février 1973.

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ *Les Grandes batailles du passé*, « Alésia 52 av. J.C. », diffusé sur FR3 le 26 décembre 1973. Identifiant de notice INA : CPF88012029.

¹⁸⁵ *Les Grandes batailles du passé*, « Poltava 1709 », diffusé sur FR3 le 31 mars 1978. Identifiant de notice INA : CPC86000638.

¹⁸⁶ I. Veyrat-Masson, *Télévision et histoire...*, p. 74.

¹⁸⁷ « L'invasion japonaise de l'Asie du Sud-Est est le pétard qui a amorcé le processus de décolonisation dans toute cette partie du globe. Jamais les blancs ne s'en sont remis : leur influence économique, culturelle, politique n'a jamais pu reprendre le dessus. Je vais plus loin : je ne sais pas si l'Afrique aurait osé, s'il n'y avait pas eu, d'abord, cet exemple du Japon... Les premiers 'feddayin' algériens et marocains étaient tous des anciens du corps expéditionnaires français d'Indochine et avaient vu les Japonais humilier et défaire leurs chefs. A voir le Pacifique aujourd'hui, on ne peut s'empêcher de penser que les soldats japonais, tombés par millions sur le sable et la jungle, ont remporté une sorte de victoire posthume sur l'ennemi commun : l'homme blanc. » (*Le Journal du Dimanche*, 6 décembre 1970).

qu'ils soient en Troyen, galérien italien ou guerrier celte. La diffusion de la série accompagne la médiatisation croissante de la nouvelle histoire et fait ainsi le lien entre deux types de documentaires dont on aurait pu supposer qu'ils étaient irréconciliables ; Braudel est un invité de marque du documentaire consacré à la bataille de Lépante, dans lequel il manifeste son manque de maîtrise des comportements audiovisuels en se positionnant dos à la caméra pour prononcer son discours.

Il n'est pas satisfaisant de devoir conclure à la hâte un chapitre incomplet, auquel manque une analyse plus fouillée de l'historique et des formes des documentaires réalisés par Daniel Costelle. Le trio qu'il forme avec Jean-Louis Guillaud et Henri de Turenne témoigne pleinement de l'importance nouvelle du genre du documentaire après la suppression de *La Caméra explore le temps* ; les trois hommes font du film de montage un programme de divertissement et de culture, d'histoire et mémoire, destiné au public le plus large. Les épisodes des *Grandes batailles*, véritables événements médiatiques, sont tous diffusés en début de soirée sur la Première chaîne ; la Troisième chaîne bénéficie de l'identité de son directeur qui obtient de diffuser sur FR3 *Les Grandes batailles du passé*, dont le succès est équivalent à celui de la série originale. C'est le début d'une certaine emprise d'un réalisateur sur le genre du documentaire tout entier : Daniel Costelle, émancipé de la tutelle de Jean-Louis Guillaud et Henri de Turenne au début des années soixante-dix, s'impose par la suite, à l'instar d'Alain Decaux, comme un baron de la télévision historique.

Chapitre II. Le « retour » de l'histoire à la télévision

Nonobstant le développement d'émissions historiques d'un nouveau type dès la suppression de *La Caméra explore le temps*, et la présence toujours visible des auteurs de la dramatique à la télévision, la presse – spécialisée comme généraliste – relaie à partir de la fin des années soixante l'idée d'une télévision historique en crise et déplore la baisse de qualité des programmes sinon leur absence. Malgré la programmation plus importante qu'avant d'émissions historiques, la télévision en proposant « chaque soir ou presque »¹ pendant dix ans, « l'ombre de *La Caméra* et surtout sa fin 'inique' planent sur l'ensemble des émissions historiques de ces années 1960 et 1970 »². Les dirigeants de la télévision finissent par se saisir des rumeurs qui bruissent dans la presse, alors que cette dernière réclame à grands cris le « retour » de la télévision historique telle qu'elle existe dans le souvenir d'une période glorieuse marquée par la communion nationale autour du petit écran et de ses dramatiques. Des politiques des programmes historiques variées se mettent en place au gré des évolutions de la télévision et de la société entre 1967 et 1972, entre mouvements de libéralisation et de réaffirmation de l'autorité successifs. C'est finalement l'installation d'un « PDG historien » à la tête de l'ORTF, en la personne d'Arthur Conte, combinée à la mise en place d'une Troisième chaîne plus propice aux programmes historiques, qui assure ce « retour » de l'histoire dont les documentaires sont le reflet.

A. Une crise des programmes historiques ?

1. La voix de la France gaulliste : *Mémoires de votre temps*

Les premières années de l'ORTF sont, on l'a vu, celles d'un renforcement du pouvoir gaulliste sur le média ; le général de Gaulle entretient un rapport personnel au petit écran qui fonctionne comme « espace annexe, auxiliaire de l'appareil politique gaulliste »³ sous contrôle direct du ministère Peyrefitte par le biais du Service des liaisons interministérielles pour l'information. La télévision s'affirme comme ce « formidable instrument de maintien de l'ordre

¹ I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, p. 206.

² *Ibid.*, p. 205.

³ S. Blum, *La télévision ordinaire...*, cité in B. Fleury-Vilatte, P. Abramovici, *La mémoire télévisuelle...*, p. 56.

symbolique »⁴ décrit par Bourdieu, vecteur d'une violence symbolique invisible⁵ dont l'influence serait déterminante dans le cadre des représentations historiques :

Les dangers politiques qui sont inhérents à l'usage ordinaire de la télévision tiennent au fait que l'image a cette particularité qu'elle peut produire ce que les critiques littéraires appelant l'*effet de réel*, elle peut faire voir et faire croire à ce qu'elle fait voir. Cette puissance d'évocation a des effets de mobilisation. Elle peut faire exister des idées ou des représentations, mais aussi des groupes. [...] De fil en aiguille, la télévision qui prétend être un instrument d'enregistrement devient instrument de création de la réalité.⁶

Pourtant, c'est précisément dans cette entreprise de « création de la réalité » que l'émission historique la plus emblématique du pouvoir gaulliste se heurte au rejet du public, de la critique et de l'opposition publique, qui la suspectent d'instrumentalisation⁷. Produite par Roger Stéphane, journaliste, ancien communiste devenu « passionnément gaulliste »⁸ pendant la guerre, et réalisée par Roland Darbois, la série documentaire *Mémoires de votre temps* adopte le modèle « négociateur-complice »⁹ vis-à-vis du pouvoir en traitant les vingt dernières années comme sujet historique. Les sujets évoqués sont absolument inédits pour la télévision historique française : *Mémoires de votre temps* parle aux Français de la décolonisation¹⁰, de la guerre froide¹¹, de la guerre d'Algérie¹². Cette inscription du discours historique dans le temps

⁴ P. Bourdieu, *Sur la télévision...*, p. 14.

⁵ « La violence symbolique est une violence qui s'exerce avec la complicité tacite de ceux qui la subissent et aussi, souvent, de ceux qui l'exercent dans la mesure où les uns et les autres sont inconscients de l'exercer ou de la subir. » (*Ibid.*, p. 16).

⁶ *Ibid.*, p. 20.

⁷ « La télévision est utilisée dans ce cas comme le cinéma qui, selon Henry Rousso et Gérard Namer, et aussi selon Sylvie Lindeperg, est, à partir de 1958, 'marqué par la réactivation d'enjeux plus anciens pratiqués par les acteurs historiques dans une perspective politique plus immédiate' [Sylvie Lindeperg, *Images de la Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français (1944-1969). Les usages cinématographiques du passé*, thèse d'histoire dirigée par Jean-Pierre Azéma, Paris, Institut d'études politiques, 1993]. Mais si la thèse de cette dernière parle surtout de coïncidence entre le retour au pouvoir du général de Gaulle et ces nouveaux usages du passé, en revanche, dans la télévision des années 1960, la construction d'un mythe gaulliste extrêmement cohérent vient, quant à elle, davantage du sommet de l'État. Commémorations, films, émissions de télévision, tout concourt à un moment donné à légitimer l'arrivée au gouvernement du général de Gaulle et à démontrer que cette prise de pouvoir s'inscrit dans un mouvement historique inéluctable et glorieux qui part de l'appel du 18 juin 1940 et s'inscrit dans une durée indéterminée. » (I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, p. 188).

⁸ *Ibid.*, p. 189.

⁹ Cf. *ibid.*

¹⁰ *Mémoires de votre temps*, « La décolonisation commence en Asie », diffusé le 31 octobre 1966 sur la Première chaîne. Identifiant de notice INA : CPF09004254.

¹¹ *Mémoires de votre temps*, « De la naissance de la Quatrième République à la Guerre froide », diffusé le 21 novembre 1966 sur la Première chaîne. Identifiant de notice INA : CPF09004255.

¹² *Mémoires de votre temps*, « La guerre d'Algérie », diffusé le 9 octobre 1967 sur la Première chaîne. Identifiant de notice INA : CPF09004259.

présent le plus contemporain n'est pas anodine ; il s'agit avant tout de légitimer le retour au pouvoir du général de Gaulle et de l'inscrire dans un mouvement historique renvoyant à la France Libre. Roger Stéphane se défend pour autant d'avoir insufflé une quelconque teneur politique à son émission, qu'il pense comme un modèle d'histoire objective : l'emploi de documents d'archives et d'entretiens a pour but de constituer le « portrait-souvenir collectif de la France »¹³, en pastiche de la série *Portrait-Souvenir* produite par Stéphane auparavant. Il entend avant tout proposer une œuvre d'historien et « une contribution aux archives de cette époque »¹⁴ ; si la série relaie sa propre admiration pour le chef de l'État et les grands hommes de manière générale, c'est tout simplement que les leçons de l'histoire, *objectivement*, confirment ses opinions¹⁵.

Les spectateurs de la série, en revanche, ne l'entendent pas de cette oreille : dès les premières diffusions, *Mémoires de votre temps* rencontre un certain nombre de difficultés et d'obstructions. Prévue pour être diffusée en dix semaines, la série est interrompue à plusieurs reprises ; la dernière émission est programmée plus d'un an après le lancement. Les protestations émanent d'hommes politiques d'opposition comme de journalistes de la presse écrite, spécialisée sur les programmes de télévision ou non, et aussi de téléspectateurs critiques envers l'orientation politique des programmes historiques. Moins de deux mois après la première émission, le Comité des programmes se saisit déjà des réactions autour de la série¹⁶, qui constituent alors une question d'importance relevant de l'autorité du Conseil d'administration de l'ORTF : Claude Contamine refuse d'aborder ce sujet au sein du Comité¹⁷. Les tensions sont telles que la série fait l'objet d'un procès, après que Roger Stéphane et Roland Darbois ont assigné en justice Christian Pineau et Jules Moch, anciens ministres, pour déclarations calomnieuses, ces derniers ayant demandé le retrait d'extraits d'entretien où ils apparaissaient, n'ayant pas été informés du caractère de l'émission¹⁸. Le gouvernement prend par ailleurs acte du caractère intrusif des émissions historiques dans la vie politique contemporaine : la série est interrompue le temps des élections législatives de 1967.

¹³ Cité in I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, p. 190.

¹⁴ *Ibid.*, p. 191.

¹⁵ « Ce n'est pas de notre faute si de la masse de témoignages divers que nous avons recueillis se dégage l'impression que, sur de nombreux points, De Gaulle avait raison. » (cité in *ibid.*, p. 191).

¹⁶ Procès-verbal de la séance du 8 décembre 1966 du Comité des programmes de télévision de l'ORTF, Archives nationales, Pierrefitte, « Archives des organes... », 19900214/44.

¹⁷ L'événement rejoue une fois de plus la question des attributions du Comité des programmes, rapidement écarté de canaux de prise de décision dès lors que les sujets sont graves. Léon Hamon s'oppose alors à la tentative d'évitement du directeur de la télévision en lui faisant « les deux remarques suivantes : a) D'une manière générale la saisine du Conseil d'administration ne lui paraît pas devoir supprimer automatiquement la saisine du Comité, même s'il est entendu que le conseil d'administration émet le jugement définitif ; b) le conseil d'administration est juge et gardien de l'impartialité des programmes, le Comité des Programmes ayant néanmoins qualité pour donner son avis sur ceux-ci, lorsqu'ils ne sont pas du domaine de l'information. La compétence du premier n'exclut pas celle du second. » (*Ibid.*).

¹⁸ Cf. *ibid.*

Selon Isabelle Veyrat-Masson, la diffusion chaotique et décriée des *Mémoires de votre temps* reflète l'évolution politique et médiatique de la télévision dans le cadre nouveau de l'ORTF : une télévision certes sous contrôle et soumise à une censure puissante, mais qui s'adresse à un public plus nombreux, plus mature, qui a appris à s'exprimer et donner son avis sur les programmes. Le recul du pouvoir, qui déprogramme une émission en sa faveur le temps des élections, doit aussi donner à voir les marges de manœuvre dont disposent l'opposition et des discours politiques ou mémoriels divergents au sein de la télévision ; avec Monique Sauvage, Isabelle Veyrat-Masson précise qu'il « serait faux de dire que la télévision française sous de Gaulle n'a jamais donné la parole à l'opposition et que les journalistes de la RTF (puis de l'ORTF) ne font qu'obéir docilement à des consignes autoritaires. »¹⁹ Pour les émissions historiques, la diffusion d'une émission produite par un admirateur du pouvoir, arguant de mettre en avant une histoire journalistique objective en même temps qu'il transmettait sa vision propre des événements contemporains, soulève de nouvelles questions propres au remplacement des réalisateurs par des journalistes à la tête des productions historiques :

On touche là directement à un certain nombre de points fondamentaux : de la difficulté à traiter de l'histoire contemporaine, c'est-à-dire de cette histoire que l'on a vécue, dont on a été éventuellement un acteur plus ou moins engagé, plus ou moins important, et de la difficulté de tracer des frontières.²⁰

2. Des histoires sans aspérités

Si *Mémoires de votre temps* tranche à ce point avec l'ensemble des documentaires historiques diffusés par l'ORTF, c'est que l'influence du pouvoir gaullien sur cette dernière se traduit plutôt par une dépolitisation des sujets historiques que l'imposition de discours politiques orientées. Entre les derniers épisodes du *Magazine du temps passé* et l'événement de

¹⁹ « Les journalistes se sont, à plusieurs reprises, opposés à ce que des émissions ou reportages trop clairement orientés passent à l'antenne sans contrepoids. Ils ont refusé, le 27 octobre 1960, de diffuser un reportage qu'ils considéraient comme exagérément anti-UNEF. » M. Sauvage, I. Veyrat-Masson, *Histoire de la télévision...*, p. 80.

²⁰ « Frontières entre les métiers : un écrivain exerce-t-il le même métier qu'un journaliste ou qu'un historien, ou même qu'un homme politique ? Et surtout a-t-il les mêmes droits et les mêmes devoirs ? Frontières entre les médias : le mot objectivité a-t-il le même sens lorsqu'il s'agit de presse écrite ou de presse audiovisuelle ? Le fait de choisir des citations dans des propos d'hommes publics comporte-t-il les mêmes conséquences lorsqu'elles sont insérées dans un article signé par un journaliste ou lorsqu'elles sont authentifiées par le visage de celui qui parle ? Etc. Dans ces premières années de la télévision, le temps est à l'expérimentation. En revanche, dans le pays, le temps est aux certitudes. Chaque camp se sent investi d'une légitimité particulière. Si la gauche pense qu'elle est l'instrument d'une mission historique que lui suggère le 'sens de l'histoire' et du progrès, les gaullistes ne doutent pas non plus de posséder cette légitimité que leur a conférée la victoire de l'homme du 18 Juin : victoire de la France résistante et retour au pouvoir de leur chef en mai 1958. C'est pourquoi, lorsque Stéphane déclare : 'Je ne crois pas à l'objectivité en histoire', il pense qu'en réalisant un volet de *Mémoires de votre temps* d'un gaullisme sans faille, il n'agit pas différemment d'un historien défendant son point de vue ou d'un journaliste utilisant un certain angle pour faire son reportage. Le choix des invités et les subtilités du montage sont ici chargés de 'guider' l'opinion du public. » (I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, pp. 192-193).

Mai 68, qui bouleverse la télévision et notamment les programmes historiques, les séries documentaires dominantes sont celles qui traitent de l'époque contemporaine par le prisme particulier de l'histoire de la guerre, essentiellement consacré aux aspects militaires : *Les Grandes Batailles*, *Trente ans d'Histoire*, et, sur un mode plus politique, *Mémoires de votre temps*. Une autre grande série tient une place fondamentale, en-dehors de l'histoire contemporaine : *Présence du Passé*, de Jean Chérasse, évoque entre 1965 et 1973 des sujets historiques variés par des grands films diffusés sur plusieurs soirées²¹. D'autres séries de moindre importance font état de la même prudence dans le choix des sujets : en janvier 1965, *L'aventure du ciel* de Jean Sirkis retrace sur la Deuxième chaîne l'histoire de l'aviation en treize épisodes, en évitant sciemment d'aborder le sujet de l'aviation de guerre. *Les Bonnes adresses du passé* continuent de proposer des biographies de personnages historiques classiques, et sont imitées par un certain nombre de documentaire ; les *Aventures de la mer* traitent de la même manière de personnages, lieux ou navires aux destins exceptionnels, tandis que *Jeudhistoire*, en 1967-1968, propose des courts sujets biographiques consacrés à des personnages variés – Christophe Colomb, Napoléon, Mermoz, la bande à Bonnot, etc. – mais également des sujets plus contemporains et événementiels sur la Seconde Guerre mondiale et ses prémices.

La série *Histoires de Paris*²² manifeste bien cette volonté d'éviter à tout prix l'évocation de sujets politiques : en traitant des grands monuments et des lieux célèbres de la capitale, la série aurait pu être traversée par les vicissitudes politiques de l'histoire de France – et notamment révolutionnaire. Or il n'en est rien : les périodes ou les événements tabous de l'histoire nationale, qui ont pourtant marqué les lieux évoqués, sont la plupart du temps passés sous silence. Le refus notamment de l'histoire du temps présent induit une orientation iconographique particulière : les documents photographiques ou cinématographiques sont largement minoritaires dans la série, qui réemploie les mêmes dispositifs de montage de l'iconographie que les documentaires diffusés aux *Actualités françaises* à la fin des années 1940 étudiés plus haut. Le montage confère une stature cinématographique aux dessins et gravures exploités ; par des mouvements de caméra propres au genre du documentaire, des

²¹ La série débute par les trois parties des *Cent Jours* réalisés par Georges Dumoulin, et diffusés sur la première chaîne entre le 11 et le 25 octobre 1965 (identifiants de notice INA : CPF86649781, CPF86649785, CPF86649773). L'année suivante, la série diffuse *Le système de John Law* les 14 et 28 février (identifiants de notice INA : CPF86649771, CPF86649772), et *La naissance de l'Empire romain* les 11 et 25 avril et le 2 mai 1966 (identifiants de notice INA : CPF86649782, CPF86649783, CPF86649784). C'est en 1967 que la série diffuse son film le plus célèbre : *Valmy ou la Naissance de la République*, diffusé les 27 mars et 3 et 10 avril 1967 (identifiants de notice INA : CPF86649768, CPF86649769, CPF86649770) dont la première partie « La chute de la royauté » est réalisée par Abel Gance. Passé ces premiers films ancrés dans le roman national ou une histoire générale classique, la série rencontre l'interdit dès qu'elle s'intéresse à des sujets tabous à la télévision française : le dernier film produit dans son cadre, *L'Affaire Dreyfus* de Jean Aurel, est interdit de diffusion en 1973.

²² Produite par Jack Sanger, *Histoires de Paris* est diffusée alternativement sur la Première et la Deuxième chaîne entre le 24 janvier 1966 et le 12 mai 1969, puis exclusivement sur la Première chaîne jusqu'au 13 décembre 1974. Elle aborde en trente-trois épisodes autant de grands monuments de Paris, évoqués par l'enchaînement des événements qui s'y sont produits.

panoramiques, des zooms avant ou arrière, l'objectif se déplace dans l'image qui est ainsi mise en mouvement, au service parfois d'un suspense visuel. L'épisode consacré à la colline de Montmartre²³ réemploie ainsi certains plans qui, d'une simple illustration générale du lieu Montmartre, deviennent des représentations du récit des événements en train de s'y jouer dès lors que la caméra opère un zoom arrière et intègre dans le champ les personnages de l'image, des révolutionnaires de 1848 réfugiés dans les carrières.

La série opère un véritable retour aux origines de chaque lieu, portant le discours avant même la construction des bâtiments évoqués ; l'historique de l'avenue des Champs-Élysées²⁴ démarre alors que « rien de tout cela n'existait », dans les cultures maraichères des environs de Neuilly. Le documentaire déroule ensuite le récit des événements qui prennent place sur l'avenue, sans en oublier aucun : les passages de paysans aux barrières de Chaillot puis de l'Étoile au XVIIIe siècle, le cortège des femmes se rendant à Versailles pour ramener le roi à Paris, le retour de Varennes le 25 juin 1791, jusqu'aux expositions universelles en passant par l'érection de l'Arc de Triomphe et le retour des cendres de Napoléon en 1840. Le récit s'interrompt cependant au début du XXe siècle, sur la vision bucolique d'une allée passante : si l'occupation de Paris par les troupes de la coalition en 1814 est bien intégrée au récit avec l'évocation des Cosaques puis des Anglais campant sur les Champs-Élysées, le documentaire fait l'impasse sur les images de 1940 et 1944 pourtant ancrées dans les mémoires, la descente des Champs Élysées par le général de Gaulle répondant au défilé de la Wehrmacht quatre ans plus tôt. De la même manière, alors que l'épisode consacré à Montmartre fait le récit des « martyrs » qui traversent l'histoire de la colline, parmi lesquels Saint Denis, Henri IV, qui y loge pendant le siège de Paris, et l'abbesse Louise de Montmorency-Laval condamnée à mort, aveugle et sourde, par la Convention, les morts de la Commune n'ont pas droit à ce titre. Les événements de 1870-1871 sont rapidement évoqués, et plutôt par des images d'Épinal : c'est depuis Montmartre que Gambetta quitte la capitale assiégée en ballon. La Commune est représentée par ses canons et les barricades ; mais les martyrs de l'époque sont ceux fusillés par les Communards, tandis que la Semaine Sanglante est passée sous silence. Aux événements historiques dramatiques, le commentaire oppose un simple « le calme revient enfin sur la butte ». Le film s'attarde plus longuement sur la construction de Sacré-Cœur et déplore la disparition du Montmartre traditionnel, viticole, les moulins étant progressivement happés par l'industrialisation de ce qui n'est désormais qu'un quartier de Paris parmi d'autres, qui se distingue par ses cabarets. Le parti-pris mémoriel est d'autant plus fort que le documentaire est diffusé à quelques jours seulement du déclenchement des événements de Mai 68 : il est

²³ *Histoires de Paris*, « Montmartre, le mont des martyrs », diffusé sur la Première chaîne le 28 avril 1968. Identifiant de notice INA : CPF86634252.

²⁴ *Histoires de Paris*, « Avenue des Champs Élysées », diffusé sur la Deuxième chaîne le 24 janvier 1966. Identifiant de notice INA : CPF86634240.

représentatif des orientations générales des documentaires historiques, qui doivent évacuer autant que possible les éléments politiques conflictuels que de tels sujets pourraient amener.

Dans un tel contexte de transmission d'une histoire consensuelle avant toute chose, les rares documentaires dont les sujets « à risques » pourraient tomber sous le coup d'une censure sont diffusés dans des magazines de reportage : *Panorama* diffuse ainsi un sujet consacré au massacre d'Oradour-sur-Glane en juin 1966²⁵ et une rétrospective plus longue sur l'histoire de la Chine communiste en mai 1967²⁶ ; dans *Zoom*, André Harris et Alain de Sédouy, qui viennent alors de terminer avec Marcel Ophuls la réalisation de *Munich ou la paix pour cent ans*, programment des sujets consacrés au génocide des Juifs, dont l'un fait intervenir Simon Wiesenthal qui relate son expérience à Mathausen²⁷. De telles évocations demeurent exceptionnelles, et sont le fait de jeunes journalistes mûs par l'idéal d'une information libre et reliée aux questions de société contemporaines ; Harris et Sédouy, interdits à la télévision pendant plus de dix ans, sont parmi les premiers à faire les frais de la reprise en main de la télévision après la grève de l'ORTF de juin 1968. La tendance générale, en-dehors de ce cercle restreint de journalistes désireux de s'adresser à la nouvelle génération, est à l'esquive des tabous historiques ; la série *Le Temps des chansons* de Pierre Tchernia, qui dresse à chaque épisode le portrait d'une « époque » autour d'un auteur-interprète représentatif, fait débiter son histoire à l'année 1944. L'évocation des années de guerre continue, après 1968, à relayer la mémoire gaulliste comme légitimation du pouvoir : l'évolution des *Grandes batailles* est symptomatique de l'imposition de la mémoire de la France Libre sur celle des anciens combattants de 1914-1918, qui se fait jour dans le genre du documentaire après celui de la fiction²⁸. Passé la mort du Général, plusieurs séries apologétiques du gaullisme sont produites dans le même ton que *Mémoires de votre temps : André Malraux ou la légende du siècle, Leclerc, homme de légende* et les *Mémoires de guerre du Général de Gaulle* en 1972, *Un Français libre* en 1973.

²⁵ « Ce jour-là, 10 juin 1944, Oradour-sur-Glane », diffusé dans *Panorama* sur la Première chaîne le 10 juin 1966. Identifiant de notice INA : CAF86014055.

²⁶ « La Chine racontée par Lucien Bodard », diffusé dans *Panorama* sur la Première chaîne le 19 mai 1967. Identifiant de notice INA : CAF86014663.

²⁷ « Chasseur de nazis », diffusé dans *Zoom* sur la Deuxième chaîne le 10 octobre 1967. Identifiant de notice INA : CPF07011992.

²⁸ Clément Puget montre ainsi que les mémoires de la Première Guerre mondiale sont éclipsées dans le champ cinématographique par le conflit suivant : il ne relève aucune fiction produite sur la Première Guerre mondiale en France entre 1939 et les années 1960. Cf. C. Puget, *Verdun...*, p. 464.

3. Une télévision en crise ?

Ces programmes largement complaisants qui relaient la politique mémorielle gouvernementale sont-ils la preuve d'une télévision historique en crise ? C'est ce que semble penser une frange importante de la critique de télévision, qui dénonce la pauvreté des programmes historiques – en qualité comme en quantité – depuis l'arrêt de l'inoubliable *Caméra* et le discours suspect de journalistes qui marchent au pas. L'étude des discours portés par la critique de télévision ou les spectateurs doit toutefois être prudente : bien souvent, ce sont les réactions les plus indignées qui donnent de la voix et se font le plus entendre dans l'espace public²⁹. Si les journalistes de la presse spécialisée distribuent les bons points et saluent donc également les émissions qui méritent des louanges, les téléspectateurs, en revanche, réagissent plus rarement à des émissions qui les satisfont qu'à celles qui heurtent leur sensibilité. L'opposition politique trouve par ailleurs dans la critique de télévision un relais de son action qui lui permet de critiquer le pouvoir gaulliste : chez les spectateurs, ce sont les militants communistes qui sont les plus susceptibles de s'élever contre une télévision vue à la botte du pouvoir³⁰, tandis que *L'Humanité* est un des journaux, hors de la presse spécialisée, les plus en pointe en matière de critique télévisuelle et qui s'intéresse particulièrement aux émissions historiques qui « donnent lieu à une véritable 'pédagogie de la critique sociale'. »³¹ Par ailleurs, la critique de télévision, de tout bord politique cette fois, semble présenter un décalage avec la réalité de la programmation qui reflète la visibilité des émissions : les articles parus dans la presse sont consacrés à un nombre très limité d'émissions qui sont celles diffusées aux horaires les plus favorables et qui touchent un public important. On ne s'étonnera donc pas de voir la critique dénoncer la pauvreté d'une télévision historique à une époque où le nombre de documentaires diffusés affiche une croissance exponentielle : souvent diffusées à des heures tardives, ces émissions n'attirent pas l'attention des observateurs.

a. La télévision historique, panthéon gaulliste ?

On l'a vu, les réactions furent nombreuses pour protester contre la diffusion de *Mémoires de votre temps* qui eurent pour effet de pousser la direction de la télévision à la prudence : après le raz-de-marée de Mai 68, la télévision ne dresse plus le portrait des grands personnages de l'épopée gaulliste. L'année 1969 offre un expédient de choix : le Bicentenaire de la naissance de

²⁹ Cf. G. Poels, *Les trente glorieuses...*

³⁰ «L'enquête sur les élections de 1974 confirme au moins un point : plus on se situe à droite, plus on fait confiance à la télévision (même si la confiance retombe à l'extrême-droite) ; plus on est à gauche, plus les journaux et meetings sont préférés comme moyens d'information, car la télévision a l'image d'un média favorable au gouvernement. » (*Ibid.*, p. 254).

³¹ *Ibid.*, p. 255.

Napoléon, qui occupe les programmes historiques toute une année durant, permet de tisser des liens entre la vie des deux hommes providentiels³² sans que la critique de gauche ne s'en offusque. Les choses changent après 1970 : De Gaulle mort, il est devenu un personnage historique que la télévision s'empresse de représenter : une première fois le lendemain de son décès, avec le documentaire *Charles de Gaulle : 1890-1970*³³, rétrospective de facture classique qui ne suscite aucune réaction courroucée. S'installe ensuite à la télévision un « Panthéon » gaulliste, rassemblant l'Homme du 18 juin et ses fidèles ; l'émission consacrée au général Leclerc rencontre un grand succès dans la presse de droite et notamment le *Figaro* qui lui consacre plusieurs articles élogieux³⁴ qui revendiquent un devoir de mémoire télévisuel vis-à-vis des héros de la France Libre, arguant que « la télévision se devait bien de rendre hommage » tout en regrettant un horaire de diffusion tardif³⁵. Pour pallier ce défaut de programmation, l'émission est rediffusée deux mois plus tard dans le cadre d'émissions pour la jeunesse et rencontre alors plus de critiques : *Le Monde* fait état d'une inquiétude concernant des émissions faisant « l'apologie du devoir militaire » après des enfants³⁶.

La diffusion des *Mémoires de guerre du Général de Gaulle*, la même année, suscite des critiques qui s'appliquent à la télévision historique dans son ensemble, dont l'émission semble être représentative. C'est que la série, qui évoque en trois parties l'action de de Gaulle de 1940 à 1946³⁷, ne prétend pas adresser un regard critique : en adaptant le texte des mémoires du Général, sans consulter d'historiens mais avec le conseil historique de Pierre Lefranc, président de l'Association nationale pour la fidélité à l'action du général de Gaulle, Pierre Cardinal serait tombé dans le piège du mémorialiste, dont l'écriture était motivée par la justification de ses actions. *La Nouvelle Critique* manifeste une inquiétude concernant la responsabilité de la télévision, qui s'adresse au grand public mais relaie une vision politique et apologétique de l'histoire : on reproche surtout à l'émission, au-delà de ne pas avoir exercé une critique historique sur les propos du Général, de l'avoir représenté en acteur unique de l'histoire, en ignorant les autres formes de résistance mais également les autres aspects des événements de 1940, notamment l'exode des Français sur les routes³⁸. Si la critique reconnaît la réussite formelle de l'émission par sa « grandeur classique » qui confère un nouveau sens à des images

³² Cf. *infra*, Chapitre IV.

³³ *Charles de Gaulle : 1890-1970*, réalisé par Igor Barrère et diffusé dans *Édition spéciale* sur la Première chaîne le 11 novembre 1970. Identifiant de notice INA : CAF90046639.

³⁴ « Leclerc toujours vivant : portrait du chef de la IIe D.B. », *Le Figaro*, 27 novembre 1972.

³⁵ Jean Calmé, « Leclerc par ceux qui l'ont connu », *Le Figaro*, 28 novembre 1972.

³⁶ « Leclerc pour les enfants, 'à la demande des parents' », *Le Monde*, 14 janvier 1973.

³⁷ « L'appel. 1940-1942 : De la défaite à Bir Hakeim », diffusé le 1 novembre 1972 sur la Première chaîne (identifiant de notice INA : CPF90008273) ; « L'unité. 1942-1944 : De Bir Hakeim au défilé de la Victoire », diffusé le 8 novembre 1972 (identifiant de notice INA : CPF90008290) ; « Le salut. 1944-1946 : La fin de la guerre, le gouvernement du général de Gaulle jusqu'au retour à Colombey », diffusé le 15 novembre 1972 (identifiant de notice INA : CPF90008272).

³⁸ « Télévision critique ou Panthéon des hommes illustres ? », *La Nouvelle Critique*, janvier 1973.

bien connus et des mots déjà lus, elle imagine surtout une autre manière de faire de la télévision qui passerait par un regard critique sur l'histoire et se détacherait des justifications politiques.

b. Pauvreté de la télévision historique

L'essentiel des critiques formulées contre la télévision historique, jusque dans les années 1970, portent toutefois sur l'insuffisance des programmes d'histoire plutôt que sur leur contenu. Dès décembre 1965, avant même la diffusion des derniers épisodes de *La Caméra explore le temps*, la critique s'attaque aux héritiers de Decaux, Castelot et Lorenzi. Pour François Ponthier, critique dans la *Revue des deux mondes*, la première trilogie consacrée aux Cent-Jours diffusée dans la série *Présence du passé* ne tient pas la comparaison avec ses illustres prédécesseurs³⁹ : des « vulgarisateurs » de l'histoire, la télévision serait passée au « vulgaire » historique. Certains procédés propres au documentaire sont appréciés vis-à-vis de ceux qui soutendraient les dramatiques, notamment la « tentative de résurrection du passé au moyen du présent », qui donne à penser que « le procédé d'évocation permanente peut fréquemment suggérer une vérité plus criante que la reconstitution en images et en dialogue de scènes historiques ». Les appréciations positives s'arrêtent là : face à l'érudition et au verbe des auteurs de la *Caméra*, la télévision ferait désormais preuve d'un « manque de culture historique particulièrement étendu », qui accable des spécialistes non télévisuels : les guides, conservateurs ou historiens convoqués par la série font regretter le discours de figures réellement médiatiques à la Decaux. En-dehors du cas de *Présence du Passé*, la télévision historique ne semble plus être à la hauteur des attentes que le succès de la *Caméra* avait suscité : Ponthier dénonce une célébration du 11 novembre « à la sauvette », et trouve peu à son goût les multiples adaptations littéraires qui n'arrivent pas à faire oublier le mal dont souffrirait la télévision en 1965 : l'absence d'auteurs. Habités aux dramatiques originales comme mode majeur d'évocation historique, les critiques semblent dans un premier temps avoir du mal à considérer d'autres genres qui éloignent l'histoire télévisée du cadre de la création.

Dans les années suivantes, l'évaluation de la qualité d'une émission historique se fait toujours à l'aune du souvenir de la *Caméra*, y compris pour des documentaires qui n'ont – *a priori* – pas de liens avec une dramatique ; dans les mémoires télévisuelles, semble-t-il, la question du genre des émissions n'entre que peu en ligne de compte face au souvenir de l'appréciation ou du rejet d'une émission. Les notions de genres ou de formats sont fonction de la perception de la télévision par les professionnels ; du côté des spectateurs et de la critique, l'essentiel est de déterminer et reconnaître les éléments qui définissent une « bonne » ou une « mauvaise » émission.

³⁹ François Ponthier, « La télévision », *Revue des deux mondes*, 15 décembre 1965.

En décembre 1969, le premier épisode de la série de Georgette Elgey et Jacques Anjubault consacrée à la *IIIe République*⁴⁰ est ainsi salué par André Brincourt comme une « bonne idée » pour informer les Français sur une période historique à la fois proche mais méconnue et sur laquelle le grand public se fait « une image aussi fausse que floue »⁴¹. En tranchant avec les évocations historiques classiques, consacrées au XXe siècle récent ou, en 1969, à l'histoire du Premier Empire, la série apporte une « expérience nouvelle » qui manquait à la télévision depuis la fin de la *Caméra*, pensé ainsi comme point de départ de l'ère télévisuelle actuelle. Malgré ses qualités, la série, documentaire classique attaché à une histoire politique et des idées, est toujours en-deça du souvenir de la *Caméra* qui avait réussi l'adaptation d'un discours historique au petit écran : dans le cas de la série d'Elgey et Anjubault, Brincourt regrette que « le ton et la nature de l'émission répondent à l'esprit d'une équipe plus soucieuse de servir l'Histoire que la langage télévisuel », le documentaire se situant du côté des discours « sérieux » sur l'histoire.

Dans les années suivantes, le spectre de la *Caméra* continue de planer sur la télévision historique : en 1971, un article de *Télé 7 Jours* consacré à la place de l'histoire à la télévision justifie l'appréciation d'une dramatique mettant en scène Henri III face au duc de Guise en ces termes : « Depuis la disparition de *La Caméra explore le temps*, l'Histoire se fait trop rare à la télévision pour ne pas prendre un certain plaisir devant ces images, même si elles semblent avoir été tournées du côté d'Epinal. »⁴² Pour *L'Humanité*, en 1972, les programmes historiques sont l'« enfant pauvre et maltraité de la télévision »⁴³ C'est que, *a contrario* de l'ancien « temps de la réflexion » durant lequel *La Caméra* éveillait la curiosité et la réflexion de spectateurs critiques en traitant des « événements importants de notre passé » - et aurait précisément été supprimée pour cette raison -, la télévision historique se serait désormais réfugiée dans « l'anecdote », « l'historiette ». Elle aurait alors renoncé à adresser des sujets de société : « l'affrontement des forces sociales cède le pas aux diverses aventures des personnages » tandis que les grandes séries documentaires brillent par « les batailles ignorées ou censurées », à l'instar des *Grandes Batailles* qui durent grâce à des sujets sans controverses historiques. Des émissions sont saluées pour leur qualité mais on regrette leur suppression : c'est le cas des *Chemins de l'histoire* de Jean-Marc Leuwen qui produisait une histoire des civilisations, ou du portrait de *Rosa Luxemburg* par Marcel Bluwal, interdit et dont le journal réclame la diffusion. Jacques Sicilier pense de même que la télévision historique n'a jamais diffusé d'émissions d'une qualité égale après l'annulation de la *Caméra* ; il affirme que « depuis 1968, il n'existe plus à la

⁴⁰ *La IIIe République*, « Premières années, 1869-1879 : Naissance de la IIIe République », diffusé sur la Première chaîne le 16 décembre 1969.

⁴¹ André Brincourt, *Le Figaro*, 17 décembre 1969.

⁴² *Télé 7 Jours*, « Histoire et TV », 24 juillet 1971.

⁴³ *L'Humanité*, « L'Histoire, enfant pauvre et maltraité de la télévision », 10 avril 1972.

télévision de politique valable des émissions historiques »⁴⁴, dont la quasi-exclusivité est laissée aux *Dossiers de l'écran*. Les grands documentaires, parmi lesquels les *Grandes Batailles*, se feraient trop rares, et il déplore déjà que la télévision ait décidé de ne pas diffuser le *Chagrin et la Pitié* qui rencontre alors un grand succès dans les salles parisiennes. Plus que la rareté des émissions historiques, Siclier regrette surtout que le petit écran ait renoncé au « goût du théâtre à costumes » qui avait fait les beaux jours de la télévision des pionniers, plus joviale et dans laquelle le mélange des genres n'était pas interdit : « écrire, raconter l'histoire avec des documents d'archives, c'est autre chose. Ce n'est plus donner un spectacle. » Pour Claude Sarraute enfin, la télévision historique représente un réel gâchis : les Français auraient un goût naturel pour l'histoire, manifeste notamment par le succès des publications historiennes, tant celles destinées au grand public – avec des tirages de titres de presse historiques dont on aime à rappeler qu'ils sont significativement plus élevées que pour leurs équivalents européens⁴⁵ –, que les publications de travaux scientifiques plus exigeantes⁴⁶. La télévision historique, loin de l'encadrer et de la former, gâte cette disposition : les *Dossiers de l'écran* sont le principal accusé, dans le cadre desquels « du film prétexte à controverse, on nous dit systématiquement dans l'heure qui suit, l'heure d'aller se mettre au lit, qu'il n'a aucun rapport avec la réalité dont vont débattre les spécialistes chargés de la rétablir. »⁴⁷ Les autres programmes historiques que proposent la télévision ne changent pas la donne : avec Decaux et Castelot, monopolisateurs de l'histoire médiatique, « on s'élève un peu, on navigue entre *France-Dimanche* et *Historia* ». Sous couvert d'ironie, Claude Sarraute n'est pas satisfaite des nouveautés proposées par Arthur Conte, qui a pourtant fait entrer Emmanuel Le Roy Ladurie et Jacques Le Goff à la télévision, tant la télévision serait détachée de l'histoire sociale qui domine alors le champ scientifique :

Depuis deux mois, il n'y en a pas eu que pour les Tudor et les Valois, les Philippe IV et les Henri VII. On a descendu l'échelle sociale. De la noblesse, on est tombé dans la bourgeoisie. [...] Alors ne soyons pas trop exigeants, savourons le plus beau de l'histoire. Faisons de l'histoire de France sans les Français. Il suffit d'un petit tour de passe-passe – remplacer un article par un autre – pour parler à tout bout de grille d'un peuple sans jamais évoquer le peuple.

Le sentiment qui domine ici est donc bien éloigné de la nostalgie par laquelle la plupart des critiques expriment leur regret de l'âge d'or des dramatiques ; Claude Sarraute reproche au

⁴⁴ Jacques Siclier, « Le goût du théâtre à costumes », *Le Monde*, 14 mai 1972.

⁴⁵ Michèle Motte, « Télévision : on demande historiens », *L'Express*, 17 avril 1972.

⁴⁶ La période est en effet également celle de l'explosion de l'offre universitaire – de 310 000 étudiants en 1960, on en compte plus de 850 000 en 1968 – et, par corollaire, de l'édition scientifique d'histoire ; la médiatisation des grands noms de la « nouvelle histoire » est indissociable des succès de librairie qu'ils suscitent. Cf. C. Delporte, « Une lutte croissante pour l'attention médiatique », in C. Charle, L. Jeanpierre (dir.), *La vie intellectuelle...*, 3. *Le temps des crises...*

⁴⁷ Claude Sarraute, « Radio-Télévision – Le plus beau de l'Histoire », *Le Monde*, 4 mars 1973.

contraire à la télévision de n'avoir pas su se défaire d'une vision de l'histoire stéréotypée, au style « hollywoodien », et dominée par les « grandes » affaires et les mystères de l'histoire, les « grandes » batailles, les « grands » procès. Au sein d'une télévision dont la fonction est de s'adresser au peuple, l'éviction de ce dernier de sa propre histoire apparaît à la critique comme une « trahison » culturelle et politique de la part des élites médiatiques ; quelques rares émissions donnent satisfaction, qui replacent le peuple au centre du cadre : c'est le cas du *Jacquou le Croquant*, de Stelio Lorenzi.

Une fois passées les réformes des années 1964-1965, par lesquelles la Direction de la télévision avait laissé craindre un recul des programmes culturels et historiques, cette dénonciation de la pauvreté intellectuelle de la télévision historique s'érige progressivement en véritable leitmotiv journalistique qui renvoie au souvenir nostalgique d'un passé largement imaginaire, celui de la télévision des débuts vue comme un lieu de création et de liberté où des réalisateurs maîtres de l'antenne pouvaient mener à bien leur mission d'éducation citoyenne. Ce topos ne faiblit pas ; il réapparaît dans les années 1990 quand, après une brève période de creux qui suit l'année du Bicentenaire de la Révolution Française, de nombreux journalistes évoquent un retour des émissions historiques par lesquelles la télévision renouerait avec son grand intérêt pour l'histoire, toujours daté des années 1950 et 1960⁴⁸. Les années soixante-dix et quatre-vingt, pourtant riches en programmes historiques de diverses factures, semblent passées à la trappe dans l'imaginaire collectif : encore et toujours, *La Caméra explore le temps* domine les mémoires de la télévision.

On l'a vu par l'étude du corpus, les critiques sur la place de l'histoire à la télévision semblent en partie infondées : les programmes historiques des années 1965-1972, du moins du côté des documentaires, font l'objet d'une production bien plus importante que sous la RTF. Dès lors, on peut apprécier l'écart entre la programmation factuelle d'émissions historiques et leur réception et se poser la question des raisons de cette appréciation. En premier lieu, sous l'ORTF plus qu'avant, les documentaires historiques sont cantonnés à des horaires de diffusion tardifs, et souvent sur la Deuxième chaîne, moins reçue, qui est en partie définie par sa fonction historique avec la diffusion des *Dossiers de l'écran*. Cette diffusion tardive peut conduire au sentiment des spectateurs d'une absence de programmes : il ne suffit pas de diffuser une émission pour que cette dernière existe dans l'espace public, il convient aussi qu'elle rencontre son public. Par ailleurs, la qualité des émissions n'est pas chose quantifiable ; les émissions historiques diffusent certes un discours stéréotypé et souvent complaisant avec le pouvoir gaulliste, mais la qualité supposée des émissions de la RTF relève de l'imaginaire reconstruit *a posteriori* d'un passé télévisuel largement magnifié. Cet écart entre diffusion et réception peut précisément aider à comprendre la différence de perception qui existe entre l'historien de la télévision, qui, par l'accès aux sources de la programmation, dispose de traces factuelles, et le

⁴⁸ « Pourquoi faire tant d'Histoire ? », *Le Monde*, 21 juillet 1997.

spectateur dont la perception des émissions visionnées relève de constructions mémorielles⁴⁹. Ces dernières semblent avoir été fondées autour d'émissions mythiques diffusées dans les années cinquante dont le succès, sans doute, avait à voir avec la fascination générale pour l'étrange lucarne qui s'invitait alors dans les foyers. Une fois la télévision imposée comme une pratique sociale universelle, et le temps de l'émerveillement fini, ce souvenir des premiers jours semble indépassable : d'où le sentiment d'une télévision historique en crise, qui ne satisfait plus autant les spectateurs. Se joue également la question de la temporalité de la programmation télévisuelle ; pour le chercheur, qui doit apprécier l'inscription de la diffusion d'un genre particulier dans une large grille des programmes, la diffusion de plusieurs séries historiques peut représenter une importance appréciable. A l'inverse, pour le spectateur, ces séries n'apparaissent à l'écran que quelques soirées par an ; la télévision passe alors considérablement plus de temps à ne pas diffuser d'émissions historiques qu'à en diffuser effectivement. Ces écarts permettent en tout cas de mesurer l'importance de travaux historiques portant sur la programmation télévisuelle : il s'agit avant tout de se détacher du souvenir édulcoré des émissions mythiques qui compose l'essentiel des mémoires collectives télévisuelles.

B. Le documentaire historique au tournant des années 1970

Ce topos des insuffisances de la télévision historique n'est pas demeuré circonscrit à la critique de télévision ; attentifs aux sons de cloche de la réception des programmes, les producteurs et dirigeants de la télévision s'en sont saisis et ont à plusieurs reprises prétendu y répondre en invoquant un renouvellement des programmes, autre topos de la période de l'ORTF qui voit les directeurs des chaînes se succéder au gré des vicissitudes politiques du temps.

Il s'agissait de même de répondre aux inquiétudes des professionnels de la télévision qui s'opposent parfois aux réformes de la télévision : en janvier 1972, Marcel Bluwal signe un manifeste qui dénonce la réforme de l'ORTF, qui ouvre la porte à une télévision d'audience, c'est-à-dire une télévision de la demande plutôt de l'offre, dans laquelle les émissions culturelles seraient sacrifiées au profit du divertissement :

La vérité est que, jusqu'à l'année dernière, une certaine idée de la télévision en tant que service public était commune, après tout, à certains directeurs de l'ORTF et aux producteurs et réalisateurs. Cela venait de très loin, de la Résistance, je pense – cette idée que le service public radio et télévision devait aider les Français – à côté de l'école et de la vie – à se faire une certaine vision du monde qui ne passait pas

⁴⁹ Lesquelles, souvent, se focalisent plus sur des habitudes de réception des programmes liées aux jours et horaires que sur le souvenir précis des émissions effectivement visionnées. Cf. G. Poels, *Les trente glorieuses...*

obligatoirement par une satisfaction béate. Eh bien – c’est cette idée à quoi on décide en ce moment de retirer le moyen de s’exprimer.⁵⁰

Pour cet ardent défenseur de la télévision culturelle, qui a choisi de s’exprimer au petit écran plutôt que dans les salles obscures et qui défendait volontiers jusque-là la politique culturelle de l’ORTF⁵¹, cette dernière se fourvoie dès lors qu’elle décide de renoncer à ses ambitions culturelles au profit des programmes les plus populaires, les variétés et les jeux occupant la première place. Les différentes politiques des présidents de l’ORTF qui se succèdent à cette période sont équivoques : il s’agit bien de donner une place de premier plan aux variétés, en particulier pour Arthur Conte « qui veut installer les ‘forces de la joie’ dans une ORTF épuisée, aigrie, tendue par les affaires, les critiques, les règlements de comptes de toute sorte. »⁵² Pour autant, les émissions historiques et les documentaires ne sont pas oubliés : après le choc de Mai 68, ils tiennent même à plusieurs reprises une place au premier plan des politiques de refonte des programmes télévisés.

1. Le documentaire historique à l’épreuve de Mai 68

a. *La grève et ses conséquences*

Mouvement qui traverse toute la société, les événements de Mai 68 laissent une trace durable à la télévision française : la grève la plus importante de l’histoire de l’audiovisuel public y a lieu, et débouche sur l’éviction de nombreux journalistes, réalisateurs et techniciens de l’ORTF, dont un bon nombre ne sont réintégrés qu’après l’élection de François Mitterrand. Le mois de mai commence plus tard à la télévision qu’ailleurs, mais y dure également plus

⁵⁰ « Car, en fait, la lutte contre les émissions dites ‘culturelles’ – le mot ‘culture’ étant synonyme, paraît-il, d’ennui – lutte menée grâce à des sondages manipulés – recouvre une autre marchandise. Il est né – à la télévision, dès son départ, une forme directe et accessible à tous de remise en discussion des imperfections de notre société – une forme spécifique, différente de celle du cinéma écartelé entre les impératifs de rentabilité et la tentation élitiste, une forme qui a adopté des vêtements divers : fiction classique, documentaire, narration à sujet contemporain – variétés aussi. Elle a pour caractéristique de prendre très simplement le spectateur par la main – et de lui parler à cœur ouvert. C’est cela – ce flux et ce reflux d’émotions de l’auteur et du créateur au spectateur, cet aller-retour générateur de conscience qu’il s’agit d’interrompre à tout prix, en se couvrant du prétexte que cela ‘intéresse’ moins que la chansonnette. [...] » (Humanité Dimanche, 10 novembre 1971, « Pourquoi nous avons lancé ce cri d’alarme »)

⁵¹ « Il n’y a, à mon avis, aucune différence entre le cinéma et la télévision. J’ai toujours essayé de faire de la télévision comme j’aurais fait du cinéma. Je suis venu à la télévision parce qu’il m’était impossible – étant donné les conditions d’exploitation – de faire ce que j’avais envie de faire au cinéma. [...] A la télévision, c’est tout à fait différent. La RTF est un organisme d’Etat qui ne gagne pas d’argent. D’autre part, le souci de la qualité y est constant. On ne peut reprocher aux ‘patrons’ – même s’ils sont parfois tatillons sur le plan administratif – d’avoir voulu faire vil et bas. [...] Alors, pouvant faire ce que je voulais à la télévision (ou presque) et pouvant ‘gagner de l’argent’ au cinéma, j’ai décidé de faire de la télévision pour mon plaisir et du cinéma pour l’argent. » (Marcel Bluwal, *Télérama*, 30 août 1964).

⁵² I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, p. 208.

longtemps, « comme si la soumission plus totale réclamait une révolte plus complète »⁵³ ; c'est précisément l'incapacité de la télévision, voix du gouvernement en cette période de contestations, à relayer une information complète sur les mouvements ouvriers et étudiants qui déclenche la grève générale chez les personnels de l'ORTF. La télévision est bien présente pour couvrir les manifestations mais les images ne passent pas le filtre de la censure : des équipes de *Cinq colonnes à la une* sont présentes le 8 mai et, le 10 mai, le magazine *Panorama*⁵⁴ voit son sujet consacré à la faculté de Nanterre interdit de diffusion après un visionnage par Jean-Pierre Huttin pour le ministère de l'Information. La presse relaie très vite le scandale⁵⁵ tandis que la grève s'annonce chez les personnels de la télévision, « mûrs pour la protestation collective »⁵⁶ quelques semaines à peine après le licenciement de Jacques Thibau, soutien des magazines de reportages plus incisifs que le journal télévisé. Le 11 mai, les producteurs de grands magazines dénoncent auprès de l'Agence Française de Presse la « scandaleuse carence d'information du public »⁵⁷ ; la grève nationale est déclenchée le 13. Elle est votée à l'assemblée générale de l'ORTF le 14, sur fond de nouvelles menaces de censure d'un magazine ; cette fois, le gouvernement se penche sur les images du Quartier latin tournées par les équipes du *Zoom* d'André Harris et Alain de Sédouy, très certainement l'émission la plus iconoclaste de l'ORTF et dont l'équipe s'est déjà fait une spécialité en matière de documentaires historiques par la réalisation d'un *Munich* prélude au *Chagrin et la Pitié*.

La télévision subit la reprise en main de la société par le gouvernement : la grève de l'ORTF est affaiblie après la fin de celle des PTT, brisée par le nouveau ministre Yves Guéna. Après avoir fait des concessions aux grévistes, la Direction de l'ORTF est démissionnée d'en haut et les émetteurs sont saisis par l'armée. Pendant une semaine, du 6 au 11 juin, des marches ont lieu autour de la maison de l'ORTF sous le nom d'« Opération Jericho » ; la grève est finalement suspendue le 19 juin, et les sanctions sont brutales. Après avoir été consignés chez eux jusqu'à convocation personnelle, de nombreux journalistes et réalisateurs sont licenciés ou mutés pour leur participation à la grève : « ce n'est pas tant l'UDR qui châtie des journalistes de gauche qu'un pouvoir politique autoritaire qui s'en prend à de mauvais 'serviteurs', quelle

⁵³ J. Bourdon, *Histoire de la télévision...*, p. 285.

⁵⁴ Fondé par Édouard Sablier, directeur de l'Information, *Panorama* est un magazine de reportages dirigé par Claude Désiré et Gilbert Larriaga, complément plus moderne du journal télévisé qui se faisait notamment l'écho de la vie culturelle et politique avec une inflexion pour des sujets de société actuels.

⁵⁵ On lit dans *Le Monde*, qui avait titré à propos des manifestations du quartier latin dont les images ne sont pas diffusées « La télévision était là » : « Alors que l'objectivité des informations diffusées par l'O.R.T.F. vient de faire encore, il y a peu, l'objet d'interpellations à l'Assemblée nationale - réfutées d'ailleurs avec vivacité par le ministre, M. Gorse - il est scandaleux que le magazine hebdomadaire du " plus grand journal de France " (25 millions de téléspectateurs) n'ait pas obtenu l'autorisation de diffuser quoi que soit sur ce sujet, à l'heure même où Paris allait connaître une nuit d'émeute. » (*Le Monde*, 13 mai 1968).

⁵⁶ M. Sauvage, I. Veyrat-Masson, *Histoire de la télévision...*, p. 87.

⁵⁷ J. Bourdon, *Histoire de la télévision...*, p. 285.

que soit leur tendance politique. »⁵⁸ Les mouvements de chaises musicales ont également lieu aux postes de direction : Jean-Jacques de Bresson, directeur du Cabinet d'Alain Peyrefitte, prend la tête de l'ORTF pour mener à bien le rétablissement de l'ordre, André François est le nouveau directeur de la télévision et Jean-Louis Guillaud est nommé à la direction de l'Actualité télévisée.

La première réunion du Comité des programmes après la grève, tenue le 23 septembre 1968, confirme, on l'a vu, le rôle particulier des émissions historiques dans ce nouveau contexte de « crise de civilisation », qui place les documentaires dans le champ de l'information. Dans les mois qui suivent, les dirigeants de la télévision continuent à réfléchir à un renouvellement des programmes et de leur organisation : André François constitue un « groupe Prospective »⁵⁹, groupe de réflexion qui doit définir de nouveaux objectifs de la télévision pour réagir à la crise dont l'ORTF sort. L'un des axes de réflexion est consacré aux émissions historiques : il s'agit de « rénover » les genres pour construire une « télévision de civilisation », et dont les premières conclusions concernant les programmes historiques ne font que confirmer le rôle minimaliste dévolu aux documentaires comme mode de commémoration des anniversaires⁶⁰. Il semble en tout cas que les dramatiques ne soient plus à l'ordre du jour, du moins sous leur forme classique de théâtre filmé, confirmant la volonté de la direction de faire des émissions historiques des programmes « sérieux » distincts de la fiction : ces dramatiques devront « concilier la fiction du genre avec le réalisme quotidien de la télévision elle-même, dont le téléspectateur attend un enrichissement personnel »⁶¹. Surtout, les programmes historiques manifestent alors un retour en arrière dans les sujets évoqués, déjà équivoque avec l'inflexion vers une histoire sans « risques » aux *Dossiers de l'écran* après la grève : la Direction de la télévision impose des séries classiques, dont la majeure partie doit être consacrée à la commémoration du bicentenaire de la naissance de Napoléon⁶², et d'autres traiteront de la IIIe République ou de la Reine Victoria. Le retour de Decaux et Castelot est également prévu pour présenter des émissions consacrées à la vie quotidienne du XVIe au XVIIIe siècle.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 297.

⁵⁹ Procès-verbal de la séance du 10 octobre 1968 du Comité des programmes de télévision, Archives nationales, Pierrefitte, « Archives des organes... », 19900214/44.

⁶⁰ « M. André François indique que sa direction s'est préoccupée de l'insertion des émissions historiques, qui intéressent beaucoup le public, dans la grille des programmes. Ces émissions peuvent prendre, soit la forme de fictions dramatiques, avec les risques que cela présente du point de vue de la vérité scientifique, soit la forme de documentaires. [...] Il apparaît que l'émission historique documentaire peut être liée à la célébration d'un anniversaire : une série rétrospective va ainsi évoquer certains événements de la fin de l'année 1918 [...] Cette méthode ne permet cependant pas de régler tous les problèmes, car les Français peuvent être intéressés par des questions qui ne sont liées à aucun anniversaire. Le traitement des grandes questions historiques au moyen de la grille des programmes mérite une étude qui n'a pas encore été menée à son terme. » (*Ibid.*).

⁶¹ *Ibid.*

⁶² Procès-verbal de la séance du 14 novembre 1968 du Comité des programmes de télévision, Archives nationales..., *loc. cit.*

b. *La télévision historique après Mai 68*

L'impact de Mai 68 sur les programmes historiques ne se limite toutefois pas à un retour à un version traditionnelle, voire réactionnaire du discours historique. L'année 1969 est certes marquée par une inflexion déterminée vers les mythes nationaux, en une sorte de Sacré-Cœur télévisuel qui doit exorciser les passions de la société française ; mais elle cède toutefois la place, dès l'année suivante, à la mise en œuvre d'une politique historique plus proche des évolutions historiographiques et qui attribue à l'histoire télévisée la fonction d'éclairer la société du présent. Les missions des programmes historiques sont désormais attribuées de façon conjointe aux documentaires et aux fictions : les genres télévisuels intègrent désormais les « programmes historiques » dans leur ensemble, en les distinguant des dramatiques⁶³, ce qui a notamment pour conséquence d'extirper les documentaires du carcan de l'Information en un énième va-et-vient. Raoul Girardet dirige durant l'année une sous-commission consacrée aux émissions historiques avec l'appui d'Aline Coutrot, Philippe Erlanger et René Crozet, qui donne lieu à la rédaction avec René Rémond – alors membre du conseil d'administration de l'ORTF – d'un rapport sur le sujet. La sous-commission insiste sur l'importance sociale des émissions historiques : « le principe essentiel qui a orienté ces travaux paraît être le souci de donner au public, grâce à la télévision, une meilleure compréhension de son temps en situant celle-ci par rapport aux problèmes proches ou lointains du passé qui conditionnent en fait notre époque. »⁶⁴ Ce « principe » est affirmé par le Comité qui dresse plusieurs conclusions à l'étude des émissions historiques diffusés en 1969 : la place importante qu'elles occupent au sein des programmes – motivée par le bicentenaire – satisfait entièrement ses membres. Ils souhaitent désormais voir la mise en place d'une production d'émissions plus novatrices que les « genres traditionnels », qui mêleraient « la vérité historique et la mise en forme dramatique » et, surtout, émettent

[...] le vœu que, de façon générale, l'histoire des hommes et des civilisations prenne le pas sur l'anecdote ou la relation d'événements particuliers et peu significatifs. Le Comité estime en effet que l'histoire doit permettre essentiellement aux téléspectateurs de mieux comprendre leur époque.⁶⁵

Ces préconisations sont entendues par la Direction des programmes : des 1970, des documentaires d'histoire sociale qui invitent pour la première fois de grands historiens à l'écran

⁶³ Les genres télévisuels reconnus par le Comité des programmes à l'issue de l'année 1969 sont les suivants : dramatiques, films de cinéma, programmes historiques, émissions musicales, variétés, programmes scientifiques (Rapport d'activité du Comité des programmes de télévision de février 1969 à février 1970, Archives nationales, Pierrefitte, « Archives des organes... », 19900214/7).

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ Rapport d'activité du Comité des programmes de télévision pour l'année 1969, Archives nationales..., *loc. cit.*

sont produits : *Les Chemins de l'histoire* est une réalisation exceptionnelle de ce point de vue, dont l'impact sur l'historiographie française est certainement unique et qui rencontre immédiatement l'approbation du Comité des programmes⁶⁶. D'autres documentaires trouvent désormais la liberté d'évoquer des sujets interdits jusqu'à peu : c'est le cas du *Lénine par Lénine* de Marc Ferro, d'un documentaire en deux parties évoquant l'histoire révolutionnaire et artistique de *Cuba*, ou encore d'une série consacrée à l'histoire de l'*Islam*. La réalisation de ces documentaires historiques novateurs est surtout rendue possible par la libéralisation qui touche la télévision à partir de 1969, après le départ de l'Élysée du premier Président de la Ve République à la suite du référendum d'avril ; sous la présidence de Georges Pompidou, le nouveau Premier ministre Jacques Chaban-Delmas fait la synthèse entre un gaullisme continuant et un projet de « nouvelle société ». La libéralisation de l'ORTF est annoncée par sa déclaration de politique générale du 16 septembre 1969⁶⁷ : la télévision se voit garantir son autonomie et une liberté nouvelle d'information, désormais débarrassée du contrôle du ministère de l'Information, supprimé sous le mandat de Georges Pompidou. La libéralisation passe notamment par la nomination de nouveaux dirigeants : le 20 septembre, Pierre Desgraupes et Jacqueline Baudrier sont nommés à la tête de l'information des deux chaînes de télévision. « L'intermède libéral » est de courte durée⁶⁸ ; les pratiques de contrôle gouvernemental sont rapidement réactivées et donnent lieu, au début des années 1970, à de nouvelles affaires de censure dont la plus célèbre, concernant *Le Chagrin et la Pitié*, dure jusqu'au début des années 1980. En décembre 1970, le directeur général de l'ORTF publie en effet une circulaire sur la « séparation des genres » qui réduit drastiquement les attributions des programmes historiques : « les questions politiques, économiques et sociales doivent être traitées exclusivement dans les émissions d'information prévues à cet effet. »⁶⁹ La parenthèse libérale aura toutefois eu un impact majeur dans le cadre des documentaires historiques, dont la nouvelle orientation se développe tout au long des années soixante-dix : les historiens conviés à participer à des émissions documentaires dès 1970 se familiarisent rapidement avec le média, fréquemment invités dans le cadre d'émissions littéraires. Le profil des historiens en question, essentiellement des médiévistes ou des modernistes, ne tombe pas sous le coup de l'interdiction faite aux documentaires de traiter de thématiques d'information contemporaine : ces premiers

⁶⁶ « M. Crouzet a jugé excellente l'émission *La Ligne bleue des Vosges*, diffusée le lundi 8 février sur la 2^e chaîne, dans la série *Les chemins de l'Histoire*, de Jean-Marc Leuwen et André Burguière, qui était à la fois sérieuse et accessible à un large public. Elle répondait aux suggestions faites par le comité en ce qui concerne les émissions historiques, et constituait un bon modèle de ce que peut faire l'Office en ce domaine. » (Procès-verbal de la séance du jeudi 11 février 1971 du Comité des programmes de télévision, Archives nationales..., *loc. cit.*).

⁶⁷ Déclaration de politique générale du Premier ministre Jacques Chaban-Delmas, *Journal Officiel de la République Française. Débats parlementaires. Assemblée nationale*, 17 septembre 1969. Cf. E. Cohen, O. Roger, *Les politiques audiovisuelles...*, « Texte 122 – Discours de Jacques Chaban-Delmas en faveur de l'indépendance de l'ORTF », p. 82.

⁶⁸ Cf. Claire Sécail, « La libéralisation de l'ORTF à l'épreuve du contrôle de l'information. Pratiques ordinaires et scandalisation pendant 'l'expérience Desgraupes' (1969-1972) », *Le Temps des médias*, n°33, 2019/2, pp. 165-186.

⁶⁹ Cité in E. Cohen, O. Roger, *Les politiques audiovisuelles...*, p. 85.

contacts aboutissent dans la décennie à des séries d'une grande qualité dans lesquelles les universitaires jouent un rôle d'écriture et de production de premier plan et contribuent à transmettre au petit écran de réelles orientations historiographiques⁷⁰. Tout au long des années soixante-dix, cohabite ainsi avec des émissions d'histoire contemporaine toujours très contrôlées toute une frange de la production documentaire qui révolutionne les possibilités de la télévision culturelle et historique.

2. Le tournant des années 1970 : la télévision fait peau neuve

a. *L'histoire entre deux rives*

Au début des années 1970, les documentaires historiques sont ainsi un genre ballotté entre des mouvements contraires et successifs de réformes et de réaffirmation du contrôle. A la politique d'ouverture menée par son Premier ministre, Georges Pompidou réagit finalement en imposant l'idée d'une télévision « voix de la France »⁷¹, qui suppose un certain degré d'autocensure pour mener à bien sa fonction de relais de la parole du gouvernement. La télévision continue de traverser un certain nombre de crises, jusqu'à l'éclatement de l'ORTF ; Chaban-Delmas démissionne en juillet 1972 et son remplacement par Pierre Messmer entraîne la nomination du premier président-directeur-général de l'ORTF, en la personne d'Arthur Conte, qui réorganise une fois de plus la hiérarchie de l'Office. Lui-même, tout comme son successeur Marceau Long, ne reste qu'un an en fonction ; la réforme de l'ORTF qui entérine sa suppression en 1974 intervient donc après une période de chamboulement perpétuel à la tête de la télévision qui interdit la mise en place d'une politique des programmes sur le long terme.

Jusqu'en 1972, l'organisation des programmes historiques ne fait pas l'objet d'une véritable politique spécifique de la part de la Direction et s'en tient aux orientations assez floues

⁷⁰ Cf. *infra*, Quatrième partie. Chapitre III.

⁷¹ « Je considère que l'information sous toutes ses formes, à l'ORTF, doit être libre, doit être indépendante, doit être impartiale [...]. Mais j'ajoute autre chose à l'usage en particulier de ceux qui sont ici et qui travaillent à l'ORTF. Être journaliste à l'ORTF, ce n'est pas la même chose que d'être journaliste ailleurs. L'ORTF, qu'on le veuille ou non, c'est la voix de la France. Elle est considérée comme telle à l'étranger et considérée comme telle par le public qui, quand on lui fait remarquer quelque chose, répond : 'mais c'est inexact, ils l'ont dit à la télévision'. Et, par conséquent, ceux qui parlent à la télévision ou à France Inter parlent un peu au nom de la France. Il y a une certaine hauteur de ton, qui est la chose que, pour ma part, je leur demande, et ceux qui m'ont suivi depuis que je suis au Gouvernement se rappelleront que, dès 1962, je crois, j'ai réuni les journalistes et les représentants de l'ORTF et que je leur ai dit exactement la même chose. Je ne vous demande pas de faire l'éloge du Gouvernement. Je ne vous demande pas de faire parler à tout propos les ministres. Il n'y d'ailleurs, je le sais bien, rien de plus ennuyeux pour les téléspectateurs. Ce que je vous demande, c'est de vous rappeler que, quand vous parlez, vous ne parlez pas qu'en votre nom, et, que vous le vouliez ou non, que vous engagez la France ; et qu'il y a une certaine hauteur de ton et de pensée qui vous est réclamée. C'est très difficile, c'est plus difficile que d'être ailleurs, je le reconnais. » (Georges Pompidou, conférence de presse du 2 juillet 1970, cité in E. Cohen, O. Roger, *Les politiques audiovisuelles...*, « Texte 124 – 'L'ORTF, c'est la voix de la France', pp. 94-95).

préconisées par le Comité des programmes. Pendant toute la période de libéralisation, et à rebours des années précédentes, c'est ce dernier qui joue un rôle de garant des valeurs morales traditionnelles alors que la Direction a quelque peu relâché le contrôle : en réaction à la diffusion de la quatrième partie de la série consacrée à la *IIIe République*⁷², un des membres du Comité proteste contre le nombre qui « lui a paru excessif » de « représentants de la doctrine marxiste »⁷³ à la tribune de l'émission, cette dernière évoquant alors le rôle des socialistes dans la lutte pour l'obtention de l'impôt sur le revenu, le repos hebdomadaire et un système de retraite. Le mois suivant, André Chamson « estime particulièrement déplacée l'image que donne de l'Histoire de France et de la personnalité de ses rois l'émission de chansons *Le Cabaret de l'Histoire* »⁷⁴. La programmation des documentaires entérine le rôle essentiellement contemporain qui leur est dévolu après la participation du genre à la commémoration du Bicentenaire de Napoléon : la télévision prépare une série documentaire sur Lord Mountbatten⁷⁵, tandis que le mois de mai est scandé aux *Dossiers de l'écran* par la diffusion de *La Dernière Étape*, accompagné d'un débat avec des survivants des camps de concentration, d'un film consacré à « l'Opération Eichmann », d'un film de montage de documents d'actualités sur la vie de Léon Blum, et de plusieurs films consacrés à la bataille de Dunkerque. La notion de genres est toujours opérante puisque le documentaire est désormais jugé inopportun pour des sujets plus anciens : Jean-Jacques de Bresson estime, alors que se profile « l'Année Saint-Louis » qui commémore les sept cent ans de la mort du roi, « qu'il n'est pas très aisé, avec les moyens propres de la Télévision, de réaliser des documentaires sur cette époque. »⁷⁶

L'élément majeur de la politique des programmes pour les années 1970-1971 réside toutefois dans la recherche de nouvelles « identités » des chaînes, renforcée lorsqu'en 1972 l'ORTF prépare le lancement de sa troisième chaîne. Directeur de la Deuxième chaîne, Maurice Cazeneuve présente en novembre 1970 une réorganisation des programmes qui doit correspondre à « l'identité » de la chaîne : si le principe premier de l'organisation des programmes est toujours de diffuser en début de soirée les émissions à la plus large audience, la Deuxième chaîne entend s'imposer comme chaîne de la culture en « proposant à une heure encore accessible à un très large public les émissions de connaissance que, trop souvent, on voit

⁷² *La IIIe République*, « 1906-1919 : la République se transforme », diffusé sur la Première chaîne le 30 mars 1970. Identifiant de notice INA : CPF88015631.

⁷³ Procès-verbal de la séance du 9 avril 1970 du Comité des programmes de télévision, Archives nationales, Pierrefitte, « Archives des organes... », 19900214/44.

⁷⁴ Procès-verbal de la séance du 14 mai 1970 du Comité des programmes de télévision, Archives nationales..., *loc. cit.*

⁷⁵ *La vie et le siècle de l'amiral de la flotte Lord Louis Mountbatten, comte de Birmanie* est la série documentaire de l'été 1970 ; produite et réalisée par Peter Morley, documentariste anglais, elle est adaptée par l'équipe des *Grandes Batailles* et diffusée sur la Deuxième chaîne entre le 26 juin et le 17 juillet 1970.

⁷⁶ Procès-verbal de la séance du 9 avril du Comité des programmes de télévision, *op. cit.*

rejetées en fin de programme dans une sorte de ghetto culturel pour initiés seulement. »⁷⁷ Plus qu'avant, la télévision entend organiser ses programmes en fonction du temps social de ses téléspectateurs ; les émissions doivent désormais non seulement correspondre à des horaires adaptés mais également être pensées en fonction de la « personnalité » des journées. Sur la Première chaîne, les documentaires sont amenés à être diffusés le mercredi en deuxième partie de soirée, en complément des variétés diffusées alors sur la Deuxième chaîne et qui doivent plaire au plus grand nombre de téléspectateurs ; « c'est que le mercredi est un soir à physionomie très cernée où le groupe familial doit être, en priorité, satisfait. »⁷⁸ Les *Dossiers de l'écran*, diffusés jusqu'alors le mercredi soir, sont reprogrammés le vendredi afin d'éviter un doublon avec le documentaire de la Première chaîne.

Du reste, la télévision historique apparaît bien à la dérive entre deux postures irréconciliables, celle de la liberté créatrice maintes fois bafouée et celle de l'obéissance aux cadres politiques réaffirmés. Sur certains points, les documentaires historiques marquent le pas entre 1970 et 1971 : le bilan de la rentrée des programmes montre que « les émissions les plus marquantes auront été celles qui ont été diffusées, sur les deux chaînes simultanément, à l'occasion de la mort du général de Gaulle »⁷⁹. S'il s'agit bien de films de montage d'images d'archives, ils consacrent le genre du documentaire comme simple expression journalistique hagiographique, sans ambition créatrice et surtout sans convictions propres. Quelques semaines plus tard, la grille des programmes de l'année 1971 ne comporte, pour la Première chaîne, aucun documentaire historique⁸⁰ ; pis encore, les *Dossiers de l'écran* sont contraints de renoncer à être une émission exclusivement historique : « M. Cazeneuve voudrait que, dans la mesure du possible, *Les Dossiers de l'écran* aient un caractère nettement historique, mais il est de plus en plus difficile de trouver des films répondant à cet objectif. »⁸¹ Le centenaire de la Commune est d'ores et déjà annoncé comme une commémoration mineure tandis qu'Alain Decaux reconduit son récit mensuel en direct sur le mode de l'anecdote et du portrait héroïque. D'une rive à l'autre, le va-et-vient perdure : face à cette déshérence de la télévision historique, le Comité revient très vite sur la politique de « séparation des genres » et manifeste à nouveau son souhait que l'histoire télévisée serve à expliquer aux téléspectateurs la société actuelle. Réagissant à la grille des programmes de l'été, Henri Faure, membre du Comité en tant que « personnalité compétente pour les questions familiales » « se demande si la programmation

⁷⁷ « Nous les avons placées à 21h30. Elles se terminent à 22h30, ce qui est une heure encore possible pour que ceux qui doivent se lever tôt aient un temps de repos suffisant. » (Procès-verbal de la séance du 20 novembre 1970 du Comité des programmes de télévision, Archives nationales..., *loc. cit.*)

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ Procès-verbal de la séance du 20 novembre 1970 du Comité des programmes de télévision, Archives nationales..., *loc. cit.*

⁸⁰ Procès-verbal de la séance du 14 janvier 1970 du Comité des programmes de télévision, Archives nationales..., *loc. cit.*

⁸¹ *Ibid.*

d'une œuvre comme *L'Assassinat du duc de Guise* répond aux vœux de la Sous-Commission qui s'était penchée sur les programmes historiques et avait souhaité, dans ses conclusions, que les émissions de ce genre aient un lien avec le présent »⁸². D'autres membres du Comité font entendre le même son de cloche : « M. Crouzet trouve pour sa part qu'il serait excessif que la télévision n'aborde aucun sujet historique qui ne soit lié au présent. »⁸³ Il est toutefois entendu que là n'est pas la fonction des dramatiques : c'est par le documentaire que la télévision doit adresser les sujets du présent.

Entre 1970 et 1972, la télévision historique vivote ainsi entre des consignes contraires qui se succèdent ; le documentaire historique y trouve ponctuellement une place de choix, avant d'être relégué au second plan. Les choses se stabilisent quelque peu avec l'arrivée d'un « PDG historien » à la tête de l'ORTF : si Arthur Conte ne demeure pas plus d'un an en poste et ne consacre qu'une partie de son attention aux émissions historiques, il lance le documentaire sur les rails d'une réelle vulgarisation historiographique en légitimant définitivement des historiens universitaires comme acteurs de la télévision.

b. *L'ORTF historien d'Arthur Conte*

L'année 1972 constitue ainsi une véritable rampe de lancement du documentaire historique, qui n'est pas seulement tributaire de l'action d'Arthur Conte, qui prend les rênes de l'ORTF à l'été ; la programmation des émissions historiques décidée en 1971 prévoyait déjà pour l'année suivante de leur consacrer de réels efforts, qui ne sont pas immédiatement appréciés. En mai 1971, Michèle Stouvenot déplore dans *L'Aurore* le choix de l'ORTF de consacrer ses efforts à la diffusion de dramatiques inédites dans le cadre des *Dossiers de l'écran* et des coproductions avec la Comédie-Française alors que les téléspectateurs « réclamaient à cor et à cri le retour d'émissions historiques »⁸⁴. Quelques mois plus tard, la presse salue cependant la volonté de l'ORTF de relancer les programmes historiques : *Télé 7 Jours* annonce en décembre la liste importante des émissions diffusées dans l'année qui annoncerait enfin le « retour » des programmes historiques délaissés depuis 1965, dont les espoirs avaient été déçus en 1969 avec le « feu de paille » du *Jugement de l'Histoire*, projet de Decaux et Castelot d'une nouvelle grande série historique tué dans l'œuf. La liste est en effet plus fournie que pour les années précédentes : la Première chaîne doit diffuser une série « sur les grands hommes », de Jean Orioux avec Roland Dhordain, et les *Dossiers de l'écran* doivent consacrer la moitié de leurs

⁸² Procès-verbal de la séance du 11 juin 1971 du Comité des programmes de télévision, Archives nationales..., *loc. cit.*

⁸³ « En ce qui concerne la diffusion prévue pour le 7 juillet de *L'Assassinat du Duc de Guise*, il se trouve que cette émission est bâtie sur un problème qui n'est pas dépourvu d'actualité, celui de l'assassinat politique. » (*Ibid.*).

⁸⁴ Michèle Stouvenot, « Deux décisions à gros budget pour 1972 : une grande série historique sur la 2 », *L'Aurore*, 28 mai 1971.

émissions à la diffusion de films historiques. C'est surtout la Troisième chaîne qui s'annonce dès 1971 comme résolument orientée du côté de l'histoire : y sont prévues une série de Georges Bortoli et Henri de Turenne réalisée par Daniel Costelle consacrée aux années d'après-guerre et baptisée par l'hebdomadaire « Mémoires de notre temps », et un « Album de famille des Français » par Raoul Girardet et Claude Nahon : « l'histoire va enfin prendre sa revanche sur nos petits écrans. »⁸⁵ La réalisation d'une nouvelle émission par le duo des *Grandes batailles* – Jean-Louis Guillaud, chargé de responsabilités dans la préparation de la Troisième chaîne, est alors en retrait de son activité de producteur exécutif – fait grand bruit : coproduite avec Pathé-Cinéma, la série *C'était hier* est profondément novatrice en ce qu'elle étend l'étude historique à une période plus récente, à savoir les vingt-cinq ans qui séparent ses auteurs de la fin de la Seconde Guerre mondiale, véritable « génération » temporelle. Le discours relaie celui des *Grandes batailles* en pensant l'histoire des dernières années comme celle d'un conflit toujours irrésolu : en témoignent les titres des différents épisodes⁸⁶. Directeur des informations parlées à France-Inter, Georges Bortoli affiche un profil strictement similaire à celui de Jean-Louis Guillaud ; les orientations de la nouvelle série n'en sont pas modifiées par rapport aux réalisations déjà existantes de Costelle avec Turenne et Guillaud. Comme pour les *Grandes batailles*, les producteurs partent à la « chasse au document »⁸⁷, l'image d'archives étant la seule à même d'évoquer objectivement « la fresque mouvante de l'histoire contemporaine »⁸⁸ qu'ils entreprennent de recréer pour le spectateur. C'est toujours une histoire des journalistes dont il s'agit : Bortoli fait ainsi état d'une « réaction vive » en retrouvant, « dix ans ou vingt après, des événements qu'il a lui-même vécus à chaud. »⁸⁹ La série est ainsi avant tout fondée sur les souvenirs de ses producteurs, qui connaissent pour les avoir vécus – et commentés – les événements majeurs du temps récent et qui échapperaient à des historiens patentés : « La petite Histoire se retrouve quelquefois dans la grande et dans notre série elle sera particulièrement évoquée parce qu'elle est humaine. La mort de Marcel Cerdan par exemple, voilà qui fut un fait sociologique de première importance. »⁹⁰

La diffusion doit toutefois attendre ; la Troisième chaîne pour laquelle *C'était hier* est produite ne diffuse qu'à partir du 31 décembre 1972. Dès ses débuts, la chaîne est inaugurée par deux séries de documentaires historiques d'ampleur et toutes deux attachées à une histoire

⁸⁵ *Télé 7 Jours*, « La TV renoue avec l'histoire », 4 décembre 1972.

⁸⁶ Les producteurs de la série annoncent au début de l'année 1972 que celle-ci sera constituée des épisodes : « Le Rideau de Fer », « Le Départ de l'Homme blanc », « La Guerre froide », « Le Réveil du dragon », « L'après-guerre est finie », « L'Europe des miracles », « Le Printemps du communisme », « Les Contestations », le dernier faisant écho aux événements les plus récents du Mai 68. (*Le Figaro*, « Au programme de la troisième chaîne : 25 années d'histoire contemporaine, avec Georges Bortoli et Henri de Turenne », 13 mars 1972).

⁸⁷ *Télémagazine*, « Bortoli : l'historien de la troisième chaîne », 23 octobre 1971.

⁸⁸ *Le Figaro*, « Au programme de la troisième chaîne... », *op. cit.*

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ *Ibid.*

contemporaine, résolument sociale dans le cas de la production de Raoul Girardet : *L'Album de famille des Français* est diffusé à partir du 5 janvier 1973⁹¹, et le premier épisode de *C'était hier* le suit de cinq jours⁹².

L'arrivée d'Arthur Conte comme président-directeur-général de l'ORTF complète le tableau du renouvellement des émissions historiques en 1972. Sitôt après la démission de Chaban-Delmas, Conte est nommé par le nouveau Premier ministre Pierre Messmer le 13 juillet 1972. Son arrivée est « le signe d'un de ces retours de bâton que connaissent bien les personnels de l'Office »⁹³ : député UDR, Arthur Conte avait été parmi les plus fervents détracteurs de la politique menée par Chaban-Delmas, et notamment par rapport à la gestion de l'ORTF⁹⁴. Mais Conte n'est pas qu'un homme politique, ancien candidat de la SFIO mais fervent gaulliste depuis 1968, dont le statut créé pour lui de PDG de l'ORTF⁹⁵ signifie la mission autoritaire dont il est investi : il a également un parcours de journaliste, éditorialiste de politique internationale à *L'Indépendant* de Perpignan dès 1950, depuis collaborateur à *Paris-Match*, *Historia*, *Les Nouvelles Littéraires* et *Le Figaro*. C'est aussi l'auteur de nombreux romans et ouvrages historiques : il remporte le Prix Georges-Courteline en 1955 pour son roman *Les Étonnements de Mister Newborn*, le Prix Sully-Olivier de Serre en 1957 pour *La Vigne sous le Rempart*, dans lequel il met en scène sa ville natale de Salses – il joue beaucoup de son attachement au terroir des Pyrénées-Orientales, aimant à se faire dépeindre par la presse en catalan fougueux et jovial – et le Prix Historia 1964 pour *Yalta ou le Partage du Monde*. Le nouveau « PDG historien » de l'ORTF a déjà produit pour la télévision une dramatique consacrée à *Louis XI* et un documentaire adapté de son Prix Historia⁹⁶ qui remporte, lui, la Nymphette d'or du Festival de Monte-Carlo en 1967.

Les premiers pas d'Arthur Conte à l'ORTF sont toutefois bien marqués du sceau de la réorganisation autoritaire de l'Office et laissent peu d'espoirs quant au développement d'une télévision culturelle. Son discours porte principalement sur les enjeux de l'information, qu'il

⁹¹ *L'Album de famille des Français*, « Le Maître d'école », 5 janvier 1973. Identifiant de notice INA : CPF86601668.

⁹² *C'était hier*, « Les lendemains qui déchantent », diffusé le 10 janvier 1973 sur la Troisième chaîne. Identifiant de notice INA : CPF93001913.

⁹³ I. Veryat-Masson, *Quand la télévision*, p. 208.

⁹⁴ L'année précédent sa nomination, Arthur Conte avait notamment critiqué la conduite de l'ORTF par le gouvernement aux assises nationales de l'UDR à Strasbourg, en lui reprochant « de se faire attaquer de toutes parts et de n'attaquer nulle part » (*Correspondance de la presse*, 13 juillet 1972, Institut national de l'audiovisuel, Fonds INA – Personnalités).

⁹⁵ « C'est la première fois qu'on installe un homme politique à la tête de la radiotélévision. Pour le nommer, le gouvernement fait voter une loi (3 juillet 1972) qui institue un PDG unique pour les trois chaînes et qui a pour objet de concentrer le pouvoir entre les mains d'une seule personne, fidèle au gouvernement ; elle supprime un intermédiaire entre le pouvoir et le contenu des programmes. » (I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, p. 208).

⁹⁶ *Yalta ou le partage du monde*, réalisé par Jean Roger Cadet, diffusé le 15 novembre 1965. Identifiant de notice INA : CPF86642865.

veut « loyale », et de l'éclosion « des forces de la joie et de la chanson »⁹⁷ : informer, distraire. Le triptyque de la télévision comme service public a perdu son centre. La réorganisation, effectuée en treize jours seulement, opère un nouveau jeu de chaises musicales à la direction des chaînes : Roland Dhordain, directeur de la Première chaîne, et Pierre Desgraupes⁹⁸ directeur de l'unité autonome d'information, sont remplacés par Jacqueline Baudrier⁹⁹ à la tête de la régie de la Première chaîne. Pierre Sabbagh est confirmé à la régie de la Deuxième chaîne, tandis que Jean-Louis Guillaud, alors chargé de mission concernant la presse et l'information au secrétariat général de l'Élysée et responsable de la coordination des études préparatoires à la création de la Troisième chaîne, est nommé directeur de cette dernière – toujours en préparation – et des stations régionales¹⁰⁰. Jacques Sallebert, directeur de la radiodiffusion française, est confirmé à son poste. Malgré le salut à son « ami » Jacques Chaban-Delmas, obligé car du même bord politique, Arthur Conte réorganise la télévision avec l'information en ligne de mire, en confirmant les fidèles d'une information loyaliste – Jean-Louis Guillaud s'est imposé comme un des hommes forts de la télévision gaulliste – et châtiant les représentants de la libéralisation.

L'installation de Conte à l'ORTF lance cette dernière dans une longue période de conflits professionnels : des premières grèves sont déclenchées en octobre 1972, à l'occasion desquelles il déclare vouloir « briser la réputation de pagaille qui marque lourdement l'Office, en dépit des réformes déjà faites. »¹⁰¹ C'est un échec : les grèves durent et de nombreux blocages subsistent à l'ORTF dans les mois qui suivent ; la presse relaie les espoirs déçus de libéralisation des professionnels de l'Office¹⁰². Les oppositions que rencontre le nouveau PDG sont perceptibles

⁹⁷ « [...] une fois rétablie dans cette maison une volonté de création – la joie de créer – je pense que tous ensemble, nous pouvons faire de notre radio-télévision une belle et grande chose [...] La première [détermination], qui rejoint la volonté de M. le Président de la République, est d'assurer une information loyale. Je la protégerai contre toute pression que ce soit, d'où qu'elle vienne ; sous quelque forme qu'elle s'exprime, officielle ou pernicieuse. L'expérience de Jacques Chaban-Delmas, mon ami, a été extrêmement intéressante, elle était nécessaire : il fallait la déborder encore. Nous allons donc déplacer au niveau de la responsabilité du président directeur la libéralisation, comme on dit, de notre information radio télévisée. Ma deuxième détermination est très clairement d'ouvrir largement la porte aux forces de la jeunesse et aux forces de renouvellement [...]. Et, troisième détermination, [...] je crois que nous devons davantage faire éclore les forces de la joie et la chanson [...]. » (Arthur Conte, cité in *Correspondance de la presse*, 13 juillet 1972, *op. cit.*).

⁹⁸ Créateur de *Cinq Colonnes à la une*, évincé en 1968 mais rappelé par Chaban-Delmas, la présence de Pierre Desgraupes à la tête de l'information était symbolique de la « parenthèse libérale » de 1969-1972 (Cf. M. Sauvage, I. Veyrat-Masson, *Histoire de la télévision*, « L'expérience Desgraupes », p. 92).

⁹⁹ Jacqueline Baudrier avait auparavant été nommée directrice de l'unité autonome d'information de la Deuxième chaîne en novembre 1969, en même temps que Pierre Desgraupes.

¹⁰⁰ La confirmation de Jean-Louis Guillaud s'accompagne, à la direction de la Troisième chaîne, d'une politique d'ouverture aux femmes : les documentaires y sont notamment dirigés par Éliane Victor, la fondatrice du magazine *Les femmes aussi*. Guillaud déclare à cette occasion : « à métier égale avec les hommes, je reconnais aux femmes un bien plus grand dévouement, presque un acharnement au travail. » (*Écho*, « Monsieur 3^e chaîne a de l'ambition », 18-24 novembre 1972).

¹⁰¹ *Télé 7 Jours*, 21 octobre 1972.

¹⁰² « La libéralisation annoncée à grands renforts de déclarations fracassantes n'est pas aussi nette. Arthur Conte a pourtant quelques succès à son actif. En particulier la création de l'émission *La parole est aux grands partis*. Nous avons vu l'émission *Vive le cinéma* qui avait été interdite. Verrons-nous *Le Chagrin et la Pitié* ? 'On en parle.' 'Et la censure ?'. 'Elle n'existe pas. Evidemment il y a des bavures – comment n'y en aurait-il pas dans un tel univers – mais on y veillera.' »

par les multiples attaques personnelles qui le visent et en réponse desquelles Arthur Conte est contraint de s'exprimer publiquement : s'étant donné une image d'historien pour guider sa politique des programmes, on le soupçonne désormais de vouloir faire adapter ses propres œuvres pour en tirer profit¹⁰³. Perçu comme un « homme lige » du pouvoir, son passé refait surface : requis pour le service du travail obligatoire pendant la guerre, il donne publiquement des précisions sur son internement en Allemagne en 1942-1943¹⁰⁴. De manière assez surprenante, c'est par décision du gouvernement que l'expérience Conte prend fin. Ferme dans sa résolution des conflits professionnels, le PDG de l'ORTF avait toutefois manifesté son intention de mettre fin aux grèves par la négociation et la recherche d'un accord avec les syndicats. Combiné avec la stature politique et la popularité de l'homme – avant lui, les directeurs de l'Office étaient des figures relativement effacées par rapports aux directeurs de la télévision –, cette donnée inquiète le nouveau ministre de l'Information Philippe Malaud, « que ses convictions et son tempérament situent à la droite de la droite »¹⁰⁵ : en conflit avec Conte, il décide son renvoi en octobre 1973¹⁰⁶.

Le passage d'Arthur Conte à la tête de l'Office laisse toutefois une trace dans la programmation historique de la télévision : si la figure du « PDG historien » était une manière comme une autre de faire accepter une énième reprise en main de l'ORTF sous couvert d'un dirigeant érudit et attaché aux programmes culturels, il semble avoir finalement eu une véritable politique historique en la matière qui se manifeste notamment dans l'attribution d'une « identité » aux chaînes. En premier lieu, Arthur Conte donne aux téléspectateurs ce que la critique réclamait depuis sept ans : la décision de rediffuser *La Caméra explore le temps* est rapidement annoncée¹⁰⁷ ; la Première chaîne diffuse « La Nuit de Varennes » le 14 juillet 1973,

Quel est alors son avis sur la sortie de Maurice Clavel, son condisciple de la khâgne de Montpellier et sur son 'Bonsoir, messieurs les censeurs ?'. Réponse évasive, visage fermé : 'J'ai le culte de l'amitié.' Restent les programmes. Le journaliste Arthur Conte voulait être 'un homme des programmes' qui ne se laisserait pas accaparer par les problèmes administratifs et financiers. Il est évident qu'il n'a pas pu accorder aux programmes autant de temps et d'attention qu'il le désirait. Il est évident aussi que ce n'est pas sa faute. Sa plus grande réussite en ce domaine est le retour de *La Caméra explore le temps*. Il en est très fier. A juste titre. [...] » (*Elle*, 25 décembre 1972).

¹⁰³ Arthur Conte s'exprime ainsi dans la presse spécialisée pour démentir la rumeur d'une adaptation en dramatique de son ouvrage *Sire*, ils ont voté la mort ; il précise avoir donné « comme consigne rigoureuse de ne donner sur les antennes de l'ORTF aucune adaptation de ses œuvres littéraires ou de ses scénarios aussi longtemps qu'il aurait la responsabilité de l'Office » (*Télemagazine*, 10 février 1973).

¹⁰⁴ *Le Monde*, 27 août 1972.

¹⁰⁵ J.-N. Jeanneney, *Une histoire des médias...*, p. 274.

¹⁰⁶ « Celui-ci s'exaspère de la mollesse qu'il attribue à Arthur Conte à l'égard de la CGT et du Parti Communiste. Certes, l'influence de la CGT sur les réalisateurs de la télévision n'est pas imaginaire, mais Malaud cède aisément au mythe du complot et des pouvoirs souterrains [...]. Pour Philippe Malaud, aucun doute : les Rouges sont là ! C'est le McCarthy du pauvre. [...] si Malaud obtient le départ de Conte, celui-ci l'entraîne dans sa chute : ils tombent ensemble comme deux duellistes s'entrelardant. » (*Ibid.*, pp. 274-275).

¹⁰⁷ Selon Isabelle Veyrat-Masson, dans un contexte d'utilisation de l'histoire télévisée à des fins politiques, « la réintégration de *La Caméra* est le prix à payer pour se faire accepter non pas comme un 'normalisateur' mais comme un homme qui veut installer 'les forces de la joie' [...] contre la 'sinistrose et le parisianisme' » (I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, p. 208).

puis « Les Croisades » et « L'Inquisition » deux mois plus tard. Pour la plupart des observateurs, l'émission ne correspond pas exactement aux souvenirs qu'ils en avaient : la formule a vieilli, la dramatique historique apparaît comme un genre désuet ; la description de la méthode employée qu'en donne Stelio Lorenzi quelques mois avant les rediffusions est plus sincère que ce qu'en disaient les trois compères dans les années cinquante et soixante et assume un décalage plus important vis-à-vis de la véracité historique¹⁰⁸. La programmation est toutefois l'occasion de relancer un vieux projet jamais mené à bien : Decaux et Castelot annoncent travailler à la préparation de la série *Le Jugement de l'Histoire*, auquel ils avaient déjà renoncé à plusieurs reprises, la dernière fois en 1969. On annonce un sujet par an, en commençant par l'évocation de la mort de Louis XVI, motivée par l'intérêt d'Arthur Conte pour le sujet : l'émission doit se composer d'un reportage sur les lieux de l'événement, d'une présentation des enjeux historiques *in situ*, d'une dramatique suivie d'une discussion en plateau par des historiens et des personnalités publiques et se conclure par un vote sur la culpabilité du personnage évoqué : il s'agit de « mettre l'Histoire en jugement devant le public contemporain »¹⁰⁹. C'est un nouvel échec : l'émission n'est jamais mise en production, coûtant trop cher à réaliser¹¹⁰. Pendant son mandat, Conte dit également vouloir diffuser *Le Chagrin et la Pitié*¹¹¹, réclamé par l'ensemble de la presse d'opposition ; l'effet d'annonce n'est suivi d'aucune action. S'il est trop tôt pour que la télévision puisse assumer le poids de l'histoire récente, les années 1972-1973 sont déjà l'occasion d'un dévoilement des « petits tabous » : les *Dossiers de l'écran* d'Armand Jammot programment une première soirée consacrée à l'affaire Dreyfus, « Révolution pour une injustice », le 11 septembre 1973. Le nouveau PDG contribue surtout à faire intervenir plus avant les historiens issus du giron universitaire dans des émissions à haute teneur intellectuel. De grands historiens avaient déjà fait leurs premiers pas en tant qu'experts pour la série *Les chemins de l'histoire* ; leur place en tant qu'intervenants privilégiés est confirmée par l'émission « Les Historiens » de la série *Signes des Temps*, à laquelle participent Fernand Braudel, Pierre Vidal-Naquet, Alain Schnapp, Jacques Le Goff et Emmanuel Le Roy Ladurie. Diffusée le 30 octobre 1972, l'émission est toute entière consacrée au travail de l'historien et à l'épistémologie historique : Arthur Conte s'implique personnellement dans sa production et en supervise le montage¹¹². La responsabilité du PDG dans les programmes historiques est plus étendue que ce que l'on a pu penser, et ne se borne pas « à prolonger l'émission *Alain Decaux raconte*,

¹⁰⁸ « Avec un maximum de vulgarisation afin de faire naître une certaine émotion chez les téléspectateurs pour les périodes marquantes de notre Histoire, et avec un minimum de rigueur et de scrupule pour ne pas déformer les connaissances acquises par les historiens sur les sujets. » (Stelio Lorenzi, *Syndicalisme Hebdo*, « Castelot, Decaux : du nouveau », 7 avril 1973).

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ Michel Lacos, *Télérama*, « Comment le petit écran digère la grande histoire », 09/06/1973.

¹¹¹ Cf. I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, p. 255

¹¹² Jacques Siclier, « Arthur Conte chez les historiens », *Le Monde*, 29 octobre 1972.

commencée sous son prédécesseur, et diffuse[r] ce qu'il trouve en arrivant, *Les rois maudits* en particulier »¹¹³ : son impact se ressent dans la programmation spécifique de chaque chaîne.

c. *Nouvelles chaînes, nouvelles identités*

Quelques mois avant l'arrivée d'Arthur Conte, Pierre-Aimé Touchard, conseiller du directeur général Jean-Jacques de Bresson pour les programmes, avait élaboré un plan concernant les programmes historiques qui définissait les attributions de chaque chaîne en fonction de leur public et de leur audience. A la Première chaîne les « films de montage en noir et blanc », à la Deuxième les dramatiques, les portraits, et le magazine *Actualités de l'histoire* ; la Troisième chaîne, en préparation, devait accueillir les « grands documentaires »¹¹⁴. Cette organisation témoigne du succès respectif des programmes historiques : les fictions et les magazines demeurent plus populaires que les documentaires, à l'exception des *Grandes batailles* qui occupent le devant de la scène. Arthur Conte reconduit une organisation similaire mais avec une idée conductrice qui tranche avec la période précédente : la présence de programmes historiques sur la Première chaîne ne doit plus dépendre de la popularité de l'émission concernée mais répondre à l'injonction d'une présence de ces programmes sur l'ensemble des chaînes de la télévision, en refusant de faire de la Troisième chaîne « la chaîne de l'histoire », rôle qui avait été dévolu à la Deuxième à la création de l'ORTF. Jacqueline Baudrier parle à ce titre d'« émissions historiques indispensables »¹¹⁵ : il s'agit alors de produire des émissions adaptées au grand public de la chaîne. Cette politique exclut les documentaires historiques dans leur ensemble d'une programmation sur cette chaîne : Baudrier entend diffuser des « fresques à la Cecil B. de Mille », critère auquel l'émission de Guillaud, Turenne est Costelle est la seule à répondre. Dans les faits, c'est donc à la troisième chaîne qu'est dévolue la programmation des documentaires historiques : la personnalité de Jean-Louis Guillaud, qui la dirige, détermine toutefois un réel intérêt porté sur le genre. Il lui attribue une véritable fonction sociale en considérant que l'histoire télévisée sert à la compréhension du présent :

Les gens cherchent dans l'histoire une évasion, comme au cinéma. Mais, au lieu que ce soit une évasion pure et simple, dans la fiction, il est tout de même à remarquer qu'il s'agit d'une évasion dans la réalité, même s'il s'agit du passé. Sans doute ne sont-ils pas tellement satisfaits du présent. [...] Dans le passé, les gens cherchent

¹¹³ I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, pp. 208-209.

¹¹⁴ *L'Express*, « Télévision : on demande historiens », 17 avril 1972.

¹¹⁵ *Télé 7 Jours*, « Troisième femme de France – Madame 1^e chaîne donnera la priorité à l'Histoire », 18 août 1972.

une explication du monde, du monde aujourd'hui, ce qui est, après tout, la démarche de tous les historiens.¹¹⁶

L'enjeu autour de la Troisième chaîne, à quelques mois de la première transmission, est dès lors de déterminer le type de programmes historiques qui y seront développés. Guillaud est bien un homme du film de montage, mais il envisage de transformer ce dernier en employant des éléments de reconstitution, voire de fiction. En tant que producteur et auteur, cette orientation marque l'évolution de la série phare des documentaires historiques vers *Les Grandes batailles du passé*, déjà envisagées sinon en projet¹¹⁷ ; en tant que directeur de chaîne, il envisage de même d'employer ce qu'il qualifie d'« histoire-fiction » dans le but de « ressusciter des personnages ». La réflexion sur les programmes historiques à venir est par ailleurs l'occasion d'un état des lieux de l'histoire à la télévision : en-dehors des émissions en plateau, la branche de l'histoire semble s'être définitivement scindée en trois rameaux dont deux seulement concernent le documentaire historique. Le premier, toujours vivace, est celui de la dramatique : André Castelot en est toujours le représentant, qui prépare alors son *Calendrier de l'Histoire*, et tient le genre fictionnel pour le mode privilégié d'évocation du passé¹¹⁸. Le deuxième est celui du documentaire historique classique, de facture « sérieuse », qui se refuse à l'invention : Georgette Elgey en est la figure médiatique principale, elle qui fait le lien entre la production télévisée et le champ académique et a produit en 1970 la série consacrée à la *IIIe République*. Face à des « émissions de vulgarisation hâtive », elle souhaite alors que la télévision fasse le choix d'une production de documentaire sérieux nécessitant des efforts financiers et intellectuels à la hauteur des sujets abordés¹¹⁹. La dernière orientation prise par l'histoire télévisée est celle des documentaires à la Costelle : ce dernier, accompagné de journalistes plutôt que d'historien, inscrit résolument l'évocation du passé dans une notion d'actualité de l'événement, en lien permanent avec le temps présent. La télévision ne doit pas selon lui avoir vocation à transmettre une culture historique pour elle-même, mais à faire usage du passé dans une vocation

¹¹⁶ Jean-Louis Guillaud, cité in *Télé 7 Jours*, « L'Histoire va devenir la vedette n°1 de la TV », 2 septembre 1972.

¹¹⁷ « Quant à Jean-Louis Guillaud, le système qui consiste à confronter des documents et des témoins amenés sur le lieu même des événements lui paraît loin d'être épuisé. On peut même l'appliquer à un passé plus lointain que celui des 'Grandes batailles', affirme-t-il : il suffit, pour cela, de trouver et de présenter des spécialistes tellement 'mordus' pour leur sujet qu'ils s'y identifient ; on croirait qu'ils ont vécu les événements dont ils parlent. Il ajoute d'ailleurs : 'J'en suis. Quand je me promène dans le parc de Versailles, je ne serais pas étonné de voir arriver des gens de la cour de Louis XIV et, à Verdun, j'entends sonner le canon. » (*Ibid.*).

¹¹⁸ « C'est le moyen le plus intéressant pour reconstituer le passé. Car, après tout, l'Histoire se fait surtout par les conversations entre personnages plus ou moins bien placés pour imprimer leur marque sur les événements. Or, alors qu'au cinéma deux ou trois minutes de conversation donnent une impression de longueur, à la télévision un quart d'heure est parfaitement supportable. La dramatique est donc le véhicule rêvé et la formule que je préfère. » (André Castelot, cité in *ibid.*).

¹¹⁹ « Je ne suis pas pour les émissions de vulgarisation hâtive qui ne traitent que de l'anecdote. Les téléspectateurs sont maintenant adultes, ils veulent des sujets traités en profondeur. Or, l'Histoire en profondeur coûte cher, spécialement quand il s'agit de faire revivre, non pas un personnage qui crève l'écran à lui tout seul, mais toute une époque, tout un milieu, toute une classe. » (Georgette Elgey, citée in *ibid.*).

journalistique¹²⁰. Ces regards croisés sur l'histoire télévisée par les représentants de chaque mode d'écriture historique constituent, *in fine*, la théorisation des différents chemins que prennent les émissions historiques sous le régime de l'ORTF : histoire des conteurs, histoire des historiens, histoire des journalistes. La place de chacune dans la programmation témoigne bien de leur importance respective. C'est pourtant précisément à partir de cette théorisation que les chemins s'entremêlent à nouveau pour une plus grande confusion des différents modes historiques de la télévision : sous l'égide d'Alain Decaux, l'histoire des conteurs opère après l'éclatement de l'ORTF une inflexion vers le « sérieux » ; l'histoire des historiens devient une histoire avec et même par les historiens, manifeste par la mise en scène au premier plan des grands universitaires.

L'histoire des journalistes, elle, fait tout de même son apparition sur la troisième chaîne : Jean-Louis Guillaud lance la production de la série de documentaires *Destins du siècle*, dont les treize épisodes sont diffusés entre avril 1973 et mars 1974, un mercredi par mois, en première partie de soirée. Produite par Étienne Laroche et Robert Velin, l'émission porte toutefois la marque du « patron » Guillaud : c'est lui qui en fait la promotion auprès de la presse, et elle s'inscrit dans sa vision d'une histoire « utile » à expliquer les enjeux contemporains. L'émission aborde exclusivement des sujets propres au XXe siècle : les six premiers mois de diffusion sont dominés par l'histoire politique, majoritairement liée aux conflits mondiaux. Les sujets traitent de la république de Weimar¹²¹, de la guerre sino-japonaise¹²², du fascisme italien¹²³, ou de la guerre d'indépendance irlandaise¹²⁴, avant de présenter un visage moins événementiel : on parle alors des loisirs¹²⁵, de la mode¹²⁶, du pétrole¹²⁷, de l'urbanisme¹²⁸. Avec cette série, Jean-Louis Guillaud entend prendre le contrepied des émissions historiques

¹²⁰ « Il ne s'agit pas d'élucider un point d'histoire mais d'éclairer un événement, de le commenter sans l'expliquer à travers des souvenirs, des témoignages : l'événement, son déroulement, son enregistrement et sa diffusion. » (Daniel Costelle, cité in Claude Sarraute, *Le Monde*, « Les documents de la troisième chaîne », 5 janvier 1973).

¹²¹ *Destins du siècle*, « Weimar : naissance et mort d'une république », diffusé sur la Troisième chaîne le 11 avril 1973. Identifiant de notice INA : CPF09007382.

¹²² *Destins du siècle*, « La guerre sino-japonaise », diffusé sur la Troisième chaîne le 9 mai 1973. Identifiant de notice INA : CPF09007386.

¹²³ *Destins du siècle*, « La montée du fascisme », diffusé sur la Troisième chaîne le 12 juillet 1973. Identifiant de notice INA : CPF88007090.

¹²⁴ *Destins du siècle*, « Irlande 1916 », diffusé sur la Troisième chaîne le 24 octobre 1973. Identifiant de notice INA : CPF88008043.

¹²⁵ *Destins du siècle*, « Les loisirs », diffusé sur la Troisième chaîne le 19 décembre 1973. Identifiant de notice INA : CPF09007387.

¹²⁶ *Destins du siècle*, « La mode », diffusé sur la Troisième chaîne le 2 janvier 1974. Identifiant de notice INA : CPF09007369.

¹²⁷ *Destins du siècle*, « Le pétrole », diffusé sur la Troisième chaîne le 9 janvier 1974. Identifiant de notice INA : CPF09007388.

¹²⁸ *Destins du siècle*, « Les grandes cités ou les mirages de l'urbanisme », diffusé sur la Troisième chaîne le 6 février 1974. Identifiant de notice INA : CPF09007385.

classiques, qui dirigeraient autoritairement le spectateur sur des problèmes historiques « finis », et qui « présentent l'histoire soit comme une suite de récits à caractère dramatique, de 'fictions vécues', soit comme un assemblage d'événements dont l'historien démêle l'écheveau et fournit l'explication »¹²⁹. Le sous-titre de la série est « Engagements d'hier, problèmes d'aujourd'hui » : le parti-pris de l'émission est alors de faire ressortir l'actualité d'un sujet historique en se projetant dans un « esprit de controverse ».

Au cours des événements du passé, se sont heurtés hommes et conceptions et, dans l'explication des faits, on retrouve encore aujourd'hui des oppositions similaires. De chacun de ces événements, il s'agit donc de ne pas donner une interprétation privilégiée, au risque de faire de l'objectivité, ou de tenter une sorte de moyenne neutralisée qui atténue les oppositions au profit du juste milieu. Il convient au contraire de montrer le choc des opinions aussi bien dans le(s) récit(s) des événements que dans les explications qu'on peut en donner.¹³⁰

A ces fins, ces documentaires d'un genre nouveau que veut mettre en œuvre Guillaud doivent s'ériger contre les formes télévisuelles traditionnelles. Il rejette la dramatique, et souhaite dépasser l'insuffisant débat à la mode des *Dossiers*, qui coupe une émission en deux parties et ne permet pas de « juxtaposer l'image et le commentaire contradictoire » ; « il convient donc d'introduire oppositions et contradictions dans la construction même du récit grâce à l'image et au commentaire »¹³¹ et d'en appeler à la participation intellectuelle du téléspectateur. Le style de Marcel Ophuls, au *Chagrin* alors interdit d'antenne, n'est pas très loin, et les réactions sont similaires : la série est saluée par des critiques d'une presse orientée à gauche qui en apprécie tant le style¹³² que l'ouverture à des sujets habituellement désertés par la télévision¹³³ et qui, surtout, peuvent faire la jonction avec des orientations mémorielles d'une sensibilité communiste¹³⁴. A l'inverse, *Le Figaro* ne voit pas d'un bon œil cette série qui, d'un «

¹²⁹ Jean-Louis Guillaud, cité in *Télémedecine*, « Une chaîne amoureuse d'histoire », 14 avril 1973.

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ *Ibid.*

¹³² *L'Humanité*, satisfaite de trouver une émission dénonçant les crimes subis par la Chine et notamment les partisans communistes de Mao, considère à propos de l'épisode consacré à la guerre sino-japonaise que « les images de plus de quarante de guerre d'agression du Japon contre la Chine étaient très révélatrices, choisies et commentées objectivement. » (*L'Humanité*, 10 mai 1973).

¹³³ « Ils ont réussi, en une heure à peine, à combler les amateurs d'histoire contemporaine, en donnant un condensé et une tentative d'explication d'un phénomène aussi complexe et tragique que le fascisme. » (Maurice Chevaly, *La Marseillaise*, « Regards sur la 3^e », 13 juillet 1973).

¹³⁴ Laquelle presse ne s'y trompe pas lorsque la série fait preuve de prudence : l'épisode consacré à « L'entente cordiale », qui « met en parallèle l'insouciance et l'attentisme des démocraties, leur renoncement, leur faiblesse motivée par l'horreur qu'inspire aux gouvernement alliés un engagement effectif dans le plus terrible des conflits mondiaux », dresserait le portrait de « foules fascistes dépeintes peut-être avec un peu trop de complaisance » (Maurice Chevaly, *La Marseillaise*, « Regards sur la 3^e », 6 juillet 1973).

ton acide », porterait un regard biaisé sur l'histoire contemporaine de la France¹³⁵ et dont le risque principal réside dans l'adresse à un public large qui pourrait adopter le même point de vue¹³⁶. La série ne révolutionne pas l'esthétique du genre documentaire mais fait tout de même état d'une historicisation des archives audiovisuelles employées qui la situent du côté des documentaires d'historiens, tels que ceux réalisés par Marc Ferro, plutôt que des grands documentaires que Guillaud produit avec l'aide de Costelle. La raison principale en est la collaboration d'un historien universitaire : avec pour objectif de produire un discours de controverse, Guillaud renonce à l'emploi de témoins au discours subjectif et univoque. Alfred Grosser contribue ainsi à la série en plusieurs occasions, de même que Max Gallo ou Jean-Baptiste Duroselle. Pour l'émission consacrée à la république de Weimar, Grosser, professeur à l'IEP de Paris et spécialiste de l'Allemagne, est ainsi « responsable de l'analyse historique », dans un rôle relativement classique de conseiller historique, mais également auteur du commentaire¹³⁷ : les archives audiovisuelles employées sont sélectionnées et montées en concordance avec le texte historien, renversant ainsi les étapes classiques d'écriture d'un documentaire historique. La difficulté est alors précisément de trouver des images qui correspondent au texte, plus particulièrement lorsque celles-ci ne sont pas sonores : l'équipe de documentation recherche ainsi des enregistrements sonores de déclarations d'hommes politiques ou d'enregistrements musicaux de l'époque évoquée avec pour objectif de « les faire coller à l'image »¹³⁸. Paradoxalement, ce choix de n'employer l'image que comme simple illustration du discours, plutôt que comme la fondation historique du commentaire revendiquée à des degrés divers par Marc Ferro comme Daniel Costelle, semble correspondre à une prise de conscience de la volatilité du « sens » de l'image. Cette dernière, sous couvert d'une information prétendument objective, dépend en réalité du montage dont elle est l'objet¹³⁹ et de sa surimpression à un commentaire : si *Destins du siècle* n'opère pas à proprement parler de travail réflexif sur les emplois des archives audiovisuelles, la décision de les subordonner au texte et de ne pas leur conférer de valeur de preuve constitue une première étape vers une meilleure

¹³⁵ « Cette émission trop partisane a présenté presque uniquement le côté négatif de cette alliance franco-anglaise qui, après plus d'un siècle, a pourtant triomphé d'innombrables difficultés prouvant que les liens qui unissaient les deux pays n'étaient pas seulement économiques ou culturels mais beaucoup plus cordiaux qu'on ne le pense. » (*Le Figaro*, « Chaine III – Entente cordiale », 14 juin 1973).

¹³⁶ « Les téléspectateurs qui pensaient que l'Entente cordiale portait assez bien son nom et que les rapports entre la France et l'Angleterre, en dépit de quelques crises, n'avaient pas été si mauvais depuis une cinquantaine d'années, ont peut-être révisé leur opinion après avoir vu l'émission *Destins du siècle* consacrée précisément à cette « Entente ». » (*Ibid.*).

¹³⁷ *Télérama*, 7 avril 1973.

¹³⁸ *Le Figaro*, 11 avril 1973.

¹³⁹ « En tant qu'empreintes lumineuses, les vues animées sont bien sûr la trace réelle d'un lieu, d'un moment, d'une situation, mais tant les conditions initiales du tournage (et du montage) que les déformations et transformations infligées par les turbulences du temps en infléchissent la réception et la signification. Car le sens est toujours à la fois propre et figuré, actuel et contextuel. » (François Niney, « Que documentent les images d'archives ? », in J. Maeck, M. Steinle, *L'images d'archives...*).

compréhension de la nature subjective des sources – pas seulement audiovisuelles – et de leur nécessaire critique.

L'histoire est-elle, au début des années 1970, de retour à la télévision ? Il est difficile de répondre à cette question tant la « disparition » préalable à ce « retour » se manifeste dans la réception des émissions historiques plus que dans leur programmation effective. Ce qui est certain, c'est que les observateurs du média – du moins, ceux qui s'expriment par voie de presse – ont *eu l'impression* que le secteur historique de la télévision était en crise depuis la date quasi-mythique de 1965 ; en réaction à ces critiques, les dirigeants de la télévision ont à plusieurs reprises fait état d'un renouvellement des programmes historiques lequel a été le plus visible sous le mandat d'Arthur Conte, avec l'ouverture de la Troisième chaîne de l'ORTF : quantitativement, on l'a vu, l'année 1973 est d'une richesse inédite en ce qui concerne la diffusion de documentaires historiques. Durant le mandat du « PDG historien », Michel Laclos en témoigne en faisant état de l'impossibilité d'ignorer l'histoire à la télévision, qui se décline sur des sujets macabres : on y croise « Danton, Robespierre, Sacco et Vanzetti, Khrouchtchev, Mussolini, le drame cathare, les batailles, le feu, le sang, l'horreur, les bûchers du Moyen-Âge, les persécutions nazies. »¹⁴⁰ La télévision apparaît alors comme un miroir de l'intérêt national dont le goût pour l'histoire ne cesse de se développer : « elle ne pouvait méconnaître et négliger ce qu'il nous faut considérer non comme un engouement passager mais comme une attirance profonde et durable. » Un son de cloche nouveau se fait toutefois entendre : face à la prolifération d'émissions historiques consacrées aux conflits contemporains et en particulier à la Seconde Guerre mondiale, une certaine lassitude toucherait le public auquel on impose des scènes d'horreur « entre la poire et le fromage »¹⁴¹, au point que les producteurs sont parfois amenés à justifier dans la presse la réalisation de nouveaux programmes historiques. C'est le cas d'Armand Jammot, qui considère en 1973 qu'il est toujours de la responsabilité de l'ORTF d'informer les Européens sur les aspects du conflit qu'ils n'auraient pas connus, en décentrant le regard : ils auraient « ignoré pendant quatre ans ce qui se passait dans le monde »¹⁴². Est-on alors entré dans la période d'une télévision historique boulimique ? L'un des enjeux principaux qui touche la télévision des années soixante-dix est plutôt la focalisation presque exclusive sur un événement unique, la Seconde Guerre mondiale, abordé au travers des aspects militaires de l'histoire : la politique n'est un sujet qu'à la condition de ne pas présenter de risques par des échos dans l'actualité politique contemporaine¹⁴³, tandis que les sujets non-événementiels de

¹⁴⁰ Michel Laclos, *Télérama*, « Comment le petit écran digère la grande histoire », 9 juin 1973.

¹⁴¹ Jean Calmé, *Le Figaro*, « Dieu que la guerre est jolie ! », 15 mai 1973.

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ Interrogé sur les possibilités d'évocation des émissions historiques, Arthur Conte déclare ainsi que les documentaires historiques, s'ils ont la possibilité d'évoquer la période de l'Occupation et la Résistance, doivent prendre en compte le contexte actuel d'entente avec l'Allemagne, et opérer un dosage en montrant le visage de l'Allemagne contemporaine pour contrebalancer les portraits des criminels nazis.

l'histoire commencent à peine à se développer. Les dirigeants de la télévision ne partagent pas l'inquiétude des journalistes : Jean-Louis Guillaud ne croit pas à la lassitude des téléspectateurs, qui suivent toujours fidèlement les *Grandes batailles*¹⁴⁴. Dans ces conditions, quelle place reste-t-il à la télévision pour des documentaires en-dehors d'un cadre stéréotypé et étroitement contrôlé ? On a pu parfois considérer que les années soixante à soixante-dix représentaient un âge d'or pour le documentaire à la télévision, alors délaissé par le cinéma¹⁴⁵, et avant d'être rejeté de même par une télévision de la concurrence¹⁴⁶. Malgré les éternelles difficultés que rencontrent les émissions « culturelles » cantonnées aux marges les moins visibles de la télévision, c'est bien dans cette période de libéralisation d'une télévision toujours service public qu'on observe les productions les plus volontaristes : tout au long des années soixante-dix, l'histoire des documentaires historiques est aussi celle d'une progressive ouverture à de nouvelles mémoires et une historiographie universitaire qui trouve son acte de naissance dans ce « tournant » médiatique des années soixante-dix.

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ Cet âge d'or qui fut qualifié de « *post-documentary era* » : « Depuis le début des années 1960, le documentaire est en crise au cinéma, et il avait depuis lors trouvé refuge presque exclusivement à la télévision. Il s'y est développé tout en subissant régulièrement les contrecoups des évolutions du paysage audiovisuel français, évolutions marquées par l'émergence et puis par le règne de la concurrence entre les médias et entre les chaînes. Le cinéma a, le premier, jeté l'éponge quant à la production et à la diffusion de documentaires - bien que ce soit encore dans certaines salles obscures, surtout de type art et essai que les documentaires conservent encore, parfois, prestige et écho. » (I. Veyrat-Masson, *Télévision et histoire...*, p. 98).

¹⁴⁶ « La concurrence entre les chaînes, commencée à fleurets mouchetés en 1964, a connu une accélération irréversible avec la privatisation de la première chaîne de télévision en 1986. Les documentaires notamment français ont été les premières victimes du nouveau maître de la mesure d'audience, l'audimat. On les a vu disparaître de deux chaînes sur six : TF1 et la 6 n'en diffusent plus (au moins avant 2 heures du matin !) pour cause d'audience trop faible ! La multiplication des canaux câbles ou satellites dont plusieurs sont consacrés aux documentaires (Planète, Odyssée, Histoire...) a semblé donner une nouvelle chance au genre. En réalité, non seulement ces chaînes achètent beaucoup à l'étranger et rediffusent, mais une des conséquences de leur installation est que les chaînes généralistes ont diminué considérablement leur contribution au financement de leurs documentaires. » (*Ibid.*, p. 98).

Chapitre III. Naissance de l'historien médiatique

Les années soixante-dix sont marquées par un nouveau paradigme culturel : la présence médiatique et en particulier télévisée des intellectuels s'y fait plus forte, jusqu'à constituer un vecteur essentiel de légitimation et d'accès au grand public. Pour Isabelle Veyrat-Masson, c'est dans la période qui suit l'éclatement de l'ORTF que la télévision devient un lieu d'expression privilégié des intellectuels de toute sorte qui s'y voient, pour certains, offrir un rôle de premier plan : ces derniers,

[...] certes, n'ont jamais été totalement absents de la télévision, et certains historiens – et non des moindres – ont très tôt collaboré à divers programmes, mais le rapprochement entre les élites intellectuelles et le monde des médias audiovisuels s'amplifie. La rencontre n'est plus uniquement expérimentale. Le mouvement est désormais suffisamment ample pour que la reconnaissance médiatique serve de tremplin à nombre d'entre eux, alors qu'elle a, jusque-là, plutôt constitué une gêne.¹

A mon sens, c'est pourtant précisément dans les quelques années qui précèdent l'éclatement de l'ORTF que s'installe la figure médiatique de l'historien expert, qui endosse alors un rôle plus important que celui de simple conseiller historique anonyme : en apparaissant à l'écran dans des émissions littéraires spécifiques mais également des documentaires historiques et, surtout, en parlant d'eux-mêmes et de leurs travaux, des historiens ont rendu audible au début des années soixante-dix le discours scientifique qui trouve plus tard une caisse de résonance dans des magazines littéraires destinés au grand public. L'enjeu principal posé par la légitimation de la télévision comme lieu d'expression des historiens fut celui de l'adaptation du discours. En premier lieu, ce dernier pouvait être nécessaire pour compenser les manques de l'histoire télévisée : Jacques Le Goff considère en effet

[...] qu'il y a deux types d'histoires au moins [...] : celle de la mémoire collective et celle des historiens. La première apparaît comme essentiellement mythique, déformée, anachronique. Mais elle est le vécu de ce rapport jamais fini entre le présent et le passé. Il est souhaitable que l'information historique prodiguée par les historiens de métier, vulgarisée par l'école et – c'est au moins ce qui devrait être – les mass médias, corrige cette histoire traditionnelle fautive. L'histoire doit éclairer la mémoire et l'aider à rectifier ses erreurs.²

¹ I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, p. 211.

² J. Le Goff, *Histoire et mémoire...*, p. 194.

Lui qui présente alors depuis 1968 *Les Lundis de l'histoire* à la radio³ sait mieux que quiconque l'importance du discours historique dans les médias et accepte volontiers « l'éclectisme » nécessaire tout gardant ses réserves quant au récit historique dominant porté par la télévision⁴. Ce dernier marque justement une certaine inflexion dans ces années soixante-dix, en même temps qu'il rencontre un nouveau grand public : les publications historiennes, dans le sillage du boom démographique universitaire des années 1960⁵, rencontrent un lectorat décuplé, aidées en cela par l'ouverture de l'école historique dominante annaliste à de nouveaux objets historiques qui correspondent aux interrogations contemporaines⁶. Priska Morrissey a montré que l'historiographie nouvelle trouve un écho certain dans le cinéma de fiction⁷ auprès de réalisateurs dont la curiosité est cueillie par les travaux des représentants de la nouvelle histoire. Si au cinéma c'est principalement en tant que conseillers, dont la fonction première est d'assurer la cohérence des aspects matériels ou scénaristiques d'un film avec la connaissance historique de la période concernée, que ces grands historiens interviennent, à la télévision le

³ Cf. *Multiplex : dossiers*, « Ils racontent l'histoire », janvier 1984.

⁴ « Je crois à la nécessité de l'éclectisme, du pluralisme dans le domaine de l'Histoire comme dans tous les autres. Il faut qu'il y ait diverses façons d'aller à l'Histoire. Mais je sais très bien qu'il y a des émissions dont l'écoute me hérissait, j'en suis sûr. Parce qu'il y a encore une façon de faire l'Histoire qui ne me paraît plus admissible aujourd'hui. Je crois qu'il y a une volonté, et elle n'est pas innocente, de rabaisser l'histoire, d'en faire une suite de petites histoires et de ragots qui maintiennent le public dans l'idée justement que ce qui fait l'histoire, ce sont des magouilles, des petites manigances. [...] L'Histoire du début de notre siècle était absolument étouffée par l'idée que c'étaient les gouvernements qui faisaient l'Histoire. Or nous savons maintenant que l'Histoire vraie, ce n'est pas justement cette vieille histoire politique qui, je crains, se survit malheureusement dans un certain nombre d'émissions, comme elle se survit dans une partie de la littérature historique. [...] Il faut analyser certaines structures de la société de la civilisation. Voyez-vous, quand on s'en tient au récit de ce qui se passe, quand on s'en tient à la réduction, à la fascination des grands hommes, sans aller loin, cette histoire est mauvaise, elle est une histoire révolue. De plus, cette histoire, non seulement n'explique rien, mais elle maintient, je crois, très profondément et sur tous les plans, y compris sur les plans idéologiques et politiques, la sujétion du grand public, la sujétion de la masse, vis-à-vis de forces qui peuvent le mieux les manipuler. Et donc à cet égard je crois qu'il faut dénoncer certaines façons de faire de l'histoire. » (Jacques Le Goff, *ibid.*).

⁵ Cf. Christian Delporte, « Une lutte croissante pour l'attention médiatique », in C. Charle, L. Jeanpierre (dir.), *La vie intellectuelle... t.3, Le temps des crises...*, pp. 26-56.

⁶ « Le grand public de l'histoire, plus exigeant et plus averti grâce à l'entrée dans l'enseignement secondaire et supérieur de masse, dont une partie non négligeable a milité au tournant des années 1960-1970, est en quête de nouveaux schémas de compréhension avec l'essoufflement concomitant de la vogue du marxisme, du structuralisme ou de l'économisme dominant. Il a pu retrouver chez les historiens universitaires des thématiques (fascination du Moyen Âge et des racines rurales qui n'est pas sans rapport avec l'essor de l'écologie et du régionalisme), des remises en cause (transgression des frontières entre disciplines et périodes) ou des ouvertures (vogue des mentalités après l'économisme des premières années 1960) en phase avec l'air du temps. » (Christophe Charle, « Être historien en France : une nouvelle profession ? » in François Bédarida (dir.), *L'Histoire et le métier...*, p. 37).

⁷ « C'est la lecture d'ouvrages scientifiques et universitaires qui constitue le principal lien entre les réalisateurs et l'histoire des historiens. Bertrand Tavernier cite les *Annales*, Duby, Le Goff, Pastoureau, Annette Becker, etc. Daniel Vigne possède dans sa bibliothèque *l'Histoire de la France rurale* tandis qu'Éric Rohmer détient *l'Histoire de la vie privée*. Les carnets de René Allio laissent également transparaître une certaine érudition historique et historiographique. Par le biais de retranscriptions [...] ou de collages d'articles parus dans *Le Monde*, on se rend vite compte que son goût et sa connaissance de l'Histoire dépassent bien largement le cadre étroit du contexte historique de ses films. [...] Par le biais de lectures, de rencontres et parfois même d'amitiés, ces réalisateurs entretiennent donc des liens privilégiés avec les historiens et sont animés d'une vraie passion pour le savoir historique. » (Priska Morrissey, *Historiens...*, p. 47).

passage de frontière ne concerne pas la fiction. Ils sont dès lors traités en experts, ou intellectuels, qui portent un discours propre et personnifié devant la caméra.

Pour nombre d'entre eux, la médiatisation n'intervient pas en premier lieu par la télévision : dès les années 1960, avec un mouvement croissant dans la décennie suivante, des historiens « intellectuels » écrivent en-dehors des revues scientifiques, dans le *Nouvel Observateur*⁸ ou *Le Monde des Livres*. La participation à des émissions de télévision prolonge cette première médiatisation en renforçant souvent son aspect publicitaire : le passage sur le plateau d'émissions littéraires devient un prérequis à la vente d'ouvrage, qui peut être décuplée par « la puissance de prescription et de sélection de l'appareil médiatique »⁹. La télévision aurait ainsi opéré un bouleversement des « normes de la reconnaissance intellectuelle par les pairs, les revues spécialisées, les conférences publiques et même par la presse écrite »¹⁰ en s'imposant comme seule faiseuse de rois, ce que dénonce notamment Régis Debray¹¹. C'est qu'avant les années soixante-dix, la télévision aurait mis en avant une autre figure d'intellectuel : il s'agissait alors du « savant-professeur, reconnu par l'Université, maître d'une œuvre et qui, en général, n'exprime pas d'avis tranché sur la plus brûlante actualité. »¹² Dès lors, les historiens qui interviennent à la télévision au tournant des années soixante-dix apparaissent à la jonction de deux formules : légitimés par leurs travaux et leur carrière universitaire, insérés depuis longtemps dans une légitimation médiatique par la presse, ils jouent le jeu de l'auto-promotion en apportant leurs livres à la télévision. S'agit-il alors d'intellectuels médiatiques comme on a pu les décrire dans les années soixante-dix à quatre-vingt ? En participant à des documentaires historiques détachés de toute logique publicitaire, il semble au contraire que les historiens

⁸ On y trouve Georges Duby, André Burguière, Raymond Aron, François Furet, Jacques Julliard, Emmanuel Le Roy Ladurie, Pierre Nora, Mona Ozouf, Pierre Vidal-Naquet, etc. « La 'sphère *Nouvel Obs*', c'est un peu Gallimard, le Seuil, le CNRS, l'École pratique des hautes études (VI^e Section, aujourd'hui EHESS), et quelques professeurs du Collège de France réunis dans les mêmes pages. Débateur engagé, l'hebdomadaire est aussi un puissant découvreur de savoirs. Dans le domaine de l'histoire, par exemple, on lui doit d'avoir révélé au grand public, dans les années 1960-1970, Emmanuel Le Roy Ladurie (interviewé par François Furet pour *Paysans du Languedoc*, en 1966), Pierre Goubert, Denis Richet, André Burguière, Georges Duby, notamment. » (Christian Delporte, « Une lutte croissante... », *op. cit.*, p. 37)

⁹ *Ibid.*, p. 31.

¹⁰ « Non seulement elle concurrence les clercs dans la production des idées, mais elle contribue, par la force de son audience, à hiérarchiser la production des intellectuels eux-mêmes. Ne comptent plus que ceux vus à la télévision. » (*Ibid.*, p. 43)

¹¹ « Le philosophe cite *Le Monde des livres* et quelques autres titres de presse, comme *Télérama*. Mais, au fond, c'est la télévision qu'il situe dans son viseur. Quand il note : « les *mass media* ont fait sauter les clôtures de l'intelligentsia traditionnelle, et avec elles les normes d'appréciation et ses barèmes de valeur... Les *Mass media* marchent à la personnalité, non au collectif, à la sensation, non à l'intelligible ; à la singularité et non à l'universel », il décrit un phénomène nourri par les caractères même de l'image et du spectacle télévisuel. En octobre 1982, sa polémique avec Bernard Pivot, qu'il accuse de pratiquer une 'dictature' sur le monde intellectuel avec son émission 'Apostrophes' confirme cette première impression. » (*Ibid.*, p. 44)

¹² « Ces savants-professeurs ne sont pas omniprésents, mais la forme de l'interview approfondie ou du long portrait leur laisse le temps d'explicitier et de vulgariser leurs idées, autant que faire se peut. Claude Lévi-Strauss, par exemple, participe à trente-neuf émissions, de 1962 à 1975 [...]. S'il vient évoquer ses livres, le savant, auréolé du prestige du Collège de France, apporte surtout son savoir, devant lequel le journaliste s'incline avec respect. » (*Ibid.*, p. 48).

médiatiques soient bien apparus à la télévision en premier lieu pour transmettre des connaissances à un public demandeur.

A. Figures de l'intellectuel médiatique

Peut-on qualifier d'intellectuels les historiens médiatiques ? Ce statut est essentiellement lié à une fonction sociale par laquelle les intellectuels débordent leur champ d'expression académique initial : selon Pascal Ory et Jean-François Sirinelli, un « intellectuel » est « un homme du culturel, créateur ou médiateur, mis en situation d'homme du politique, producteur ou consommateur d'idéologie. [...] Il s'agira d'un statut, comme dans la définition sociologique, mais transcendé par une volonté individuelle, comme dans la définition éthique, et tourné vers un usage collectif. »¹³ Au sein de la télévision, apparu après la libéralisation du média au lendemain de Mai 68, l'intellectuel devenu « médiatique » est lié à partir de la fin des années 1970 à une mise en scène relevant du spectacle¹⁴ dans laquelle la reconnaissance par les pairs est devenue inutile : l'exposition au média est le vecteur de légitimité recherché sans nécessiter désormais un appui sur une production intellectuelle soumise au jugement d'autrui¹⁵. Cette définition conduit à penser que les historiens universitaires, dont la légitimité repose – suppose-t-on – toujours sur une administration de la preuve et le contrôle des pairs, ne sont pas des intellectuels médiatiques, ou, du moins, pas de cet acabit. Bien au contraire, des historiens ont bénéficié à partir des années 1950 d'un rôle d'expert télévisuel, en tant que « scientifique spécialiste d'un domaine » : en 1958, Alfred Grosser est invité à commenter les résultats du référendum à la télévision tandis que René Rémond, très tôt associé aux prises de décision des politiques télévisuelles en tant que membre du Comité des programmes puis du Conseil d'administration de l'ORTF, se fait connaître du grand public dans les années soixante-dix en tant que commentateur privilégié des soirées électorales. Ces deux exemples sont

¹³ P. Ory, J.-F. Sirinelli, *Les intellectuels en France...*

¹⁴ « Bref, avant 1968, l'intellectuel engagé clamait que la télévision n'était pas libre et n'y allait pas. Au début des années 1970, il y venait pour expliquer qu'elle n'était pas libre, comme Maurice Clavel, le 13 décembre 1971, quittant brutalement le plateau d'un débat politique après avoir lu une déclaration se terminant par une exclamation restée célèbre : 'Messieurs les censeurs, bonsoir !' A la fin des années 1970, alors même que l'engagement se transforme ou décroît, il s'y installe. C'est l'entrée en scène d'une nouvelle figure, l' 'intellectuel médiatique', produit de la rencontre entre une nouvelle génération d'intellectuels et une télévision où tout doit être spectacle pour retenir l'attention du public. » (Christian Delporte, « Une lutte croissante... », *op. cit.*, p. 50).

¹⁵ « Indifférent à la reconnaissance de ses pairs, l'intellectuel médiatique cherche d'abord l'onction des médias pour gagner en notoriété, ce qui suppose une hyperexposition (disponibilité à l'égard des journalistes, adaptation du discours à tous les formats) et une stratégie éditoriale fondée sur un 'plan media' dont le point d'orgue est le passage à la télévision. [...] La principale caractéristique de l'intellectuel médiatique n'est pas forcément la médiocrité de sa production, mais l'adaptation de cette production aux conditions nouvelles de l'industrie culturelle et de l'économie marchande qui en font un bien de consommation à durée de vie limitée. L'idée, qui peut être nouvelle, originale, est aussi éphémère que l'actualité qui la suscite. Répondant aux attentes médiatiques, elle doit d'abord les séduire. Du coup, avec l'intellectuel, médiatique, ce n'est pas seulement que la frontière se brouille entre monde des médias et monde de la pensée, c'est que le second se soumet au premier. » (*Ibid.*, p. 51-52)

significatifs de la spécialisation des historiens dans leur médiatisation : tous deux des historiens reconnus du politique, ils appliquent leur méthode et leurs connaissances historiques à l'analyse de la société contemporaine. La position tenue par des historiens médiatiques dépend par ailleurs particulièrement du contexte de diffusion dans lequel il s'exprime : à propos de Marc Ferro, dont la médiatisation est plus tardive bien qu'il participe à la production de documentaires dès les années soixante, Florian Danelon rappelle d'après Foucault qu'on « ne peut pas parler à n'importe quelle époque de n'importe quoi », et [que] tout discours est toujours conditionné au moment de son apparition par « un faisceau complexe de rapports ». »¹⁶ Dès lors, le rôle joué par un historien est fondamentalement différent selon qu'il participe à un documentaire en tant qu'expert ou que ce documentaire le mette en scène comme sujet historiographique, qu'il discute de son livre sur le plateau d'un magazine littéraire ou qu'il commente l'actualité à l'appui de documents audiovisuels : tous ces éléments participent pourtant d'une médiatisation générale qui peut conférer une certaine reconnaissance de la part du public à des historiens qui opèrent dans différents contextes. Précisons enfin que la médiatisation même des historiens – et plus généralement d'universitaires – a permis d'établir une distinction entre différents types d'intellectuels selon leur légitimité établie avant le passage au petit écran. Dominique Wolton distingue deux types d'intellectuels : « ceux labellisés 'intellectuels' par la télévision, étrangers au monde académique, et ceux qui sont des 'personnalités d'un certain âge, reconnues et consacrées par le monde académique' »¹⁷, le média conférant aux premiers une reconnaissance qu'il se contente de confirmer pour les seconds, tout en creusant l'écart avec les intellectuels qui n'ont pas l'heur de passer au petit écran¹⁸.

1. Du conteur au spécialiste : typologies des « bons clients »

a. Des historiens qui « passent bien »

Si tous les historiens peuvent, *a priori*, prendre part la création d'émissions historiques sur la base de leurs compétences scientifiques, tous ne sont pas conviés à paraître devant la caméra et ainsi réellement « passer à la télévision ». Cette étape supplémentaire requiert que

¹⁶ « [...] Ces rapports dont parle Foucault sont entretenus par exemple, dans le cas de Marc Ferro, entre des institutions (historiques, scientifiques, télévisuelles, médiatiques...), des techniques (captation et diffusion de l'image), des processus économiques (la privatisation de nombreuses chaînes de télévision, la marchandisation des images...), un public, un certain régime d'historicité, etc. Tous ces niveaux ne sont pas autonomes et immuables, ils n'existent que par la relation qui les lie entre eux et par laquelle un discours peut exister et circuler. » (F. Danelon, *Un intellectuel...*, p. 25).

¹⁷ Dominique Wolton, cité in I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, p. 332.

¹⁸ Jean-Pierre Rioux constate ainsi dès 1979 que les historiens ont été « saisis » par la télévision et s'inquiète d'une « nouvelle division du travail : aux obscurs l'établissement des données documentaires de base, aux vedettes le travail de mise en forme et de promotion » (Jean-Pierre Rioux, « L'Histoire saisie par les médias », *Esprit*, sept.-oct. 1979, p. 20-24, cité in I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, p. 332).

l'intellectuel manifeste des qualités médiatiques propres et qui n'ont pas changé depuis les années soixante : Pierre Babey, éditorialiste pour France 3, définit le « bon client » - sur le modèle de Pierre Miquel et Marc Ferro – comme « celui qui est reconnu, qui s'exprime bien et qui peut parler facilement, à la volée, sans chercher ses mots ou prendre trop de précautions oratoires. Il faut aussi une figure grand public [...] qui a des références simples qui parlent aux gens. »¹⁹ L'influence des journalistes de télévision et, dans le champ historique, de la figure dominante d'Alain Decaux, est toujours déterminante : l'important est que l'historien soit avant tout un conteur, qui connaît son sujet ou qui en donne l'illusion. Ces conditions s'appliquent essentiellement aux émissions en plateau et en direct, magazines littéraires ou émissions de débat : elles concernent moins le champ du documentaire où l'expression de l'historien, souvent, est noyée dans le montage de documents et d'images d'archives, la présence d'autres témoins ou experts et la surimposition du commentaire en voix-off. De fait, dans un premier temps, c'est par des émissions littéraires spécialisées que se met en place une première médiatisation des historiens : les émissions de Georgette Elgey sont ici d'une importance capitale. *Clio et les siens : les livres et l'histoire*, lancé en octobre 1966 – et sa variante *Le quart d'heure de Clio*, diffusée entre octobre 1967 et septembre 1968 – sont les portes d'entrée des historiens à la télévision dont le succès est confirmé par des passages ultérieurs aux *Dossiers de l'écran*²⁰. Parmi les historiens qui s'imposent plus tard comme intellectuels médiatiques de premier plan, y paraissent dès 1966 François Furet, Henri-Irénée Marrou, Jacques Le Goff ; le dernier épisode de la série, en octobre 1969, est consacré aux *Paysans du Languedoc* d'Emmanuel Le Roy Ladurie. La programmation des émissions littéraires historiques reflète elle aussi l'évolution des politiques des programmes étudiées au chapitre précédent : interrompues en 1969, les émissions de Georgette Elgey – assistée d'Henri Burgelin – reprennent en 1972 avec les *Actualités de l'histoire*, sous la même formule d'invitation d'un auteur autour d'un ouvrage récent. L'éclatement de l'ORTF témoigne de même d'un désintérêt pour la spécificité historique en même temps qu'il consacre l'entrée de certains historiens dans le champ médiatique large : après une courte période de cohabitation des *Actualités de l'histoire* avec *Ouvrez les guillemets* de Bernard Pivot, à laquelle sont déjà conviés des historiens – Georges Duby, Jacques Le Goff, Marc Ferro, Alfred Grosser ou Max Gallo en 1973, Pierre Goubert, Pierre Nora, René Rémond ou Emmanuel Le Roy Ladurie en 1974 – la première cesse d'être diffusée en 1975 tandis que la deuxième devient *Apostrophes*, magazine de débat d'idées plutôt que simple

¹⁹ « Ferro a longtemps tenu cette place. Maintenant c'est plutôt Max Gallo, parce qu'il est connu comme homme politique, académicien et historien. C'est le Bellemare de l'histoire : sa conception de l'histoire ne me pose pas de problème, quitte à réorienter ou recontextualiser. Il faut que le meneur de jeu connaisse un peu l'affaire et ne se contente pas seulement de passer les plats. Le choix de D'Almeida vient à la fois de ses travaux et de son expression. Il faut avoir un raconteur, c'est la première chose. Si en plus il a une compétence particulière dans le domaine, cela ne gêne pas ! » (« Entretien avec Pierre Babey, éditorialiste en charge des questions de défense, 11 novembre 2013, France 3 », in A. Beauvillard, L. Bihl, *La Grande Guerre...*).

²⁰ I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, p. 206.

émission littéraire qui opère une sélection drastique chez les historiens : n'y paraîtront plus que ceux qui « passent bien ».

D'après Pierre Bourdieu, très critique envers les modalités de la télévision culturelle qu'il tient pour une « force de banalisation »²¹ monopolisée par les journalistes, décrit comme une véritable « collaboration » de tels passages d'intellectuels à des émissions littéraires qui remplaceraient irrémédiablement le contrôle par les pairs :

« C'est un fait : de plus en plus, dans certaines disciplines, la consécration par les médias est prise en compte même par les commissions du CNRS. Lorsque tel ou tel producteur d'émissions de télévision ou de radio invite un chercheur, il lui donne une forme de reconnaissance qui, jusqu'à ce jour, était plutôt une dégradation. Il y a à peine trente ans, Raymond Aron était profondément suspecté dans ses capacités, peu contestables, d'universitaire parce qu'il était lié aux médias, en tant que journaliste au *Figaro*. Aujourd'hui, le changement du rapport de force entre les champs est tel que, de plus en plus, les critères d'évaluation externes – le passage chez Pivot, la consécration dans les magazines, les portraits – s'imposent contre le jugement des pairs.²²

Dans de telles émissions, la mise en scène de chercheurs sur le même plan que des intellectuels forgés par le média conduirait à brouiller les pistes entre ce qui relève de la connaissance scientifique et un discours académique, certes érudit, mais en déconnexion avec le monde de l'université : la télévision amènerait à opposer « des gens qui n'ont rien en commun et qui ne devraient pas parler ensemble »²³. Pour autant, par leur seule présence et la production d'un discours adapté au lieu et à l'audience, les historiens médiatiques se sont imposés en tant que vulgarisateurs légitimes de la connaissance scientifique : d'après Florian Danelon, c'est ce « talent de vulgarisateur » qui conduit précisément la télévision à accepter des historiens en son sein²⁴. Il apparaît toutefois que les émissions littéraires tracent une frontière nette entre différentes pratiques historiennes à la télévision : si elles sont l'occasion pour les historiens de *parler d'histoire*, c'est bien par les documentaires que ces derniers *font de l'histoire*.

²¹ « Par son ampleur, son poids tout à fait extraordinaire, la télévision produit des effets qui, bien qu'ils ne soient pas sans précédent, sont tout à fait inédits. Par exemple, la télévision peut rassembler en un soir devant le journal de vingt heures plus de gens que tous les quotidiens français du matin et du soir réunis. Si l'information fournie par un tel médium devient une information omnibus sans aspérité, homogénéisée, on voit les effets politiques et culturels qui peuvent en résulter. C'est une loi qu'on connaît très bien : plus un organe de presse ou un moyen d'expression quelconque veut atteindre un public étendu, plus il doit perdre ses aspérités, tout ce qui peut diviser, exclure – pensez à Paris-Match – plus il doit s'attacher à ne 'choquer personne', comme on dit, à ne jamais soulever de problèmes ou seulement des problèmes sans histoire. » (Pierre Bourdieu, *Sur la télévision...*, p. 50)

²² *Ibid.*, p. 69.

²³ *Ibid.*, p. 72.

²⁴ Cf. F. Danelon, *Un intellectuel...*

b. *Fonctions de l'historien : du conseiller à l'auteur de télévision*

Le rôle assumé par des historiens au petit écran est variable ; selon Isabelle Veyrat-Masson, on peut en dénombrer sept, qui correspondent à des responsabilités plus ou moins étendues et une implication plus ou moins importante dans la création d'un programme. S'ils s'étagent à plusieurs niveaux, ces rôles ne sont pas des paliers qu'il faut franchir pour accéder au rang supérieur : des historiens ont bénéficié de responsabilités élevées sans nécessairement avoir participé à la production d'une émission tout comme la grande majorité de la profession n'a jamais dépassé le simple cadre de conseiller historique. Cette fonction semble en effet être la première de toutes, du moins la plus banale, en ce qu'elle se limite à la transmission d'une connaissance avant le tournage :

On peut ainsi qualifier le conseiller historique : il s'agit d'un historien en contact avec le réalisateur, engagé par la production, ayant signé un contrat et étant rémunéré pour ce travail. Son nom apparaît au générique du film. Faire appel à un conseiller historique, chose qui peut surprendre dans le cadre d'une création artistique et commerciale, est à mettre en relation avec la volonté de ne pas commettre d'anachronismes trop voyants qui pourraient décrédibiliser, voire ridiculiser l'œuvre. Le film historique présuppose une conscience historique chez le spectateur, à savoir une représentation, même incertaine, de l'époque évoquée. On lui demande donc de présenter un passé crédible, avec ses costumes, ses lieux, ses accessoires, ses mots.²⁵

Dans ce « métier temporaire », le savoir est seul élément de légitimité : « l'historien, spécialiste d'une époque, d'un événement, d'un sujet, est avant tout un homme qui détient un savoir que d'autres ne maîtrisent pas. »²⁶ Dans le cadre de la fiction, le rôle du conseiller historique touche notamment à la vérification de l'adéquation des « signes reconnaissables d'une époque – costumes perruques, accessoires, maquillage, décors, etc. – » à la connaissance historique extra-filmique ; dans les documentaires, le conseiller historique travaille surtout à l'écriture du scénario – plus rarement au montage des documents – dont il vérifie, de même, l'adéquation scientifique²⁷. Le conseiller est avant tout un garant intellectuel qui certifie que la

²⁵ « Selon Krzysztof Pomian, cela tient à l'impossibilité principielle de parler d'une réalité, quelle qu'elle soit, autrement qu'en se référant aux données de la connaissance relative. Et, en particulier, à l'impossibilité de parler du passé sans avoir recours au savoir historique dont il est l'objet. » (P. Morrissey, *Historiens et cinéastes...*, p. 50).

²⁶ *Ibid.*

²⁷ « En fait, le conseiller historique n'est très souvent consulté qu'*a posteriori* : on lui soumet le montage (presque) définitif du film, à charge pour lui de relever erreurs ou contresens trop grossiers. Selon les cas, cette fonction est soit commode parce qu'elle prend peu de temps et d'énergie, soit frustrante parce qu'elle ne reflète pas ou à peine les analyses de l'historien. Pierre Miquel, conseiller historique de *Munich ou la paix pour cent ans*, ne se sent pour sa part aucunement comptable des partis pris par les auteurs. » (I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, p. 223).

production d'un film s'est faite dans un rapport de véracité au passé. De cette première fonction qui, en somme, ne bouleverse pas le quotidien de travail de l'historien, la médiatisation des historiens, qui est une forme de légitimation auprès d'un public large de leur statut intellectuel et de leurs recherches²⁸, en a fait émerger d'autres que j'aborderai plus avant dans les pages suivantes.

Isabelle Veyrat-Masson en décrit six : l'historien peut être conseiller des programmes – c'est René Rémond au Comité des programmes de télévision, en tant que personnalité éminente, puis, à son entrée au Conseil d'administration de l'ORTF, Raoul Girardet²⁹ –, il peut aussi être auteur : « c'est le rôle qui convient le mieux à l'historien, car le travail d'auteur d'une émission historique ressemble au départ beaucoup à son activité habituelle. »³⁰ C'est toutefois par le passage devant la caméra qu'une médiatisation s'opère : sont alors joués les rôles d'historien³¹, de chercheur-vulgarisateur – « son plus beau rôle », consistant à transmettre les résultats de sa recherche –, de chercheur, lorsque l'expérience télévisuelle conduit une recherche universitaire postérieure ; Marc Ferro en constitue un bon exemple abordé plus bas. Enfin, et plus rarement, certains historiens ont accédé à un rôle de responsable administratif ; cette fonction ne concerne guère que Pierre Miquel, Jean-Noël Jeanneney, et Georges Duby. La suite de cette thèse sera l'occasion d'aborder tous ces rôles, au gré de l'expérience des universitaires concernés.

²⁸ « Cette évolution marque avant tout la légitimité scientifique du chercheur, légitimité qui lui vient directement de la solide autonomie du milieu universitaire. Si le scientifique peut intervenir dans l'espace public, c'est que, justement, il continue à travailler dans son 'laboratoire'. Rappelons que pour Marc Ferro 'l'historien a pour première tâche de restituer à la société l'Histoire dont les appareils institutionnels la dépossèdent.' Garant d'un savoir de taille, ne doit-il pas se méfier de la tentation de déposséder à son tour la société de l'Histoire ? C'est certainement en ce sens qu'il faut comprendre la volonté de chercheurs comme Jacques Le Goff de vulgariser leurs recherches et les rendre accessibles à tous. » (p. 56)

²⁹ Cf. I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, pp. 223-224.

³⁰ « Après avoir rédigé le synopsis ou le scénario de l'émission, l'auteur de télévision n'a pas forcément terminé son travail ; cela dépend du genre. Lorsqu'un historien écrit un scénario de fiction, il n'intervient en général plus dans la réalisation. Comme n'importe quel auteur de fiction, il découvrira – avec plaisir, indifférence ou horreur – ce que sa création est devenue après être passée entre les mains du réalisateur, du producteur et des techniciens. Ainsi Georges Duby se désolait-il d'avoir trouvé des erreurs dans le film de Jean-Dominique de la Rochefoucauld *L'An Mil* et ce malgré un premier visionnage. [...] L'intervention est toute différente pour les documentaires. Dans ce cas-là, l'auteur exerce véritablement son travail pendant le tournage, lorsqu'il choisit les témoins et fait ses interviews, mais également pendant le montage lorsqu'il s'agit de sélectionner les plans, les extraits d'entretiens, et qu'il faut écrire le commentaire. » (*Ibid.*, p. 224).

³¹ « L'historien joue à l'historien. C'est le cas lorsque la télévision lui demande d'intervenir en tant que tel. Il peut s'agir d'émissions centrées sur les livres d'histoire, organisés autour du spécialiste et de son travail. [...] Enfin, l'universitaire a été convié à intervenir en tant qu'expert du passé, le plus souvent sur sa spécialité, lorsqu'il a été invité à participer à une table ronde. [...] Malgré l'apparente innocuité de ce type de participation aux médias audiovisuels pour l'historien et sa discipline, Raoul Girardet s'inquiète des dérives possibles. Il regrette en particulier le penchant, récent, qui consiste à demander aux historiens d'exercer une judicature qui est à l'opposé de leur métier [...]. » (*Ibid.*, pp. 225-226).

2. Un historien réalisateur : Marc Ferro

Marc Ferro est un cas particulier d'historien médiatique : s'il remplit les critères qui définissent l'intellectuel médiatique à partir de la fin des années 1980, dès lors qu'il est fréquemment invité sur des plateaux historiques et qu'il commence la production de sa série *Histoire parallèle*, il n'apparaît que rarement à la télévision avant cette date³². Pour autant, il est un pionnier de la production de documentaires d'archives avec un rôle inédit pour un historien : dès 1964, il est réalisateur – presque par accident – pour des films dans la série *Trente ans d'histoire*, expérience à l'origine du développement d'un nouveau champ de la discipline historique, consacré aux rapports entretenus par le cinéma et l'histoire.

a. Un historien à la télévision

Le parcours académique de Marc Ferro est inhabituel. Né en 1924, il entre en résistance pendant la guerre et rejoint le maquis du Vercors à l'été 1944, avant d'enseigner l'histoire à Oran de 1948 à 1956, période durant laquelle il est un témoin actif de la politique coloniale et des mouvements pour l'indépendance avant le déclenchement de la guerre. De retour en France, il fait la rencontre de Pierre Renouvin, qui devient son directeur de thèse, et de Fernand Braudel qui en fait l'un de ses lieutenants à la direction de la revue des *Annales* : il entre au CNRS en 1957, rejoint les *Annales* en 1962 et en est fait secrétaire de rédaction en 1964 : il assiste alors Braudel en disposant d'une « carte blanche » accordée par ce dernier³³ pour diriger la rédaction, avant d'être membre d'une direction collégiale rassemblant André Burguière, Jacques Le Goff, Emmanuel Le Roy Ladurie et Jacques Revel en 1969. Ayant échoué sept fois à l'agrégation, sa thèse dirigée par Renouvin³⁴ porte sur la Révolution russe de 1917, qu'il aborde

³² Sa première apparition à la télévision est datée de septembre 1964, dans un reportage portant sur la réalisation du film consacré à la Grande Guerre avec Solange Peter. Par la suite, il est notamment convié sur le plateau d'*Ouvrez les guillemets* le 23 juillet 1973, en tant que spécialiste pour commenter l'ouvrage de Viktor Reimman consacré à Joseph Goebbels.

³³ Cf. M. Ferro, *Mes histoires parallèles...*

³⁴ Au-delà de ce bref résumé, il convient de noter la position intellectuelle unique qu'occupe Marc Ferro dans les années soixante, et qui détermine sa production documentaire des années soixante à quatre-vingt. Est-il un membre des *Annales* ? Institutionnellement, la question ne se pose même pas : secrétaire de rédaction puis membre de la direction collégiale de la revue fondée par Bloch et Febvre, Ferro est un acteur majeur de l'évolution des *Annales* pendant plus de dix ans. Intellectuellement, les données sont plus floues. Le rapport de Ferro aux *Annales* tient surtout de sa relation à Fernand Braudel : après avoir suivi ses cours pour préparer l'agrégation en 1946, Ferro est appelé seize ans plus tard par le directeur des *Annales* qui l'intègre à la revue, « à titre provisoire », en remplacement de Robert Mandrou, pour une expérience dont il doutait alors qu'elle dure longtemps : « De fait, j'étais libre. A cette réserve près que je ne savais pas trop ce que je voulais ! De surcroît, dans bien des domaines, j'étais illettré : je connaissais, certes, très bien l'histoire, mais je n'avais guère idée de ce qu'étaient *Les Annales*, sauf que c'était une revue qui privilégiait l'histoire économique et sociale. » (Marc Ferro, « De Braudel à *Histoires parallèles*, entretien par François Garçon et Pierre Sorlin, in François Garçon (dir.), *Cinémaction*, « Cinéma et histoire... », p. 48). L'expérience à la revue perdure mais Ferro ne devient jamais à proprement parler un disciple de Braudel : par la force des choses, après des occasions manquées pour travailler sous la direction de Braudel, il entame une thèse sur l'opinion publique et la Révolution russe de 1917 avec Pierre Renouvin. Dès lors, sa

notamment par l'angle des archives cinématographiques : c'est par ce biais qu'il fait ses premiers pas dans la réalisation de documentaires historiques.

En 1964, Jean Sainteny, ministre des anciens combattants, et le Comité d'histoire de la seconde guerre mondiale dirigé par Henri Michel commandent à la RTF la réalisation d'un film pour commémorer le cinquantenaire de 1914 : ce premier projet aboutit à la réalisation de la série *Trente ans d'histoire*, qui couvre l'ensemble de la période 1914-1944 en traitant des deux guerres comme d'un seul long conflit cohérent. Ferro n'est pas le premier historien sollicité : c'est en premier lieu Pierre Renouvin qui est choisi pour être le conseiller historique du réalisateur Frédéric Rossif – toujours lui ! – pour le film consacré à la Première Guerre mondiale. Par un concours de circonstance, Ferro se retrouve aux commandes du film :

Ont été mobilisés pour ce faire Pierre Renouvin pour la Première Guerre mondiale, Henri Michel pour l'entre-deux-guerres et la Seconde. Henri Michel a délégué à Bouillon le soin de s'occuper du film sur l'entre-deux-guerres, et Renouvin, avec qui je faisais ma thèse, m'a proposé de le relayer sur cette opération pour la Première Guerre mondiale. C'est ainsi que j'ai collaboré au film sur *La Grande Guerre*, d'abord comme conseiller historique de Frédéric Rossif. Or avec Rossif cette collaboration a duré une heure... et il est parti. Le contrat avec l'ORTF lui déplaisait. On m'a alors demandé de le remplacer comme conseiller historique et de faire le film avec Solange Peter. Au vrai, elle ignorait tout, elle de l'histoire et moi, du film de montage. C'est donc la monteuse Denise Baby qui m'a finalement tout appris. Cela a été ma plus belle aventure.³⁵

Financée par le ministère des Anciens combattants, la série est coproduite avec Pathé, qui détient de nombreuses images, mais aussi avec la télévision allemande qui organise la diffusion de l'autre côté du Rhin³⁶ dans une politique de réconciliation mémorielle. Les moyens alloués sont très importants : les réalisateurs du film bénéficient du luxe de pouvoir utiliser des documents sans contrainte de tous les employer dans le montage final et peuvent visionner les archives cinématographiques dans le désordre, sans plan précis : Ferro et Peter consultent

recherche s'insère dans le champ de « l'histoire traditionnelle » ; aux *Annales*, il ne publie pas pendant une dizaine d'années, considérant qu'il n'en est pas capable. « C'est plus tard, explique-t-il, avec un article sur le cinéma pour *Les Annales* que, pour la première fois, une contribution se trouvait en rapport avec ma position dans la revue. IL est donc exact que je n'ai pas suivi la trace de Braudel, mais il faut préciser que Braudel n'a fait que m'y encourager. » (*ibid.*, p. 50).

³⁵ Marc Ferro, « De Braudel à *Histoires parallèles*, entretien par François Garçon et Pierre Sorlin, in François Garçon (dir.), *Cinémaction*, « Cinéma et histoire... », p. 52.

³⁶ La coproduction avec la télévision allemande entraîne d'ailleurs des désaccords d'ordre historiographique avec Marc Ferro et Ernst Weisenfeld, qui tiennent au point de vue adoptés : là où Ferro apprécie l'emploi de « belles images » reconstituées, son interlocuteur y perçoit une attaque germanophone. Le film est monté sans commentaire définitif, rajouté par la suite et propre aux deux productions : c'est en tant que film de montage muet qu'il est présenté pour la première fois au Palais Chaillot. La réception en Allemagne est finalement très positive. (Cf. M. Ferro, *Mes histoires...*).

d'abord les archives du fort d'Ivry puis de cinémathèques à Londres et en Allemagne. Alors que Ferro n'a aucune notion de pratique cinématographique ou de travail sur des archives audiovisuelles, la phase de documentation puis du montage constituent pour lui un réel apprentissage du matériau cinématographique : il fait état plus tard de l'influence Denise Baby sur sa pratique de l'archive, elle qui lui donne de réelles leçons d'analyse d'images sur la table de montage et lui enseigne la distinction des archives authentiques des images reconstituées. Marc Ferro retrouve dans la pratique de l'archive cinématographique celle de l'historien, qui doit faire la critique des sources qu'il convoque :

Le problème du film de montage, surtout s'il est événementiel, c'est qu'il est tributaire des images qui ont été tournées ou pas, par d'autres, au moment de l'événement. Mais l'argument vaut également pour l'histoire écrite quand on évoque un thème pour lequel on ne dispose pas de documents !³⁷

Il importe dès lors pour le documentariste de « reconstituer l'ambiance » d'une période : pour ce faire, le film doit utiliser des expédients que sont la musique et le commentaire, le travail du son du film étant assuré par Jean Wiener. Ferro ne rechigne pas à employer des images de reconstitutions, nécessaires puisqu'elles comblent l'absence d'images authentiques en illustrant les combats, dont les plans d'assauts sont systématiquement tournés par l'armée en-dehors du front. Le document d'archive intervient également lorsque les images manquent : le documentaire exploite les lettres de soldats écrites durant les mutineries de 1917, épisode non documenté par les images. Pour autant, Ferro et l'équipe du film n'envisagent jamais de faire appel au témoignage comme le feront deux ans après les *Grandes batailles*, sur un mode d'évocation déjà défriché par Frédéric Rossif³⁸ : la réalisation du documentaire est fondée sur la croyance en la véracité des images d'archives qui apportent un regard objectif sur les événements, que le témoignage, éminemment subjectif, ne pourrait que dénaturer voire mettre

³⁷ M. Ferro, *Mes histoires...*, p. 211.

³⁸ « Les premiers films d'archives qui ont compté pour moi sont les films de Frédéric Rossif, en particulier *Mourir à Madrid* (1963). C'était un film formidable mais une monstruosité historique. À titre d'exemple, le camp républicain est présenté comme un camp uni et soudé. Mon film sur la guerre de 14 était effectivement un récit qui essayait de raconter la guerre, du début à la fin. Et puis, j'ai vu qu'il y avait un changement avec *Les Grandes Batailles* (1966-1974) de Henri de Turenne et Daniel Costelle, dans la mesure où ils intégraient au récit des propos de témoins. Dans *Verdun*, réalisé en 1966, Turenne et Costelle ont eu l'idée de réunir à l'écran des anciens combattants allemands et français qui avaient participé à la bataille. Lors de cette rencontre, ces anciens combattants se sont étreints en pleurant. Cette séquence m'a fait réfléchir sur la question de la guerre vue par les combattants, les haines des nations qui changent quand on a une vie commune. C'était pathétique et bouleversant. Cela montrait que le récit et le commentaire étaient devenus obsolètes dans l'écriture filmique. J'ai malgré tout encore réalisé l'un ou l'autre film d'archives classique comme *L'Année 1917* (1967). Mais quand *Le Chagrin et la Pitié* est sorti, j'ai dit stop ! Tout change. J'avais d'ailleurs écrit un article qui disait que *Le Chagrin et la Pitié* est « une sorte de Révolution d'Octobre » du film documentaire. À partir de ce moment-là, je me suis dit que je ne ferais plus jamais cela. » (Julie Maeck, Matthias Steinle, « Entretien avec Marc Ferro et Pierre Sorlin », in J. Maeck, M. Steinle, *L'image d'archives...*, p. 286).

en danger³⁹. Le témoignage intervient toutefois en-dehors du champ de la caméra : des anciens combattants, dont Jacques Meyer, sont sollicités afin de servir comme conseillers historiques, avec pour objectif principal d'affirmer le parrainage du film par le ministère et son inscription dans une commémoration nationale dont l'objectif premier, avant même de transmettre des connaissances historiques, est de satisfaire le souvenir des témoins des événements.

Le film rencontre un grand succès : baptisé *La Grande Guerre*, il est diffusé en trois parties sur la Première chaîne, selon un découpage événementiel abordant successivement les années 1914-1915, 1916, et 1917-1918⁴⁰. Suivent les films consacrés à la période de l'entre-deux-guerres et à la Seconde Guerre mondiale, réalisés sous l'égide d'Alfred Grosser⁴¹. Le documentaire rencontre un vrai succès : première émission de télévision qui aborde la Première Guerre mondiale dans sa totalité, elle est diffusée au cinéma par la suite, ce qui constitue pour Ferro un réel événement médiatique⁴². Réalisé par un historien devenu réalisateur à l'occasion et une cinéaste devenue historienne, le film est résolument situé du côté du travail de l'historien, didactique sans chercher à être divertissant, et constitue « le premier montage d'archives construit, rigoureusement historique de la télévision française. Sa richesse en documents ne sera jamais égalée. »⁴³ Ferro relaie des réactions positives des historiens qui l'encadrent alors qui découvrent, comme lui, les possibilités novatrices d'écriture d'un discours historique par le montage de l'archive cinématographique :

Lorsqu'on a proposé en 1963 à Pierre Renouvin de faire [...] un film sur la Première Guerre mondiale, il a refusé. Il considérait, lui, l'historien qui travaillait dans les archives, que les images n'étaient pas dignes de son travail. Il m'a demandé de le remplacer. Il a cependant assisté à la projection du film. À la fin, il est venu vers moi, très ému, il m'a presque embrassé, parce qu'en voyant des tanks, il s'est revu dans le Chemin des Dames en 1917 où il a perdu un bras. Je dois dire que lorsque les historiens – entre 1964 et 1968 – voyaient mes émissions sur la guerre, ils se conduisaient comme des enfants, heureux de reconnaître les personnages du film :

³⁹ « Il reste que, comme le soulignait René Rémond à propos du *Chagrin et la Pitié*, le choix des témoins s'ajoute au choix des documents, pour doubler le caractère aléatoire d'un récit historique, événementiel ou pas, indépendamment de l'absence totale de documents. » (*Ibid.*, p. 213).

⁴⁰ Les trois parties de *La Grande Guerre*, premier film de la série *Trente ans d'histoire*, sont diffusés sur la Première chaîne les 2, 16 et 28 septembre 1964, en première partie de soirée. Identifiants de notice INA : CPF86635276 ; CPF86635278 ; CPF88014869.

⁴¹ *Trente ans d'histoire*, « L'entre-deux-guerres 1919-1939 », diffusé sur la Première chaîne le 9 novembre 1964 (identifiant de notice INA : CPF88014624) ; « La Seconde Guerre mondiale », diffusé en trois parties sur la Première chaîne le 30 novembre et le 14 décembre 1964 et le 18 janvier 1965 (identifiants de notice INA : CPF18000505, CPF87012864, CPF93001526).

⁴² « Les films de montage ne reçoivent pas d'estime a priori du monde du cinéma : pour un cinéaste c'est un genre sans intérêt. » (M. Ferro, *Mes histoires...*, p. 217).

⁴³ Isabelle Veyrat-Masson, cité in F. Danelon, *Un intellectuel médiatique...*

« Oh Clemenceau ! Oh Poincaré ! » Or, non seulement ces images nous avaient montré un autre visage de la guerre que les livres mais, en outre, ce que j'y avais vu n'était abordé ni par Renouvin ni par les autres. Certains historiens qui avaient fait la guerre comme Jacques Meyer ou André Ducasse avaient traité ce que l'on peut appeler l'histoire « vue d'en bas ». Les premiers, ils avaient évoqué les souvenirs de soldats, les souffrances, leurs drames, leurs amertumes...⁴⁴

La réception du film par le pape des *Annales* est plus mitigée : « Braudel a eu ce seul commentaire : 'C'est très bien Marc ! Mais c'est de l'histoire événementielle !' J'ai pris conscience, ce jour-là, qu'il y avait une sorte d'incommunicabilité entre ma pratique, qui relevait de l'histoire traditionnelle, et la sienne, qui était une histoire d'un autre type. »⁴⁵ Le travail novateur de Ferro aurait finalement été reconnu et inséré dans le giron de l'école des *Annales* : s'il n'appliquait pas le questionnaire historien braudélien, il contribuait à renouveler le champ de la discipline historique en abordant des thématiques nouvelles ; la revue des *Annales* s'ouvre dès lors à la question du cinéma par une suite d'articles qui feront date.

Le travail de Marc Ferro à la télévision ne s'arrête pas là : après l'expérience de *Trente ans d'histoire*, il produit et travaille à l'écriture du film *Chronique d'une paix manquée*⁴⁶, qui traite des conséquences de la signature du traité de Versailles, réalisé cette fois par Jacques Anjubault et François Caillaud, et toujours fondé sur un montage d'images d'archives exclusif. Ferro apprend à ses dépens les difficultés d'identification des images : le film emploie des images tournées par Leni Riefenstahl qui sont montées comme de simples images d'archives, ce qui entraîne une certaine critique du film⁴⁷ ; plus tard, Ferro emploie des images de fiction tournées par Eisenstein pour illustrer le déroulement de la Révolution russe, mais en précisant désormais leur origine au générique. L'année précédant *Chronique d'une paix manquée*, Marc Ferro avait également contribué à la réalisation du film *Indochine 45-46*⁴⁸, produit par Jacques Anjubault : face à l'absence d'images en nombre suffisant, les auteurs du film sont contraints de recourir au témoignage de militaires et notamment de Jean Lacouture, présent en Indochine en tant qu'attaché de presse du général Leclerc et depuis militant anti-colonialiste. Il retourne à ses premiers amours de la Première Guerre mondiale et de la Révolution russe en tant

⁴⁴ A.-C. Ambroise Rendu, I. Veyrat-Masson, « Entretien avec Marc Ferro... », pp. 239-240.

⁴⁵ Marc Ferro, « De Braudel... », *op. cit.*, p. 50.

⁴⁶ *Chronique d'une paix manquée : la remilitarisation de la Rhénanie*, diffusé sur la Première chaîne le 14 mars 1966. Identifiant de notice INA : CPF11001775.

⁴⁷ Cf. M. Ferro, *Mes histoires parallèles...*

⁴⁸ *Indochine 45-46 : Un combat, une résistance inconnue*, diffusé sur la Première chaîne le 11 mars 1965. Identifiant de notice INA : CPF86634565.

qu'auteur des films *L'année 1917*⁴⁹ et *L'année 1918*⁵⁰, diffusés cinquante ans après les événements évoqués, puis enfin en tant qu'auteur et producteur de *Lénine par Lénine*⁵¹ en 1970, sa dernière contribution à la télévision avant les années 1980.

La diffusion de ces films marque un tournant dans l'historiographie française : *L'année 1917* rencontre un véritable succès au sein même du champ universitaire. Le film est diffusé par Pathé devant l'Association des professeurs d'histoire moderne, présidée par Ernest Labrousse, à l'invitation de Madeleine Rebérioux et Jean-Baptiste Duroselle⁵² :

Labrousse s'émerveilla devant ces images. [...] Il a donc fait voter à l'assemblée de l'Association des professeurs d'histoire moderne et contemporaine une motion pour me féliciter de cet apport à la connaissance historique. Devant tous les historiens présents, j'ai été officialisé. D'un côté, je bénéficiais donc de l'appui de Barthes, de l'autre côté, de celui des historiens.⁵³

S'il considère pourtant que *L'année 1917* est moins réussi que sa première expérience sur *La Grande Guerre* tout en lui reconnaissant le mérite de « révéler de nombreux documents inconnus », c'est pourtant ce premier qui permet à Ferro d'importer sa pratique des archives cinématographiques au cœur de l'université : un premier séminaire est alors fondé à la VIe Section de l'École pratique des hautes études. Ce que saluent les historiens de la Sorbonne qui votent alors la motion de soutien à Ferro n'est pas tant l'ouverture du champ audiovisuel et cinématographique que la reconnaissance d'un travail éminemment historien, correspondant aux mêmes modalités de critique et d'organisation des sources dans un discours scientifique que manifestent les travaux universitaires classiques. Ferro développe cette perspective historique dans son film suivant, *Lénine par Lénine* : le titre, programmatique, contient la clé de lecture du discours : il s'agit d'évoquer la vie, l'action et l'héritage politique de Lénine par la mise en collusion des images de la Révolution russe – authentiques ou reconstituées – avec les textes publiés, la correspondance et les discours de Lénine comme commentaire⁵⁴. Le sujet de

⁴⁹ Le film est absent des bases de données de l'INA.

⁵⁰ *L'année 1918*, produit par Jacques Anjubault, réalisé par Francis Caillaud et Jean Roger Cadet, est diffusé en deux parties sur la Première chaîne : « Les illusions d'une victoire » le 11 novembre 1968 (identifiant de notice INA : CPF86626533), « Le dénouement » le 22 novembre 1968 (identifiant de notice INA : CPF86606060).

⁵¹ Diffusé sur la Première chaîne le 9 novembre 1970. Identifiant de notice INA : CPF86624225.

⁵² Marc Ferro, « De Braudel... », *op. cit.*, p. 53.

⁵³ *Ibid.*, pp. 53-54.

⁵⁴ Ferro considère que l'émission « est importante d'un point de vue théorique. Le réalisateur, Pierre Samson, a beaucoup compté pour moi. Pour faire cette émission, on ne voulait pas adopter ni le point de vue de Lénine, ni un point de vue anticommuniste. J'ai pensé procéder par ordre alphabétique : F: Lénine et les femmes, R: Lénine et la Révolution. Mais cela n'allait pas du tout. On a alors pensé à utiliser les textes de Lénine, comme des guides. C'était tout à fait nouveau parce que le centre n'était pas le commentaire de l'historien ou du réalisateur. Nous avions peu d'images de Lénine, mais notre procédé annulait ce problème : Lénine était tout le temps présent grâce à ses textes » (A.-C. Ambroise Rendu, I. Veyrat-Masson, « Entretien avec Marc Ferro... », p. 243).

Lénine par Lénine est, dès lors, le léninisme en tant que courant politique vivant. Durant une heure, le film voit intervenir la mort de Lénine à la vingt-cinquième minute : en se débarrassant du personnage, Ferro se lance dans l'analyse de son héritage politique. En période de pleine incertitude au sommet de l'ORTF, le film rencontre un certain nombre d'obstacles : interdit en URSS par les officiels soviétiques qui demandent la coupure de nombreux plans et la suppression des images de Trotski et Zinoviev⁵⁵, il est d'abord censuré en France puis rétabli par Jean-Jacques de Bresson, qui « ne voulait pas avoir l'air d'obéir aux Russes »⁵⁶. *Lénine par Lénine* marque toutefois la fin de la collaboration de Ferro avec l'ORTF : le film constitue un véritable problème politique, salué par la presse d'opposition et diffusé le soir même de la mort du général de Gaulle. Pourtant défendu par René Rémond qui dispose alors d'un poste important à la télévision, Ferro n'est par la suite plus invité à participer à la réalisation de documentaires : on lui préfère son aîné Braudel et la figure montante de la nouvelle histoire, Georges Duby, des historiens plus réputés qui correspondraient à la volonté de la télévision d'en finir avec les émissions historiques politiques et de profiter de têtes d'affiches universitaires connues⁵⁷. Il participe encore à plusieurs épisodes des *Grandes batailles du passé* en 1975 et 1976, mais cette fois dans un rôle d'expert limité à une simple intervention devant la caméra sans avoir aucune prise sur la réalisation ou l'écriture. Pour Florian Danelon, il convient toutefois de nuancer l'idée selon laquelle la présence de Marc Ferro à la télévision afficherait une période de creux dans les années soixante-dix :

Certes, ce n'est pas une présence très forte mais elle est comparable à la période antérieure à 1970. Sans doute est-ce l'abandon du documentaire qui fait penser à une absence. Car en effet, c'est la forme la plus noble par laquelle l'historien dans les années 70 peut faire de l'histoire à la télévision, puisqu'il est auteur et possède plus de contrôle sur sa création. A l'époque, ne pas faire de film historique à la télévision signifie ne pas y exister. La présence de l'historien à la télévision dans les années 1970 n'est acceptable que sous la forme de documentaires. La médiatisation s'est donc d'abord faite sous une certaine forme.⁵⁸

⁵⁵ M. Ferro, *Mes histoires parallèles...*

⁵⁶ Marc Ferro, entretien avec Isabelle Veyrat-Masson, cité in I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, p. 315.

⁵⁷ M. Ferro, *Mes histoires parallèles...*

⁵⁸ Florian Danelon ajoute que si « Marc Ferro est le premier historien à collaborer à un documentaire produit pour la télévision, à l'époque, les historiens se méfient de ce médium de masse et le renvoient, tout comme le cinéma, à sa fonction de divertissement : ils possèdent une culture écrite et les images, proches de la fiction, ne disent pas la réalité et discréditent la scientificité de leur démarche. De plus, la diffusion massive du savoir, c'est-à-dire sa vulgarisation, fait peur aux historiens. Ils y voient l'altération de leur savoir mis au contact d'un public non savant. Dans les années 1960 encore, la démocratisation du savoir est synonyme d'un assujettissement de ce savoir à des valeurs non scientifiques (séduction, légèreté, superficialité). La vulgarisation de la culture sonne la mort de cette dernière, pense-t-on. Cette opinion suppose une distinction entre culture élitiste et culture populaire. Dès lors, le nouveau médium, en prétendant

Par ailleurs, il convient de considérer que si Marc Ferro est bien présent à la télévision des années soixante – en tant qu’auteur, producteur ou réalisateur de documentaires –, il n’entretient pas de rapport approfondi avec le média et ses professionnels jusqu’aux années 1990 :

Certes, mes rapports avec la télévision ont évolué, mais pas mes relations institutionnelles, car je n’en ai jamais eu : ni de près, ni de loin. La plupart des films que j’ai réalisés, ou dont j’ai été l’auteur, m’ont été demandés par Pathé-Cinéma – à charge, pour Pathé-Cinéma, de les produire avec la télévision : cela est vrai pour *La Grande Guerre*, *Lénine par Lénine*, *Une histoire de la médecine* et *Histoire parallèle*. Les fois, très rares, où j’ai proposé une émission à la télévision, le projet est passé aussitôt... à la trappe ! Ce qui a changé, bien sûr, c’est mon rôle dans les différentes réalisations auxquelles j’ai participé.⁵⁹

En premier lieu, Marc Ferro a travaillé avec des équipes souvent reconduites : Solange Peter et Denise Baby pour *Trente ans d’histoire*, Jean Sainteny, qui fait le lien entre cette première série et les réalisations ultérieures, Jacques Anjubault, Francis Caillaud, Jean Roger Cadet et Pierre Samson pour les films produits entre 1965 et 1970. Ferro a toujours salué le « travail d’équipe » qui lui a permis, historien étranger aux enjeux de l’audiovisuel, d’appréhender les sources cinématographiques et de développer un nouveau champ historiographique ; mais ces équipes forment ses seuls liens avec l’institution télévisuelle. Il a par ailleurs, semble-t-il, considéré qu’il faisait, dans les années 1960, du cinéma plus que de la télévision⁶⁰ : l’orientation de ses travaux ultérieurs, axés sur les rapports entre cinéma – de fiction – et histoire confirme cette situation.

b. Cinéma et histoire

L’influence de la pratique de la réalisation de documentaires par Marc Ferro sur son travail d’historien est primordiale : dès 1968, il publie l’adaptation livresque de son premier film, *La Grande Guerre*⁶¹. C’est toutefois par le développement d’une discipline historique universitaire à part entière que cette influence est visible. Pour Ferro, la pratique du documentaire fut d’abord l’apprentissage du métier de réalisateur : « d’abord, j’ai appris à

toucher techniquement le plus grand nombre, sert donc la culture populaire. » (F. Danelon, *Un intellectuel médiatique...*, p. 90).

⁵⁹ Marc Ferro, « De Braudel... », *op. cit.*, p. 55.

⁶⁰ Lorsqu’on lui pose la question de son travail de réalisateur, Ferro répond ainsi : « Le cinéma, ce n’est pas moi qui suis allé à lui. » (*Ibid.*, p. 52).

⁶¹ Marc Ferro, *La Grande Guerre : 1914-1918*, Paris, Gallimard, 1968.

découvrir les archives, ensuite à voir comment on construisait une séquence, comment on montait, comment on associait la musique, comment d'un commentaire verbeux on construisait un texte élégant, etc. »⁶² Toutefois, il perçoit très rapidement la possibilité d'ouverture d'un champ historique nouveau par l'étude des archives cinématographiques, porteuses d'informations différentes, voire contradictoires, des sources traditionnelles de l'historien. La scène finale de *La Grande Guerre* est illustrée par une de ces archives cinématographiques inédites, qui montre, contre toute attente, la célébration de l'armistice par la foule et les soldats allemands⁶³ :

L'image qui m'a frappé au cœur est celle du 11 novembre 1918 à Berlin : une bobine de 35 mm qu'on a ouverte sans trop savoir ce qu'il y avait dedans. J'ai vu ces images à Coblenz en 1963 ou 1964. Cette scène montre les troupes allemandes acclamées avec enthousiasme par la foule, enthousiasme qui rappelle un certain départ à Paris pour la guerre. Cette scène traduit le malentendu gigantesque du 11 novembre 1918 à Berlin, qui s'étend ensuite à la rancœur, au désarroi et à la colère de découvrir les clauses de Versailles. Mais, sans avoir d'abord pensé à tout cela, le fait que le 11 novembre ait été fêté avec ce lyrisme et cette joie me frappait car je n'avais lu cela nulle part.⁶⁴

Certaines de ces archives cinématographiques marquent une opposition avec les *a priori* historiques de l'apprenti réalisateur. Ferro, qui avait « préparé sagement, à partir du canevas établi par [son] directeur de thèse, Pierre Renouvin, la liste des événements et thèmes qu'il fallait trouver dans les archives filmiques »⁶⁵, voit des certitudes acquises par l'étude académique remises en cause par le visionnage de certains films. Ainsi, les images du « départ des diplomates allemands après la rupture des relations diplomatiques entre l'Allemagne et les États-Unis en 1917 »⁶⁶, qui captent la vie paisible des ambassadeurs de pays alors en guerre, rompent avec l'imaginaire du conflit porté par Ferro :

⁶² Marc Ferro, « De Braudel... », *op. cit.*, p. 52.

⁶³ « La révélation, c'est cette image-là, car ceux que vous voyez là, qui sont aussi contents, aussi heureux et qui fêtent, qui fêtent quoi ? Ce sont les Allemands ! Autrement dit, ces allemands croient qu'ils ont gagné la guerre. Et ça, c'est des images chocs, on ne les avait jamais vues. Elles révèlent le malentendu fantastique du 11 novembre 1918. On comprend qu'après coup avec le Traité de Versailles, quand les Allemands vont apprendre ce qu'ils vont perdre, ils vont être haineux vis à vis des Alliés, vis à vis des vainqueurs, puisqu'ils se croyaient vainqueurs. Et ça, on ne l'avait jamais vu en image. C'est une vraie révélation. » (Marc Ferro, *La passion de l'Histoire*, 8 septembre 2001, ARTE, cité in F. Danelon, *Un intellectuel médiatique...*, p. 83).

⁶⁴ Julie Maeck, Matthias Steinle, « Entretien avec Marc Ferro et Pierre Sorlin », in J. Maeck, M. Steinle, *L'image d'archives...*, p. 282.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ *Ibid.*

Ma réaction a été de penser que la guerre des diplomates n'était pas la guerre des tranchées, qu'en somme, chacun avait sa guerre. Cette observation m'a mené à réfléchir à la notion et à la conception d'une histoire plurielle. Ces deux documents m'ont ancré dans l'idée que désormais il fallait connaître les archives cinématographiques.⁶⁷

Il est toutefois difficile à l'époque pour Ferro de mettre en place ce programme : contrairement à Pierre Sorlin, autre pionnier en la matière, alors « complètement institutionnalisé », Marc Ferro, sur les conseils de Renouvin et Braudel, vit dans un premier temps de manière cachée son travail pour la télévision. Pour autant, Ferro persiste dans son intérêt pour les archives cinématographiques et attribue rapidement à l'image une autre fonction historique. La conviction que les images sont porteuses « d'une vision différente [du passé] de ce que les livres d'Histoire m'avaient appris à enseigner »⁶⁸ se dédouble d'une méfiance renouvelée envers les mots de l'histoire, mensongers par nature, à côté desquels l'image apporte « un élément d'authenticité »⁶⁹ qui permet de passer outre les discours idéologiques : Ferro développe là le concept d'une « histoire sous surveillance » dont l'image permet de se libérer ; l'analyse de cette dernière est dès lors partie prenante de son travail d'historien et en particulier concernant son étude de la Révolution russe de 1917, dont il renouvelle la compréhension politique en démontrant – images à l'appui – l'écart entre les mythes politiques révolutionnaires et la réalité de la composition des foules manifestantes des différentes périodes de l'événement révolutionnaire⁷⁰.

Très vite, après le succès rencontré par son film *L'année 1917* auprès des historiens de la Sorbonne qui constituaient le noyau de la revue *Le Mouvement social*⁷¹, Ferro publie un premier article « publicitaire »⁷² appelant à la prise en compte des archives audiovisuelles comme source

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ Marc Ferro, in « Le film de montage – table ronde sur l'Histoire à la télévision avec Marc Ferro, Marcel Bluwal, Henri de Turenne, Christiane Varady, Centre Georges Pompidou, 7 novembre 1984 », in J. Bourdon (dir.), *Dossiers de l'audiovisuel...*, p. 29.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ Cf. M. Ferro, *Cinéma et histoire*.

⁷¹ Julie Maeck, Matthias Steinle, « Entretien avec Marc Ferro ... », *op. cit.*

⁷² Ferro y dénonce notamment l'absence de travaux historiques consacrés à l'étude des archives cinématographiques : « Est-ce la faute des historiens ? Ils n'ont pas tellement utilisé et systématiquement dépouillé les documents cinématographiques moyens d'information, mode d'expression pédagogique. Le culte excessif du document écrit les a cloués au sol. Mépris si répandu pour la 'culture audiovisuelle ?' Plus simplement leur formation a initié les historiens à des techniques de recherche valables pour les siècles passés : il leur a échappé que, pour l'époque contemporaine au moins, ils disposaient de documents d'un type nouveau, d'un langage différent. Cette défaillance a de quoi surprendre. Imagine-t-on l'historien du Moyen Âge ou de l'Antiquité utiliser les documents écrits à l'exclusion de tous les autres et refuser de retenir les leçons de l'archéologie. Pourtant, c'est bien ainsi qu'il en va pour l'histoire du XXe siècle. Vigilant, dès qu'il s'agit de ne laisser échapper à son investigation aucun fonds d'archives écrites, l'historien (et quelquefois le sociologue) passe à côté d'une source d'information inestimable, celle des documents de cinéma. Ceux-ci n'offrent pas

de la connaissance historique et à la constitution par les historiens de dépôts de telles archives, avant un second article plus abouti⁷³ qui propose « un début de méthode sur la façon de distinguer et d'analyser les différents types de films. »⁷⁴ S'ensuit toute une carrière fondée sur l'analyse des rapports entretenus entre les images d'actualités ou de fiction et la connaissance de l'histoire : Ferro publie en 1977 *Cinéma et Histoire* qui renouvelle profondément le champ historiographique et légitime la pratique historique du cinéma. Dans ce nouveau champ disciplinaire – par ailleurs quelque peu défriché dans les années précédentes, avec les premiers appels à la mise en œuvre d'une histoire du cinéma qui avaient déjà résonné dans les pages des *Annales*⁷⁵ - Ferro est rapidement rejoint par Pierre Sorlin, professeur à Vincennes qui, déjà, exploite avec ses étudiants des matériaux filmiques⁷⁶ : il participe par ses publications⁷⁷ à l'élaboration de nouvelles méthodes d'analyse et de perception des images animées.

Il ne relève pas du sujet de cette thèse de faire l'historique exhaustif de l'historiographie de la discipline élaborée par Marc Ferro : il s'agissait cependant de montrer comment, par la pratique qu'en font des historiens pionniers, le documentaire historique a eu, dès les années soixante, un impact majeur sur les orientations historiographiques de son temps. Pour Marc Ferro, qui en est le meilleur représentant, les différentes étapes historiographiques et épistémologiques du travail historien ont souvent été fonction d'une prise de conscience préalable dans le cadre de la production d'un film documentaire : en premier lieu, c'est en tant

seulement une illustration des faits connus, ils donnent une dimension nouvelle à la connaissance du passé. » (M. Ferro, « Société du XXe siècle... », p. 581).

⁷³ Cf. M. Ferro, « Le film, une contre-analyse... ».

⁷⁴ Julie Maeck, Matthias Steinle, « Entretien avec Marc Ferro ... », *op. cit.*, p. 286.

⁷⁵ Cf. R. Mandrou, « Histoire et cinéma... ».

⁷⁶ « En 1972, préparant un long-métrage sur le Front populaire réalisé ensuite avec les étudiants de Vincennes, j'ai fait le tour des archives filmiques. Il y avait chez Gaumont une catégorie intitulée « non utilisés ». J'espérais y pêcher des documents inédits. Je travaillais chez Gaumont, j'ai été particulièrement frappé par des images d'un meeting de Pierre Poujade à Nîmes en 1955. Ces images, jamais montées, étaient radicalement inintéressantes. On voyait les arènes de Nîmes, des gens qui arrivaient et qui sortaient, l'arrivée de Poujade. Mais, au fond, cela n'apprenait rien, les vues, volontairement neutres, n'auraient choqué ni le gouvernement ni les poujadistes, mais il aurait fallu un commentaire et c'était dangereux. Finalement, l'aspect négatif de l'archive m'a paru amusant. L'archive est aussi importante parfois car on ne s'en sert pas. » (Pierre Sorlin, Julie Maeck, Matthias Steinle, « Entretien avec Marc Ferro ... », *op. cit.*, p. 281).

⁷⁷ Cf. P. Sorlin, « Clio à l'écran... » ; Pierre Sorlin, « Cinéma et Société », *Études*, janvier 1972, p. 121-130. Il est par ailleurs révélateur de noter que pour Sorlin également, les programmes historiques de télévision jouent un rôle essentiel dans l'interrogation du rapport du cinéma à l'histoire : « Il suffit, pourtant, de suivre quelques débats aux « dossiers de l'écran » pour mesurer la gêne des spécialistes : que doivent-ils dire ? à quel titre sont-ils consultés ? ont-ils pour tâche de corriger, de compléter, d'approuver ? Certains oublient volontairement leurs compétences et se prononcent comme des spectateurs ordinaires, ce qui revient à éluder la question. D'autres critiquent et jugent au nom de leur information sans se demander s'il est pertinent de confronter la réalisation d'une équipe nécessairement diverse, pressée par le temps, tiraillée entre des exigences contradictoires et la longue patience d'un chercheur familiarisé avec une période ou un domaine historique. Les critères retenus, les modèles choisis pour interroger le film sont généralement obscurs et mal définis. Très curieusement, l'anachronisme est le danger qui menace le plus gravement les historiens : pour apprécier la « valeur historique » de La Marseillaise, doit-on prendre en considération la Révolution française d'Aulard — celle qu'ont entrevue les réalisateurs pendant leur — , celle de Mathiez — contemporaine du tournage — , celle des années 50 ou des années 70 ? » (P. Sorlin, « Clio à l'écran... », p. 252-253).

que réalisateur de *La Grande Guerre* que Marc Ferro apprend à « regarder » les images et à prendre conscience de leur spécificité historique⁷⁸. Plus tard, en élaborant le cadre scénaristique de *Lénine par Lénine*, il saisit et développe les enjeux de narration cinématographique, qui diffèrent de la construction narrative littéraire classique⁷⁹. Dans les années 1980, la réalisation d'une nouvelle série documentaire, *Une histoire de la médecine*, qui applique une conception braudélienne de l'histoire et renonce à une histoire événementielle, permet à Ferro de raccrocher les wagons entre sa pratique historique du cinéma et des orientations annalistes dominées par le temps long et l'étude de grandes structures.

3. Découverte du public, découverts par le public

Dans la télévision des années 1960, Marc Ferro est ainsi un cas particulier – sinon unique – d'historien qui intervient dans la production de documentaires à la fois en tant que conseiller historique, documentaliste, auteur, réalisateur, monteur et producteur ; les films auxquels contribue Ferro portent sa signature et constituent une véritable œuvre historique détachée des cadres institutionnels de la production. Le parcours avant tout universitaire de Marc Ferro a pour conséquence une divergence totale d'avec les préoccupations manifestées par les producteurs classiques de documentaires historiques : là où l'équipe responsable des *Grandes batailles* ou Frédéric Rossif pensaient le discours de leurs documentaires en envisageant sa réception par le grand public – et, partant, attribuaient aux documentaires historiques une

⁷⁸ « Avec la coréalisation d'un long film de montage, *La Grande Guerre* dans la série *Trente ans d'Histoire*, en 1964, j'ai d'abord appris, grâce à la monteuse Denise Baby, à regarder les images, à les classer. Mais surtout, du point de vue examiné ici, j'ai constaté que les images ne donnent pas la même représentation du passé que les archives écrites. Leur mode de production, de sélection est autre. Et cela m'a fait réfléchir sur le statut des sources en histoire, leur fonction d'origine, leur exploitation par l'historien. Ensuite, au montage, j'ai appris également que le récit en images fonctionne différemment du récit dans un texte écrit, ce qui m'a amené à déconstruire les récits d'historien, à en examiner la rigueur – ou plutôt à constater qu'ils en manquaient quelquefois. C'est grâce à ce travail que j'ai mis en cause le récit comme manière d'écrire l'histoire, même si je le pratique et si j'adore écrire des récits. La rencontre objective avec les *Annales* s'est opérée à ce point précis, même si j'ai continué à utiliser le récit en plusieurs circonstances. Par ailleurs, bien sûr, cette expérience a été à l'origine de mon livre sur *La Grande Guerre* (Gallimard, rééd. 1991), qui a été la première tentative pour croiser un regard et une rythmique qui devaient tout aux images, avec un dispositif d'écriture emprunté aux formes plus traditionnelles de l'histoire : le livre se lit comme on regarde un film, et je crois c'est Pierre Sorlin qui l'a vu le premier. » (Marc Ferro, « De Braudel..., *op. cit.*, p. 55).

⁷⁹ « La préparation du film *Lénine par Lénine*, avec Pierre Samson, a été une autre expérience qui a, elle aussi, influencé mon métier d'historien. Le problème était de montrer l'influence de Lénine après sa mort ; de ne pas le faire mourir en 1924 ; plus explicitement, de procéder de telle sorte que le film ne s'achève pas par ses obsèques, car on aurait ainsi enfermé le léninisme dans Lénine. L'idée est venue de placer la mort au milieu du film pour le faire rebondir. Or, manifestement, ce dispositif était emprunté au *Salvatore Giuliano* de Rosi. Autrement dit, après cette expérimentation, j'ai compris que les films de fiction n'étaient pas seulement les révélateurs d'une société – ce dont je m'efforçais de rendre compte que je tentais de systématiser. J'ai compris que le scénario des films, leur structure, constituent des 'modèles' - de narration, de construction, etc. - dont les processus *dramatiques* permettaient d'enrichir l'imaginaire de l'historien, de mettre à sa disposition toute une culture autre, mobilisable, et à utiliser si nécessaire. Dans *Pétain*, le jeu et la maîtrise des flash-backs, de portée différente, est à la base de la construction du livre. Cela m'a permis de ne pas m'encombrer, au début de l'ouvrage, d'un examen des soixante premières années de la vie de Pétain... Cela m'a aussi permis de constituer l'analyse de telle sorte que les mutineries et Verdun sont bien examinées, certes, mais pas comme on le fait à l'ordinaire. Ce livre est construit comme un film. » (*Ibid.*, pp. 55-56).

fonction sociale liée à la diffusion au petit écran –, Ferro est bien plus attentif à la réception de ses films dans le milieu universitaire. Avant d'être un intellectuel médiatique par la production d'émissions où il s'adresse directement au public dans les années 1990, Marc Ferro fut avant tout un historien désireux d'exploiter le documentaire historique comme mode d'écriture scientifique soumis à la critique des pairs.

Au tournant des années 1970, alors que la collaboration de Ferro avec la télévision prend fin, se met en place une médiatisation d'autres historiens – issus, pour la plupart, du sérail des *Annales* comme lui – dont les responsabilités dans la production d'émissions sont moindres puisqu'ils n'interviennent qu'en tant qu'experts ; cette médiatisation est cependant à l'origine d'un double rapprochement, par la découverte de grands historiens par le grand public d'une part et l'acclimatation des premiers à un discours spécifique destiné à ce grand public d'autre part. Cette mise en scène de l'historien est fonction de l'évolution intellectuelle de la société française :

L'historiographie se modifie par le double effet de son mouvement d'institutionnalisation interne (création d'universités nouvelles, augmentation du nombre d'étudiants, multiplication des lieux et institutions de recherche, rôle accru du CNRS) et du nouveau statut qu'occupe l'histoire ou plus généralement le rapport au passé, notamment national, dans les mentalités contemporaines, ce qu'on a appelé le « succès » ou le « triomphe » de l'histoire sur fond d'engouement généalogique et patrimonial.⁸⁰

Le grand public manifeste en effet au cours des années 1970 un nouvel intérêt pour l'histoire qui dépasse désormais la réception passive de discours académiques pour déboucher sur des pratiques actives : Pascal Ory a mis en exergue cette révolution culturelle – parfois soupçonnée de passéisme – dans les années soixante-dix qui se fait jour notamment par la fréquentation assidue des musées, des services d'archives, voire des sites de fouilles archéologiques⁸¹ et la saisie, par des amateurs, de recherches individuelles marquées par l'influence d'une histoire sociale dans le cadre de la généalogie⁸². La télévision dispose dès lors d'un public intéressé par la transmission d'une historiographie récente qui tranche avec le

⁸⁰ Nicolas Rousselier, « Les revues d'histoire », in F. Bédarida (dir.), *L'histoire et le métier...*, cité in F. Danelon, *Un intellectuel...*, p. 111.

⁸¹ Cf. P. Ory, *L'Entre-deux-Mai...*, « Racines ».

⁸² « Au sein [des lecteurs de services d'archives], le plus fort contingent était dès lors constitué par tous ceux qui menaient sur le terrain familial l'universelle quête de l'identité, en d'autres termes ceux qui portaient à la reconstitution de leur arbre généalogique. Après les descendants, réels ou putatifs, des grandes familles, ce sont tous les roturiers de France et de Navarre qui portaient avec passion à la recherche de leurs ancêtres paysans. Cette activité figura désormais de plein droit, aussi bien dans une émission de loisir familiale comme *La clé verte* (France Inter) que dans un journal de référence intellectuelle comme *Le Monde* (1975) ; ici entre conseils de décoration et consultation jardinage, là entre chroniques gastronomique et grammaticale : autant de carrefours de la francité. » (*Ibid.*, p. 162).

discours toujours très académique d'Alain Decaux. Cette nouvelle télévision culturelle se heurte tout de même aux contraintes du média qui, à l'orée des années 1970, a conquis l'ensemble de la population française : on parle désormais des « 50 millions de téléspectateurs » qui opèrent alors une fusion avec le corps national⁸³. Se met en place le « mythe fondateur » de la « masse des 'petits' »⁸⁴ : les téléspectateurs se représentent eux-mêmes sur le modèle du « français moyen », aux loisirs simples qui s'opposent avec des programmes culturels trop élitistes, à rebours de la demande ; les sondages d'audience conduisent dès lors progressivement les orientations de la télévision⁸⁵. Cette dernière, plus que jamais, dispose d'une fonction cérémonielle qui rassemble tout le corps national : les téléspectateurs font état d'un sentiment d'appartenance à une communauté spécifique par le partage en direct d'événements politiques, culturels ou sportifs. La médiatisation des historiens s'inscrit alors principalement dans ce rapport particulier au grand public, par des émissions littéraires ou de débats qui constituent des événements médiatiques propres ; l'échappatoire à cette médiatisation contrainte réside dans le champ du documentaire, qui donne lieu à de véritables réussites de transmission historiographique et épistémologique mais qui reste confiné à des heures de diffusion tardives et un public restreint.

La participation des historiens à des émissions littéraires ou des débats a déjà été largement étudiée par l'historiographie de l'histoire à la télévision : Maryline Crivello-Bocca a notamment interrogé la transmission des discours historiques sur la Révolution française par la participation régulière d'universitaires à des débats, « forme privilégiée de production de la vérité télévisuelle »⁸⁶. Dans ce cadre éminemment polémique, où la nécessité du spectacle médiatique aboutit souvent à la mise en opposition de deux « gladiateurs » porteurs d'opinions politiques et historiques diamétralement divergentes, l'histoire télévisuelle de la Révolution est scandée jusqu'au Bicentenaire de 1989 par des scandales et des polémiques retentissantes ; à partir de 1974, c'est l'évocation de la Terreur qui constitue le point nodal de ces dernières, par l'opposition permanente de l'historiographie marxiste classique – dont Michel Vovelle est le champion – et des relectures de la période par François Furet qui s'impose progressivement à l'ensemble du champ médiatique⁸⁷.

⁸³ Cf. G. Poels, *Les trente glorieuses...*, p. 56.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ « Si la dénonciation des sondages devient un lieu commun de la critique télévisuelle des années 1970, il en va très différemment dans le courrier des téléspectateurs, où la prise en compte de l'audience apparaît comme une victoire sur une télévision autoritaire, restée longtemps un bastion de l'arbitraire dans la démocratie française. » (*Ibid.*).

⁸⁶ « Apothéose du média, transposition électronique de la tragédie grecque avec sa progression dramatique et sa catharsis collective, complément indispensable de la démocratie, il est finalement la contagion de deux formes de représentation sociale : l'État-spectacle avec ses héros politiques, et la télévision-État avec sa socialisation instantanée des grands débats idéologiques. » (N. Nel, *A fleurets...*, cité in M. Crivello-Bocca, *L'écran citoyen...*, p. 193).

⁸⁷ « Les débats se présentent souvent comme l'expression directe d'une 'vérité' et un espace de socialisation mais ils n'évitent pas les polémiques et la dérision. Le débat a été pensé comme une nouvelle forme de vulgarisation historique, sans médiateur, qui permettait la rencontre entre les universitaires et les téléspectateurs. Il participe, parfois, comme tout

L'étude du documentaire historique peut apporter un nouveau regard sur ces phénomènes de médiatisation des historiens : en recherchant les passages de ces derniers à la télévision dans des émissions en plateau et en les comparant avec leur présence dans des documentaires historiques, on peut avoir une idée de la manière par laquelle les universitaires ont été saisis par le petit écran comme des personnages médiatiques et invités à y contribuer. En premier lieu, on constate que les historiens des documentaires et ceux des émissions de plateau ne recoupent pas le même groupe d'intellectuels : les historiens sont bien plus nombreux à intervenir, et en de plus nombreuses occasions, dans la réalisation de documentaires qu'à paraître sur un plateau de télévision : l'étude sur l'ensemble de la période, à partir des bases de données de l'Institut national de l'audiovisuel, fait ressortir 781 occurrences d'apparition d'historiens au générique d'un documentaire contre seulement 177 pour des émissions en plateau⁸⁸. Il n'y a cependant pas équivalence entre les deux types de collaboration avec la télévision et la participation à l'écriture d'un documentaire en tant que conseiller historique ne vaut pas médiatisation ; la contribution en tant qu'expert interrogé, à peine plus. Dès lors, les historiens médiatiques ne sont pas seulement ceux qui travaillent en collaboration avec la télévision : il s'agit plutôt de ceux que la télévision identifie et nomme pour le téléspectateur, leur conférant un rôle d'acteur à part entière du récit médiatique qui dépasse le modèle de l'expert anonyme. L'étude confirme alors que les historiens universitaires qui sont mis en scène et identifiés dans des documentaires historiques sont aussi ceux qui participent à des émissions en plateau.

B. Une université audiovisuelle ?

En suivant Bourdieu, la télévision serait le lieu d'une impossible expression libre : faisant non seulement « courir un danger très grand aux différentes sphères de la production culturelle, art, littérature, science, philosophie, droit [...], elle fait courir un danger non moins grand à la vie politique et à la démocratie. »⁸⁹ Ces mots, prononcés devant des caméras de télévision, font état de l'ambivalence de la télévision culturelle : espace contrôlé, surveillé, mais surtout s'imposant au champ des manifestations culturelles⁹⁰, c'est tout de même le lieu où

autre formule télévisuelle, à une mise en scène de l'Histoire et des historiens. La collaboration des historiens au petit écran, aussi souhaitable soit-elle, aboutit souvent, comme ailleurs, à un phénomène de starisation de l'historien. » (M. Crivello-Bocca, *L'écran citoyen...*, p. 197).

⁸⁸ L'étude n'est certes pas exhaustive, fondée sur les informations contenues dans les notices des bases de données, et qui pourrait être approfondie par le recoupement de documents de production ou de grille des programmes dans la presse spécialisée ; elle permet toutefois de mettre en valeur le rapport de force entre participation des historiens à des documentaires et à des émissions en plateau.

⁸⁹ P. Bourdieu, *Sur la télévision...*, p. 5.

⁹⁰ « Lorsque, dans les années 1960, la télévision est apparue comme un phénomène nouveau, un certain nombre de 'sociologues' (avec beaucoup de guillemets) se sont précipités pour dire que la télévision, en tant que 'moyen de communication de masse', allait 'massifier'. La télévision était censée niveler, homogénéiser peu à peu tous les

s'expriment des intellectuels et des scientifiques issus d'autres sphères médiatiques et sociales qui – dans des conditions exceptionnelles seulement, toujours d'après Bourdieu – peuvent y porter un discours autonome. S'il croit « qu'on ne peut pas dire grand-chose à la télévision, tout spécialement sur la télévision »⁹¹, Bourdieu ne s'oppose pas pour autant à la présence des intellectuels au petit écran, qui sont porteurs d'une mission de service public :

Le parti-pris du refus pur et simple de s'exprimer à la télévision ne me paraît pas défendable. Je pense même que, dans certains cas, il peut y avoir une sorte de *devoir* de le faire, à condition que ce soit possible dans des conditions raisonnables. Et pour orienter le choix, il faut prendre en compte la spécificité de l'instrument télévisuel. On a affaire, avec la télévision, à un instrument qui, théoriquement, donne la possibilité d'atteindre tout le monde. De là un certain nombre de questions préalables : est-ce que ce que j'ai à dire est destiné à atteindre tout le monde ? Est-ce que je suis prêt à faire en sorte que mon discours, par sa forme, puisse être entendu de tout le monde ? Est-ce qu'il mérite d'être entendu par tout le monde ? On peut même aller plus loin : est-ce qu'il doit être entendu par tout le monde ? Il y a une mission des chercheurs, des savants en particulier – et peut-être est-elle particulièrement pressante pour les sciences de la société – qui est de restituer à tous les acquis de la recherche. Nous sommes, comme disait Husserl, des « fonctionnaires de l'humanité », payés par l'État pour découvrir des choses, soit sur le monde naturel, soit sur le monde social, et il fait partie, me semble-t-il, de nos obligations, de restituer ce que nous avons acquis.⁹²

Lieu de spectacle avant tout, les émissions de débat sont certes un lieu d'expression des connaissances universitaires, mais ces dernières sont mises en compétition avec des discours d'ordre académique pourtant présentés sur le même niveau ; ces émissions aboutissent surtout à la confrontation d'opinions plus que de faits établis avec pour objectif de permettre au téléspectateur de trancher en faveur de l'intervenant qui l'aura le plus convaincu. Les émissions littéraires sont plus attachées à la production intellectuelle mais elles demeurent le lieu de promotion des ouvrages abordés, et se consacrent souvent plus à la genèse des œuvres ou à la mise en valeur des « idées » qui les traversent plutôt qu'à retransmettre effectivement un

téléspectateurs. En fait, c'était sous-estimer les capacités de résistance. Mais surtout c'était sous-estimer la capacité que la télévision a eu de transformer ceux qui la produisent et, plus généralement, les autres journalistes et l'ensemble des producteurs culturels (à travers la fascination irrésistible qu'elle a exercée sur certains d'entre eux) [...] Le phénomène le plus important, et qui était assez difficile à prévoir, c'est l'extension extraordinaire de l'emprise de la télévision sur l'ensemble des activités de production culturelle, y compris les activités de production scientifique ou artistique. Aujourd'hui la télévision a porté à l'extrême, à sa limite, une contradiction qui hante tous les univers de production culturelle. » (*Ibid.*, pp. 39-40).

⁹¹ *Ibid.*, p. 10.

⁹² *Ibid.*, p. 12-13.

contenu scientifique. Dès lors, avec les modalités particulières d'adaptation à un discours vulgarisateur, c'est bien dans le documentaire que cette « mission » qui incombe aux chercheurs de restituer des connaissances au public trouve son résultat le plus abouti.

1. Du côté des professionnels

a. Des producteurs spécialisés

La médiatisation d'intellectuels et de scientifiques est d'abord rendue possible par la spécialisation de certains professionnels du média, héritiers de la télévision culturelle des pionniers, dans la production d'émissions aptes à accueillir et transmettre la parole historique : les documentaires historiques diffusés entre 1965 et 1975 sont le fait d'une dizaine de producteurs qui couvrent à eux seuls les différentes orientations de la télévision historique et qu'on peut aborder respectivement.

J'ai déjà évoqué le rôle de Stéphane Roger, producteur zélé et malheureux des *Mémoires de votre temps*, discrédité auprès de nombreux observateurs de la télévision à l'issue de l'échec de la série. Son gaullisme exacerbé et sa fidélité au pouvoir lui permettent tout de même de rester en lice dans la production de documentaires : en 1969, il est le responsable de la programmation du bicentenaire de la naissance de Napoléon⁹³, au caractère politique éminent au moment où le général de Gaulle fait ses adieux à la vie politique. Il produit ainsi deux des séries documentaires consacrées à la commémoration, *Bicentenaire de la naissance de Napoléon* et *Napoléon tel qu'en lui-même*. Pendant toute sa carrière de documentariste, il est accompagné d'un collaborateur fidèle en la personne de Roland Darbois, qui réalise l'essentiel des documentaires que produit Stéphane Roger. Les deux hommes sont toujours des figures majeures du documentaire historique télévisé après l'éclatement de l'ORTF : ils produisent en 1980 la série de Georges Duby, *Le temps des cathédrales*. Jusqu'à cette expérience, la spécialisation de Stéphane Roger est donc d'ordre politique plutôt qu'historique : il produit des séries consacrées à des sujets divers mais qui relèvent toutes d'un rapport de fidélité au pouvoir gaulliste.

Les producteurs des *Grandes batailles*, de même, sont investis dans la production de documentaires de manière plus large en présentant le double avantage d'être des serviteurs efficaces du consensus politique et mémoriel et de porter une formule de documentaires historiques qui rencontre un grand succès. Jean-Louis Guillaud devient, on l'a vu, un dirigeant de premier plan de la télévision qui est fortement investi dans la production de documentaires sur la troisième chaîne. Henri de Turenne, sans avoir les mêmes responsabilités, demeure un producteur spécialisé dans les documentaires historiques : il prolonge l'aventure avec Daniel

⁹³ Cf. *infra*, Chapitre IV.

Costelle avec la série des *Grandes batailles du passé* à partir de 1973 et dirige un certain nombre de documentaires consacrés à l'histoire générale et politique du XXe siècle. Il est notamment responsable de la série *C'était hier* en 1973. Comme Guillaud, Henri de Turenne est appelé à des responsabilités de dirigeant après s'être imposé comme le représentant d'une histoire informative et journalistique : il est nommé responsable de l'information sur TF1 à la suite de l'éclatement de l'ORTF⁹⁴. Daniel Costelle reste pendant plusieurs années dans l'ombre des deux hommes dont il est le réalisateur attiré : il lui faut attendre la réforme de 1974 et le retrait de Guillaud et Turenne de la production pour devenir le producteur de documentaires le plus en vue de la télévision française, qui peut dans les années 1980 réaliser des émissions plus personnelles et en concordance avec ses intérêts propres.

On trouve d'autres exemples de producteurs issus du journalisme qui se spécialisent dans les émissions historiques : Paul-Marie de la Gorce en est un excellent exemple. Conseiller en politique étrangère de l'information télévisée⁹⁵, c'est par la couverture des problèmes internationaux qu'il en vient à produire des émissions historiques focalisées sur les enjeux du présent : en 1972, il produit et présente le premier documentaire historique consacré à la guerre d'Algérie qui se focalise en premier lieu sur la mémoire du conflit et le témoignage des différentes parties. La réussite des producteurs journalistes, qui sont aptes à produire des émissions traitant de sujets historiques mais également d'actualité, tient avant tout à leur correspondance avec les politiques de la télévision : à l'inverse, André Harris et Alain de Sédouy sont représentatifs de la censure de producteurs au verbe incisif pour qui le rapport à l'actualité devait permettre de dépasser les tabous télévisuels. Les deux producteurs de *Zoom*, magazine d'actualité irrévérencieux, disposent pourtant d'un parcours classique de journalistes politiques⁹⁶ : après la diffusion de leur film réalisé par Marcel Ophuls, *Munich ou la paix pour cent ans*, les trois hommes font les frais de la répression de la grève de juin 1968 et n'interviennent plus à la télévision, tout en se spécialisant dans la production de documentaires historiques.

⁹⁴ Institut national de l'audiovisuel, Fonds personnalités. Jean-Louis Guillaud est, à la même date, nommé responsables des programmes de la chaîne : à eux deux, Guillaud et Turenne tiennent la fonction de directeur général de la chaîne, supprimée par le gouvernement avec la réforme de l'ORTF.

⁹⁵ Journaliste écrivant dans plusieurs titres de presse généralistes dans les années 1960, Paul-Marie de la Gorce est rapidement sollicité comme conseiller de personnalités politiques : il est conseiller technique au ministre de l'intérieur Christian Fouchet entre mai 1967 et mai 1968, puis au ministre de l'information Yves Guena entre juin et juillet 1968. Après une brève expérience de directeur de cabinet de Léo Hamon, secrétaire d'état et porte-parole du gouvernement, entre juin et septembre 1969, il est directeur politique de l'actualité télévisée puis, en novembre 1971, est nommé conseiller en politique étrangère par Pierre Desgraupes, alors directeur de l'information sur la Première chaîne. (Institut national de l'audiovisuel, Fonds personnalités).

⁹⁶ Alain de Sédouy, notamment, est grand reporter pour *Paris-Presse* dans les années cinquante et couvre les révolutions hongroise en 1956 et libanaise en 1957 avant de devenir correspondant permanent à Alger puis chef du service politique en 1962. A la télévision, il est nommé chef du service politique du journal télévisé en 1963 ; c'est à partir de la production de *16 Millions de jeunes* avec André Harris en 1964 qu'il applique à la télévision une pratique journalistique divergente.

Sous l'ORTF, les producteurs majeurs de documentaires sont ainsi pour la plupart issus du journalisme d'information : le recul du rôle des réalisateurs en tant que maîtres d'œuvre des documentaires historiques, remplacés par ces producteurs d'un type particulier témoigne de la mise sous cloche de l'histoire télévisée, dont le parallèle avec le domaine de l'information est exacerbé par l'utilisation à outrance des images d'actualités comme seul document valable du documentaire historique. On trouve toutefois quelques réalisateurs spécialisés en la matière : Daniel Costelle est le réalisateur vedette du documentaire mais s'inscrit lui aussi dans cette perspective d'un documentaire journaliste. De façon cohérente, c'est par des réalisateurs d'un type plus ancien, plus proches du statut des créateurs de programmes culturels des années de la RTF, que l'histoire universitaire fait son entrée dans les documentaires historiques : Jean-Marc Leuwen réalise et produit *Les chemins de l'histoire* avec André Burguière, éminent historien. Les pionniers de la télévision sont également représentés : Pierre Dumayet, fondateur du journal télévisé, participe à la production de plusieurs séries documentaires dont *Histoires des gens* en 1974, qui prend la suite de l'expérience de Leuwen et Burguière.

Au milieu de tous ces hommes, c'est toutefois une femme, Georgette Elgey, qui s'affirme comme l'une des personnalités les plus importantes de la télévision historique des années soixante-dix : surtout connue pour ses émissions littéraires, elle fait le lien entre toutes les strates de la production télévisée historique. Très tôt journaliste, elle devient historienne en écrivant avec Robert Aron la première *Histoire de Vichy*⁹⁷ en 1954, à 25 ans. Après ce premier écrit, représentatif de l'historiographie française largement complaisante avec le régime de Vichy dans les premières années d'après-guerre⁹⁸, elle poursuit sa carrière de journaliste à *L'Express* puis à *Paris-Presses*. A la télévision, elle inaugure la première émission littéraire consacrée aux livres d'histoire, *Clio et les siens*, en octobre 1966, et s'impose comme point d'entrée et passage obligé des historiens au petit écran. Deux ans plus tard, peu avant l'arrêt de son magazine, elle est sollicitée par Jacques Anjubault – lui-même « lancé » par sa collaboration avec Marc Ferro – pour produire avec lui la série sur *La IIIe République*⁹⁹ tandis qu'elle a déjà entamée la publication d'une série d'ouvrages consacrés à la IVe République¹⁰⁰. Sur cette série,

⁹⁷ Robert Aron, Georgette Elgey, *Histoire de Vichy : 1940-1944*, Paris, Librairie Fayard, 1954.

⁹⁸ « Sa thèse se résume en une grille d'explication simple : il existe deux Vichy, celui de Pétain et celui de Laval. Par exemple, sur un point essentiel, les entrevues de Montoire des 22 et 24 octobre 1940, loin d'y voir le point de départ de la collaboration d'État [...], [Robert Aron] distingue soigneusement le chef de l'État du chef du gouvernement : 'Pour le Maréchal, l'armistice n'était et ne pouvait être qu'une pause, permettant provisoirement à la France de subsister, en attendant l'issue de la guerre entre l'Angleterre et l'Axe ; Montoire, s'inscrivant pour lui dans cette même perspective, n'était dès lors qu'un épisode et n'apportait nulle innovation à sa politique envers l'Allemagne. Pour Laval, au contraire, l'armistice devait permettre un renouvellement des alliances, dont Montoire, de façon définitive, allait marquer le début' [*Ibid.*, pp. 308-309]. » (H. Rousso, *Le syndrome...*, p. 282).

⁹⁹ *Télé 7 Jours*, « La TV a fait de Georgette Elgey Madame Troisième République », 4 avril 1970.

¹⁰⁰ Georgette Elgey, *Histoire de la IVe République*, 6 vol., Paris, Fayard, 1965-2012. Georgette Elgey produit par la suite un documentaire en deux parties consacré à la IVe République, diffusé sur Antenne 2 en janvier 1978.

Elgey travaille en tant qu'historienne et tient un véritable rôle de chercheuse documentaliste qui outrepassa largement la simple fonction de productrice :

Notre propos n'était pas de présenter tous les documents en laissant le spectateur se débrouiller. Nous avons cherché à dégager les grandes lignes de l'histoire politique d'un régime. Dès lors, la difficulté fut de trouver, dans la masse des documents rassemblés par notre équipe (en particulier par Jacqueline Charron) ceux dont nous avons besoin. C'est ainsi que, bien souvent, nous avons dû, faute de documents filmés, nous rabattre sur les manchettes et les caricatures de journaux. Il y a, notamment, un véritable trou de 1926 à 1929 dans les archives cinématographiques. Par bonheur, nous avons eu parfois de la chance. Ainsi, pour l'affaire Dreyfus nous avons trouvé chez un ouvrier, près de Rouen, une bobine sur le pape Léon XIII. Nous avons été surpris, d'ailleurs, par la violence, inhabituelle aujourd'hui, des anciennes caricatures que nous avons renoncé à utiliser. [...] Le travail que nous avons accompli m'a passionnée, sans doute parce qu'il était assez nouveau et assez éloigné de la routine habituelle de l'historien. Dire qu'il nous a entièrement satisfaits serait pourtant mentir, car nous avons sans cesse la crainte de ne pas avoir été assez clairs.¹⁰¹

Jusque dans les années 1980, Georgette Elgey demeure l'une des principales productrices de documentaires et d'émissions historiques : elle produit à nouveau une émission littéraire à partir de 1972, avec les *Actualités de l'histoire*, et est responsable de nombreuses séries après l'éclatement de l'ORTF. Le tableau des producteurs de documentaires est presque complet : Alain Decaux n'y figure pas encore, lui qui se cantonne pour l'heure à son rôle de conteur dans des émissions en direct. Il reste un portrait à dresser, dont le parcours original semble refléter celui de Marc Ferro tout en aboutissant à une issue opposée : Pierre Miquel, historien universitaire, s'est imposé dans la télévision des années soixante-dix comme un vulgarisateur de premier ordre rapidement consacré par des responsabilités médiatiques inédites.

b. Historien vulgarisateur ou intellectuel médiatique ?

La télévision de l'ORTF est marquée par la figure d'un producteur entre deux rives, à la fois historien universitaire et professionnel du petit écran ; Pierre Miquel, agrégé d'histoire et auteur d'une thèse consacrée à la paix de Versailles¹⁰², maître de conférences à l'université de Lyon où il enseigne l'histoire des relations internationales, assistant à la Sorbonne de 1961 à

¹⁰¹ *Télé 7 Jours*, « La TV a fait de Georgette... », *op. cit.*

¹⁰² Cf. Pierre Miquel, *La paix de Versailles et l'opinion publique française*, Paris, Flammarion, 1971.

1964, maître-assistant à Nanterre entre 1964 et 1970¹⁰³, remplit toutes les cases d'une brillante carrière universitaire. Au terme de sa vie, c'est un auteur prolifique, porté sur des sujets historiques variés, identifié comme spécialiste de la Grande Guerre, mais qui est également parmi les premiers à produire une histoire de la télévision¹⁰⁴. C'est toutefois à la télévision qu'il se signale auprès d'un public large ; il passe une première fois à l'émission littéraire *Lectures pour tous* en 1961¹⁰⁵ où il présente sa biographie de Poincaré, puis à diverses émissions de radio tout au long des années soixante. En 1967, il participe à nouveau à des émissions à caractère historique et produit sa première série, *Clio dans le métro*, qui explore l'histoire des quartiers de Paris. A lui tout seul, il dispose de plusieurs des rôles décrits par Isabelle Veyrat-Masson : conseiller historique de André Harris et Alain de Sédouy pour *Munich ou la paix pour cent ans*, précédent au *Chagrin et la Pitié*¹⁰⁶, il participe à la commémoration des bicentennaires de la naissance de Napoléon et de la Commune, dans un rôle d'expert, de conseiller, d'auteur et de producteur selon les émissions, à la télévision comme à la radio. Il semble difficile de dresser le portrait-robot de l'historien médiatique qu'est Pierre Miquel, tant on le retrouve dans des cadres de production qui semblent *a priori* opposés : sans avoir jamais de série qui soit pleinement identifiée à sa signature, il se trouve successivement aussi bien aux côtés d'Alain Decaux que de l'équipe des *Grandes batailles du passé* ou des historiens de la nouvelle histoire.

Pierre Miquel est progressivement devenu un homme des médias à part entière. En 1972, après avoir dirigé la section des sciences humaines de la Deuxième chaîne de l'ORTF, il quitte l'université pour diriger le service des documentaires filmés ; en 1975, il devient le chef du service documentaire d'Antenne 2¹⁰⁷. Il tient dès lors un rôle de supervision de la production des documentaires historiques, à laquelle il participe épisodiquement comme auteur ou expert. Ni le terme d'« historien vulgarisateur » ni d'« intellectuel médiatique » ne semblent convenir ; Pierre Miquel affiche une posture hybride, entre les deux mondes universitaires et médiatiques, tout en se détournant du premier. S'il retourne à l'université à la fin des années soixante-dix, en tant que maître de conférences en sciences de la communication à la Sorbonne, il manifeste son opposition aux orientations de la nouvelle histoire annaliste en publiant en 1981 une *Lettre aux bradeurs de l'histoire*¹⁰⁸ qui reprend les termes d'Alain Decaux en condamnant l'influence d'une histoire détachée de la chronologie sur les programmes scolaires : « Le public féru d'histoire n'admet pas que l'on enseigne à ses enfants la plus ennuyeuse, la moins excitante des histoires [...]. Ce que recherche le public, c'est un plaisir, le plaisir de lire une histoire qui, bien

¹⁰³ Curriculum vitae de Pierre Miquel, 1973, Institut national de l'audiovisuel, Fonds INA – Personnalités.

¹⁰⁴ Cf. Pierre Miquel, *Histoire de la radio et de la télévision*, Paris, Éditions Richelieu, 1973.

¹⁰⁵ *Lecture pour tous*, diffusé le 8 mars 1961. Identifiant de notice INA : CPF86637364.

¹⁰⁶ Cf. *infra*, Chapitre IV.

¹⁰⁷ I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, p. 227.

¹⁰⁸ Cf. *Multiplex : Dossiers*, 1984, « Ils racontent l'histoire... ».

sûr, nous concerne. » A la radio où il produit et présente des émissions en son nom propre, il fait alors le récit des « oubliés de l'histoire » par une histoire anecdotique et passionnelle qui cohabite avec les *Lundis de l'histoire* de Jacques Le Goff ; semble se dessiner une frontière infranchissable entre deux manières de faire de l'histoire dans les médias, entre chercheur appliqué à transmettre l'historiographie la plus récente et un conteur sensible au divertissement du public. Les articles consacrés à Miquel dans la presse spécialisée témoignent d'autant plus de sa fonction particulière : on l'y observe dans son intimité, chez lui, en compagnie de sa femme et de son chien, en tant que vedette de la télévision ; les universitaires font l'objet de représentations bien plus distantes. On touche donc avec Pierre Miquel à un exemple unique d'un historien pleinement passé au petit écran, jusqu'à délaisser la recherche pour se consacrer à des ouvrages historiques « grand-public » et à ses responsabilités de dirigeant de télévision ; alors que les historiens de la nouvelle histoire sont invités à la télévision pour y faire état de leurs travaux, la situation est sans commune mesure.

2. Une nouvelle histoire télévisée

Dès les années soixante, les historiens des *Annales* trouvent dans la production de fictions audiovisuelles des interrogations analogues aux leurs ; le *Blow-up* d'Antonioni, Palme d'or au festival de Cannes en 1967, est salué par Jacques Revel comme représentatif de l'enquête menée par l'historien au travail¹⁰⁹ tandis qu'à la télévision, *La Prise de pouvoir de Louis XIV*¹¹⁰ de Roberto Rossellini, diffusée dans la série *Hommes de caractère*, fait partie de ces dramatiques qui renouvellent l'histoire télévisée en la rapprochant de préoccupations historiennes. Nombre des représentants de la nouvelle histoire sont des cinéphiles revendiqués qui entretiennent des

¹⁰⁹ « Arlette Farge a récemment insisté sur la capacité historique du cinéma. La technique cinématographique permet ce travail historique idéal : placer un récit au passé dans un contexte de gestes, de décors, de couleurs, de paysages. On peut nommer ce processus la visualisation d'une fiction, pour le cinéaste, ou d'une archive, pour l'historien. Bien que la fiction ou l'archive ne soient pas le réel historique, leur visualisation est la condition d'une expérience historique. Il existe certes, comme l'a montré Natalie Zemon Davis, de profonds décalages entre le travail reconstitutif du cinéma vis-à-vis de l'histoire et la démarche essentiellement interprétative de l'historien à partir de l'archive. Cependant, l'historienne américaine l'a brillamment illustré, il est indéniable que les modes narratifs du cinéma ont transformé – et transforment de plus en plus – l'écriture de l'histoire elle-même. Tandis que l'historien peut tenter d'approcher cette expérience de la réalité passée en déployant des trésors de ruses et d'efforts, le cinéaste la réalise presque par nature. C'est qu'il possède une sorte de simultanéité, dans un temps donné, du début à la fin d'une fiction, de tous les éléments qui composent l'espace, les sens et les corps, autant d'éléments contrastés, parfois contradictoires, qui viennent contextualiser les personnages et l'histoire. 'C'est cela mon rêve d'historienne, résume Arlette Farge, cette diversité unie dans et par un contexte. Le récit d'histoire éprouve beaucoup de difficultés à articuler un personnage, un événement, une archive, avec le monde, c'est-à-dire le singulier et le collectif. Ce que le cinéma, au contraire, semble pouvoir faire plus aisément.' Par la multiplicité des points de vue, le cinéma, techniquement, peut concevoir l'éloignement en même temps que le rapprochement, l'unique et le pluriel. Ici, le cinéma apparaît comme une forme d'expérimentation de l'histoire. [...] Le cinéma donne l'impression de pouvoir capter un événement historique au cœur même de ce qui l'a fait surgir et durer. Par sa maîtrise du temps, il permet cette 'intégration mouvementée' dans une réalité inventée, en liant en gerbe le temps, la lumière, le jeu, le corps, la pensée, afin de faire histoire. » (A. de Baecque, *L'histoire-caméra...*, p. 32-33).

¹¹⁰ *La Prise de pouvoir par Louis XIV*, diffusé sur la Première chaîne le 8 octobre 1966. Identifiant de notice INA : CPF86649132.

rapports intellectuels avec le cinéma dans leur écriture¹¹¹ et, par la suite, sont sollicités pour participer à l'élaboration de films de cinéma ; l'exemple de Georges Duby est l'un des plus célèbres¹¹². Du reste, c'est dans un premier temps par la télévision que les historiens font la découverte de nouvelles pratiques médiatiques et s'exposent à un public large ; après des premières médiatisations au sein d'émissions littéraires, ils participent à des émissions documentaires qui les mettent en scène comme experts, voire acteurs d'une histoire en train de se faire.

a. *Quand l'université trouve le chemin de l'histoire télévisée*

Diffusée mensuellement tout au long de l'année 1971, la série *Les chemins de l'histoire*, de Jean-Marc Leuwen et André Burguière, n'est *a priori* qu'une collection de documentaires parmi d'autres sans importance particulier : diffusés sur la Deuxième chaîne en deuxième partie de soirée, à 21h45, ces émissions n'ont pas laissé de trace particulière dans la mémoire collective comme d'autres séries réalisées plus tard autour de figures majeures du courant annaliste. Pourtant, c'est bien par *Les chemins de l'histoire* que, pour la première fois, la télévision donne à voir une histoire des historiens, faite par les historiens et portée par une mise en scène documentaire novatrice qui, en s'inspirant de l'esthétique des fictions télévisées, rompt avec la réalisation classique de documentaires autour du sacro-saint montage d'archives.

Producteur avec Georgette Elgey du magazine littéraire *Clio et les siens*, Jean-Marc Leuwen quitte en 1970 cette émission afin de pouvoir se consacrer à la production d'une série historique dont le critère principal est de pouvoir travailler « avec la plus grande liberté » ; dans sa première présentation du projet, Leuwen évoque vaguement la réalisation de sujets divers s'appuyant « tantôt sur un document précis [...] tantôt sur un point d'histoire des civilisations [...], tantôt sur l'histoire de la sensibilité [...], tantôt enfin sur quelques destins qui prennent valeur de symbole. »¹¹³ La première émission est alors déjà en boîte : *Inquisition à Pamiers* s'appuie sur le registre de Jacques Fournier, évêque de Pamiers qui mène l'inquisition chez les

¹¹¹ « Le récit de fiction et le récit historique ont des caractères structurels communs. Pour les deux types de récit, il y a composition et figuration, au sens du muthos aristotélien du terme, à savoir 'agencement de fait. Ils se rejoignent donc sur cette mise en intrigue qui se révèle trois fois médiatrice' [Paul Ricoeur, *Temps et Récit*] : – Elle organise une série d'événements, d'incidents en une totalité intelligible ; – Elle compose des facteurs très hétérogènes (agents, buts, interaction, circonstances) ; – Elle possède ses caractères temporels propres, le point final ayant une fonction structurelle et éclairante (la clôture du récit historique ou fictionnel permet de comprendre ce qui a été raconté dans sa totalité). L'historien, tout comme le dramaturge, le poète, le réalisateur va donc effectuer un travail de re-écriture du monde. Comme le récit historique, le récit fictionnel décrit les événements comme s'ils avaient réellement eu lieu, comme si les personnages avaient vraiment existé et l'illusion cinématographique rentre pleinement dans cette optique. C'est ce croisement référentiel qui pousse Ricoeur à supposer que 'la fiction emprunterait autant à l'histoire que l'histoire emprunte à la fiction.' Ce rapprochement de type structurel facilite bien évidemment les échanges entre l'historien et le cinéaste... » (P. Morrissey, *Historiens et cinéastes...*, p. 91-92).

¹¹² Cf. *infra*, Quatrième partie, Chapitre III.

¹¹³ *Le Monde*, « Voir et écouter – Document : *Les chemins de l'histoire* », 24 octobre 1970.

Cathares avant d'être élu pape sous le nom de Benoît XII, dont l'édition diplomatique a été établie par Jean Duvernoy. Leuwen donne directement à voir les orientations de la série, qui s'inscrit de plain-pied dans la mode historiographique la plus récente, en justifiant l'emploi du document de l'inquisiteur comme base du scénario : « ses interrogatoires, fidèlement transcrits par le greffier, sont autant de petits romans qui révèlent une foule de renseignements précieux sur la vie quotidienne, les mœurs, les passions religieuses de cette province au Moyen Âge. »¹¹⁴ Le premier épisode de la série emploie la fiction, en reconstituant les interrogatoires de cathares à partir du texte du registre, mais toujours dans une optique documentaire : des comédiens du théâtre du Grenier de Toulouse jouent « quatre histoires qui sont de véritables tranches de vie, quatre personnages qui racontent avec mille détails précieux la société de leur province en plein Moyen Âge occidental. »¹¹⁵

La série, à la suite de ce premier film, aborde des sujets parmi les plus variés, mais toujours dans l'optique d'une connaissance par le travail historique ou archéologique le plus récent qui conduit à aborder des thématiques inédites à la télévision : *Les chemins de l'histoire* mènent successivement à la civilisation étrusque, l'amour courtois médiéval, la répression de la Commune de Paris pendant la Semaine sanglante, l'œuvre d'Ibn Khaldoun ou l'histoire des tziganes. Si chaque épisode emploie des dispositifs cinématographiques différents en fonction du sujet abordé, qui vont de la reconstitution à la manière des dramatiques au reportage géographique¹¹⁶, le parti-pris originel que Leuwen et Burguière ne trahissent jamais consiste en la transmission d'une connaissance historique par une source ou un document que le documentaire met en scène. *Les chemins de l'histoire* sont avant tout une œuvre d'historiens. Après plusieurs années à produire une émission littéraire consacrée à l'actualité de la production historique, Leuwen met en avant une perception de l'histoire comme science au travail, en train de se faire ; quant à André Burguière, c'est un éminent représentant de la « nouvelle histoire » qui se développe alors dans la revue des *Annales*, dont il est membre de la direction collégiale depuis 1969, de même qu'un pionnier de l'anthropologie historique et de l'histoire des mentalités¹¹⁷. La série met par ailleurs à contribution des historiens spécialistes

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ Une telle variété des dispositifs télévisuels brouille d'ailleurs la réception par la critique, qui peine à identifier l'objet qui lui est présenté. On lit ainsi dans *L'Humanité*, à propos de l'épisode consacré à « La ligne bleue des Vosges » : « Faire connaître l'histoire ? Oui, mais de quelle manière ? S'agit-il d'analyses de documents faites par des spécialistes, ou d'interprétations très personnelles, ou plus simplement de 'vulgarisation historique' ô combien dangereuse et sujette à caution ? [...] Le ton carrément ironique et persifleur employé par le réalisateur ne tient aucun compte des réalités de l'époque. [...] Cette vision si parcellaire de l'histoire finit par en être une déformation. » (*L'Humanité dimanche*, 4 février 1971). Jacques Siclier, au contraire, salue dans les colonnes du *Monde* le mélange des séquences de l'émission sur l'histoire des tziganes : « Chaque jour, la télévision propose des programmes dont on sait d'avance ce qu'ils sont. Et puis, il se produit parfois, comme ici, quelque chose d'imprévisible. Et c'est cela qui est important et dont on aime parler. » (*Le Monde*, « La télévision par Jacques Siclier – Portrait d'une tzigane », 5 décembre 1971).

¹¹⁷ Cf. C. Delacroix, F. Dosse, Patrick Garcia, *Les courants historiques...*, « Chapitre 5. Expansion et fragmentation : la 'nouvelle histoire'. »

de chaque sujet évoqué. Janine Knuth est conseillère historique sur l'ensemble de la série, qui fait intervenir successivement Jean Duvernoy et Emmanuel Le Roy Ladurie, Raymond Bloch, Jacques Le Goff, Raoul Girardet, ou encore Jacques Rougerie : le meilleur de l'université française transite par *Les chemins de l'histoire*.

Chaque sujet traité par Leuwen et Burguière est de plus l'occasion d'une réflexion plus générale sur les fonctions de l'histoire en dépassant le cadre événementiel : « Ibn Khaldoun, un historien arabe au Moyen Âge »¹¹⁸ consiste bien sûr en une évocation biographique par les textes de l'auteur mais, plus encore, propose une plongée épistémologique et historiographique dans l'œuvre d'un scientifique profondément novateur :

En évoquant un grand historien du Maghreb, contemporain de Froissart et de la guerre de Cent Ans, qui invente quatre siècles avant la pensée occidentale la sociologie et l'ethnologie, nous souhaitons trouver (surtout dans la belle traduction de Vincent Monteil) un texte en avance sur son temps. Nous sommes tombés sur un texte explosif et prophétique. [...] Nous voulions, à travers cette émission, mettre en question l'eurocentrisme qui sévit dans l'opinion et aussi, d'une certaine manière, dans l'enseignement. [...] Ibn Khaldoun exprime avec talent la pensée arabe de son temps qui, dans tous les domaines, mais en particulier dans ce qu'on pourrait appeler les sciences sociales, est à cette époque très en avance sur l'Europe.¹¹⁹

L'évocation historique est alors indissociable de l'actualité la plus contemporaine : tout en se gardant bien de faire de l'intellectuel du XIV^e siècle un révolutionnaire ou « un homme de gauche » par une opération de pensée anachronique, l'évocation d'Ibn Khaldoun doit permettre selon Burguière la mise en avant d'un maître à penser « pour les jeunes États du tiers-monde » dont la perception « lucide » des sociétés humaines en tant que structures immuables doit aider à comprendre le monde du XX^e siècle¹²⁰. A tel point que les auteurs de l'émission se laissent eux-mêmes surprendre par l'actualité que l'œuvre d'Ibn Khaldoun leur permet de décrypter : l'événement du putsch de Skhirat contre le roi Hassan II du Maroc, intervenu entre la réalisation de l'émission et sa diffusion, en juillet 1971, est rendu limpide par la lecture de la société du Maghreb sept siècles auparavant : « Ibn Khaldoun n'est pas un prophète, il est simplement lucide : le drame de Skhirat fournit une sorte de vérification scientifique à sa pensée. »¹²¹ Cette concordance entre une trace intellectuelle et le monde

¹¹⁸ Diffusé sur la Deuxième chaîne le 7 juillet 1971. Identifiant de notice INA : CPF86621095.

¹¹⁹ André Burguière, *Le Nouvel Observateur*, « Pourquoi Ibn Khaldoun ? », 1^{er} novembre 1971.

¹²⁰ « Sa réflexion sur le revenu des sociétés agraires, ses idées, en particulier sur le caractère artificiel et parasite du développement urbain, sur le rôle parasite également de l'appareil d'État, trouvent un prolongement étonnant dans la réalité d'aujourd'hui, même si elles ne sont pas toujours agréables à entendre. » (*Ibid.*).

¹²¹ *Ibid.*

contemporain est dès lors mise en scène par le tournage de l'émission, au Maghreb : en allant filmer des nomades dans le désert, les producteurs des *Chemins de l'histoire* auraient capté « les images séculaires du Maghreb », « une vision d'un autre temps et tout à la fois vision d'aujourd'hui », qui met en valeur l'idée qu'« entre cette œuvre forte et les données contemporaines de l'Afrique du nord subsiste une étrange similitude, rejoignant l'actualité souvent très brûlante du XXe siècle... »¹²².

Cette quête d'une explication des cadres sociaux par les sources littéraires franchit un palier lorsqu'en partant à la recherche de la société française de la Belle Époque¹²³, Leuwen et Burguière exploitent un texte de fiction comme trace historique ; l'œuvre de Marcel Proust est présenté comme un portrait fidèle du monde dans lequel son auteur évoluait, à l'instar d'un Balzac. A partir des textes et de la vie du romancier présentés par Philippe Julian, « l'émission évoque donc ce qu'était la société française dans son ensemble entre 1880 et la Grande Guerre – ouvriers, bourgeois, commerçants. »¹²⁴ Pour Raoul Girardet, qui contribue aussi à l'émission, *A la recherche du temps perdu* présente toutes les qualités pour être exploitée comme une source d'histoire sociale de la « République triomphante » grâce à la situation privilégiée d'observateur de Proust : ce dernier « fut témoin de la genèse et du développement de l'affaire Dreyfus » et témoigna dans le même temps de l'évolution sociale de l'aristocratie française du XIXe siècle¹²⁵.

Chacune des émissions est originale en ce sens qu'elle convoque des sources diverses, en fonction des vecteurs de connaissance du sujet abordé. L'histoire du peuple tzigane¹²⁶ est étudiée par le prisme de la mémoire orale et pose une réflexion sur la nature des sources écrites, qui sont les traces du pouvoir répressif voire génocidaire : « l'histoire écrite des tziganes est, en effet, surtout celle des répressions dont ils ont été l'objet »¹²⁷, et le documentaire d'évoquer le génocide tzigane par les nazis. Et lorsque les textes manquent, c'est par les traces matérielles que le documentaire retrouve le discours des hommes du passé. L'émission sur la Perse achéménide¹²⁸ ne convoque ni reconstitutions, ni témoignages d'experts ; en tournant sur les sites archéologies de Pasargades, Persépolis et des tombes royales creusés dans la montagne à Naqsh-e Rostam, Jean-Marc Leuwen exploite l'iconographie des bas-reliefs comme seule source

¹²² Document ORTF, *Les chemins de l'histoire*, *Ibn Khaldoun*, 7 novembre 1971, INA, Fonds France 2 : Dossiers d'émissions.

¹²³ *Les chemins de l'histoire*, « La société au temps de Marcel Proust », diffusé sur la Deuxième chaîne le 14 juin 1971. Identifiant de notice INA : CPF86621093.

¹²⁴ Document ORTF, 1971, INA, Fonds France 2 : Dossiers d'émissions.

¹²⁵ « Selon le mot de Chateaubriand, l'aristocratie a trois âges : celui des supériorités, celui des privilèges et celui des vanités. C'est le passage du second au troisième qu'observa longuement Proust. » (*Ibid.*).

¹²⁶ *Les chemins de l'histoire*, « Une histoire sans date : les Tziganes », diffusé sur la Deuxième chaîne le 3 décembre 1971. Identifiant de notice INA : CPF87011660.

¹²⁷ *Télé 7 Jours*, 3 décembre 1971.

¹²⁸ *Les chemins de l'histoire*, « L'Iran achéménide », diffusé sur la Deuxième chaîne le 11 octobre 1971. Identifiant de notice INA : CPF86621094.

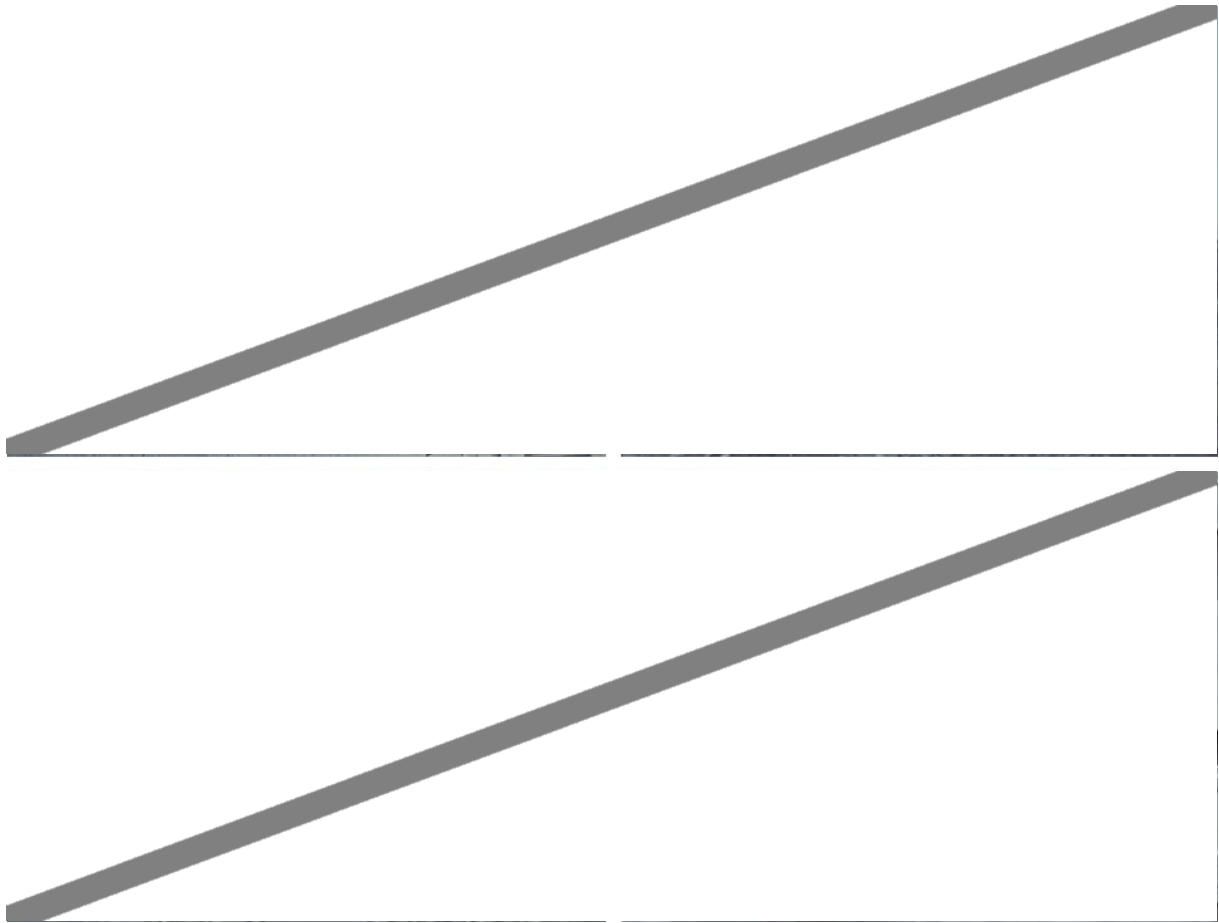


Figure 13, a à d : Frise de l'escalier monumental du palais de Persépolis. Les chemins de l'histoire, « L'Iran achéménide », 11 octobre 1971, Deuxième chaîne, INA, CPF86621094.

de son propos. La réalisation est résolument documentaire : le film est une succession de travellings et de panoramiques qui reproduisent le geste de la lecture en déroulant les frises gravées. Les mouvements de caméra sont l'élément essentiel qui permet d'englober dans le cadre le plus large possible l'ensemble d'un territoire marqué par les événements qui s'y sont déroulés ; au-delà des ruines et des objets, les routes et les paysages sont aussi des artefacts historiques vecteurs d'une connaissance ; le « chemin de la conquête », défilé étroit filmé comme symbole de l'expansion de Cyrus et de ses successeurs, Cambyse et Darius, fait l'objet d'un panoramique tournant d'une minute trente qui signifie, par le passage d'un bout à l'autre du défilé, un changement d'ère. Le commentaire joue ici pleinement son rôle d'explicitation, de contextualisation et de décryptage d'un matériau historique illisible pour le profane ; les travellings latéraux sur l'escalier monumental de Persépolis (Fig. 13.a à d) donnent à voir dans les bas-reliefs le récit de la conquête perse, dont les symboles sont identifiés par le commentaire voix-off. Il ne s'agit pas de surimposer la vérité de la parole à celle de l'image ; le discours est ici pleinement historien en ce qu'il s'attache avant tout à décrire l'iconographie et en proposer une lecture. Par ailleurs, l'image n'est pas prise pour trace évidente du passé ; le documentaire explicite les phases successives de fouilles et de conservation postérieures à l'édification du monument qui ont, aussi, marqué le site. Au travers de l'iconographie perse, c'est autant l'histoire de la conquête d'un empire que de la symbolique royale qui est présentée : le documentaire propose une véritable histoire des représentations mentales et matérielles, en

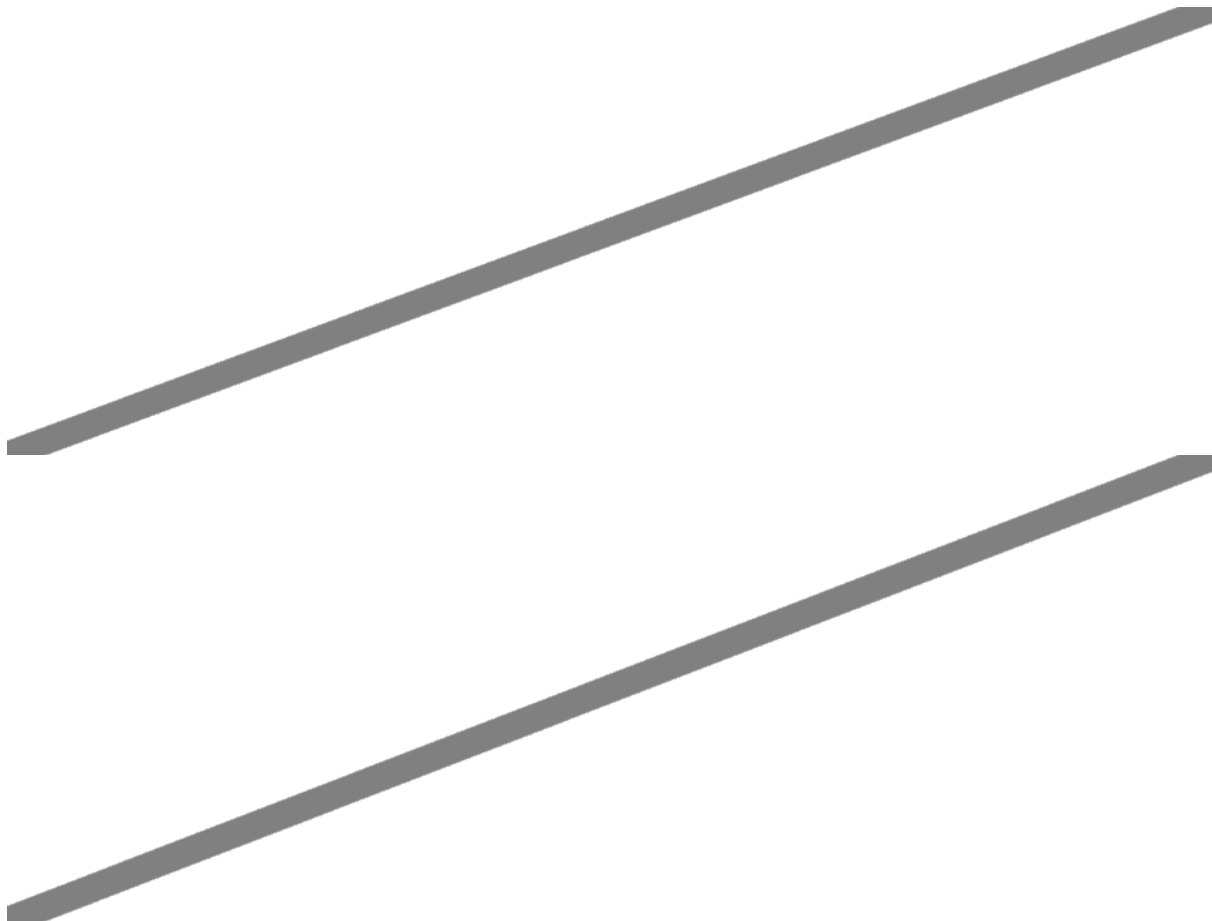


Figure 14, a à d : Frise de l'escalier monumental de Persépolis. Les chemins de l'histoire, « L'Iran achéménide », 11 octobre 1971, Deuxième chaîne, INA, CPF86621094.

faisant le lien entre la construction du lieu et les croyances qui le déterminent¹²⁹. Cette insistance sur les détails symboliques suppose de même le recours au gros plan en travelling et à l'insert. Ainsi, la description du commentaire sur la frise de l'escalier (Fig. 14.a à d) :

Passons maintenant le cortège en revue. N'est-il pas un abrégé des peuples de l'empire et de leur richesse dont ils apportent justement les plus beaux fruits au pied du roi ? Sur le perron central de l'escalier est, huit immortels, plus grands que nature, montent la garde lance au poing. On reconnaît le Perse à sa tiare cannelée, le Mède à sa haute coiffure en bulbe dont le ruban pendait derrière la tête. Le Perse porte une longue robe aux multiples plis. Le Mède a, lui, un pantalon étroit et une tunique ajustée. Ces détails du costume sont essentiels : c'est grâce à eux que les imagiers précisent chaque fonction dans la hiérarchie de la cour. Pareillement, ils

¹²⁹ « La salle aux cent colonnes, le second grand palais, au nord de Persépolis, fut construit par Xerxès et achevé par Artaxerxès Ier. Le grand roi, le roi des rois, le rois des pays, comme son orgueilleuse titulature à satiété répétée dans les inscriptions, l'image du roi, ici, nous observe. Tel qu'il apparaissait à ses peuples aux jours de Norouz, sur les portes nord, le roi, ici Artaxerxès, est entouré d'une suite nombreuse et porté par cinq étages de gardes immortels. Sur les portes sud, le roi, sous son dais, est dans la solitude du pouvoir, porté par les peuples de l'empire, arc-boutés dans les étages du trône. Et toujours, le grand roi est sous la protection du grand dieu, Ahura Mazda. » (*Les chemins de l'histoire*, « L'Iran achéménide »).

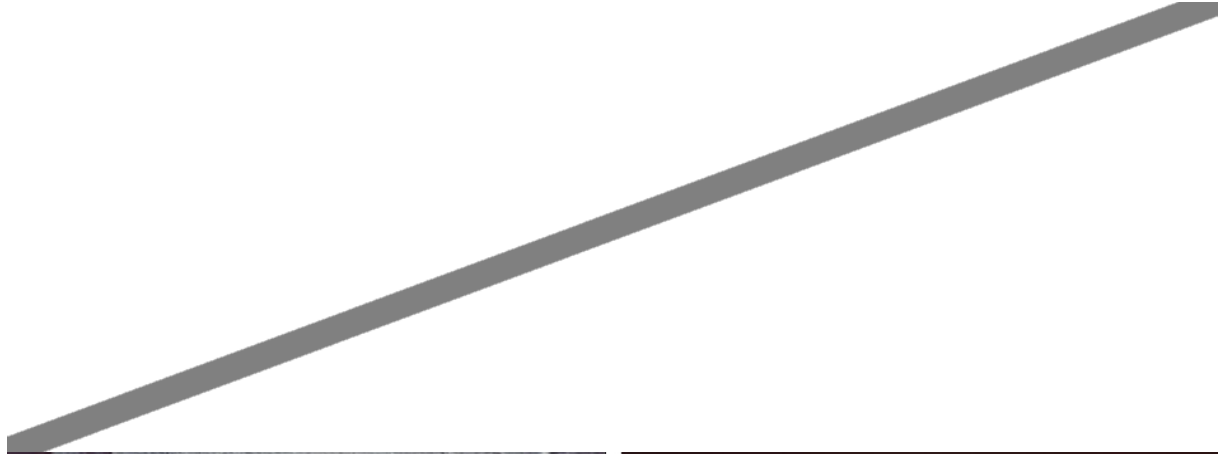


Figure 15, a : Bas-relief du palais de Persépolis ; b : Bijoux perses conservés au Louvre. Les chemins de l'histoire, « L'Iran achéménide », 11 octobre 1971, Deuxième chaîne, INA, CPF86621094.

confèrent son identité à chacun des peuples et soulignent la diversité de l'ensemble.¹³⁰

L'attachement à la culture matérielle se donne également à voir dans la mise en relation des objets exhumés sur les sites de fouilles et leurs représentations dans les bas-reliefs du monument : « Certains détails, sculptés dans la pierre, le sont avec une telle minutie qu'on y reconnaîtrait le travail de l'orfèvre plutôt que celui du sculpteur. » Ces deux plans (Fig. 15.a, 15.b) sont mis en relation directe par un fondu au noir qui souligne la valeur documentaire de l'iconographie gravée. C'est enfin par la mise en scène des travaux contemporains sur le site (Fig. 16.a à d) même que le documentaire suggère une connaissance matérielle de l'histoire ; l'archéologie est désignée comme source du savoir. En même temps les travaux de rénovation menés dans l'Iran du Shah, dont le propre est de restituer la grandeur de l'empire millénaire avant d'assurer la conservation du lieu, donnent à voir le passé bâtisseur du monument : « Comme Versailles, avec quoi on pourrait trouver d'autres analogies, comme Versailles sous le grand roi et ses successeurs, Persépolis sous Darius et ses successeurs ne fut longtemps qu'un immense chantier. Et il faut imaginer le roi campant avec sa cour dans la plaine, au pied de ses palais encore inhabitables. »¹³¹ Jean-Marc Leuwen et André Burguière transmettent ainsi, avec *Les chemins de l'histoire*, le discours d'une discipline scientifique en train de se faire, attachée aux traces et aux sources plutôt qu'à une culture académique. Cette vision particulière du documentaire ne relève pas que d'effets de mise en scène : dans un cas précis, *Les chemins de l'histoire* ont suscité une production historique parmi les plus célèbres.

¹³⁰ *Les chemins de l'histoire*, « L'Iran achéménide ».

¹³¹ *Ibid.*

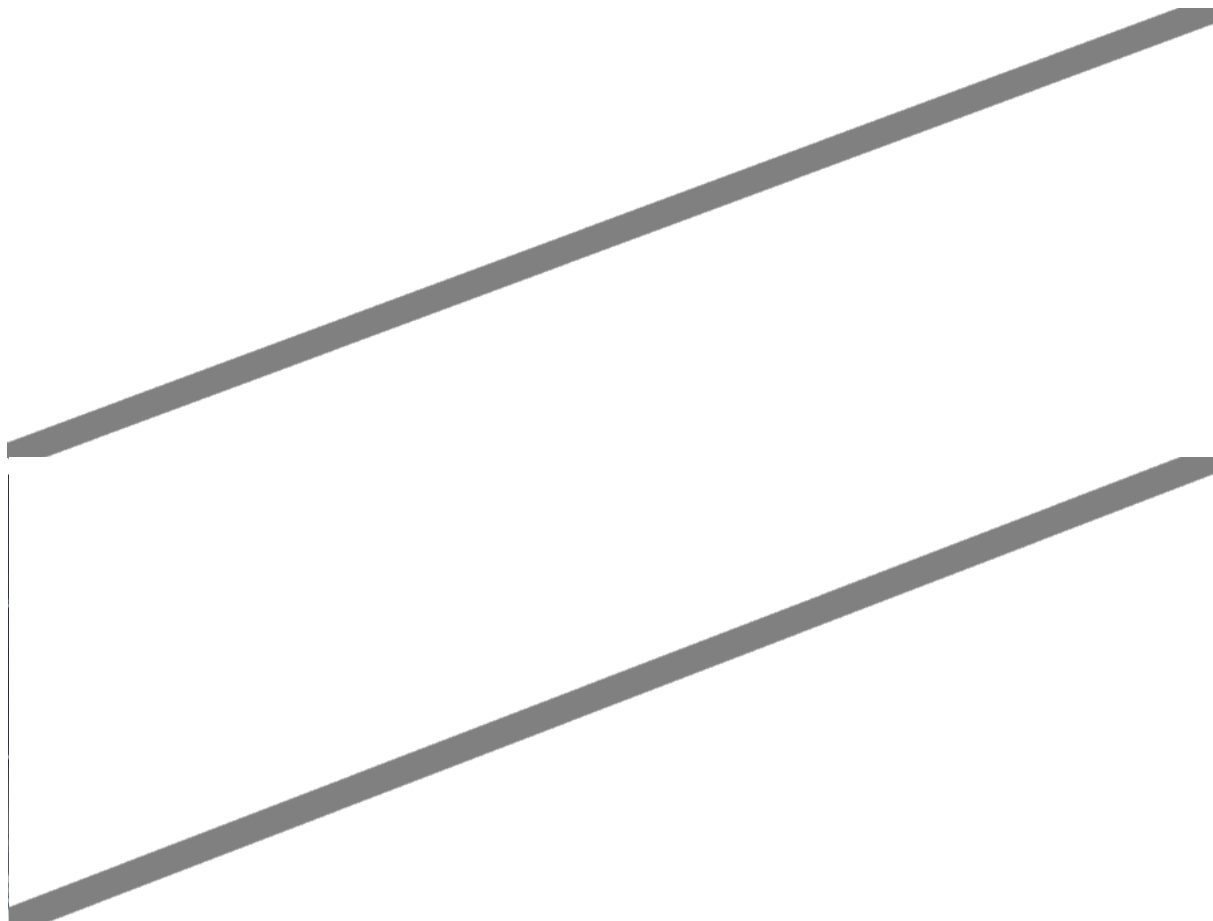


Figure 16, a à d : Chantier de restauration de Persépolis. Les chemins de l'histoire, « L'Iran achéménide », 11 octobre 1971, Deuxième chaîne, INA, CPF86621094.

b. *Montaillou, village cathodique de 1970 à 1975*

Au sein du milieu universitaire, Emmanuel Le Roy Ladurie est emblématique du succès que l'historien peut rencontrer grâce à la télévision ; historien médiatique par excellence au milieu des années soixante-dix, son ouvrage *Montaillou, village occitan de 1294 à 1324* devient un best-seller d'une ampleur encore inédite pour un livre d'historien¹³² après son passage sur le plateau de Bernard Pivot à *Apostrophes*¹³³. Cependant, le rôle joué par la télévision dans ce succès de librairie n'est pas d'une seule mise à disposition d'un large public : la rédaction de l'ouvrage elle-même s'inscrit dans la continuité de la participation de Le Roy Ladurie à l'émission de Leuwen et Burguière.

¹³² « Chaque semaine, Bernard Pivot rassemble autour de 2 millions de téléspectateurs, avec des pointes à six millions. C'est peu en audience absolue (en moyenne 8 à 10%), mais sans commune mesure avec l'impact d'un journal ou celui d'une émission de radio. Surtout, ses émissions drainent un public éclectique et avide de lecture. Leur puissance prescriptrice étonne, effraie, fait des envieux et, surtout, s'inscrit dans la stratégie publicitaire des éditeurs. Les exemples abondent. Le livre savant d'Emmanuel Le Roy Ladurie, *Montaillou, village occitan, de 1294 à 1324*, doit à son passage à *Apostrophes* en décembre 1975 une diffusion inespérée de 100 000 exemplaires. » (Christian Delporte, « Une lutte croissante pour l'attention médiatique », in C. Charle, L. Jeanpierre, *La vie intellectuelle...*, t.3, p. 45).

¹³³ *Apostrophes*, « La vie des paysans », diffusé sur Antenne 2 le 5 décembre 1975. Identifiant de notice INA : CPB75056647.

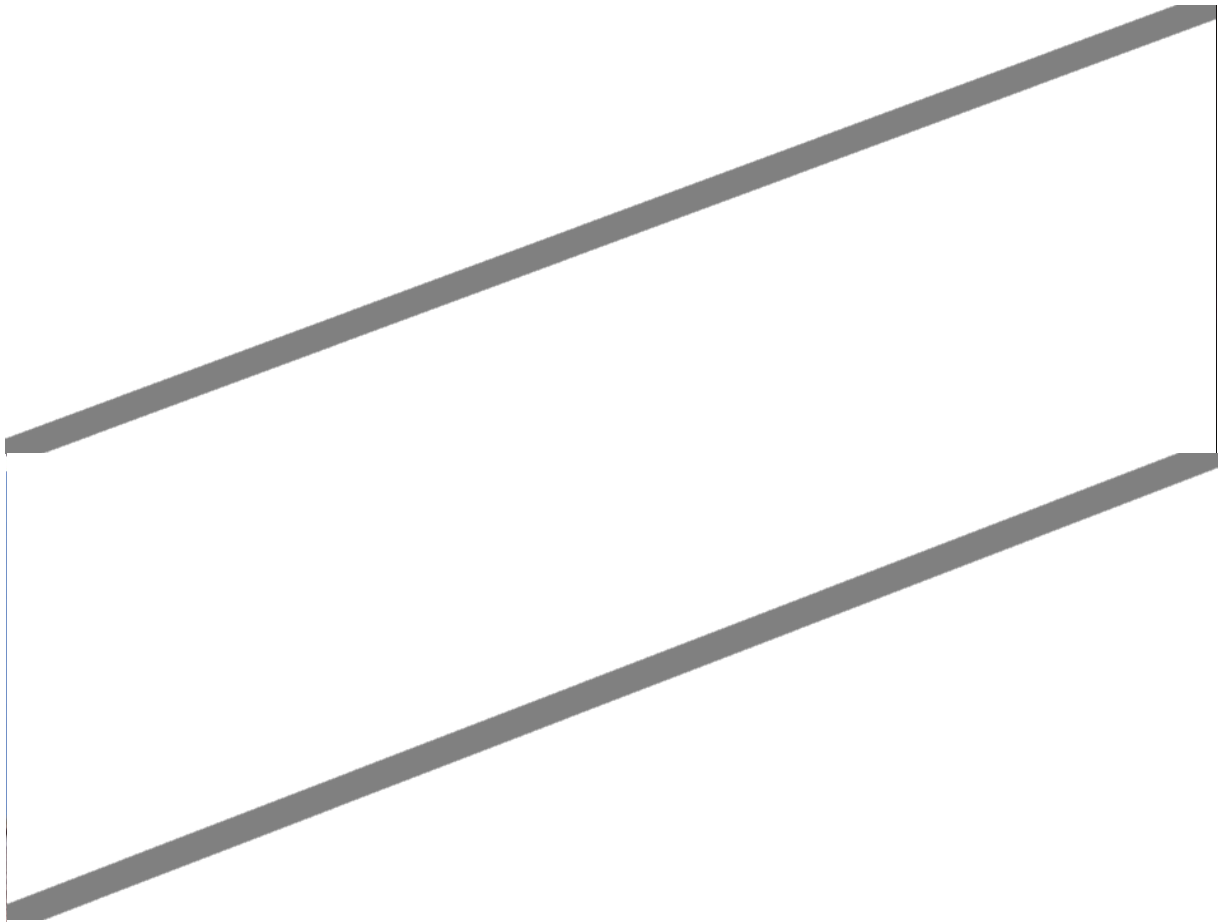


Figure 17, a, c, d : Églises de Pamiers ; b : Générique de l'émission. Les chemins de l'histoire, « L'Inquisition à Pamiers », 26 octobre 1970, Deuxième chaîne, INA, CPF86621088.

Avant d'être découvert par le « grand public », Emmanuel Le Roy Ladurie mène une brillante carrière de chercheur qui l'amène à rejoindre la direction des *Annales* ; après une première expérience d'enseignement à Montpellier¹³⁴, il est coopté par Fernand Braudel dans l'équipe du Centre de recherches historiques (CRH) à la VIe Section de l'EPHE en 1963 et achève sa thèse consacrée aux *Paysans de Languedoc*¹³⁵, publiée en 1966 avec le soutien d'Ernest Labrousse et Pierre Renouvin et qui a un grand impact dans l'historiographie médiévale¹³⁶, notamment en abordant pour la première fois la question du climat¹³⁷, mais aussi auprès d'un public plus large de non-spécialistes¹³⁸. Le Roy Ladurie est immédiatement identifié comme un

¹³⁴ Cf. S. Lemny, *Emmanuel Le Roy Ladurie...*

¹³⁵ Emmanuel Le Roy Ladurie, *Les Paysans de Languedoc*, thèse d'État, Université Paris-Sorbonne, 1966.

¹³⁶ « Un de grands intérêts de ce travail méticuleux réside dans le regard exhaustif porté sur le cadre de vie de la société rurale, qu'il recrée en passant en revue ses aspects les plus divers : les relations entre les membres de la famille ('l'oppression du père', le 'délire de fraternité') ; l'alimentation (la consommation du pain, du vin, de la viande) ; les transformations de la conscience paysanne ('transition de l'analphabétisme à la culture élémentaire'), de la religion, des mentalités. Rien n'est oublié : ni l'environnement naturel (le paysage), qui constitue la toile de fond de cette société, ni les grandes révoltes (dont celles de Croquants) qui l'ont agitée. Combinant l'histoire économique et sociale avec l'analyse politique, religieuse et même psycho-historique – dans la droite continuité de *La Méditerranée* –, ce livre est ainsi un exemple d'histoire totale dans l'esprit des *Annales*. » (S. Lemny, *Emmanuel Le Roy Ladurie...*, p. 189).

¹³⁷ Qui détermine la publication de sa thèse complémentaire, publiée en 1967 ; cf. Emmanuel Le Roy Ladurie, *Histoire du climat depuis l'An mil*, Paris, Flammarion, 1967.

¹³⁸ « Sans ce parti pris de l'auteur d'évoquer le Languedoc d'autrefois sur le ton d'un roman, le livre n'aurait pas eu un tel retentissement bien au-delà du cercle des historiens. On a, par exemple, oublié aujourd'hui le film de René Allio, *Les Camisards* (1972), consacré à la résistance des paysans cévenols protestants face aux dragons de Louis XIV, pour lequel

historien majeur, porteur d'un renouvellement épistémologique : il reçoit une médaille d'argent du CNRS pour sa thèse, que Pierre Chaunu considère comme un tournant historiographique fondateur, qualifiée d'« événement considérable » et « révélation véritable » par Georges Duby. Dans le champ institutionnel, sa carrière est également couronnée de succès : directeur d'études au CRH en 1965, il dirige la VIe Section après le départ de Braudel en 1968, où il encourage les travaux d'anthropologie historique et d'histoire quantitative, et devient membre de la direction collégiale des *Annales* en 1969¹³⁹. Professeur à Nanterre, puis à la Sorbonne, il est élu au Collège de France à la chaire de son maître Braudel en 1973. En parallèle de sa carrière universitaire, il tient une activité d'historien médiatique¹⁴⁰, en particulier à la radio où il participe aux *Lundis de l'histoire* de Jacques Le Goff ou aux *Chemins de la connaissance*.

La suite logique est la participation à des émissions de télévision ; il y apparaît à partir de 1969, mais ne connaît pas une médiatisation importante avant 1975¹⁴¹. C'est pourtant à cette époque que se joue un moment charnière de son parcours d'historien, avec la rencontre de Jean Duvernoy pour *Les chemins de l'histoire*. Ce dernier a édité en 1965 le *Registre d'inquisition*¹⁴² de Jacques Fournier, évêque de Pamiers chargé de débusquer les cathares et futur pape sous le nom de Benoit XII ; la lecture de l'ouvrage, en 1968, fascine Le Roy Ladurie qui décide de consacrer ses travaux à Montailou, village ariégeois concerné par les procès d'inquisition. Considérant qu'« on ne peut pas vraiment comprendre une région sans la voir physiquement, sans la sentir »¹⁴³, il se rend aux alentours de Montségur en 1970 ; le voyage suivant est celui destiné à l'enregistrement du documentaire de Jean-Marc Leuwen.

le réalisateur s'est appuyé de façon rigoureuse, pour la reconstitution de l'époque, sur l'ouvrage d'Emmanuel Le Roy Ladurie. » (*Ibid.*, p. 195).

¹³⁹ « Le temps où la revue avait un seul pilote, Braudel, assisté depuis 1962 par Marc Ferro, qui disposait d'une 'carte blanche', est révolu. La nouvelle direction est appelée à changer de méthode de travail : son fonctionnement, désormais collégial, est fondé sur davantage de concertation entre ses membres. Secrétaire du comité de direction de 1969 à 1975, André Burguière témoignera plus tard de l'ambiance 'démocratique' qui règne alors dans cette équipe, où Jacques Le Goff et Emmanuel Le Roy Ladurie jouent, selon les souvenirs de ce dernier, 'alternativement le rôle de 'bison de tête', par rapport aux équipes précédentes' de Bloch et Febvre, et par rapport à Braudel. L'organisation des *Annales* entre ainsi en résonance avec les mutations que traverse la société française depuis Mai 68, et, au plan particulier, avec les changements survenus au CRH. » (S. Lemny, *Emmanuel Le Roy Ladurie...*, p. 162).

¹⁴⁰ « Bien initié à Montpellier à la pratique du commentaire radiophonique, il reprend cette activité à Paris à une nouvelle échelle, encore plus grande. Il possède toutes les qualités requises pour plaire aux auditeurs : une expression simple et élégante, un franc-parler et une voix claire et joviale, qui lui valent d'être fréquemment sollicité par les producteurs d'émissions radio. » (*Ibid.*, p. 324).

¹⁴¹ « Sa présence sur les écrans de la télévision est un bon indicateur de sa côte de popularité au fil du temps : elle est minimale de 1969 à 1974 – une participation par an -, remonte les années suivantes, grâce au succès de *Montailou* – de trois à huit fois par an – et connaît un premier pic en 1980, avec neuf apparitions. Après 1981, on constate une baisse – entre deux et cinq fois par an, jusqu'à une seule participation en 1986 – et non pas, comme il l'a prétendu, une 'cure de silence' due aux pressions exercées par le pouvoir socialiste. » (*Ibid.*, pp. 324-325).

¹⁴² Jean Duvernoy, *Le Registre d'inquisition de Jacques Fournier, 1318-1325*, Toulouse, Éditions Privat, 1965.

¹⁴³ S. Lemny, *Emmanuel Le Roy Ladurie...*, p. 259.

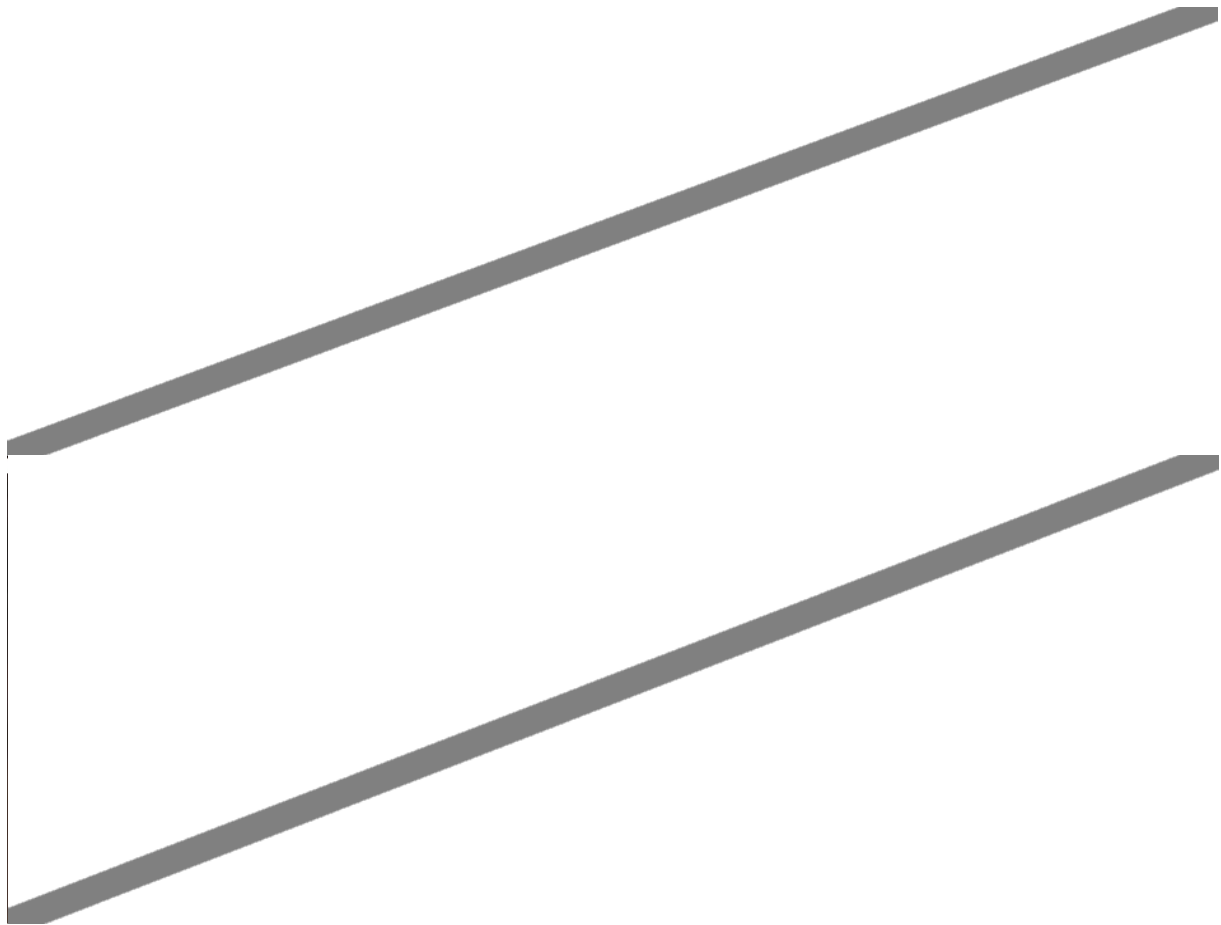


Figure 18, a à d : Procès d'Arnaud Gélis, dit « Bouteiller », à Pamiers. Les chemins de l'histoire, « L'Inquisition à Pamiers », 26 octobre 1970, Deuxième chaîne, INA, CPF86621088.

« L'inquisition à Pamiers », qui ouvre la série des *Chemins de l'histoire*, fait état du même intérêt pour le retour à la source historique qu'évoqué plus haut ; le registre de Jacques Fournier constitue un véritable scénario de la reconstitution historique mise en scène par Leuwen. A l'instar de l'évocation des procès des Communards¹⁴⁴, le documentaire est en partie constitué de dramatiques engageant des comédiens. Ces dernières affichent un caractère profondément documentaire : le décor, authentique, d'un cloître roman du Midi, prime. La caméra se tient en retrait et filme les protagonistes dans l'ampleur du décor ; ce sont d'abord les chapiteaux qui cachent l'audience (Fig. 18.a), avant qu'un mouvement de caméra descendant de la voûte (Fig. 18.b et c) jusqu'à l'abside (Fig. 18.d) ne mette en situation historique les personnages.

Mise au regard des plans contemporains qui parcourent en panoramiques les églises ariégeoises, la mise en scène des séquences de fiction remploie les mouvements de caméra propres au documentaire. Avant de basculer dans des gros plans en champ-contrechamp qui suivent le dialogue des interlocuteurs, les reconstitutions d'interrogatoires sont filmées de loin, en plan-séquence, la caméra reproduisant le parcours plausible d'un observateur de l'époque. Sans chercher à saisir les émotions des comédiens – en rupture avec l'esthétique de l'école des Buttes-Chaumont –, la caméra déambule en cercles concentriques autour du prétoire (Fig. 19.a à d), et passe derrière les murs et les colonnes de la salle capitulaire. Lorsqu'elle se rapproche

¹⁴⁴ Cf. *infra*, Chapitre IV.

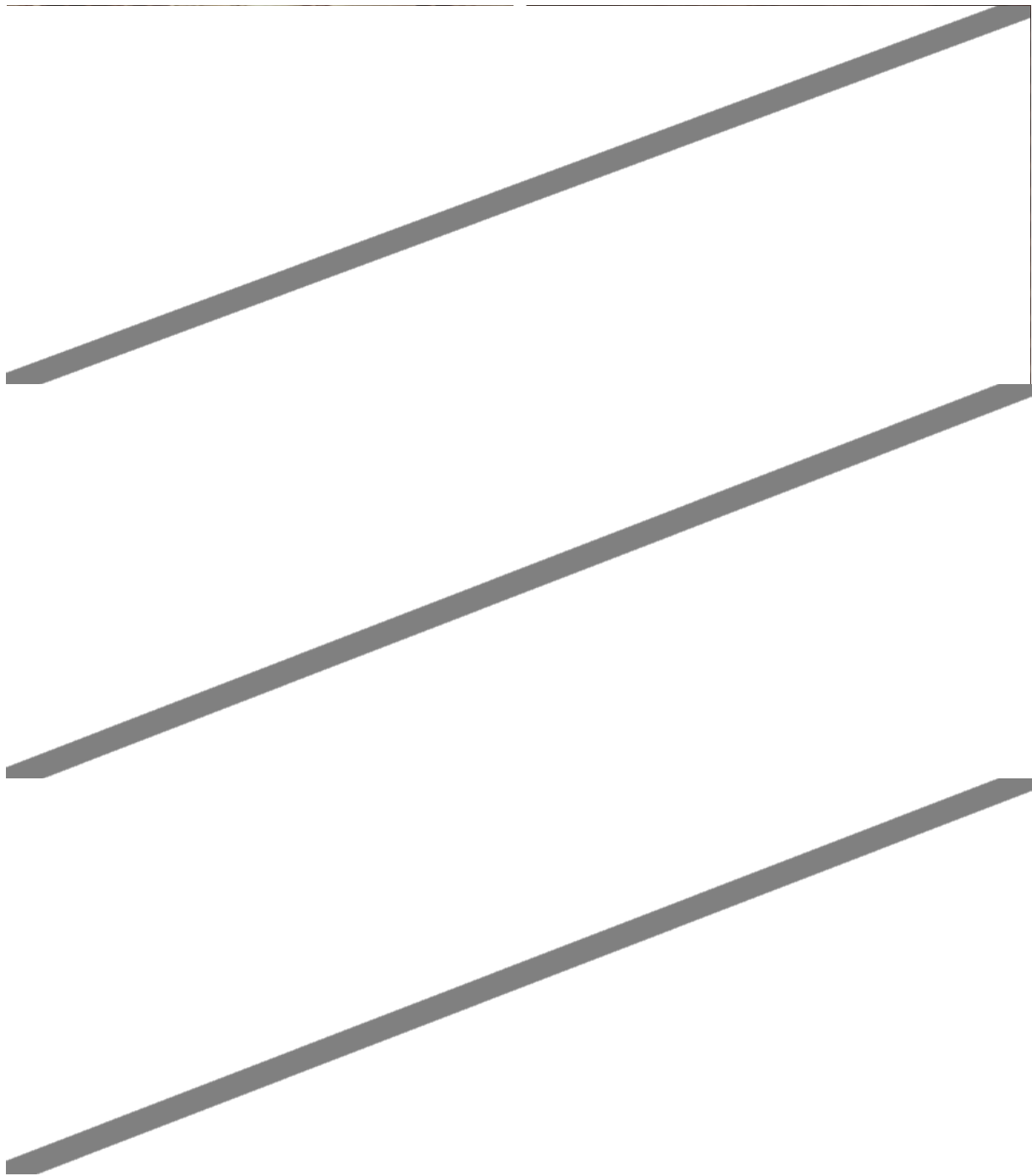


Figure 19, a à f : Procès d'un rabbin allemand, Baruch « le Teutonique », à Pamiers. Les chemins de l'histoire, « *L'Inquisition à Pamiers* », 26 octobre 1970, Deuxième chaîne, INA, CPF86621088.

des personnages, elle reste en retrait (Fig. 19.e, 19.f). Le point de vue n'est jamais celui d'un acteur visible dans le champ ; Leuwen filme les procès d'inquisition comme une équipe de télévision l'aurait fait au XIV^e siècle, contrainte à ne pas interférer entre les différents interlocuteurs. La sobriété du décor, des costumes et du jeu, la volonté manifeste de ne pas insister sur des détails et de limiter les gros plans conduisent une représentation naturaliste de l'événement, servi par un scénario objectif qui rejette l'invention. Le discours de chacun des comédiens qui s'exprime à l'écran est issu du registre de Jacques Fournier, source primaire de

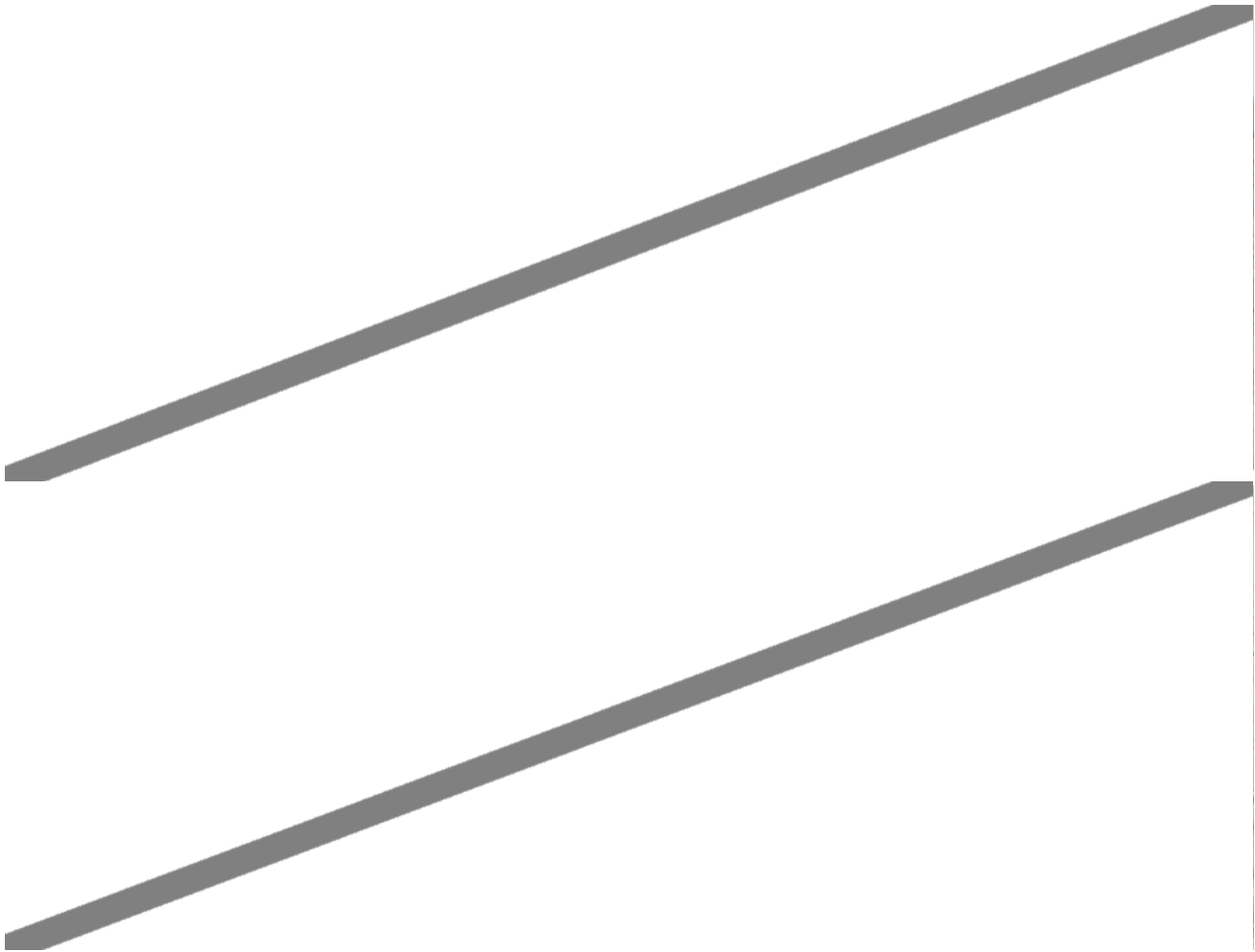


Figure 20, a : Manuscrit médiéval ; b : Montailou ; c : Carte de l'Ariège ; d : Troupeau de moutons en Ariège. Les chemins de l'histoire, « L'Inquisition à Pamiers », 26 octobre 1970, Deuxième chaîne, INA, CPF86621088.

la connaissance véhiculée par le documentaire¹⁴⁵ : les acteurs déclament les mots des hommes et femmes du XIVe siècle tels qu'ils ont été transmis¹⁴⁶.

La reconstitution n'est qu'une des évocations possibles du passé ; il est d'autres traces qui documentent l'inquisition menée par Fournier contre les Vaudois puis les Cathares, que le documentaire explore également. Les plans contemporains, je l'ai déjà dit, jouent un rôle de mise en situation historique. Les images de la ville du XXe siècle sont reliées au passé par le commentaire : « En ce début de XIVe siècle, l'inquisition règne à Pamiers. » Le passé subsiste dans les murs, il se donne aussi à voir dans les documents. Le documentaire dresse différents portraits de Jacques Fournier à partir de plusieurs représentations faites de son vivant, mais à différents moments de sa vie ; l'évêque issu du cru, baptisé « fournier » du fait de son extraction populaire, est un homme différent du pape qui siège en Avignon. La critique de la source comme témoignage subjectif fait ainsi partie intégrante du propos de l'émission. En plus de

¹⁴⁵ « C'est parce que des fragments du registre de Jacques Fournier ont été publiés au milieu du XIXe siècle par Delinger qu'on a pu, à partir de cette époque, faire du catharisme un exposé à peu près complet qui s'est trouvé entièrement corroboré par toutes les autres sources, authentiques ou de seconde main, qu'on possédait à son sujet. » (Jean Duvernoy, *Les chemins de l'histoire*, « L'Inquisition à Pamiers »).

¹⁴⁶ On assiste ainsi à un véritable procès d'inquisition, peu compréhensible pour des spectateurs non informés ; les accusés y développent leurs conceptions théologiques dont les inspirations religieuses et philosophiques ne sont pas explicitées.

l'iconographie, la mise en scène des sources écrites tient fonction d'authentification du discours ; au-delà de la mise en scène en des plans uniques de la saisie par le greffier de la parole du témoin (Fig. 19.f) qui donne à voir une archive en constitution, un certain nombre de documents écrits médiévaux – pas nécessairement identifiés ni réellement exploités – font l'objet d'inserts en banc-titres (Fig. 20.a) comme simple illustration du film. Le paysage joue de même un rôle lorsqu'il s'agit de faire « un tableau de ce que pouvait être la situation géographique, économique et historique du village de Montaillou au XIII^e siècle et au début du XIV^e siècle » : les plans larges (Fig. 20.b) sont mis en situation dans leur environnement géographique par l'emploi de cartes (Fig. 20.c) qui dressent la situation « géopolitique » du terroir¹⁴⁷. Le documentaire s'attache enfin à trouver dans le présent des images héritées du passé : « En certains endroits du Sabartès, on peut se promener des passages du registre de Jacques Fournier à la main. » Le troupeau de moutons en transhumance, qui s'abrite dans une tourelle en ruine (Fig. 20.d), est un signe de la permanence culturelle des gestes et des pratiques.

Plus que dans tout autre documentaire de la série, l'historien est mis au centre du dispositif : Jean Duvernoy d'abord, seul, au sein du cloître, qui prononce un récit classique d'expert pour présenter l'activité de Jacques Fournier en tant qu'inquisiteur des Vaudois, ainsi que les enjeux des procès de plusieurs témoins : Baruch « le Teutonique », rabbin allemand qui sort converti de la confrontation avec Fournier et sert de propagande à ce dernier ; son exemple sert à exposer le statut des juifs en Languedoc, dégradé au XIII^e siècle. Arnaud Gélis, « Bouteiller », prétend voir les morts et marchande leurs conseils : Duvernoy explique comment les sermons d'église, intégrés par les fidèles, ressurgissent de la sorte. « Mais, ce qui est beaucoup plus intéressant pour nous, c'est qu'Arnaud Gélis nous donne des détails savoureux sur cette petite vie au jour le jour, sur ce petit milieu très étroit de Pamiers, milieu, domaine sur lequel nous n'aurions sans cela que des conjectures extrêmement approximatives. »¹⁴⁸ De la même manière, le témoignage de Béatrice de Planisoles, jugée pour sorcellerie et qui dénonce devant Fournier le clergé local, est employé par Duvernoy pour montrer comment le travail sur les sources en histoire permet de reconstituer une connaissance fragmentaire ; le discours de l'historien est un éclairage historique et épistémologique des scénettes jouées par des comédiens.

Avec l'adjonction d'un deuxième historien, le documentaire est d'autant plus représentatif du travail collectif d'élaboration de la connaissance historique, notamment par la

¹⁴⁷ La carte sert de point de fixation des différents pouvoirs qui s'opposent au moment des procès d'inquisition : le château de Montaillou appartient au comte de Foix, et se situe dans le diocèse de Pamiers, détaché du plus important diocèse de Toulouse ; la charge de mettre un terme à l'hérésie est dans un premier temps confiée à l'inquisiteur de Carcassonne, envoyé par le Saint-Siège, qui empiète ainsi sur les prébendes de l'évêque de Pamiers ; se joue également un conflit entre dominicains et le clergé local.

¹⁴⁸ « Nous voyons vivre au jour le jour de pieuses gens de cette petite ville de province, du Midi, avec leurs préoccupations, avec ces manches de soie qui sont un peu scandaleuses... Petit tableau d'une ville du Midi vue de l'intérieur. » (Jean Duvernoy, *Les chemins de l'histoire*, « L'Inquisition à Pamiers »).

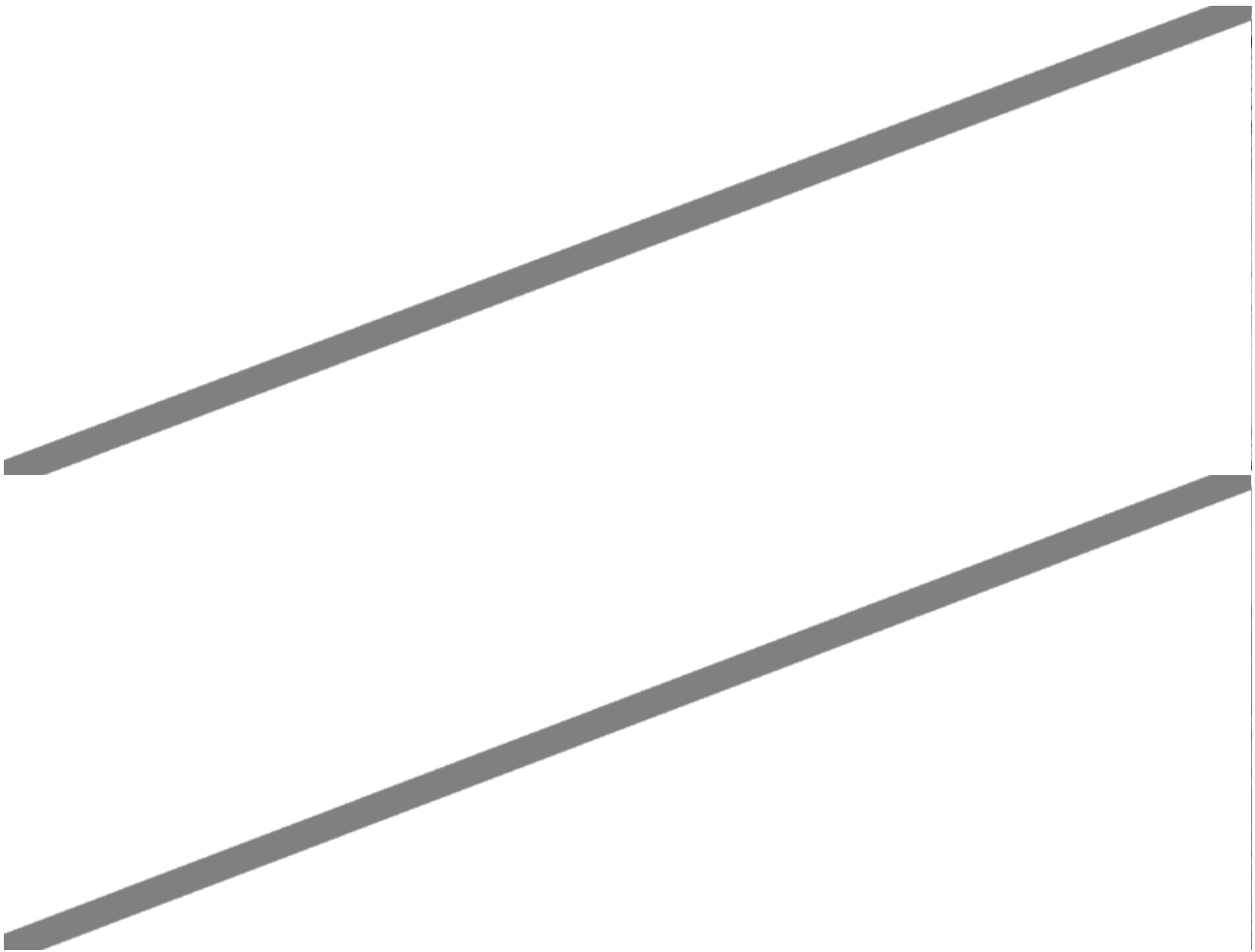


Figure 21, a et c : Jean Duvernoy ; b et d : Emmanuel Le Roy Ladurie, au château de Montailou. Les chemins de l'histoire, « *L'Inquisition à Pamiers* », 26 octobre 1970, Deuxième chaîne, INA, CPF86621088.

soumission des travaux scientifiques à la critique des pairs. Jean Duvernoy n'étant plus seul à l'écran, la certitude du discours de l'historien cède la place au dialogue et à l'échange de points de vues ; lui et Emmanuel Le Roy Ladurie sont mis en scène l'un face à l'autre, dans des cadres séparés dont le champ-contrechamp rythme l'échange verbal. Ils ne regardent pas la caméra car ce n'est pas à l'objectif qu'ils s'adressent ; Le Roy Ladurie est ici en posture de discutant, voire de disciple de son prédécesseur à qui il emboîte le pas. Il fait à plusieurs reprises référence aux travaux de Duvernoy : « Je crois qu'un des grands problèmes que soulèvent vos recherches, c'est celui de la transmission orale dans les sociétés anciennes [...] » ; « Vous avez publié dans l'édition latine du livre qui, évidemment, n'est pas à la portée du grand public, beaucoup de choses sur ce personnage de Pierre Maury qui est assez passionnant [...] ». Le dispositif d'adresse aux travaux d'un historien n'est pas novateur en soi, la profession ayant déjà l'habitude de se rendre sur les plateaux d'émissions littéraires où les ouvrages sont critiqués ; ce qui est en revanche fondateur, c'est le fait que cette critique soit tenue par un autre historien, lui-même spécialiste, capable de poser un regard scientifique sur le sujet et d'orienter la conversation de manière plus efficace qu'un journaliste. La discussion est faite de réponses permanentes : Le Roy Ladurie expose que le catharisme descend vers les classes populaires au XIV^e siècle, Duvernoy précise immédiatement que cette évolution est manifeste dans les registres d'inquisition conservés à Toulouse. La formule est significativement plus riche que celle, classique, qui consiste à rassembler par le montage des discours autonomes qui semblent se répondre sans

avoir été prononcés les uns par rapport aux autres ; c'est une appropriation par le documentaire des dispositifs des émissions de débats, désormais dégagés de la présence pesante du journaliste-présentateur et mis en scène dans un cadre autrement plus authentique qui met particulièrement en avant Emmanuel Le Roy Ladurie, à l'aise dans l'exercice¹⁴⁹.

La participation de Le Roy Ladurie aux *Chemins de l'histoire* est d'une importance primordiale pour la suite de ses travaux : la rencontre avec Jean Duvernoy et l'élaboration d'un discours spécifique sur Montailou renforcent son intérêt pour ce sujet micro-historique¹⁵⁰ et est l'élément déclencheur de la rédaction du futur best-seller ; les remerciements de *Montailou, village occitan*, sont notamment adressés à Jean-Marc Leuwen¹⁵¹. Dans son rapport à l'objet télévisuel, l'émission est également fondatrice : Le Roy Ladurie, qui a découvert là une autre manière de transmettre un discours, est par la suite engagé dans plusieurs projets télévisuels, cinématographiques et littéraires¹⁵². C'est toutefois bien par le livre que Le Roy Ladurie rencontre un succès éclatant ; après avoir rédigé un scénario de cinéma pour poursuivre

¹⁴⁹ « Les téléspectateurs y découvrent un jeune historien souriant, qui s'exprime avec décontraction et simplicité. L'écrivain Jean Joubert, son ami de Montpellier, le plaisante après l'avoir vu à la télévision : 'Tu étais beau dans ton rôle de Grand Inquisiteur, les cheveux bousculés par quelque Tramontane'. » (S. Lemny, *Emmanuel Le Roy Ladurie...*, p. 325). Les téléspectateurs réellement méridionaux, eux, auront bien sûr remarqué que c'est un Autan qui décoiffe l'historien.

¹⁵⁰ « L'idée de ce livre – investiguer l'histoire rurale en étudiant une minuscule communauté – a de quoi surprendre chez un émule de Fernand Braudel, lequel n'a cessé d'encourager ses élèves à explorer de vastes étendues, à l'exemple de sa *Méditerranée*. Sans renier ce modèle, son disciple conçoit une manière différente de faire de l'histoire, qui consiste à appréhender l'ensemble à partir d'un cas particulier, en appliquant les méthodes de l'histoire globale à l'étude de la micro-histoire. [...] On peut découvrir à partir de la vie d'un tout petit village – le sujet de son étude – des pans entiers de la vie rurale d'autrefois. [...] le *Registre d'Inquisition de Jacques Fournier* [...] édité par Jean Duvernoy [...] n'est pas totalement inconnu des spécialistes [...]. Mais c'est grâce à Emmanuel Le Roy Ladurie qu'il acquerra une véritable célébrité : fasciné par la richesse du témoignage, il en livre une analyse qui fera date dans l'historiographie. » (*Ibid.*, p. 257).

¹⁵¹ « Je remercie, pour finir, plusieurs personnes qui m'ont beaucoup aidé de leurs conseils : notamment Jean Duvernoy, Jean-Marc Leuwen, Georges Duby, Alain Besançon, Hugues Neveux, François Giraud, Patrick Auffret, Antoinette Chamoux, Pierre Fénot, Michèle de la Pradelle, Daniel Fabre et J. Lacroix ; ainsi que le Maire de Montailou ; Mme Durand, et bien d'autres habitants du village. » (E. Le Roy Ladurie, *Montailou...*).

¹⁵² Particulièrement actif à la radio, sa contribution la plus fameuse à la télévision est celle d'*Inventaire des campagnes*, série de Daniel Vigne, en 1980 (Cf. P. Morrissey, *Historiens et cinéastes*, pp. 38-39). Sur le plan cinématographique, il est tenté par une adaptation de *Montailou* et du *Carnaval de Romans* ; Jean-Marc Leuwen puis Claude Otzenberger envisagent d'adapter son best-seller pour le petit écran. La parution anglaise lance l'idée d'un projet similaire à la BBC. « En 1980, l'auteur reçoit une demande de Dublin de la part du metteur en scène Robert Wynne-Simmons : à la recherche d'un nouveau souffle pour le cinéma irlandais, celui-ci envisage de 'faire une reconstruction filmée du contenu de [son] livre qui, d'après [lui], s'y prêterait à merveille. Malencontreusement, l'historien met de côté cette proposition, la gardant en réserve pour le cas où ses autres négociations, plus prometteuses de son point de vue, échoueraient. » (S. Lemny, *Emmanuel Le Roy Ladurie*, pp. 280-281). En 1982, Gaumont achète les droits d'adaptation de *Montailou* et l'idée d'une adaptation du *Carnaval* fait également son chemin. En vain : « Le fait qu'entre-temps l'historien participe, et prenne goût, à des expériences du même ordre – un film de Daniel Vigne sur l' 'histoire rurale', *Inventaire des campagnes*, en 1980, et une série sur la Renaissance, coordonnée par l'historien américain Theodor K. Rabb, de Princeton, pour la chaîne britannique de 'Thames Television' – accentue ses frustrations. D'autant plus que deux livres comparables rencontrent à cette époque un succès retentissant au cinéma : *Le Retour de Martin Guerre*, de l'anthropologue américaine Natalie Zemon Davis, adapté par Jean-Claude Carrière et Daniel Vigne, sorti le 5 mai 1982, et, surtout, le fameux roman d'Umberto Eco, *Le Nom de la Rose*, paru en 1980 et porté à l'écran en 1986 par Jean-Jacques Annaud. Cette succession de films n'épuise-t-elle pas l'intérêt des cinéastes et du public pour le sujet, compliquant ainsi les chances cinématographiques de *Montailou, village occitan* ? » (*Ibid.*, p. 282).

l'expérience des *Chemins de l'histoire*¹⁵³, et envisagé l'écriture d'un roman¹⁵⁴, il retourne à la méthode d'écriture historique qu'il maîtrise mieux, tout en insufflant un aspect romancé à son propos¹⁵⁵. La suite est connue : publié en 1975, *Montaillou, village occitan, de 1294 à 1324* est un succès immédiat chez les historiens d'abord, dans la presse généraliste ensuite, à la télévision enfin. Le livre est l'objet d'un « long feuilleton médiatique » qui le place en tête des meilleures ventes ; son impact est considérable sur le rapport que le « grand public » des non-spécialistes entretient aux ouvrages d'histoire, mais également par son influence manifeste sur la production et la recherche historiennes. Il contribue au renouvellement de l'histoire annaliste en légitimant auprès du plus grand nombre les méthodes de l'anthropologie historique¹⁵⁶, et s'installe comme une tête de file du courant désigné sous le vocable de « nouvelle histoire ». Dans ce renouvellement majeur de l'historiographie française, point ne faut accorder trop d'importance au documentaire historique ; les travaux d'Emmanuel Le Roy Ladurie, aussi novateurs soient-ils, s'inscrivent dans un contexte de production intellectuelle dont ils sont un résultat autant qu'ils l'alimentent. Mais la série de Leuwen et Burguière, et particulièrement l'épisode de « L'Inquisition à Pamiers », témoigne de la capacité de la télévision à accompagner¹⁵⁷ un mouvement de pensée d'une haute culture scientifique, à en transmettre les enjeux et les résultats à un public large et, occasionnellement, à susciter – ou rendre possibles

¹⁵³ « Finalement, j'ai écrit ce livre, l'une de mes nombreuses motivations étant qu'il est plus facile de faire un livre tout seul que de faire un film qui coûte quelques centaines de millions. » (« Jusqu'au bout avec Emmanuel Le Roy Ladurie. Conversation avec un historien Nouvelle Vague », propos recueillis par André Bercoff, *Lui*, n°163, août 1977, p. 23).

¹⁵⁴ « Ce qui me tente dans la fiction, c'est, bien entendu, l'Histoire qui, il ne faut pas l'oublier, a été, au XIXe siècle, la source de tant de romanciers, d'Alexandre Dumas à Victor Hugo. Mais il ne faut pas être présomptueux, c'est un métier que l'on doit commencer jeune et j'ai pris une autre voix. » (*Le Figaro*, non daté, cité in S. Lemny, *Emmanuel Le Roy Ladurie...*, p. 260).

¹⁵⁵ « Renonçant à cette tentation, c'est en tant qu'historien qu'il traite son sujet, mais sans perdre de vue le modèle littéraire d'un Zola ou d'un Balzac, comme il le revendique lui-même. Sa décision aura des conséquences importantes sur son parcours et sur l'essor de l'historiographie. Car, après les études menées précédemment sur les grandes structures et la longue durée en utilisant les données statistiques et l'informatique, il devient, comme le constate Max Gallo, un historien 'pointilliste' qui 'recrée' le passé 'par le recours à l'intuition, à la sensibilité'. Son nouveau défi ? Reconstituer le passé à partir d'une source unique, d'une formidable densité, appelée à une vie nouvelle grâce à ses qualités narratives et analytiques. Comme il le reconnaîtra de manière explicite dans une lettre à Jacques Rancière, lorsque celui-ci publiera *La Nuit des prolétaires* (1981) : cette remarquable fresque sociale mettant en scène des gens ordinaires représente 'ce [que lui-même a] essayé de faire dans *Montaillou*, c'est-à-dire intégrer un texte ou une archive à l'intérieur d'une réflexion personnelle ; et cela sans tomber dans la monographie.' » (S. Lemny, *Emmanuel Le Roy Ladurie*, p. 260-261).

¹⁵⁶ Cf. C. Delacroix, F. Dosser, P. Garcia, *Les courants historiques...*, « Expansion et fragmentation : la 'nouvelle histoire' ».

¹⁵⁷ Lequel accompagnement n'est pas une simple transposition, par des producteurs éclairés, des orientations scientifiques récentes à la télévision, mais semble au contraire témoigner de l'importance que prend, déjà, une culture télévisuelle spécifique par rapport à la production intellectuelle française. Ce n'est pas un hasard si cet exemple sans précédent d'une collaboration fertile entre producteurs et historiens touche à un sujet – les Cathares et l'inquisition – étroitement lié aux mémoires collectives de la télévision depuis que *La Caméra explore le temps* y avait consacré l'une de ses dernières dramatiques. Emmanuel Le Roy Ladurie lui-même en convient, qui reconnaît que « L'émission sur les cathares, en 1966, est un épisode fondamental. Je n'ose pas appeler ça une prise de conscience, parce que c'est aussi une invention de conscience. » (cité in I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, p. 325).

– l’écriture de travaux de première importance pour l’historiographie et l’histoire de la culture françaises.

3. Des documentaires histori(ographi)ques ?

Peut-on alors voir dans le documentaire historique un genre historiographique ? Il semble qu’il faut répondre par la négative : *Les chemins de l’histoire* sont, plus encore qu’une des seules séries qui intègre le travail de critique des sources dans son propos, l’un des rares exemples de documentaires qui autorisent la mise en scène du dialogue historien tel qu’il peut être observé dans des émissions de débat. Plus classiquement, l’historien qui paraît dans un documentaire ne doute pas ; les vérités qu’il assène sont d’ordre général et ne souffrent aucune contradiction, et on peut se demander si la médiatisation de la nouvelle histoire est proprement historiographique en ce sens qu’elle ne revient pas forcément – dans les documentaires – sur le travail de recherche et l’élaboration de nouveaux objets historiques. La mise en scène d’une situation historiographique et de discours historiques sinon contradictoires, du moins divergents, se fait plus fréquemment dans la transmission d’oppositions qui existent dans le champ universitaire et sur le mode de la controverse ; dans les documentaires, cela revient à devoir considérer les positionnements historiographiques en comparant différentes séries entre elles – où peuvent paraître des historiens porteurs de discours différents – ou en tenant compte des débats ultérieurs qu’ils suscitent. L’appréciation du parcours historiographique qui sous-tend l’écriture historique d’une série documentaire se fait ainsi, bien souvent, en-dehors des formes et des signes qu’elle diffuse.

L’historiographie n’est pourtant pas absente de la télévision ; Maryline Crivello-Bocca a montré comment, pour les études révolutionnaires, elle se donne à voir dans les représentations qui opposent Albert Soboul et François Furet à partir des années soixante-dix. Avant que le Bicentenaire de la Révolution française soit marqué par les positions irréconciliables de ce dernier et de Michel Vovelle¹⁵⁸, la télévision rend déjà visible l’opposition véhémente qui anime ces deux écoles historiques¹⁵⁹ :

Ce débat est rapidement médiatisé : en 1966, François Furet présente son livre dans l’émission *Clio et les siens* ; en 1967, *Valmy* fait la part des interprétations et donne la

¹⁵⁸ Cf. *infra*, Quatrième partie, Chapitre VI.

¹⁵⁹ « Rappelons que la parution, en 1965, d’un livre sur la *Révolution française*, écrit par François Furet et Denis Richet, instaure un débat passionnel et durable entre les historiens de la Révolution. Le débat prend la tournure d’un duel, par publications interposées, entre l’auteur de l’ouvrage, François Furet, et Albert Soboul, héritier de la chaire d’histoire de la Révolution à la Sorbonne et historien internationalement reconnu. Cette scission est initiée par les thèses des ‘trois révolutions’ et du ‘dérapage’ de François Furet, qui dévalorise 1793 par rapport à 1789, confortée par un contexte historiographique international tendu, mais exacerbée par des oppositions personnalisées, d’ordre politique et institutionnel. » (M. Crivello-Bocca, *L’écran citoyen...*, p. 94).

parole aux deux protagonistes. Après 1970, les émissions se partagent les deux historiens, selon les convictions des réalisateurs. Daniel Costelle choisit Furet pour son documentaire sur Cholet et le drame vendéen. Nat Lilienstein s'adresse à Albert Soboul pour commenter l'œuvre de Michelet et les permanences de l'acte révolutionnaire.¹⁶⁰

Pour autant, toujours sous l'influence d'Alain Decaux qui avait contribué, avec *La Terreur et la Vertu*, à adoucir les regards portés sur l'héritage robespierrien, les documentaires comme les émissions littéraires font pour l'heure le choix de Soboul : tandis que Furet est peu présent au petit écran dans les années soixante-dix¹⁶¹, son adversaire intervient régulièrement en tant qu'expert aux *Dossiers de l'écran*, et présente son *Précis d'histoire de la Révolution française*¹⁶² à l'occasion de sa réédition en 1975.

En définitive, il semble que les documentaires historiques ont été porteurs d'évolutions historiographiques, soit qu'ils les retransmettent soit qu'ils les suscitent, plutôt qu'ils n'ont porté de regard critique sur ces évolutions mêmes ; au-delà de l'accompagnement médiatique d'une « nouvelle histoire » triomphante, j'ai montré comment la production de documentaire encourage le développement de nouvelles disciplines historiques comme celle qui étudie, avec Marc Ferro, les rapports entre histoire et cinéma. Par ailleurs, certains documentaires, en appliquant des méthodes télévisuelles à l'histoire, organisent l'adjonction de ces méthodes à l'outillage mental historien : *Le Chagrin et la Pitié* anticipe ainsi le développement de l'histoire orale en France d'une dizaine d'années¹⁶³ et permet une prise de conscience de l'importance du témoignage comme source de l'histoire¹⁶⁴. En-dehors de l'élaboration de l'histoire des périodes

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ « Il n'est d'ailleurs pas connu des téléspectateurs et sa reconnaissance intellectuelle, dans l'émission consacrée à *Valmy*, passe par celle de Jean Tulard, conseiller historique. » (*Ibid.*, p. 95).

¹⁶² Cf. Albert Soboul, *Précis d'histoire de la Révolution française*, 1962, rééd. Paris, Éditions sociales, 1975.

¹⁶³ Développée outre-Atlantique par des historiens comme Allan Nevins, « l'histoire orale ne prend réellement son envol qu'à la faveur du contexte politique et social des années soixante qui voit l'émergence de mouvements de contestation radicale, intriqués aux États-Unis à la découverte de 'l'Autre Amérique', celle des pauvres, des femmes, des minorités ethniques, des immigrés et des délinquants. Dès lors, 'les enquêtes orales de cette époque opposent une histoire vue d'en bas à l'histoire écrite, blanche, et même WASP.' [...] Si l'Angleterre joue un rôle pionnier dans l'opposition au positivisme dominant et à la sacralisation de la source écrite, la perspective militante est encore plus manifeste dans des pays comme l'Allemagne et l'Italie, 'où elle affronte les pesanteurs du criticisme historique' ainsi que 'le deuil impossible du fascisme'. » (J. Maeck, *Montrer la Shoah...*, pp. 124-125).

¹⁶⁴ « En France, l'usage du témoignage dans le film documentaire précède également l'essor de l'histoire orale dans la recherche historique. Michel Trebitsch avance que ce sont, sans doute, deux facteurs plus historiques qu'historiographiques qui expliquent la spécificité, et non le retard, de l'histoire orale en France. Le premier résulte de l'impact des 'guerres franco-françaises' sur les mécanismes de mobilisation et de refoulement de la mémoire collective, qui a fortement pesé sur le 'deuil impossible' à la française de la guerre et de l'Occupation. Si, à partir de 1944, la Commission d'histoire de l'occupation et de la libération de la France – qui devient en 1951 le Comité d'histoire de la Seconde Guerre mondiale – est chargée de recueillir des questionnaires et des témoignages de résistants, déportés et prisonniers de guerre, le déblocage du syndrome de l'Occupation n'a lieu qu'après le succès du *Chagrin et la Pitié*, sans pour autant aller de pair avec l'essor de l'histoire orale. Sans doute plus prégnant, le deuxième facteur tient à la 'lenteur en France des mutations économiques et sociologiques'. De fait, ce n'est qu'à la fin des années 1960 que l'on 'découvre

les plus récentes qui ne peut plus faire sans le témoignage oral et, souvent, audiovisuel, l'histoire des mentalités – à la recherche, aussi, des gestes qui façonnent des pratiques – qui se développe au gré des années soixante et soixante-dix trouve dans le cinéma, en particulier documentaire, un préalable inspirant, également sur le plan épistémologique : « De fait, l'image du témoin, en train de relater son expérience dévoile l'importance de la gestuelle, des mimiques du visage, des pauses et des hésitations, du débit de parole, tout comme elle nous informe sur le contexte environnemental du témoinant. »¹⁶⁵

Le travail critique de l'historien est ainsi redoublé par la pratique télévisuelle ; celle-ci impose son propre *goût de l'archive* sur un terrain différent de celui des historiens, par les documents audiovisuels¹⁶⁶. Le Comité des programmes, en 1970, fixe la règle du jeu de l'emploi des documents cinématographiques au travers de la série *Archives du XXe siècle*, « recueil de témoignages sur ce que le vingtième siècle doit laisser à la postérité » : « Les documents réunis sont traités comme des archives, c'est-à-dire présentés le plus impartialement possible, et ne font l'objet d'aucun effort d'interprétation de la part des auteurs des émissions, même si cette

brutalement, dans le fracas de l'agitation paysanne, les effets de l'urbanisation et de l'entrée dans l'Europe sur le monde rural'. » (*Ibid.*, p. 126).

¹⁶⁵ « Ainsi, la spécificité du témoignage audiovisuel est de ne pas seulement enregistrer une histoire ou un récit mais de révéler également sa fabrication même. Dès lors, la valeur historique de ces témoignages n'est pas à chercher dans leurs supposée neutralité en tant que sources exploitables – même s'il est indéniable que le témoignage des rescapés peut, dans certains cas, combler les lacunes des sources écrites – mais plutôt 'dans l'enregistrement même de 'l'acte de dire l'histoire' : a contrario de la narration écrite qui tend à masquer les mécanismes d'élaboration du récit, le témoignage oral conserve l'acte de porter témoignage. De la sorte, ils nous procurent un type de connaissance qui n'est pas strictement historique mais métahistorique : l'acte de dire l'histoire, de l'organiser, d'être affecté à la fois par les événements et les émotions que ces événements véhiculent. [Cf. James Young, « Les témoignages audiovisuels de l'holocauste : Rendre à l'histoire le visage de la mémoire », in *Cahier international. Etude sur le témoignage audiovisuel des victimes des crimes et génocides nazis*, Centre d'études et de documentation de la fondation Auschwitz, Bruxelles, n°1, juin 1998, p. 88 et 95] » (*Ibid.*, p. 128).

¹⁶⁶ Isabelle Veyrat-Masson rappelle le rôle fondateur de *Nuit et Brouillard* en la matière, après la sacralisation de l'image-preuve au procès de Nuremberg (Cf. C. Delage, « L'image comme preuve... ») : « Ce 'film inaugural à bien des égards', film de commande, dont les exigences scientifiques constamment répétées sont à la hauteur du sujet qui va être le premier, documentaire mythique mille fois diffusé, utilisé, repris, cité, a constitué le plus important porteur de la mémoire en images des camps nazis. *Nuit et brouillard*, documentaire-montage historique à base d'archives est porté par la puissance tragique de ce qu'il évoque, par le caractère sacré de la souffrance, de la déportation et c'est une œuvre d'art. Les deux historiens pressentis pour le film avaient affirmé leur confiance dans l'image-film : 'Je crois qu'il y a moyen de faire des films vraiment historiques avait déclaré Henri Michel au cours d'une interview où Olga Wormser avait ajouté qu'il était nécessaire que 'ce film renferme uniquement des documents purement historiques et absolument confirmés par toute l'expérience que nous avons pu avoir du sujet.' [Interview radiophonique du 10 novembre 1954, cité in S. Lindeperg, *Nuit et Brouillard...*] [...] Les historiens ont critiqué l'usage des documents dans ce film. Nos mentalités, nos exigences ont progressivement évolué et la séparation entre le document-archive d'un côté et la fiction-reconstitution s'est accentuée. La télévision, grande utilisatrice d'images d'archives, initiatrice à la fois de genres et de mélanges de genres a joué un rôle fondamental dans notre apprentissage du regard, elle a fabriqué des millions d'images, provoqué de multiples débats et contraint les chercheurs à réfléchir aux images, avant que le choc Shoah ne provoque et ne fixe pour un temps, mais pour un temps seulement, une certaine doxa qui remettait profondément en cause nombre de certitudes sur le rôle de l'archive-film, du témoignage, de la reconstitution et sur leurs relations devant l'histoire. [...] Dans les premières années de la télévision, dans les années 1950, le regard porté sur les films d'actualités change de nature ; ils deviennent des documents, des archives et les réalisateurs les traitent avec le respect dû à leur fonction testimoniale. » (I. Veyrat-Masson, *Télévision et histoire...*, p. 31).

méthode conduit parfois à une certaine austérité.»¹⁶⁷ Sur ce plan, l'expérience de Raoul Girardet est significative de l'influence de la télévision et de ses archives en germination sur l'attitude mentale et le travail de l'historien. Membre du Comité des programmes, Girardet affiche des positions qui peuvent surprendre de la part d'un historien ; à propos du dialogue d'Emmanuel Le Roy Ladurie et Jean Duvernoy à Montaignou, il tient l'émission pour ratée et considère l'épisode suivant, consacré aux Étrusques¹⁶⁸, certes plus didactique mais nettement moins ambitieux en termes épistémologiques, comme une « nette amélioration par rapport au premier » qui laisse « bien augurer la suite »¹⁶⁹. C'est qu'en réalité, Girardet et, avant lui, René Rémond, sont, outre des historiens universitaires, de collaborateurs de la direction de la télévision qui en ont pleinement intégré les logiques propres et assimilé les directives. Leur rôle, au regard des programmes historiques, n'est pas d'encourager la mise en scène télévisée de l'histoire scientifique mais d'assurer la production d'une histoire spécifiquement médiatique, qui s'adresse au public selon les thématiques et en les termes considérés comme étant les plus appropriés – *i.e.* les plus consensuels – et qui diffèrent des normes qui régissent l'écriture scientifique.

Responsable en 1973 de l'écriture de *L'Album de famille des Français*¹⁷⁰, réalisé par Claude-Jean Philippe¹⁷¹ et Claude Nahon, Girardet reprend à l'occasion à la télévision son rôle d'historien ; l'évolution du regard qu'il porte sur son sujet – la société française dans son ensemble – donne à voir les mécanismes par lesquels la télévision peut intervenir comme acteur historiographique, c'est-à-dire conduire une inflexion de la pratique historique selon des modalités qui lui sont endogènes. Le point de départ de la série ne diffère pas du travail classique de l'historien, et témoigne des préoccupations des chercheurs des années soixante-dix : chaque épisode est conçu comme une enquête partant du contemporain, sur la base d'un « français d'aujourd'hui » emblématique d'une catégorie sociale – le maître d'école, le militaire, le mineur, le curé de campagne, etc. – « montré dans le cadre de son lieu de travail, de son

¹⁶⁷ Procès-verbal de la séance du 14 janvier 1970 du Comité des programmes de télévision, Archives nationales, Pierrefitte, « Archives des organes... », 19900214/44.

¹⁶⁸ *Les chemins de l'histoire*, « Les Étrusques », diffusé sur la Deuxième chaîne le 16 novembre 1970. Identifiant de notice INA : CPF86621089.

¹⁶⁹ Procès-verbal de la séance du 20 novembre 1970 du Comité des programmes de télévision, Archives nationales, Pierrefitte, « Archives des organes... », 19900214/44.

¹⁷⁰ Série dont « le dessein [...] est d'évoquer à partir d'un certain nombre de types sociaux contemporains considérés comme particulièrement représentatifs l'évolution des mentalités, des genres de vie et des grands problèmes de l'ensemble de la société française depuis la fin du XIXe siècle ; il s'agit en somme de présenter une sorte d'Album de famille des Français à travers lequel parisiens et provinciaux, pays, ouvriers et membres des classes moyennes peuvent retrouver leur propre histoire, celle de leur famille ou celle de leur milieu. » (Dossier de presse de la série, Institut national de l'audiovisuel, Fonds INA – radio et télévision de 1947 à 1974).

¹⁷¹ « La rencontre entre l'historien, fils et petit-fils de militaires, élevé dans 'la confusion quasi-totale entre conscience historique et conscience nationale, entre la formation de l'une et l'exaltation de l'autre', et le cinéphile, pétri de cosmopolitisme et de fiction, se révèle extrêmement féconde pour les deux hommes. Chacun, sans préjugés, cherche à initier l'autre à son univers. Raoul Girardet présente la France profonde et la tradition à son interlocuteur et Claude-Jean Philippe enseigne à l'historien la magie de l'image. » (I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, p. 229).

existence quotidienne » ; « En fonction de ses souvenirs ou des traces laissées autour de lui par le passé se fait alors une remontée dans le temps qui permet de décrire à travers trois ou quatre générations l'évolution générale des habitudes et des comportements, des conditions de travail, des rapports sociaux, des façons de penser et de sentir. »¹⁷² Deux éléments perturbent, ou du moins modifient toutefois le regard de l'historien : le premier est lié à la sociabilité de l'historien et du réalisateur, celui-ci influençant l'imaginaire de celui-là ; Girardet modifie sa démarche vers une « ethno-histoire » sous l'inspiration de Claude-Jean Philippe¹⁷³. Le deuxième a trait à la saisie par l'historien des archives audiovisuelles : Girardet découvre émerveillé que « la composition d'une émission de ce genre est très proche de l'historien, ayant à sa disposition une infinité de documents, qu'il faut sélectionner et qu'il peut solliciter dans un sens ou dans l'autre ; à l'égard de ces tentations, il faut reconnaître qu'il n'existe apparemment d'autre garantie que l'honnêteté de l'historien, et peut-être plus encore, sa volonté de sympathie. »¹⁷⁴ Au début des années soixante-dix, et dans la foulée des expériences de Ferro, se fait jour l'idée chez les historiens que les images sont quelque chose de plus que de simples illustrations : ce sont des documents à part entière qui peuvent être exploités comme sources d'une histoire sociale et des mentalités. On touche déjà là aux deux principales opérations historiographiques conduites par la télévision, en ce qu'elles constituent un apport à la pratique du chercheur. Ces deux éléments, influence du regard du cinéaste sur celui de l'historien d'une part, saisie des documents audiovisuels comme sources de l'histoire d'autre part, définissent la mutation historiographique et épistémologique que conduit la production télévisée au contact d'historiens dans les années qui suivent l'éclatement de l'ORTF¹⁷⁵ : Fernand Braudel puis Georges Duby produisent des séries qui influencent leur travail d'historien, et l'histoire universitaire de la télévision se développe au contact de la conservation des archives de la télévision et de leur mise en récit dans des séries documentaires.

Les bases d'une telle collaboration ont bien été posées pendant les années de l'ORTF : la télévision d'alors s'ouvre aux historiens selon plusieurs modalités et pour y tenir des rôles variés. Télévision des journalistes certes, c'est aussi, déjà, celle des historiens ; le recours des

¹⁷² « On trouvera ainsi évoquées les continuités et les ruptures, le poids des traditions et le développement des forces nouvelles, les facteurs de permanence et les facteurs de changement, mais aussi les traces laissées dans la vie et dans la conscience collective par les grandes crises d'ordre politique, économique ou social. » (Dossier de presse de la série, *op. cit.*).

¹⁷³ « Parti pour faire une certaine émission, Raoul Girardet modifie alors sa démarche et se fait ethno-historien [...]. 'J'ai fait une émission très différente de ce que j'imaginai au départ. Pas différente dans son principe puisque finalement on est arrivé à ce qu'on voulait, c'est-à-dire montrer le cheminement de trois générations de Français à travers un même paysage et un même métier.' Mais le centre d'intérêt a basculé vers les vieux aux dépens des plus jeunes et les émissions, à l'arrivée, témoignent de 'mondes qui disparaissent'. » (I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, p. 229).

¹⁷⁴ Raoul Girardet, dossier de presse de l'émission « Le militaire », diffusé sur la Troisième chaîne le 9 février 1973 (Identifiant de notice INA : CPF8661670), Institut national de l'audiovisuel, Fonds INA – radio et télévision de 1947 à 1974.

¹⁷⁵ Cf. *infra*, Quatrième partie, Chapitre I.

producteurs des *Grandes batailles* à de grands noms universitaires dès 1973 témoigne des chemins de traverse qu'empruntent les uns et les autres dans la production de documentaires historiques. On l'a vu, la médiatisation des historiens des *Annales* au petit écran ne tient pas seulement à la mise en scène d'une école historique à succès ; la transmission des discours historiques audibles dans l'espace public n'est pas systématique par la télévision qui entretient un certain nombre de zones d'ombre. C'est parce que les travaux développés dans le sillage de l'anthropologie historique et de l'histoire des mentalités dans les années soixante à soixante-dix s'accordent à une sensibilité d'enquête portée par des réalisateurs et journalistes de l'ORTF que les chercheurs de la VIe Section développent un lien avec la production télévisuelle : bien plus qu'un simple miroir de travaux scientifiques exogènes, les documentaires histori(ographi)ques relèvent d'un mouvement général de la production télévisée, issu des grands magazines de reportages, qui perdure avec des films de montage, des récits en plateau, des émissions littéraires et même des fictions¹⁷⁶. A la richesse qu'offre la télévision à des programmes estampillés « nouvelle histoire », s'oppose le contrôle et la censure qu'elle impose aux émissions qui cherchent à anticiper sur le traitement des périodes les plus récentes, et encore tabous : vecteur d'une haute culture historique scientifique, le documentaire prend plus de risques lorsqu'il s'attaque aux mémoires et aux mythes nationaux des dernières décennies.

¹⁷⁶ Maryline Crivello-Bocca a bien résumé en un portrait général les liens qui existent entre ces émissions dont beaucoup ont déjà été citées ici : « Autour de ces deux grands magazines [*Cinq Colonnes à la Une* puis *Zoom*], gravitaient des émissions de reportage et des documentaires, parfois plus anciens, qui tendaient un miroir aux téléspectateurs. *A la découverte des Français* de Jean-Claude Bergeret et Jacques Krier, c'était : 'aller voir les Français comme les cinéastes sont allés voir les nègres. C'était l'époque de la Mission de France qui se penchait beaucoup, beaucoup sur le peuple' [Jean-Claude Bergerat, *La télévision des réalisateurs*]. C'était donner la parole à une famille de mineurs de Bruay-en-Artois ou à des cultivateurs d'un petit village de Beauce. La télévision devenait le réceptacle des collectivités-mémoire en perdition, celles des artisans ou celles des paysans. La plupart des réalisateurs de télévision, qui feront par la suite de la fiction, ont touché à ce genre télévisuel, ainsi, Charles Brabant (*Les hôpitaux*, 1964 ; *Les vieux*, 1968) ou Maurice Failevic (*Un médecin de campagne*, *Les femmes aussi*, 1967 ; *Bonaparte et la Révolution*, 1969). Cette expansion du documentaire d'investigation influence la manière de traiter l'histoire à la télévision et la méthode de l'interview favorise l'entrée, dans le 'champ cathodique', des historiens-universitaires. Les émissions historiques [Cette tendance qui apparaît dans les années soixante-dix s'épanouira à la télévision dix ans plus tard, soutenue par les historiens qui utilisent l'enquête orale et favorisée par la médiatisation de la 'Nouvelle Histoire'. Les dramatiques et les adaptations littéraires conservent leur importance. Alain Decaux commence, avec succès, son one-man-show et André Castelot égrène les grandes dates historiques (*Le Calendrier de l'Histoire*). En 1967, l'apparition des *Dossiers de l'écran* installe le débat à la télévision, très favorable aux sujets historiques.] privilégient, dès lors, la fusion entre le passé et le présent : les réalisateurs de *Bonnes adresses du passé* partent à la recherche de lieux, porteurs d'Histoire ; le principe des *Grandes Batailles du passé* consiste à favoriser la mémoire individuelle ou collective d'un événement ; *Les cent livres des hommes* entretient un patrimoine culturel commun. [...] Le documentaire historique devient le 'plus-que-parfait de l'information ; l'information maîtrisée, le document de l'époque vient à sa place dans un récit achevé.' [Monique Sauvage] » (M. Crivello-Bocca, *L'écran citoyen...*, pp. 89-90).

Chapitre IV. Documentaire historique, documentaire de mémoire

Sous le régime de l'Office, on l'a vu, le documentaire historique s'est imposé comme un vecteur de la mémoire nationale : c'est au travers de documentaires que sont transmises, dès 1964, les mémoires des vétérans de la Première Guerre mondiale puis celles des combattants de tous les conflits du XXe siècle, avec le primat de la Seconde Guerre mondiale. En se développant sous deux angles principaux, l'un journaliste – les batailles Costelliennes –, l'autre historien – l'histoire de Ferro –, les documentaires des années ORTF contrastent avec l'emploi esthétique des archives cinématographiques symbolisé par Frédéric Rossif et assument une position de confiance envers une image pensée comme objective : chez Ferro, le montage est exonéré du témoignage, lequel apparaît plus incertain, tandis que Costelle, Guillaud et Turenne l'envisagent de manière analogue aux images dont il doit, en premier lieu, « combler les trous ». Dans ces conditions, le documentaire historique semble devoir se placer du côté de l'histoire – et d'une histoire positiviste – plutôt que de la mémoire. Pourtant, le passage des années soixante-dix est témoin d'un mouvement inverse : des documentaires, dans un contexte de « retour du refoulé » des années de l'Occupation, mettent en question les mémoires contemporaines et leurs tabous en s'appuyant sur de nouvelles pratiques cinématographiques de l'entretien et du montage d'archives. *Le Chagrin et la Pitié*, dont l'interdiction « par inertie » hante l'histoire télévisée des années soixante-dix, est l'exemple le plus marquant de ce nouveau paradigme historico-mémoriel :

Les films de montage historique, ne l'oublions pas, s'interrogent sur une autre manière d'écrire l'Histoire à la télévision. Notamment, sous l'influence de la Nouvelle vague, ils contestent les structures classiques du récit et l'enchaînement des faits. Des ruptures sont introduites par l'alternance de montages d'iconographies filmées au banc-titre, de reportages en extérieurs, d'interviews... Cette discontinuité produit son propre discours narratif qui transgresse, par exemple, la règle de concordance du discours et de l'image.¹

Institutionnellement, ces nouvelles pratiques sont vouées à l'échec : *Le Chagrin et la Pitié* est censuré pour dix ans tandis que peu de documentaires télévisés se risquent à suivre son exemple. C'est dans le cadre officiel que les pratiques mémorielles de la télévision historiques sont le plus développées : les commémorations nationales qui ont lieu entre la fin des années soixante et le début des années soixante-dix sont l'occasion d'apprécier le rôle des documentaires historiques dans ces célébrations ; l'inégale attention accordée à deux

¹ M. Crivello-Bocca, *L'écran citoyen...*, p. 97.

(bi)centenaires, de la naissance de Napoléon puis de la Commune, dénote les silences imposés par une histoire officielle. La télévision accuse en effet de nombreux trous de mémoire relatifs aux sujets politiques les plus conflictuels de son histoire : en se risquant à en adresser certains, et notamment la guerre d'Algérie, les professionnels de la télévision se heurtent parfois à une frange de l'opinion publique hostile au travail de la mémoire.

A. Le « syndrome » au petit écran

On l'a vu, la télévision des années soixante est dominée par des mythes d'inspiration gaulliste qui interdisent d'observer sereinement l'histoire de la Seconde Guerre mondiale, et en particulier la question de la collaboration avec l'occupant. Les silences sont à la hauteur des discours exaltés qui reflètent la logique mémorielle d'une reconstruction du pays fondée sur l'idée d'une nécessaire union nationale après les années de guerre civile. Par la conviction des mémoires, l'idée se matérialise : « Lorsque l'événement est d'importance, on en parle longtemps, et ce que l'on en dit se transforme peu à peu par le jeu complexe de la mémoire et de l'oubli. Ces modifications sont encore pour nous révélatrices de ces forces obscures qui agissent au cours des générations sur le souvenir »². C'est dans ce cadre où mémoire et oubli s'entrelacent et s'entretiennent mutuellement que s'observe le *syndrome* de Vichy, défini par Henry Rousso comme

[...] l'ensemble hétérogène des symptômes, des manifestations, en particulier dans la vie politique, sociale et culturelle, qui révèlent l'existence du traumatisme engendré par l'Occupation, particulièrement celui lié aux divisions internes, traumatisme qui s'est maintenu, parfois développé, après la fin des événements.³

Ce traumatisme, ou du moins les enjeux mémoriels qui l'encadrent, sont visibles dans les documentaires que la télévision consacre aux conflits du XXe siècle et qui témoignent d'une confusion entre deux événements bien différents ; on a vu cette confusion à l'œuvre dans le *Verdun* de Daniel Costelle, qui met en jeu l'ambivalence du mythe Pétain, entre le général de 1916 et le maréchal de 1940, et qui fait l'objet d'une « synthèse pétaino-gaulliste »⁴ par une partie de la production de cinéma. A la télévision, la confusion s'appuie principalement sur l'un des mythes privilégiés de la geste gaullienne : la « guerre de trente ans » replace la période de 1939-1945 dans le temps long d'un affrontement civilisationnel franco-germanique et en efface les spécificités politiques.

² Georges Duby, *L'histoire continue*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1991, p. 154.

³ H. Rousso, *Le syndrome...*, pp. 18-19.

⁴ Cf. Sylvie Lindeperg, cité in C. Puget, *Verdun, le cinéma...*, p. 489.

1. Une synthèse gaullienne des mémoires

a. *Une histoire du même*

Dans les productions de l'ORTF, le documentaire historique doit bien être considéré comme un genre politique, répondant aux injonctions du pouvoir :

Les deux principales forces politiques de l'après-guerre, les gaullistes et les communistes, se partagent tacitement l'ORTF : aux premiers, le contrôle sur l'information, les actualités, la politique, quelques documentaires, le réel en somme ; aux autres les programmes, en particulier la fiction.⁵

C'est par les documentaires que s'expriment les mémoires contemporaines, là où la fiction tient le rôle d'un roman national plus diffus ; dans leur cadre, « âge d'or de la mémoire étatique, le temps gaullien est une tentative de synthèse de la mémoire patriotique française des deux guerres mondiales. »⁶ A cet égard, la série *Trente ans d'histoire* à laquelle participe Marc Ferro, émanation du ministère des Anciens combattants, joue un rôle particulier :

La guerre est devenue mondiale et *Trente ans d'histoire* s'attache bien à en montrer les différents aspects et protagonistes. Cependant, au centre du récit se trouve la France. C'est à travers le prisme national que les faits sont racontés et appréhendés. Le titre de la série met en lumière la conception voulue de ces années dont il est question : la France s'est trouvée au cœur de deux guerres mondiales séparées par juste vingt ans de paix. *Trente ans d'histoire* englobe dans un même temps la première et la deuxième guerre, ôtant ainsi à chacune d'elles ses caractéristiques propres. Inscire le second conflit dans la continuité de la Grande Guerre qui engendra en son temps l'union sacrée de la nation dans l'adversité tend à gommer les spécificités qui vit le pays se diviser. Les fractures internes apparues dans la France de l'Occupation semblent ainsi se diluer dans ce récit ainsi cadré chronologiquement. Certes, Vichy et la France libre sont évoqués et leurs trajectoires s'opposent. Mais cette fraction ne paraît n'avoir affecté que le sommet de l'Etat et non la population, pas plus que l'entité « France »⁷.

Il me semble nécessaire de nuancer le propos : *Trente ans d'histoire* ne semble pas englober « dans un même temps » les conflits de 1914-1918 et 1939-1945 ; évoqués chacun par

⁵ I. Veyrat-Masson, « Les guerres de mémoires à la télévision... »

⁶ Serge Barcellini, « L'État républicain, acteur de mémoire : des morts pour la France aux morts à cause de la France », in P. Blanchard, I. Veyrat-Masson, *Les guerres de mémoires...*

⁷ M. Rivière de la Souchère, *De Dunkerque...*, p. 159.

trois émissions, lesquelles disposent d'une équipe et surtout de conseillers historiques différents – Marc Ferro pour la Grande Guerre, Henri Michel pour la seconde, mise en scène par Suzanne Baron –, les grands conflits du siècle sont en outre séparés par la période intermédiaire de l'entre-deux-guerres⁸ qui présente les conditions politiques du déclenchement du conflit. La série insère plutôt, comme son nom l'indique, les deux guerres mondiales en tant qu'événements endogènes mais spécifiques dans le temps long d'une période parcourue par l'histoire militaire. L'enjeu est également de mettre en avant une équivalence d'expérience entre les vétérans des deux conflits. Pour des dirigeants issus de la Résistance, la commémoration joue un rôle de célébration du « même » qui sert la légitimité du pouvoir⁹ : en présentant FFL et résistants comme « les mêmes » que les Poilus, engagés *de même* dans la lutte contre l'envahisseur allemand, les gaullistes au pouvoir bénéficient des lauriers qu'ont déjà reçus les vétérans de 1914-1918. Cet élément sous-tend la politique mémorielle gaulliste jusqu'à sa réactualisation giscardienne : les célébrations officielles dans l'espace public mélangent le souvenir des deux événements autour de la date originelle du 11 novembre¹⁰. Malgré la présence d'historiens patentés, c'est la fonction mémorielle qui ressort de *Trente ans d'histoire*, commandé et diffusé en ce sens :

Le ministre le souligne lors de sa présence sur le petit écran le 25 mai 1965 à l'issue de la diffusion du dernier volet. En plateau, le journaliste expose les trois objectifs de la série : « évoquer les grands événements survenus au cours des trente dernières années ; ensuite, glorifier les participants des deux guerres mondiales ; enfin, et peut-être surtout, apprendre aux téléspectateurs et principalement aux jeunes les raisons et la portée de ces événements. »¹¹

⁸ *Trente ans d'histoire*, « Entre-deux-guerres 1919-1939 », diffusé sur la Première chaîne le 9 novembre 1964. Identifiant de notice INA : CPF88014624.

⁹ « L'année 1964 [...] Elle constitue à la fois un tournant et un apogée. Les déchirements de la guerre d'Algérie, qui ont remis en lumière ceux de l'Occupation, commencent à se cicatriser (mais elle provoquera une nouvelle blessure de mémoire). Les affrontements et déchirures que [la guerre d'Algérie] a suscité cicatrisent lentement, l'unité nationale doit être renforcée. L'heure était sans doute venue, pour un gaullisme sorti de l'épreuve, d'ancrer sa légitimité dans un passé sublime. » (H. Rousso, *Le syndrome...*, p. 101).

¹⁰ La date fériée du 8 mai est ainsi supprimée en 1959, tandis que les deux guerres mondiales sont associées dans les célébrations du 11 novembre. Cf. *ibid.*, p. 89.

¹¹ « A ses côtés le ministre acquiesce puis il explique que les deux premiers objectifs ont été atteints et qu'en ce qui concerne le troisième, s'il est prématuré de dire s'il le sera dans l'avenir, ce que l'on peut affirmer c'est qu'il a profondément touché et intéressé les jeunes.' Le succès de *Trente ans d'histoire* le satisfait d'autant plus qu'il s'agit pour lui d'un 'document unique qui va nous permettre de transmettre à nos enfants, surtout à nos arrière-petits-enfants, une relation exacte des événements que nos générations ont traversés.' » (M. Rivière de la Souchère, *De Dunkerque...*, p. 160).

b. *Résistance d'un mythe*

En traitant plus particulièrement de la Seconde Guerre mondiale, les documentaires historiques participent à entretenir un mythe résistancialiste qui est à son apogée dans les années soixante. La création du Concours national de la Résistance et de la déportation ou le transfert des cendres de Jean Moulin au Panthéon – que Rousso considère comme mise en scène du « détournement de mémoire » – en sont des symboles : « Dans les films, les romans, les ouvrages scientifiques, la Résistance fait recette, tandis que Vichy et la Collaboration deviennent des sujets tabous, rarement transgressés. »¹² L'année 1964 instaure une équivalence entre de Gaulle, la France et la Résistance en même temps qu'elle efface les mémoires concurrentes :

Jusqu'en 1964, Jean Moulin n'est pas cette figure légendaire et symbolique que consacre la panthéonisation. Chaque parti, chaque mouvement a ses propres héros : Danièle Casanova, Jean-Pierre Timbaud ou Georges Politzer, pour les communistes ; Pierre Brossolette, pour les socialistes ; Honoré d'Estienne d'Orves, prisé par la droite, et bien d'autres, dont les noms ornent les rues de n'importe quelle bourgade de France, suivant les sensibilités idéologiques ou les souvenirs locaux.¹³

En suivant la politique gaulliste, la télévision consacre un certain nombre de documentaires à la Résistance, mais en abordant cette dernière par l'événement final de la Libération. L'enjeu est le même que celui de la mise en avant des aspects militaires du conflit : il en résulte l'imposition des FFL sur les mouvements de résistance intérieure et la lutte contre un occupant plutôt que le gouvernement français. Daniel Costelle contribue à cette évocation : il réalise en 1973 un documentaire consacré aux Français en Angleterre¹⁴ pour la commémoration de l'appel du général de Gaulle. Du reste, tous les documentaires semblent focalisés sur les événements de l'été 1944 : Dominique Lapiere et Larry Collins, les auteurs de *Paris brûle-t-il ?*, adapté en 1966 par René Clément, produisent en 1969 un documentaire retraçant l'action de certains des personnages de leur roman¹⁵. Deux ans plus tard, l'ordre de la Libération est mis à l'honneur : Catherine Langlade consacre un montage d'archives classique¹⁶

¹² H. Rousso, *Le syndrome...*, p. 101.

¹³ « Les gaullistes l'érigent en symbole en un anachronisme transparent : l'homme qui fut, sous les ordres du Général, 'au-dessus' des partis et mouvements en 1943 doit servir une cause identique vingt ans plus tard, alors que la France combat, encore et toujours, pour son indépendance nationale. » (*Ibid.*, pp. 112-113).

¹⁴ *Les Français libres à Londres*, diffusé sur la Troisième chaîne le 18 juin 1973. Identifiant de notice INA : CPF09006359.

¹⁵ *La Libération de Paris*, diffusé sur la Première chaîne le 25 août 1969. Identifiant de notice INA : CPF86624300.

¹⁶ *Les Compagnons de la Libération ou une certaine idée de la France*, diffusé sur TF1 le 17 juin 1971. Identifiant de notice INA : CPF86622413.

aux « hommes qui assumèrent la France »¹⁷, toujours dans la perspective des commémorations du 18 juin¹⁸. Le débarquement allié en Afrique du nord est envisagé comme « premier jour de la Libération »¹⁹ ; la télévision consacre finalement une série entière à cet événement déjà incontournable dans les émissions qui abordaient la période – *La Vie filmée* accorde ainsi autant de temps à l'évocation de la Libération qu'à l'ensemble des années 1940-1944. *Il y a trente ans : la Libération* en donne en 1974 une vision plus large, abordée par des événements particuliers – le raid de Saint-Nazaire de 1942 – ou des personnages – De Lattre de Tassigny, dont l'évasion sous l'identité de « Charles Dequenue » est reconstituée – aux quatre coins du pays, à Lyon, dans l'Ain et le Limousin, à Strasbourg ou à Toulouse. Reste que la geste résistante est seulement pensée selon son aboutissement victorieux : les années d'occupation n'y apparaissent pas, et encore moins les responsabilités du gouvernement de Vichy.

2. Autour du *Chagrin*

Paradoxalement – ou naturellement, si l'on en juge à la facilité avec laquelle l'ORTF censure ses productions les plus irrévérencieuses – c'est un documentaire historique refusé par la télévision française qui, le plus, contribue au début des années soixante à faire la lumière sur l'attitude des Français et de leur gouvernement durant les années d'occupation : programmé à partir de 1971 dans les salles parisiennes où il rencontre un large succès, *Le Chagrin et la Pitié* lance selon Pascal Ory la France dans un « *rétro satanas* » qui réactive dans l'espace public et médiatique les controverses et les conflits franco-français des « années noires 1940-1944 »²⁰. Élément le plus visible, car tirant bénéfice de son interdiction de diffusion télévisée et d'un retour plus général des mémoires collectives vers la Seconde Guerre mondiale visible notamment dans la production littéraire et historiographique, *Le Chagrin et la Pitié* n'émerge pas du néant : c'est le produit d'un trio bien connu de l'ORTF, éconduit avec force à la suite des événements de mai 1968.

¹⁷ *Le Figaro*, 18 juin 1971.

¹⁸ *Le Figaro*, 17 juin 1971.

¹⁹ *8 novembre 1942 : premier jour de la Libération*, diffusé sur la Première chaîne le 5 novembre 1972. Identifiant de notice INA : CPF86649306.

²⁰ « Tout, pour certains observateurs, partit en 1971 du *Chagrin et la Pitié*. Son auteur, Marcel Ophuls, était le fils d'un grand cinéaste international d'origine juive. Il travaillait à la télévision allemande et, de ce point de vue privilégié, interpellait brutalement, avec l'aide de deux mauvais esprits mis en réserve de la télévision française, André Harris (coproducteur et scénariste) et Alain de Sédouy (coproducteur), la bonne conscience nationale en la matière. Avec ce choc visuel et le flot de paroles qui s'ensuivit, c'était tout un *rétro satanas* qui s'imposait durablement au beau milieu du champ de Mars dénommé 'mémoire nationale'. » (P. Ory, *L'Entre-deux-mai...*, p. 172).

a. Munich, ou la paix pour quatre ans

Une fois n'est pas coutume, c'est par l'action de ses journalistes que la télévision renouvelle sa manière d'aborder le passé ; contrairement à des Guillaud ou Turenne grands reporters et chroniqueurs de guerre, André Harris et Alain de Sédouy affichent un profil de journalistes d'investigations plus proches des questions de mœurs sociales que de la politique internationale. A l'ORTF, ils produisent depuis 1965 le magazine *Zoom*²¹, qui se consacre à la fonction de « miroir » de la société en en donnant à voir les évolutions, particulièrement au sein de la jeunesse : « C'était pour les intellos, à l'époque, la deuxième chaîne. Il y avait *Cinq colonnes à la une* sur la première chaîne, et nous on essayait justement de faire un peu dans le nouveau journalisme, c'est-à-dire être plus subjectifs. »²² Parmi leurs réalisateurs attitrés, Marcel Ophuls, fils de Max²³, qui avait fui le nazisme enfant, est le « senior »²⁴ : il est chargé de réaliser le premier projet de documentaire historique écrit par Harris et Sédouy, *Munich ou la paix pour cent ans*²⁵. L'idée première du projet, formulée par André Harris, est de proposer un discours en réaction au journalisme complice de Roger Stéphane, producteur de *Mémoires de votre temps* : plutôt que de mettre en scène une énième fois l'épopée gaullienne de la rencontre d'un homme providentiel avec son peuple, Harris et Sédouy se penchent sur les responsabilités françaises dans le déclenchement de la guerre : les accords de Munich sont l'événement qui témoignent de la faiblesse des démocraties incapables de s'opposer aux velléités nazies et fascistes. A ce titre, *Munich* constitue bien le « modèle adversarial »²⁶ du documentaire historique ; adversaire du pouvoir déjà contesté par le ton et le style des magazines *16 millions de jeunes* et *Zoom*, adversaire d'un discours historique stéréotypé insuffisant à éclairer l'histoire contemporaine. Le dévoilement d'une histoire « cachée » au public est la suite logique de l'activité de journalistes

²¹ Cf. Pascal Breton, « *Zoom* » change le jeu, 1966-1968, in J.-N. Jeanneney, M. Sauvage, *Télévision nouvelle mémoire...*, pp. 70-92.

²² Marcel Ophuls, « L'importance des anecdotes... ».

²³ Marcel Ophuls, fils du célèbre cinéaste Max Ophuls, est issu d'une famille juive allemande émigrée en France après l'incendie du Reichstag. Devant l'avancée allemande, ils émigrent à nouveau aux États-Unis, où Marcel Ophuls étudie avant d'entrer à la Sorbonne. Il réalise son premier court-métrage en 1960, puis *Peau de Banane* avec Jeanne Moreau et Jean-Paul Belmondo en 1963. Il rejoint Harris et Sédouy à *Zoom* en octobre 1966, et y reste jusqu'à la suppression de l'émission en juin 1968.

²⁴ « [...] comme je n'avais pas de boulot sur les Champs-Élysées, j'étais bien content à l'époque de travailler pour l'ORTF, alors que dieu sait que je n'aimais pas l'ORTF. On s'était fait un petit coin de liberté et, à ce moment-là, André et Alain et moi, on était très copains. Ils m'envoyaient à New York, en Bavière. Et un jour j'entre dans leur bureau et André me dit : 'Est-ce que vous aimeriez faire Munich ?' J'étais le senior, les autres n'avaient jamais fait plus de dix minutes. » (*Ibid.*).

²⁵ *Munich ou la paix pour cent ans*, diffusé en deux parties sur la Deuxième chaîne le 2 (« La faiblesse des bons ») et le 16 septembre 1969 (« La malice des méchants »). Identifiants de notice INA : CPF92045477, CPF86612983.

²⁶ Cf. I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*

d'Harris et Sédouy : « leur mission ou du moins leur métier, si l'on se veut moins emphatique, c'est tout de même d'expliquer le réel au public. »²⁷

En fait de film de montage, Harris, Sédouy et Ophuls appliquent au documentaire les procédés du reportage d'investigation ; les documents classiques du genre – interviews, archives, photos, et même musique – sont traités comme des pièces d'un dossier d'enquête dont le ton acerbe de ses auteurs désamorce les convictions de l'archive. Plusieurs dispositifs, qui forment des éléments d'un style ophulsien affirmé dans les productions suivantes, sont déjà présents dans *Munich*²⁸ : le commentaire en voix-off est absent, remplacé par une juxtaposition de témoignages²⁹ ; le réalisateur se rend visible dans les entretiens avec les témoins ; les documents d'archives sont en priorité filmés plutôt que des banc-titres ; des fictions, « famille d'images étrangères au corps du film »³⁰ sont insérées ; la musique fait l'objet d'une attention extrême. « Enfin un travail d'enquête aussi minutieux qu'approfondi, un montage d'une grande rigueur, le tout contribuant à donner un rythme exceptionnel au film, rythme nécessaire pour qu'il supporte une durée inhabituellement longue. »³¹

Surtout, l'élément essentiel du travail d'Ophuls sur le documentaire réside dans le ton ironique qu'il emploie dans l'ensemble des composantes du film, tant par ses propos qui se font entendre à l'écran que par un montage incisif qui organise la collusion des images et des récits et en dévoile les mensonges ou le risible. Isabelle Veyrat-Masson parle des « perversités du montage » : il fonctionne comme un « détecteur de mensonges » dont dispose l'auteur du fait du recul qu'il a vis-à-vis des événements historiques ; en connaissant le fin mot de l'histoire, Ophuls peut dénoncer la naïveté des démocraties face à l'avancée nazie. Le réalisateur-monteur dispose d'un pouvoir absolu sur les témoins qu'il met en scène : en faisant disparaître les questions des entretiens, il peut faire se répondre des déclarations de témoins qui n'ont jamais eu connaissance des propos tenus par leurs contradicteurs. Les auteurs de *Munich* se défendent de profiter de leur statut d'hommes du futur au moment de juger les actes du passé :

André Harris rejette tout reproche de manipulation en déclarant que l'historien, pas plus que le reporter, n'est homme de science. Il n'est qu'un « journaliste à rebours », sujet aux mêmes partis pris et convictions. Mais ce qu'il ne prend pas en compte

²⁷ André Harris, Alain de Sédouy, *Qui n'est pas de droite ?*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, p. 10.

²⁸ Cf. Gérard Collas, « *Munich ou la paix...* ».

²⁹ Ophuls « refuse catégoriquement le recours au commentaire *off* pour rectifier le tir et apprendre au public ce qu'il faut penser des propos tenus par les témoins qui veulent bien se prêter à ce jeu » (Marcel Ophuls, *Le Chagrin et la Pitié*, Paris, Alain Moreau, 1980, p. 262). Ici, « en premier lieu, l'interview a pour rôle de confronter un personnage du présent avec son propre passé » ; ensuite elle « confronte la représentation que le témoin a de son passé avec la réalité de ce passé. [...] Enfin et surtout, la fonction du témoignage dans ce film est de se substituer au commentaire. » (M. Ferro, *Analyse de film...*).

³⁰ Gérard Collas, « *Munich ou la paix...* », p. 12.

³¹ *Ibid.*

c'est que l'alliance du journalisme d'enquête et ces « lois du spectacle » qui consistent à proposer au public soit ce qui forme un écho dans sa conscience, soit ce qui l'étonne et le fait rêver, ou les deux successivement, provoquent un cocktail extrêmement différent et autrement plus fort.³²

Le film manifeste toutefois une subjectivité reconnue par ses auteurs : ils « ne veulent pas seulement raconter un événement, expliquer une situation, non : ils veulent aussi 'traquer' ce qu'ils appellent des 'mythologies' »³³, Ophuls se déclarant plus intéressé par « la morale politique » que la politique elle-même. Le montage apparaît comme la grammaire fondamentale du film : c'est parce qu'il porte déjà la subjectivité des auteurs que leur commentaire est inutile.³⁴ Les jugements de valeur sont assumés tandis que le film s'amuse à « perdre le spectateur » : la subjectivité joue aussi dans une écriture qui ne propose pas un discours rectiligne mais conserve des éléments en réserve comme autant de « pièces à conviction, des éléments nouveaux qui auraient logiquement dû être produits bien avant »³⁵. *Munich* est tout entier construit autour d'un effet de suspense artificiel qui réussit à piéger le spectateur sur des éléments pourtant passés et connus :

Ophuls agit ici comme un procureur disposant d'atouts secrets et qui entend les abattre au moment qu'il choisira. Ce n'est pas tant l'historien qui a recours aux témoignages que le réalisateur qui convoque les témoins retenus moins pour leurs qualités intrinsèques (ce qu'ils sont, ce qu'ils représentent) que pour la pierre qu'ils sont susceptibles d'apporter à l'édifice, leur contribution au discours du film même si celui-ci n'est pas le leur.³⁶

In fine, que dit *Munich* ? Rien qui, en 1967, ne soit particulièrement subversif : la conscience d'une démission collective des dirigeants des démocraties occidentales face aux menaces nazie et fasciste est communément partagée, d'autant plus que l'État français avait, dès la guerre, fondé sa révolution nationale sur la nécessité de relever le pays et de racheter ses

³² « Détonnant parfois, comme l'a montré la diffusion du *Chagrin et la pitié* qui a déclenché une révolution que n'avaient pas produites les livres *Mon village à l'heure allemande* de Jean-Louis Bory, *La France de l'Europe de Hitler* de Eberhard Jäckel ou *La France de Vichy* de Robert Paxton. » (I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, p. 204).

³³ Christine Manigand, Isabelle Veyrat-Masson, « Dans le passé aussi : *Munich 1938* », in J.-N. Jeanneney, M. Sauvage, *Télévision nouvelle mémoire...*, pp. 193-194.

³⁴ « [...] le commentaire est pratiquement banni : il faut que les images parlent d'elles-mêmes... ou qu'on les fasse parler. A vrai dire, c'est moins par les images elles-mêmes que par ce que leur rapprochement suggère que le sens se dégage. André Harris le déclare et l'assure : 'Dès qu'il y a montage, il y a parti pris' [*Le Monde*, 24 août 1972]. Et Marcel Ophuls, semblablement : 'J'ai effectivement travaillé les enchaînements d'une scène à l'autre, ce qui est la fonction du récit dramatique.' [*Education 2000*, mars 1981]. Dans *Munich*, le récit avance par contrastes. Le propos des auteurs, c'est de 'décrire un état d'esprit, toute une atmosphère qui a fini par conduire à la Seconde Guerre mondiale. La conférence était bien le centre (l'idée portemanteau), et non pas le sujet du film.' » (*Ibid.*, p. 195)

³⁵ Gérard Collas, « *Munich ou la paix...* », p. 14.

³⁶ *Ibid.*

péchés ; que la III^e République finissante et décrépée soit responsable du désastre de 1940, c'était une conviction que partageaient largement les Français des années soixante, et qui fondait le propos de Frédéric Rossif dans son *Magazine du temps passé*. Le film de Marcel Ophuls ne provoque pas de chamboulement mémoriel similaire à celui du *Chagrin* :

Le film ne rouvre pas une blessure, le sujet pouvait le laisser penser, pas le discours tenu sur l'événement trente ans plus tard. Ce que le spectateur attend du film c'est qu'il fasse la lumière sur cette erreur et sur ses causes : en faisant le procès des hommes qui l'ont commise et de ceux qui les ont applaudis, il s'interdit de le faire, s'enfermant dans une problématique qui ne peut que tourner en rond dans la mesure où elle fait tout pour éviter que puissent être remis en cause les postulats de départ : la faiblesse des dirigeants et la démission collective des peuples.³⁷

Afin d'appuyer ces postulats, le film verse même dans l'effacement de données historiques majeures : l'URSS n'intervient qu'après la moitié du film, par une occultation délibérée qui contribue à porter l'accusation sur les seuls Français et Anglais³⁸. Le film délaisse également la contextualisation historique qui pourrait donner à comprendre les enjeux politiques de la rencontre à Munich, mais qui nécessiterait un emploi du commentaire ; les auteurs s'y refusent, eux qui préfèrent emprunter des chemins détournés pour faire entendre ce qu'ils ont à dire. La musique constitue l'un de ces chemins, elle dont la légèreté représente l'insouciance naïve des Français face au désastre. Si les documentaires historiques ont toujours fait usage de l'implicite – il y a toujours semble-t-il, en cinéma comme en littérature, un sous-texte plus ou moins opaque – *Munich* propose un renouvellement du genre en imposant l'implicite comme unique élément constitutif du film : si le propos est assumé et parfaitement limpide³⁹, il ne doit exister que dans le décryptage qu'en fait le spectateur. Pour ces raisons,

³⁷ « Ce qui pourtant nous trouble, durant toute la première partie du film, c'est la façon - somme toute convaincante - dont résistent ceux qui figurent ici en accusés (Daladier et Bonnet), qui ont accepté de comparaître, et que nous voyions déjà condamnés. Toute la force, la détermination, l'unité sans faille derrière ses chefs, l'orgueil retrouvé sont du côté allemand. Les images d'archives nous piègent dans la mesure où elles ne sont que des images de propagande, des mises en scène cinématographiques de mises en scènes manifestantes. Français et Britanniques n'aspirent qu'au repos, aux loisirs, à la détente. Le système d'alliance franco-anglaise semble plus fonctionner comme un obstacle à la fermeté que comme un atout. Le tableau dressé est tel que s'il nous fallait condamner les dirigeants, ce serait pour leur accorder aussitôt les plus larges circonstances atténuantes. S'ils sont coupables, c'est parce que nous étions complices. À moins que ce ne soit l'inverse. » (*Ibid.*, p. 13).

³⁸ « Cette présentation tardive dans le film de données pourtant essentielles pour la compréhension du rapport de forces et donc de la marge de manœuvre dans laquelle les politiques pouvaient agir, n'est pas une erreur de montage. Elle signifie que l'on est dans un procès, dans une dramatisation qui nécessite le ménagement d'effets appropriés et non dans une pure analyse historique. » (*Ibid.*).

³⁹ « Si ces remarques doivent être faites, ce n'est pas pour jeter le discrédit sur le film et reprocher à Ophuls d'avoir un point de vue sur son sujet, mais plutôt pour rappeler qu'il y a bien un discours à l'œuvre dans le film, même si le commentaire est quasiment absent, ne jouant en tous cas pas le rôle qui lui est habituellement dévolu dans le documentaire historique. Marc Ferro notait, à propos du *Chagrin* et la Pitié, que l'image y primait sur le texte. Pour être encore plus précis, disons que c'est de l'ajustement des images, du travail de montage que naît le sens du film, un sens conforme au discours du réalisateur qui assume ce travail avec une parfaite maîtrise. [...] La télévision, surtout lorsqu'elle traitait de problèmes politiques était largement (et justement) perçue comme la voix du pouvoir, le commentaire tenait le discours

Munich ou la paix pour cent ans rencontre la critique d'historiens peu amènes face à ce dévoiement du discours historique. René Rémond, responsable plus tard avec Georgette Elgey d'un documentaire censé répondre au *Chagrin et la Pitié*, s'attaque à l'usage du témoignage qu'il considère comme impropre à la connaissance historique : « Un témoignage seul ne peut pas reconstituer l'opinion d'autant que l'opinion, sauf à de très rares moments, n'existe pas unanime. En outre, pour que des témoignages aient valeur historique, il conviendrait de les recueillir en très grand nombre. La formule même du film l'exclut. »⁴⁰ On peut douter qu'un tel avis ait modifié les convictions des auteurs du documentaire, qui n'y attachaient pas cette quête d'une « valeur historique » : « le propos de *Munich* est de se servir des oublis, des omissions, des déformations et des décalages opérés par le temps, par la mémoire. »⁴¹

b. *Le chagrin, ou la pitié ?*

Tout film est « historique » : il suffit d'attendre. Et puis il y a ceux qui marquent véritablement une date : c'est le cas du *Chagrin et la Pitié*. Dans l'histoire du cinéma français, comme dans celle de la société française contemporaine, nous savons maintenant qu'il y a un avant et un après : avant, et après *Le Chagrin et la Pitié*. Les articles parus dans la presse française au cours des vingt-cinq dernières années nous le prouvent abondamment : l'histoire de ce film est un morceau d'Histoire.⁴²

« Contre-légende » selon Henry Rousso, « doxa » ou « vulgate » pour Pierre Laborie ; l'impact du film de Marcel Ophuls sur les représentations collectives de la période de l'occupation est largement documenté et a fait l'objet d'une abondante littérature. *A contrario* de *Munich* qui n'apportait, somme toute, que peu d'éléments mémoriels nouveaux sur l'événement qu'il abordait, *Le Chagrin et la Pitié*, au confluent de plusieurs tendances mémorielles et historiographiques, semble avoir dévoilé une fois pour toutes ce qu'il en était des mentalités et des comportements des Français sous l'occupation. Poursuivant la tâche de démythification conférée au documentaire par ses autres, il induit deux propositions générales

du Père ; de celui qui possède le savoir et la raison. C'est cela qui a craqué en mai 68 devant le désir de prendre la parole, de faire resurgir ce qui était enfoui, d'opposer sa vérité à celle du pouvoir, de tuer le Père. Plus fondamentalement que la censure de fait qui pesa longtemps sur *Le Chagrin et la Pitié* à la télévision, ce qui permit à ce film de rencontrer un large succès tant auprès du public que d'une certaine critique - notamment de gauche - c'est, je crois, ce surprenant effet de vérité et de justesse que lui conférait l'absence de ce commentaire honni. Rares furent les critiques de l'époque pour rappeler que l'absence de commentaire n'est pas celle de tout discours mais le camouflage de sa présence. Marcel Ophuls fut plus loué pour son travail de journaliste et d'historien que pour son travail de cinéaste. Il est temps de reconnaître en lui le véritable maître d'œuvre, de film en film, d'une comédie grinçante des désastres du siècle et non l'historien trouble-fête que l'on salue commodément. » (*Ibid.*, pp. 17-18).

⁴⁰ René Rémond, cité in Christine Manigand, Isabelle Veyrat-Masson, « Dans le passé... », *op.cit.*, p. 192.

⁴¹ I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, p. 204.

⁴² P. Pilard, « *Le Chagrin et la Pitié...* », p. 19.

qui changeaient la donne : non seulement la France des années noires était coupable de collaboration avec l'occupation ; mais en plus, cette collaboration, loin d'être le seul fait des dirigeants de Vichy, définissait les actions de Français « moyens » jusque dans leur vie quotidienne, par conviction, attentisme ou faiblesse. C'est cette donnée particulière qui fait, en 1971, toute l'originalité du film :

La grande histoire, celle des manuels et des cérémonies officielles, n'y fait qu'intrusion, par moments. Vision stendhalienne, accrochée au détail significatif, elle laisse sur la touche (à quelques exceptions près) les grandes figures, habituellement dominantes dans les images d'alors, au premier rang desquelles le général de Gaulle, quasiment absent du film.⁴³

Réalisé après le raz-de-marée de mai 1968, le documentaire n'a plus rien à voir avec l'ORTF auquel il avait pourtant été proposé. Harris et Sédouy, « fouilleurs de merde » autoproclamés⁴⁴, producteurs depuis 1965 des magazines *Zoom* et *16 millions de jeunes*, font les frais de la répression qui touche à l'Office les professionnels désobéissants : leur première émission citée étant directement liée au déclenchement de la grève de juin, ils sont parmi les premiers à être licenciés. Les chemins se séparent avec Marcel Ophuls, qui rejoint la télévision allemande, plus « libérale » sinon plus libre⁴⁵. C'est cette dernière qui cofinance le film⁴⁶ en accordant aux trois hommes la liberté que l'Office leur avait refusé⁴⁷. Ophuls déplore l'absence de ce dernier : « à cet accord de coproduction, il ne manquait que le partenaire le plus logique, le plus normal, et celui qu'on aurait pu considérer comme le plus essentiel : l'ORTF ! »⁴⁸ L'enjeu est désormais de proposer un regard original sur un sujet délaissé par la télévision :

André Harris voulait absolument traiter de l'exode, de la défaite, de la Résistance et de la collaboration. Moi, je n'étais pas chaud ! Le sujet me semblait trop vaste, trop mal défini, et aussi trop banal. Bref, je ne savais pas quelle forme donner à un tel sujet, comment le limiter dans le temps et l'espace. Et puis la Résistance, bien sûr, on en parlait à chaque coin de chaîne nationale. Quant au reste, au phénomène de démission collective face à la réalité hitlérienne, il me semblait que j'en avais déjà beaucoup fait état au cours de l'émission précédente, et pas si mal que ça. J'avais

⁴³ H. Rousso, *Le syndrome...*, p. 121.

⁴⁴ Cf. *ibid.*

⁴⁵ Cf. Marcel Ophuls, « Regardez, mesdames... »

⁴⁶ *Le Chagrin et la Pitié* est produit par le département vidéo des Éditions Rencontre de Lausanne et le *Norddeutscher Rundfunk* d'Hambourg (Cf. J. Maeck, *Montrer la Shoah...*, p. 102).

⁴⁷ « Ce que nous concevions de plus en plus comme une histoire de l'Occupation continuait à être étiqueté par les administratifs comme une histoire de la résistance » (Marcel Ophuls, cité in H. Rousso, *Le syndrome...*, p. 130).

⁴⁸ Cf. Marcel Ophuls, « Regardez, mesdames... »

peur des redites. Je proposais la crise des missiles, surtout parce que j'avais envie de me balader du côté de Cuba et de Washington. Et puis, pour tout dire, je n'avais pas très envie de repartir une fois de plus à ce que Harris avait coutume d'appeler 'la chasse aux coucou à roulette'. Ces alibis de nazis séniles, ces arguments de généraux aigris par les défaites, ces mensonges de vieux politiciens usés, j'en avais ma claque !⁴⁹

En 1969, le sujet est défini : Harris, Sédouy et Ophuls s'attaquent à la « chronique d'une ville française sous l'occupation. »⁵⁰ Le choix de cette dernière relève presque du hasard, avec pour seul principe d'étudier une ville de province. Clermont-Ferrand apparaît finalement comme un candidat représentatif des enjeux convoqués :

Limoges, Toulouse, Nancy, Lyon ? A la limite, on aurait pu fermer les yeux et planter une épingle au beau milieu d'une carte de France. Un grand résistant, Marcel Fouché-Degliame, nous conseille un jour Clermont-Ferrand. C'était près de Vichy, il y avait eu là les maquis d'Auvergne, d'Astier y avait fondé le mouvement « Libération », il y avait eu des procès politiques, un large contingent de la Milice, des tas de choses, en somme. Comme partout !⁵¹

Le tournage n'a rien à envier à celui des *Grandes batailles* : « trente mille mètres de pellicule impressionnée, soixante heures d'entretiens enregistrés. C'est aussi la vision, pendant des semaines, d'une masse informe de documents d'archives dans quatre pays différents. »⁵² Le montage, lui, nécessite de longs mois de travail : tourné en 1969, le film est prêt à être diffusé en 1971.

Comment expliquer que l'ORTF ait refusé de programmer un film largement salué à l'époque comme une œuvre majeure dans le dévoilement des tabous mémoriels contemporains ? En premier lieu, parce que le film prend précisément pour cible la télévision, responsable de l'aveuglement qu'il dénonce : à l'instar de *Munich*, *Le Chagrin* est pensé « pour faire opposition et livrer un pendant à ce déferlement d'autosatisfaction complaisante et cocardière qui semblait dominer et déterminer le contenu de la plupart de ce qui se faisait en la matière à la télévision

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ « Autrement dit, l'ouverture d'une nouvelle boîte de Pandore. A l'origine, une démarche strictement professionnelle : il s'agit de faire son métier aussi sérieusement que possible, sans préjugés ni concessions, avec une technique relativement nouvelle, celle de l'interview en son synchrone, grâce à la caméra et au magnétophone portables. » (P. Pilard, « *Le Chagrin et la Pitié...* », p. 20).

⁵¹ Cf. Marcel Ophuls, « Regardez, mesdames... »

⁵² « C'est des centaines de rencontres, des milliers de kilomètres parcourus sur des petits chemins d'Auvergne et sur les autoroutes allemandes. C'est aussi les rues et les cafés de Clermont Ferrand, c'est les virées dans les bars de Londres et les brasseries de Munich, c'est les longues conversations de l'équipe, le soir, dans les restaurants d'hôtel entre hommes qui sont eux-mêmes sinon des témoins et des acteurs, du moins les enfants et les héritiers de cette époque qu'il s'agissait de décrire. » (*Ibid.*).

française. »⁵³ En ce sens, il se contentait de mettre devant les yeux du grand public une vérité historique déjà établie :

Tout ouvrage historique sérieux, traitant de cette époque de notre Histoire, reconnaît que les résistants actifs, sous l'Occupation, constituaient une infime minorité des Français. Cela s'écrit depuis longtemps, cela se dit un peu partout. Pourquoi, alors, n'aurait-on pas le droit de constater cette évidence dans des domaines d'expression qui s'adressent au plus grand nombre, c'est à dire dans le Cinéma ou la Télévision ? N'a-t-on plus le droit d'être sérieux, lorsqu'on essaie de s'adresser à la masse des Français, pour leur parler de leur propre Histoire ?⁵⁴

Pour écrire cette histoire, le film d'Ophuls présente la spécificité d'un documentaire de mémoire⁵⁵ ; le passé y est élucidé par les manifestations des mémoires dans le présent, et les traces documentaires de l'histoire – l'archive cinématographique – ne servent pas tant à établir une connaissance qu'à critiquer, éclairer, confirmer ou infirmer, c'est selon, les souvenirs défendus par les témoins. La composition de ces derniers, plus originale et ouverte que dans les documentaires classiques sur la période, convoque à la fois des acteurs de premier plan de la grande histoire et ceux qui n'en sont que les « figurants », dont l'entrée de certains dans le champ du film relève du hasard. On croise dans le *Chagrin* des résistants auvergnats et des victimes du régime de Vichy, dont Pierre Mendès-France, des thuriféraires du régime collaborateur – René de Chambrun, gendre de Pierre Laval, s'y signale –, des anciens occupants et même, comble de la nouveauté, un authentique nazi repent français en la personne de Christian de la Mazière, dont le témoignage s'impose comme un des points forts du documentaire. Ce qui demeure du discours du film, ce sont toutefois tous les témoins qui, entre 1940 et 1944, n'étaient ni résistants ni collabos, portrait en creux de la société française dans sa majorité, mais que l'attentisme a conduit à se montrer complaisants avec la politique de collaboration. Le film se construit autant sur l'accident des rencontres que l'écriture préalable d'un scénario précis⁵⁶ : Marius Klein, commerçant de Clermont-Ferrand que Marcel Ophuls

⁵³ Marcel Ophuls, 1970, cité in *Images documentaires*, « Marcel Ophuls », 18/19, 3eme et 4eme trimestres 1994, pp. 66-67.

⁵⁴ Marcel Ophuls, 1971, cité in *ibid.*

⁵⁵ « Les films de mémoire, ré-interrogeant témoins et archives, jouant des reconstitutions [...] savent conjuguer le présent de la projection avec le passé de la vue prise et le devenir du montage. La remémoration actuelle et la rétrospection du récit. Ils installent le spectateur dans un écart sensible et réflexif qui lui offre à ressaisir à travers l'écran sa propre histoire, en même temps qu'ils rendent l'histoire actuelle et partageable. » (F. Niney, *L'épreuve du réel...*)

⁵⁶ Le hasard joue un rôle fondamental dans le tournage du documentaire ; du moins, rétrospectivement, est-ce ainsi que Marcel Ophuls présente les choses. Le titre d'abord : Ophuls avait sélectionné une phrase de George Bernard Shaw, « Aristote prétendait que la tragédie purgeait l'âme par la pitié et le chagrin ». Le titre devient une évidence après que Marcel Verdier, pharmacien de Clermont dont l'interview face à ses enfants constitue l'ouverture du film, prononce ces mêmes deux mots en fin d'enregistrement. La caméra ne tournait plus, mais le hasard fait que le son enregistrait encore : « Je trouvais ça tellement chouette qu'on a fait un arrêt sur image pour qu'il puisse dire 'le chagrin et la pitié' » (Ophuls, 2011). Ces situations posent pour le réalisateur la question de la frontière entre fiction et cinéma-vérité : « Je pense que

questionne sur la parution, pendant la guerre, d'une petite annonce précisant à sa clientèle sa non-judéité, n'aurait jamais dû apparaître dans le film. Par la mise en scène de témoins variés, les trois auteurs proposent une typologie des comportements sous l'occupation : aux collaborateurs et résistants s'ajoute la masse des attentistes. On le verra, ces catégories ne sont pas issues de l'expérience du tournage : elles le précèdent, et déterminent la part respective de chacune d'entre elles dans la sélection et la composition des témoins. Bien que Marcel Ophuls se défende d'en avoir tiré toute influence⁵⁷, le film est tourné et monté dans un contexte d'élucidation historiographique et mémorielle des années noires et propose un discours moderne sur les collaborateurs incarnés par de la Mazière⁵⁸ et sur les résistants dont l'organisation étatique, politique et militante – et ses différentes composantes : GRPF, Assemblée d'Alger, Armée secrète, CNR, etc. – est obliérée ; Ophuls réduit « cette vision rassurante (en partie exacte) d'une organisation huilée, d'un autre État, qui s'est substitué de fait et dans la mémoire à la légalité illégitime de Vichy. »⁵⁹ Les résistants sont ici représentés dans ce qui fonde leur distinction d'autres catégories, à savoir l'engagement actif contre l'occupant ; ce sont des habitants du cru, ruraux, dont Louis Grave est le protagoniste principal. Là où le film apparaît profondément original, en revanche, par rapport aux discours portés sur la période au début des années soixante-dix, c'est dans l'évocation sans compromis de l'antisémitisme qui pullulait dans la société française : le récit par Pierre Mendès-France de son

ce qui donne de la vie et de l'authenticité à un film, documentaire, c'est effectivement la spontanéité. N'empêche que si effectivement il y a plusieurs personnes, il faut quand même organiser. [...] Donc la spontanéité, elle fout le camp très vite. » (*Ibid*). Chacun des entretiens les plus marquants du film semble toutefois enrichi par des hasards bienvenus : hasard du nom d'un témoin – le capitaine Thausen, dont le patronyme signifie « mille » : « il y en avait des milliers comme lui ! » –, hasard de la vie privée qui voit ce dernier marier sa fille au moment du tournage, occasion inédite de mettre en scène la transmission de la mémoire allemande aux nouvelles générations ; hasard du tournage durant lequel Ophuls remarque une pancarte « chez Marius » en sortant de l'évêché de Clermont-Ferrand, connaissant déjà l'anecdote de la petite annonce de Marius Klein ; hasard du calendrier chargé d'un ancien président du conseil, qui interrompt à plusieurs reprises le discours de Pierre Mendès-France face à la caméra et pousse ce dernier à inviter Ophuls chez lui pour pouvoir terminer l'entretien. Si le documentaire est scénarisé, la fonction de l'écrit n'est que celle d'une « putasserie » pour convaincre la hiérarchie d'entamer la production. Le véritable travail réside dans le *work in progress* : « Comment est-ce que j'aurais pu le faire alors que je ne savais même pas que le capitaine Thausen existait ? » (Ophuls, 2011).

⁵⁷ Ophuls déclare n'avoir été inspiré ni par l'air de mai 1968, qui suit la période de repérages et précède de peu celle du tournage, ni par l'historiographie paxtonienne dont l'ouvrage fondateur, « sur la même ligne » que le *Chagrin*, est publié après la sortie du film. Ophuls se montre même farouchement opposé au travail de l'historien car il souhaite donner la priorité au « spectacle » : « les historiens ne font que m'emmerder. Je n'en veux pas. » (Ophuls, 2011). Pour autant, il est de la responsabilité du cinéaste de se préparer par de la documentation et la lecture de l'historiographie du sujet. L'écart que manifeste *Le Chagrin et la Pitié* avec le travail de l'historien se trouve incarné, pour Ophuls, dans une critique formulée par Jean-Paul Sartre contre le côté spectaculaire du film, dont il se réclame volontiers : « On ne peut pas prendre au sérieux un film dans lequel on sourit tout le temps. »

⁵⁸ « Sa sincérité, l'explication qu'il donne de son désir de revêtir à l'époque l'uniforme allemand révèlent indirectement un aspect méconnu et oublié : l'engagement. [...] Voilà tout à coup une image rassurante qui s'effondre : non, il n'y avait pas à l'époque de 'bons' ou 'mauvais' français : il y avait ceux qui avaient choisi en toute conscience le camp du fascisme et du nazisme et il y avait ceux qui acceptaient de mourir pour une certaine idée de la France – ajouter : de la démocratie et de la république. C'était reconnaître implicitement que le choix de l'un ou l'autre camp n'allait pas forcément de soi, que le pays était traversé par une fracture à l'échelle planétaire et que la Seconde guerre mondiale n'était pas un affrontement entre nations, mais également un combat idéologique sanglant. En 1971, le propos avait quelque chose d'assez neuf. » (H. Rousso, *Le syndrome...*, p. 126).

⁵⁹ *Ibid.*, p. 127.

procès par Vichy en est une pierre fondatrice, le dévoilement par les interviews les plus célèbres – de Marius Klein et des professeurs de Clermont-Ferrand – des comportements antisémites et du silence complice de la population française⁶⁰ sur la déportation des Juifs en est une autre. Le choix délibéré de recourir aux dispositifs les plus classiques du documentaire⁶¹ pour appuyer le discours sur l'antisémitisme reflète le caractère particulier de l'histoire des Juifs en France sous l'occupation : trop sérieux pour constituer un « spectacle », il suppose de renouer avec les dispositifs « objectifs » du genre.

Qualifié par Marc Ferro de « Révolution d'octobre du documentaire », c'est par sa méthode⁶² que le *Chagrin* transmet cette vision renouvelée des années d'occupation. J'ai déjà évoqué le refus du commentaire manifeste dès *Munich* ; en 1971, Ophuls signe et persiste⁶³. La musique joue toujours un rôle de document, cette fois en lien avec une image par l'exploitation d'enregistrements de concerts – Maurice Chevalier face à la troupe – ou le montage conjoint d'images et de sons apparemment étrangers – *Ça sent si bon la France* illustre des séquences d'actualité mettant en scène la milice⁶⁴ – auxquels il confère une fonction critique⁶⁵. Pour Ophuls, le cas de Chevalier « allait presque de soi, ça me semblait tellement évident » : « Je m'en

⁶⁰ « Située en zone sud, l'action montre les manifestations antisémites qui s'exprimaient ici et là dans la population, et qui ne doivent rien à l'antisémitisme nazi. C'est un point crucial dans la mesure où précisément, dans les années soixante-dix, on assiste en France à un très net réveil de la conscience et de la mémoire des juifs français. » (*Ibid.*, p. 125).

⁶¹ « [...] la voix *off* n'intervient qu'à deux reprises, lorsqu'elle souligne l'annonce de décrets juifs par Vichy et lorsqu'elle évoque la rafle du Vel d'hiv'. Dans la même veine, hormis quelques photographies qui stigmatisent l'exclusion des Juifs de la société française, l'image d'archives n'occupe qu'une place de second rang, comme si aucun élément extérieur ne devait altérer la puissance évocatrice des témoignages. [...] Notons que les deux personnages d'origine juive, Mendès France et Lévy, ont réchappé à la déportation, leur expérience se limite donc à la première phase du processus qui est celle des persécutions. Néanmoins, ce sont eux, et particulièrement Lévy, qui soulignent l'existence d'un antisémitisme français et affirment que le régime a collaboré à la déportation des Juifs. Ils jouent, en quelque sorte, le rôle de l'historien, figure absente du film, à l'instar du survivant juif de la déportation. » (J. Maeck, *Montrer la Shoah...*, pp. 99-100).

⁶² « La justesse du film - sa pertinence historique et son impertinence subjective, celle-ci actualisant celle-là - dépend de l'adéquation de la méthode au sujet choisi, de la parole in situ au champ opératoire, de la bonne conjugaison du temps de l'enquête filmée et du temps des événements passés. Jusqu'à November Days, Ophuls tournait ainsi l'Histoire au passé recomposé : « Je suis allé voir monsieur Machin — bonjour Mr Machin : alors vous nous dites aujourd'hui qu'à l'époque... » (F. Niney, *L'Épreuve du réel...* p. 55).

⁶³ « Si on faisait parler des gens devant la caméra et qu'ensuite on faisait un commentaire pour dire au spectateur ce qu'il faut penser du témoin qui vient avant par rapport au témoin qui vient après, c'est ça qui est très antipathique, et malheureusement ça continue à se faire beaucoup. A partir du moment où on a des témoins et des témoignages pour raconter des histoires, il me semble que ça va presque de soi, ça coule de source, de faire le moins de commentaire possible, ça fait partie d'un contrat moral qu'on a avec les gens qui sont devant la caméra. » (Marcel Ophuls, 2011).

⁶⁴ « C'était un peu dur. Mais je ne suis pas un gentil, hein. Et là, il n'y avait aucune raison d'être particulièrement gentil. » (*Ibid.*).

⁶⁵ « Presque toujours, les documents sont là pour rendre compte de l'état d'esprit et de l'atmosphère d'une époque, et rendre ainsi plus palpable ce que les témoins ne peuvent évoquer qu'en paroles. C'est pourquoi j'aime le plus souvent utiliser un document dans son montage original, avec son commentaire et sa musique d'époque [...] J'ai découvert très tôt que les cartes d'index (des archives) ne peuvent donner qu'une idée très approximative et souvent fautive du contenu réel d'un document filmé, et surtout de son impact. Car celui-ci tient beaucoup plus, bien sûr, à des facteurs émotionnels et intuitifs qu'à leur contenu apparent. [...] Malheureusement, les gens qui s'occupent de ce genre d'émissions sont plus journalistes que cinéastes. C'est pourquoi s'ils utilisent le document du *Fürher* visitant Paris, c'est pour évoquer l'événement lui-même et non pour s'attacher à en faire ressentir le climat, et encore moins la façon dont il a été filmé. » (Marcel Ophuls, cité in Niney, *L'Épreuve du réel...*, p. 284).

fous de savoir s'il a réellement été collabo. Sans doute pas : sans doute qu'il a simplement continué à faire son métier et à refléter la réalité de l'époque. Mais ça s'imposait [...] car ça commence dans la ligne Maginot [...]; et comme il a continué à chanter... »⁶⁶. Si dans la mémoire collective l'identification de la drôle de guerre aux paroles de Chevalier est le fait du *Chagrin*, Ophuls se contente en cette occasion de reprendre le discours cinématographique de Rossif, qui date de dix ans auparavant ; c'est un bon exemple de la manière dont le *Chagrin* s'est vu conférer un statut mythique absolument novateur, qui impliquait qu'il innovait sur tous les points. Il faut toutefois reconnaître au film d'Ophuls son rôle majeur dans la mise à disposition du grand public d'un procédé certes pas inédit mais peu employé et qui contraste avec le discours académique de la télévision :

La vertu du procédé [...] se jouait dans cet écart : le spectateur a à juger au présent de genres qui parlent au présent de leur passé personnel, et par ricochet (le montage les mettant en miroir, agençant leurs réflexions) de l'Histoire avec un grand H [...]. La force convaincante du *Chagrin et la Pitié* [...], c'est qu'il ne s'agit pas seulement de reconstituer une vérité enfouie, tue ou amputée – à la Decaux – mais de mettre le citoyen spectateur en position de mesurer ces écarts : écart entre la version canonique de l'Histoire et les récits vécus, écart des récits entre eux, écart entre les actes et les raisons, écart surtout entre ce qui fut vécu par tel ou tel et ce qu'il est devenu, ce qu'il en dit n années plus tard. Pas des faits, à jamais naufragés, mais des dires et des comportements. Il s'agit bien de devenir, non d'essence, de mesurer le réel non à la fatalité du fait accompli mais aux possibles d'alors et d'aujourd'hui (qu'accentuent les irruptions de fictions).⁶⁷

Si Julie Maeck voit dans ces dispositifs une rupture avec les « utilisations antérieures » qui imposaient le discours de l'image sur celui du témoin⁶⁸, il semble plutôt que le changement de paradigme opéré par le témoignage soit celui de la transformation de l'anecdote, qui passe

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ « Car si l'histoire a bien eu lieu, elle n'est jamais définitivement jouée mais toujours à reprendre : ce qui compte pour les survivants que nous sommes tous des guerres passées, ce n'est pas la commémoration, c'est au contraire la remémoration, l'anamnèse qui lève le refoulement (ou ses clichés figés) et permet la résurrection, non pas des morts, mais des mots qui libèrent le jeu de la réflexion, seul accès vital au juste oublié. » (F. Niney, « L'histoire peut-elle... », pp. 55-56).

⁶⁸ « [...] l'entretien se substitue ici aux images d'archives et devient, comme le souligne Vincent Lowy, 'la véritable matrice de la reconstitution historique'. Ce faisant, Ophuls 'a ouvert la porte : il a mis en évidence l'idée que l'écriture historique des crimes nazis s'effectuerait par la quête de témoignages'. Non pas que le matériel iconographique soit absent du film, il joue aussi, comme nous allons le voir, un rôle au sein du récit qui tranche avec les utilisations antérieures. La rupture se situe plutôt dans le bouleversement de la relation entre le discours de l'image et le discours oral où, traditionnellement, la force du premier domine pour installer un nouveau modèle où l'entretien fait figure de fil conducteur. » (J. Maeck, *Montrer la Shoah...*, p. 88)

du statut de confirmation du discours historique – le « c'est ici » des *Grandes batailles* – à celui de vecteur originaire de la connaissance historique :

C'est une façon d'aborder la grande histoire à partir des petites histoires. Je crois beaucoup à l'importance des anecdotes. A mon avis, ce sont les anecdotes, et l'enchaînement des anecdotes, qui nous amènent à la grande histoire avec un grand H. En tout cas c'est plus amusant à faire.⁶⁹

Le plus important réside alors dans le choix des témoins⁷⁰ qui doivent avoir de telles anecdotes à raconter ; le travail d'historien du réalisateur consiste à assurer une égale proportion des témoins selon leur action pendant la guerre au regard du nombre de résistants, collaborateurs et attentistes dans la société française de l'époque⁷¹. On comprend dès lors que des « figures d'en bas » soient les sujets privilégiés du film ; s'opposant aux « grands témoins » qui « ont le sentiment, à quelque titre que ce soit, d'avoir fait l'histoire [...], d'avoir joué ou rempli le rôle pour lequel ils sont désormais sollicités », ceux-ci peuvent se considérer exclus et « commencent souvent par affirmer qu'ils n'ont rien à dire »⁷² mais constituent néanmoins un échantillon sociologique représentatif. En-dehors de ces quelques précautions préliminaires, le champ est ouvert à l'improvisation et à l'inattendu de la discussion⁷³.

Le produit de ce « montage contrapuntique de paroles vécues et vivantes » est sans appel : sans jamais le dire explicitement, *Le Chagrin et la Pitié* « dévoile les zones grises, dans le sens où la définit Primo Lévi »⁷⁴ de la France sous l'occupation, où prédomine la honte du souvenir

⁶⁹ Ophuls, 2011.

⁷⁰ Et qui constitue un véritable travail de persuasion : Christian de la Mazière, qu'Ophuls souhaitait absolument présenter dans son film en tant que personnage mondain et séducteur, mais surtout pour ses souvenirs de la division Charlemagne, refuse d'être interrogé par ce dernier, considérant que l'interview serait « trop hostile » ; ce sont Harris et Sédouy qui lui « font la cour » pour le persuader de participer au film. Du fait du retard pris dans sa participation, l'interview est réalisé au château de Sigmaringen – lieu où la Mazière était passé, sur le chemin du front russe – où Ophuls était en train de tourner, faute de moyens pour revenir enregistrer à Paris.

⁷¹ « [...] pour être complet, on peut ajouter que sur l'ensemble du film, en comptant donc les images d'archives, Marcel Ophuls parvient à un équilibre différent : 'En soulignant chaque ligne du texte manuscrit [...], 20 % du film seraient consacrés à l'évocation de la Résistance, 25 % à la Collaboration ainsi qu'à la politique et à la propagande de Vichy, et 55 % ne se réfèrent directement ni à l'un ni à l'autre.' » (H. Roussio, *Le syndrome...*, p. 124).

⁷² Daniel Voldman (dir.), « La Bouche de vérité ? La recherche historique et les sources orales », *Cahier de l'institut d'histoire du temps présent*, n°21, 1992, p. 38).

⁷³ « Le texte des questions n'est jamais préparé à l'avance. [...] Pour qu'un entretien filmé soit réussi, il devrait ressembler le plus possible à une conversation. Pour mettre l'interlocuteur en confiance, il ne faut pas essayer de jouer ni au procureur ni au psychanalyste. Il est plus utile de lui donner l'impression qu'on connaît la question, plutôt que les questions ! Pour être naturelle et fructueuse, une question devrait, le plus souvent, se placer dans le contexte de la réponse précédente ou en tout cas en donner l'apparence. Rien n'est plus refroidissant pour l'interlocuteur, et plus tard pour le spectateur, que de sentir que l'enquêteur suit sa petite idée sans écouter véritablement ce qu'on lui dit. » (Marcel Ophuls, cité in Vincent Lowy, « Les têtes parlantes : Analyse croisée de la pratique de l'interview dans les films de Marcel Ophuls et de Claude Lanzmann », *Cahier international*, n°7, septembre 2001).

⁷⁴ « Dans *Les Naufragés et les Rescapés*, publié quarante ans après la guerre, Lévi esquisse une zone intermédiaire à celles des victimes et des persécuteurs, espace en demi-teinte où se côtoient, 'avec des nuances de qualité et d'importance', les prisonniers privilégiés du système concentrationnaire mais également les hommes des *Sonderkommandos*, *Quisling* en

enfoui de la collaboration ; cette « chronique » de la vie quotidienne à Clermont-Ferrand apparaît comme un prétexte à l'observation de l'histoire du pays entier, représenté par des échantillons significatifs. On le verra, le propos *sui generis* du documentaire est autrement plus riche qu'une simple accusation se limitant au dévoilement des attitudes collaborationnistes⁷⁵ : les résistants y tiennent également un rôle majeur mais dont la teneur fut assimilée à une plaidoirie. Détruisant « des mythes dont les Français ont encore besoin »⁷⁶ selon Jean-Jacques de Bresson, président de l'ORTF⁷⁷ s'adressant à la Commission des affaires culturelles du Sénat, le film subit la « censure par inertie » de l'Office, laquelle lui confère, plus que son contenu, le statut d'œuvre démythificatrice.

c. *Chronique d'un film français sous la censure*

A partir du moment où l'occupé se substitue à l'occupant dans le rôle de jeune premier, surgissent sur le devant de la scène deux éléments qui n'ont pas l'heur de plaire aux gardiens de la mémoire officielle que sont l'État et la télévision : d'un côté, la politique propre du régime de Vichy dont les tenants et aboutissants tiennent 'autant à la situation de la défaite et de l'Occupation qu'à une logique interne, propre à l'histoire politique et idéologique de la France', de l'autre, le fait que la 'guerre de trente ans' a moins laissé de séquelles que l'affrontement franco-français entre partisans et opposants au nazisme et au gouvernement de Pétain.⁷⁸

Peu apprécié des responsables politiques français et des dirigeants de la télévision, le film de Marcel Ophuls est mis à l'index pendant dix ans. Malgré sa diffusion télévisée en RFA, en Suisse, en Hollande et aux États-Unis où il rencontre un grand succès, le *Chagrin* doit attendre l'élection d'un président de la République socialiste et l'arrivée d'un de ses auteurs, André Harris, à la direction des programmes de TF1, pour être enfin programmé en 1981⁷⁹. Le documentaire est toutefois projeté en salles dès avril 1971, distribué par la société Nef/Diffusion de Vincent Malle et Claude Nedjar, d'abord au Saint-Séverin dans le Quartier latin puis au Paramount sur les Champs-Élysées ; en 87 semaines d'exploitation, 600 000 spectateurs, dont

Norvège, le gouvernement de Vichy, le *Judenrat* à Varsovie, ainsi que les mercenaires ukrainiens et baltes engagés dans les opérations de tueries. A cent lieues d'un discours univoque stigmatisé par le diptyque Résistance-collaboration, le 'bien' versus 'le mal', *Le Chagrin et la Pitié* esquisse un tableau aux teintes diverses, où le courage côtoie la veulerie et dont l'épicentre sonde le sens de l'engagement dans l'un ou l'autre camp qui n'est pas toujours guidé par des motifs d'ordre idéologique. » (J. Maeck, *Montrer la Shoah*, p. 87-88).

⁷⁵ Cf. *infra*, Quatrième partie, Chapitre IV.

⁷⁶ Jean-Jacques de Bresson, cité in H. Rousso, *Le syndrome...*, p. 132.

⁷⁷ Par ailleurs ancien résistant, élu en 1985 président de l'Association nationale des médaillés de la Résistance française.

⁷⁸ J. Maeck, *Montrer la Shoah...*, p. 100.

⁷⁹ Cf. *infra*, Quatrième partie.

232 000 parisiens, assistent à ce film de quatre heures et demie. En 1972, Arthur Conte, nouveau PDG de l'ORTF, annonce naïvement la diffusion prochaine du film dont il croit que l'Office possède les droits ; il se rétracte rapidement, peut-être sous l'influence de René de Chambrun⁸⁰, alors que le film essuie de nombreuses critiques⁸¹ dont celle, remarquée, de Simone Veil qui déclare encore en 1981 que « dès lors que le Chagrin et la Pitié était offert comme une vision globale de la France occupée, c'était insupportable [...]. Présenter tous les Français comme des salauds, c'était du masochisme. »⁸² Une telle franchise est rare : pendant une décennie, les responsables politiques bottent en touche. En 1979 encore, et alors que le feuilleton *Holocaust* est présenté aux téléspectateurs, Valéry Giscard d'Estaing est interrogée par Danièle Heymann, journaliste à *L'Express*, qui lui demande pourquoi la télévision n'a toujours pas diffusé le film : le président, qui déclare n'avoir « absolument rien » contre, s'emporte : « Qu'y puis-je ? Posez la question aux conseils d'administration des chaînes, c'est leur affaire. »⁸³ Au même moment, le film fait l'objet d'une ressortie en salles qui rend visible la perte de son caractère démystificateur : vu comme un « classique », il obtient 30 000 entrées. Deux ans plus tard, et malgré les quinze millions de téléspectateurs qui assistent à la première diffusion télévisée du *Chagrin*, le caractère subversif du film est définitivement atténué ; son propos a eu le temps, en dix ans, d'infuser les représentations collectives de l'événement-collaboration⁸⁴. Il est légitime à ce titre de signaler, comme Philippe Pilard, « que le débat portant sur l'Histoire en masque un autre, non moins important : celui sur la télévision, sur sa place, son rôle dans notre société. »⁸⁵ En refusant de diffuser un film largement réclamé par une « censure par inertie », mais censure tout de même, la télévision pompidolo-giscardienne manifeste son incapacité à assumer un rôle de « miroir » de la société ; comme souvent en transmettant des représentations de la Seconde Guerre mondiale, elle ne connaît que celui d'« aiguillon ».

⁸⁰ Cf. H. Rousso, *Le syndrome...*

⁸¹ A l'étranger, il fut diffusé par de nombreuses télévisions et reçut toutes sortes de récompenses internationales. En France, le débat se centra sur une question : a-t-on le droit de porter atteinte à l'image de la Résistance nationale ? Marcel Ophuls commente : 'Que le film soit autorisé [...] pour les circuits spécialisés, les Ciné-clubs, les Maisons de la Culture et pas à la TV française, cela correspond à une idée politique, qui est qu'une minorité privilégiée a droit à une vision plus large, plus complexe des choses, alors que le spectateur moyen, regardé comme un enfant borné, est sous-alimenté [...] » (P. Pilard, « *Le Chagrin et la Pitié...* », p. 22).

⁸² Simone Veil sur Europe 1, *Le Monde*, 30 octobre 1981.

⁸³ P. Pilard, « *Le Chagrin et la Pitié...* », p. 23.

⁸⁴ Rejoignant ce qu'en disait Ophuls : « S'il peut y avoir encore une Révolution, un chamboulement dans la société, si un changement profond peut s'opérer dans les consciences, dans les sensibilités et aussi dans la justice, c'est par l'audiovisuel et non par les barricades que cela se fera... » (*Cinéma 71*, n°157, cité in *ibid.*, p. 30-31).

⁸⁵ « Quand par exemple, Mme Veil dénonce dans *Le Chagrin et la Pitié* une 'vision globale de la France sous l'occupation', elle implique l'idée d'un message univoque. Le meilleur moyen de 'critiquer' ce premier film est d'en faire de nouveaux [...]. La télévision, 'voix de la France' ? La télévision 'voix des Français' ? La télévision, lieu du débat civique, lieu du débat de société ? Ou la télévision 'pompe à brume/pompe à fric', abandonnée, par cynisme, aux mains des histrions et des démagogues ? Cette question-là aussi vaut la peine d'être posée, et pour aujourd'hui : mais ici, comme naguère quand il s'agissait de 'collaboration', la veulerie tient lieu de politique. » (*Ibid.*).

Concluons avec les critiques faites au film et les réponses qu'il suscite : si de nombreux historiens saluent l'acte démythificateur du *Chagrin*, ils relèvent également ses insuffisances et ses manques. Pierre Baudry comme Jean-Paul Sartre relèvent l'absence de la classe ouvrière alors que les interviewés sont des membres de la petite bourgeoisie ; l'erreur pour Sartre est « de faire ce film dans une petite ville, peu éloignée de Vichy, entourée de paysans. On ne peut nous montrer que la résistance rurale »⁸⁶ tandis que Baudry constate que le documentaire « n'est possible que parce qu'il n'est pas dans une situation d'ouvrier, de bourgeois et de petits-bourgeois mais de 'gens', dont l'insertion dans une situation historique est décrite en terme de sentiments »⁸⁷, ce qu'Ophuls lui-même ne nie pas. Henri Amouroux critique les « imperfections », « partis-pris » et « simplifications parfois abusives » d'un film qui « aura du moins le mérite de permettre une interrogation nouvelle sur quatre années de notre histoire qui pèsent encore sur notre destin »⁸⁸.

A la télévision, les réactions ne se limitent pas à une interdiction de diffusion : René Rémond et Georgette Elgey, qui ont déjà collaboré ensemble pour la réalisation de *La IIIe République* et présentent le double avantage du sérieux historien et de la fidélité à la direction de la télévision⁸⁹, sont chargés de réaliser avec Daniel Lander un film de montage pour répondre au *Chagrin*. *La France et les Français sous l'Occupation* est diffusé en deux parties sur la Première chaîne, le 26 juin et le 3 juillet 1974. Le banc-titre qui introduit le film est une réponse explicite :

Ce film se veut une œuvre d'historien. Son propos est donc de tenter de comprendre. Il ne cherche pas à peser les mérites ou les fautes. Il est très difficile pour ceux qui l'ont vécue de se rappeler aujourd'hui ce qu'était l'Occupation. Il est encore plus difficile pour ceux qui ne l'ont pas vécue de l'imaginer. Trente années se sont écoulées. L'effort de compréhension est donc possible. Mais il faut d'abord restituer l'existence quotidienne, avec ses souffrances et ses privations. Dans ce climat, les familles traditionnelles explosent. Seules comptent, au-delà des classifications habituelles, les réactions profondes de chaque individu. Mais les clivages ainsi créés continuent sans doute à peser aujourd'hui sur la conscience politique de la France.

⁸⁶ *La Cause du peuple*, 31 mai 1971.

⁸⁷ *Les Cahiers du cinéma*, n° 231, août-septembre 1971.

⁸⁸ « Entre juin 1940 et août 1944, sentimentalement et politiquement, il y eut, non pas un, mais cinq, six, dix peuples français... Ce sont les conditions mêmes de l'occupation qui ont fait peu à peu d'un peuple résigné, un peuple réveillé, puis un peuple révolté » (Henri Amouroux, *France-Soir*, 28 octobre 1981).

⁸⁹ Georgette Elgey, surtout, autrice avec Robert Aron de son *Histoire de Vichy* qui introduisait la thèse de l'épée et du bouclier, n'était pas suspecte d'un regard trop critique sur les événements de 1940-1944. Rémond et Elgey avaient par ailleurs, à la suite de la diffusion du *Chagrin*, dénoncé des manipulations des images d'archives et un dévoiement des témoignages (Cf. Isabelle Veyrat-Masson, « La télévision, mémoire d'Etat », in Georges Kantin, Gilles Manceron (dir.), *Les Echos de la mémoire. Tabous et enseignements de la Seconde Guerre mondiale*, Paris, Le Monde éditions, 1991, pp. 180-185).

On sait qu'il n'y a pas d'image objective. On sait aussi que les sons peuvent être truqués. Aussi, un film qui se veut œuvre d'historien ne peut pas seulement être une succession de bandes d'actualités. Pour être honnêtes, l'image et le son appellent une intelligence de l'événement. On s'étonnera peut-être que ce film n'ait pas recours à des interviews de témoins ; Mais un témoignage seul ne peut pas reconstituer l'opinion, d'autant que l'opinion, sauf à de très rares moments, n'existe pas unanime. En outre, pour que des témoignages aient valeur historique, il conviendrait de les recueillir en un très grand nombre ; La formule même du film l'exclut.⁹⁰

Les procédés esthétiques du film témoignent d'une méthode anti-Ophuls : les prises de vues d'archives sont de simples illustrations d'un discours porté entièrement en voix-off. L'histoire renonce à l'évocation des « figures d'en bas » pour se concentrer sur les grands acteurs du conflit ; « dès lors, le terme 'français' apparaît comme générique, comme une entité homogène et passive. »⁹¹ Le discours est lénifiant, reproduisant le récit aronien : il n'y a pas d'évocation du sort des juifs, la responsabilité de l'État dans la collaboration est minorée alors même que l'historiographie du sujet est à ce moment-là à un tournant central. Dès 1966, *La France dans l'Europe d'Hitler* d'Eberhard Jäckel et *Vichy, année 1940*, étaient porteurs d'une ouverture vers une étude plus exacte des cadres de la collaboration en France ; pour autant, René Rémond organise avec Jeanine Bourdin en 1970 un colloque à la Fondation nationale des sciences politiques consacré au « Gouvernement de Vichy et la révolution nationale » dans lequel la politique antisémite est parfaitement occultée⁹². La véritable révolution historiographique intervient en 1973 : Robert Paxton, historien américain, publie *La France de Vichy* pour laquelle il a bénéficié d'un accès à des archives allemandes inédites en France⁹³. L'ouvrage rencontre un

⁹⁰ *La France et les Français sous l'Occupation*, « Le Choc », Première chaîne, 26 juin 1974, cité in J. Maeck, *Montrer la Shoah...*, p. 104.

⁹¹ Les exemples de ce procédé sont pléthore, citons-en quelques-uns : au moment de l'ascension de Hitler au pouvoir, 'Les Français ne comprennent pas ce qui se passe de l'autre côté du Rhin', lors du déclenchement de la guerre, 'les Français abordent ce conflit dans la désillusion, l'amertume et la détresse', au moment de l'investiture de Pétain à la tête de l'État, 'les Français sont rassurés de trouver un grand-père prestigieux à qui confier leur destinée'. » (J. Maeck, *Montrer la Shoah...*, p. 107).

⁹² « Pour Renée Poznanski, le fait que ce colloque ne mentionne, à aucun moment, l'antisémitisme d'État démontre, sans ambages, le confinement de ce sujet dans l'historiographie française de l'époque. » (*Ibid.*, p. 111). Cf. René Poznanski, « Vichy et les juifs. Des marges de l'histoire au cœur de son écriture », in Jean-Pierre Azéma, François Bédarida (dir.), *Le régime Vichy et les Français. Actes du colloque international du CNRS organisé par l'IHTP, 11-13 juin 1990*, Paris, Fayard, 1992.

⁹³ « Son *Vichy France*, paru aux États-Unis en 1972, était enfin fondé sur la consultation d'archives allemandes, saisies en 1945 par les Américains, microfilmées et, chose bien plus surprenante aux yeux d'un chercheur français, accessibles au public. Textes à l'appui, Paxton enfonçait vigoureusement le clou : loin d'avoir été un régime serf, Vichy avait souvent, et dès ses débuts renchéri sur les attentes ou les exigences allemandes, par un esprit de zèle qui frôlait, ici ou là, l'adhésion implicite aux valeurs fondamentales de l'univers nazi. En jouant la carte de l'État-Pétain, et non de l'État-Doriot, l'occupant avait fait le bon choix. Il faut reconnaître que la traduction en langue française suivit de peu et que le livre rencontra le plus vif succès. C'est que l'effet-Ophuls était désormais en pleine action. » (P. Ory, *L'Entre-deux-mai...*, p. 174).

large écho, à la fois défendu en France par les communistes et attaqué par la droite⁹⁴ ; publié deux ans après la sortie du *Chagrin et la Pitié*, il bénéficie d'un « effet Ophuls » déterminant. Entre le documentaire et l'ouvrage scientifique, le renouvellement des regards sur l'histoire de la Seconde Guerre mondiale, l'occupation et la collaboration dispose de deux socles à la fois éloignés et complémentaires :

Paxton, plus peut-être que les autres ouvrages de la même inspiration publiés au même moment, a représenté malgré lui la caution scientifique du retour du refoulé. Deux ans après la sortie mouvementée du *Chagrin*, il prend l'allure d'une démonstration, froide et objective, des thèses esquissées à chaud dans le film. Et comme Ophuls, pour d'autres raisons, il n'a pas craint la provocation.⁹⁵

La réception successive du *Chagrin* puis de *La France de Vichy* entraîne résolument la France des années soixante-dix dans l'ère du « miroir brisé »⁹⁶ et de l'obsession mémorielle qui pénètre les champs littéraire – dont Patrick Modiano est l'exemple le plus marquant, et que *Le Chagrin* renouvelle par la mise en avant des récits de « salauds »⁹⁷ – et cinématographique⁹⁸ ; la télévision, qui s'est montrée incapable d'accompagner le mouvement, n'en est pas moins traversée une décennie durant par les différentes manifestations du « retour du refoulé » et de

⁹⁴ « Jusque-là, 'Vichy' désignait un gouvernement, un régime, une période particulière. Mais il était peu fréquent – comme on l'a souvent fait depuis – d'assimiler l'Hexagone tout entier avec le pouvoir issu de la défaite, et cantonné dans une faible portion du territoire. [...] Marc Ferro pressent très vite à quel point cette nouvelle lecture va déranger politiquement : à gauche, parce que est mise en pièces l'idée rassurante de la trahison des seules élites en 1940, 'alors qu'en réalité une résistance héroïque et jusqu'à la mort, de Bayonne à l'Afrique, n'avait aucun sens pour personne' ; chez les gaullistes, ensuite, 'héritiers du régime qu'ils ont combattu' ; enfin, pour 'tout ce qui a pétainisé, a cru, a voulu croire, a voulu faire croire que le Maréchal jouait double jeu'. Pourtant, c'est surtout la gauche qui le défend. » (H. Rouso, *Le syndrome*, pp. 288-289).

⁹⁵ *Ibid.*, p. 292.

⁹⁶ « Entre 1944 et 1954, la France affronte directement le problème des séquelles de la guerre civile, de l'épuration à l'amnistie : c'est la phase de deuil, dont les contradictions seront lourdes de conséquences par la suite. De 1954 à 1971, le souvenir de Vichy se fait moins conflictuel, à l'exception de 'rejeux' sporadiques entre 1958 et 1962. Les Français semblent refouler cette guerre civile, aidés en cela par l'établissement d'un mythe dominant : le résistancialisme. [...] Entre 1971 et 1974, le miroir se brise et les mythes volent en éclats : c'est la troisième phase, qui se présente comme un 'retour du refoulé'. Elle inaugure par la suite une quatrième phase, dans laquelle il semble que nous soyons encore, celle d'une obsession, marquée d'une part par le réveil de la mémoire juive, qui a joué et joue un rôle crucial dans le syndrome, et de l'autre par l'importance des réminiscences de l'Occupation dans le débat politique interne. » (*Ibid.*, p. 19).

⁹⁷ « La dramaturgie des Années Noires allait dès lors progresser de rebondissement en rebondissement. A mythologie blanche, mythologie noire, à démystification, démystification et demie. Deux processus ont contribué à ce réapprovisionnement massif de l'imaginaire national. Le premier part de l'industrie et du commerce culturels qui, selon leur fonction, cherchent toujours à battre les fers tant qu'ils sont chauds. La Mazière, par exemple, avait marqué : un éditeur astucieux s'empressa d'en tirer un livre de mémoires, *Le rêveur casqué* – tout un programme. 'Je croyais avoir congédié mon passé mais un matin, il m'a retrouvé' en était la première phrase. Il ne fallut pas beaucoup de temps pour que d'autres passés congédiés s'en vinsent à leur tour frapper aux portes des éditeurs et des rédacteurs en chef : Drieu La Rochelle, Célin, Ramon Fernandez ou, pour le plus compromis de tous, Maurice Sachs qui, en l'espace de dix mois, sera le sujet de trois ouvrages, sans compter les rééditions de ses œuvres. » (P. Ory, *L'Entre-deux-mai...*, pp. 175-176).

⁹⁸ Cf. *Ibid.*

l'omniprésence du sujet Vichy⁹⁹. A la suite des premières projections du *Chagrin*, l'espace public français est secoué par une série de scandales qui, tous, ont trait à cette période de l'histoire. Après l'épisode de Maurice Clavel quittant le plateau face aux « censeurs » de l'ORTF¹⁰⁰, l'affaire Touvier en est une des plus célèbres : la grâce d'un ancien responsable de la Milice contribue à rouvrir les plaies des années noires¹⁰¹. De manière générale, la présidence de Georges Pompidou contraste avec celle de son prédécesseur, qui pouvait se prévaloir d'être le représentant de la France résistante¹⁰² ; la politique mémorielle officielle semble se limiter à un appel à l'oubli et est incapable d'assumer le retour des mémoires qui se fait jour¹⁰³. Loin de s'apaiser, les tensions qui parcourent la société française perdurent au cours des années soixante-dix et se muent progressivement au gré des « dévoilements » successifs ; dans les années quatre-vingt, alors que la capture puis le procès de Klaus Barbie mettent une énième fois la France face à son passé, c'est la question de la mémoire juive de l'extermination, mise en danger par une résurgence

⁹⁹ « Décortiquée en permanence, remâchée, érotisée, l'Occupation est alors devenue pour les Français des années 1970, toutes générations confondues, un objet familier, une référence habituelle, une présence continue. » (*Ibid.*).

¹⁰⁰ Le 14 décembre 1971, l'émission *A Armes égales* diffuse un reportage de Maurice Clavel, censuré d'un mot douteux prononcé par le président de la République Georges Pompidou, qui suscite le départ du réalisateur sous les applaudissements et ses fameux mots : « Je m'adresse au public et je lui dis ceci. Je viens de rédiger la déclaration à l'instant. Le film que vous venez de voir a été censuré par la télévision française. Peu importe qu'il ait été censuré d'un mot, d'une phrase, d'une séquence, d'un tiers, des trois-quarts, d'un centième. C'est le principe même de la censure qui est épouvantable, abominable, et invivable. En tout cas, pour ma part, je n'ai jamais pu vivre, ni écrire, ni parler, sous le régime de la censure. On m'a prévenu dans l'après-midi de cette coupure qu'on opérait, de cette chose inouïe, et j'ai élevé une protestation solennelle. Et cette chose inouïe, j'attendais de la voir pour la croire. Je l'ai vue. En conséquence, je viens de prendre la décision suivante : je ne saurai prendre part à un débat qui commence sous le régime de la censure, quelle qu'en soit la victime, moi ou monsieur Royer. [...] Quant au peuple français auquel je viens très modestement de lancer un appel au soulèvement de la vie, contre ces espèces de morts que sont la censure et autres fascismes, je propose non moins modestement, lui donner rendez-vous bientôt, dans la liberté, pour la liberté. Messieurs les censeurs, bonsoir. » (Maurice Clavel, *A Armes égales*, « Les mœurs : la société française est-elle coupable ? », diffusé sur la Première chaîne le 13 décembre 1971. Identifiant de notice INA : CAF89024179).

¹⁰¹ « Le Chagrin avait exhumé le souvenir de la 'France allemande'. Mais, pour l'illustrer, il avait mis en scène un collaborateur présentable, pris au jeu, et devenu presque une vedette de cinéma (Christian de la Mazière). Et voilà qu'au même moment surgit, tel un fantôme, un 'vrai' collaborateur, avec de 'vrais' crimes et d'authentiques victimes. La réalité dépasse soudain la fausse fiction. Car le collaborateur Touvier, lui, n'a rien de présentable. » (H. Rousso, *Le syndrome...*, p. 139).

¹⁰² « Georges Pompidou ne peut se prévaloir de l'autorité de son illustre prédécesseur. Il est l'héritier du fondateur de la Ve République, pas celui de l'homme du 18 juin. Il reconnaît lui-même, avec franchise, avoir traversé une grande partie de l'Occupation en 'restant passif'. [...] Quand il parle d'oublier, Georges Pompidou obéit à un réflexe commun aux autres générations de la guerre qui ont entretenu un complexe à l'égard des amis, confrères et collègues qui s'étaient totalement engagés. Son geste est même de ce point de vue courageux, puisqu'il creuse un peu plus le fossé entre ceux qui 'en étaient' et lui, qui n'en 'était pas' ou si peu » (*Ibid.*, p. 146).

¹⁰³ « Georges Pompidou a affronté les effets retour du mythe gaullien. Convaincu de son caractère inventé, il a donné l'impression aux uns qu'il cherchait à jeter les résistants avec l'eau du résistancialisme, tout en défendant celui-ci contre les autres, donnant le sentiment qu'il était plus que jamais nécessaire de taire le passé. Cette contradiction entre la grâce présidentielle et la censure officielle du *Chagrin* a joué comme un catalyseur, renforçant les effets de l'une et de l'autre : le pouvoir qui interdisait la 'vérité' sur la Collaboration pardonnait au même moment à un ancien collaborateur. Pourtant, il est indubitable que la grâce était inscrite dans la tradition officielle d'oubli et de silence. Georges Pompidou, à travers le destin somme toute secondaire d'un milicien, n'a pas cherché autre chose que le général de Gaulle. Mais il a raté sa cible, car l'attente des Français avait changé. L' 'honneur inventé' du Général était une rencontre, presque une osmose entre une volonté politique et un besoin culturel et mental. La 'réconciliation' de Pompidou arrive au contraire à contre-courant, alors qu'on vient de rappeler aux Français à quel point ils avaient été fâchés ! » (*Ibid.*, p. 148).

négationniste inédite, qui détermine les débats sur le passé contemporain. Pour l'heure, la télévision est bien incapable de suivre le mouvement ; les années de l'ORTF, au contraire, sont marquées par les commémorations en grande pompe d'un passé glorieux sorti du roman national.

B. Commémorations télévisuelles : d'un (bi)centenaire à l'autre

Tous les types d'histoire – « petite » ou « grande », fictionnelle ou documentaire – se sont complétés pour favoriser une appropriation par les téléspectateurs de leur passé. La multiplication des personnages obscurs magnifiés par l'histoire, de ces récits romancés, de ces aventures plus ou moins héroïques ou plus ou moins inscrites dans la vie quotidienne ont eu cette capacité à toucher l'émotion et les sentiments qu'auraient perdue depuis le milieu du XIXe siècle l'histoire savante et l'histoire scolaire. L'histoire à la télévision a réussi, pour un temps, à mobiliser, comme le pense Pierre Nora, « ces ressorts profonds de l'investissement historique, ce noyau d'identification mythique dont on est en train de s'apercevoir qu'il n'est pas, sans eux, de pédagogie historique possible ».¹⁰⁴

L'un des vecteurs principaux de cette « appropriation du passé », à la télévision comme ailleurs, consiste en la pratique de commémorations¹⁰⁵, lesquelles célèbrent l'appartenance commune à un passé glorieux – commémorer, c'est se rappeler ensemble – qui a pour conséquence, dans le présent, une union des célébrants par cette « fête de famille » dont Mona Ozouf rappelle qu'elle « vit de l'affirmation obsessionnelle du même » :

Les programmes des fêtes, les plans pour les cortèges, les projets de monuments et les discours martèlent quatre affirmations au moins : ceux que nous honorons sont les mêmes (entre eux), nous sommes tous les mêmes (entre nous), nous sommes toujours les mêmes qu'alors, nous resterons les mêmes. Pas de commémoration sans cet être ensemble, ce demeurer ensemble.¹⁰⁶

¹⁰⁴ I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, p. 421.

¹⁰⁵ « La conscience que les sociétés ont de leur histoire, de leur identité ne s'exprime pas seulement au travers des récits qui relatent leur passé. La connaissance du passé constitue seulement un des visages de l'histoire ; il en est d'autres qui s'expriment avec autant de vivacité [...] tel est le cas des commémorations et des fêtes ; avec les manuels scolaires, ils constituent un deuxième lieu de conflit entre histoire et contre-histoire. » (M. Ferro, *L'histoire sous surveillance...*, p.22).

¹⁰⁶ Mona Ozouf, « Peut-on commémorer la Révolution française ? », *Le Débat*, n°26, septembre 1983, in M. Agulhon, J.-D. Bredin, G. Chaussinand-Nogaret (dir.), *1789...*, p. 11.

Si les années 1980, et en particulier le Bicentenaire de la Révolution française¹⁰⁷ firent parler d'une « obsession commémorative »¹⁰⁸, la télévision n'attend pas cet événement pour jouer « un rôle très important dans l'élaboration de la mémoire collective en participant à ces rituels du souvenir, à ces cérémonies laïques que sont les commémorations cherchant à établir un lien entre le passé et le présent »¹⁰⁹ : dès le début des années cinquante, la production de documentaires historiques – qualifiés généralement de rétrospectives, ou d'anniversaires avant que le genre documentaire ne soit pleinement identifié à la télévision – est étroitement lié au calendrier des anniversaires. Chaque multiple de dix des années qui séparent l'événement du présent est l'occasion d'une programmation plus importante d'émissions historiques, en même temps que la télévision comme la radio s'étaient faites le relais dès leur naissance des cérémonies officielles du 14 juillet ou du 11 novembre¹¹⁰. Les professionnels du média en avaient très vite fait leur affaire, sachant « que le meilleur moyen pour obtenir une commande d'une chaîne est de raccrocher leur projet à un élément extérieur. Dans cet ordre d'idée, il est probable que l'anniversaire est un argument plus fort qu'un autre. »¹¹¹ Pour être plus précis, on peut esquisser la différence entre deux types d'anniversaires qui organisent la temporalité cérémonielle de la télévision : les premiers sont les anniversaires à date fixe, qui reviennent tous les ans, et sont associés à une date spécifique du calendrier qui constitue une journée de célébration nationale en-dehors du cadre de la télévision : ce sont les 14 juillet et 11 novembre cités plus haut, auxquels s'ajoutent occasionnellement le 8 mai voire le 18 juin – en fonction de la politique mémorielle en vigueur – mais aussi des dates sans signification contemporaine : les fêtes de fin d'année, centrées sur les 25 et 31 décembre, sont un temps fort du cérémoniel télévisuel. Le deuxième type d'anniversaires que célèbre la télévision n'est pas cyclique : il s'agit des événements majeurs de l'histoire de France qui sont associés à une date – *i.e.* une année – , et dont la commémoration intervient plus rarement mais selon des modalités exacerbées : 1964 marque les vingt ans de la Libération comme 1972 constitue le dixième anniversaire des Accords d'Evian. Les deux types d'anniversaires peuvent se combiner : le 11 novembre 1968, par exemple, qui marque le cinquantenaire de l'armistice, est particulièrement scruté. Par rapport à ce deuxième type d'anniversaires, en 1969 et 1970-1971, la télévision aborde successivement deux commémorations aux tonalités politiques diamétralement opposées : le poids respectif

¹⁰⁷ Cf. *infra*, Quatrième partie, Chapitre VI.

¹⁰⁸ Michel Kajman, « L'obsession commémorative », *Le Monde*, 24 novembre 1989.

¹⁰⁹ I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, p. 422.

¹¹⁰ « Malgré le sentiment généralement répandu que la présence des médias audiovisuels modifie profondément les conditions de participation des citoyens à ce genre de cérémonie, aucune étude française ne s'est penchée sur cette question [en 2000] : 'Il va de soi, disait pourtant Gérard Namer, sociologue spécialiste de la commémoration, que cette hiérarchie d'espaces change avec l'apparition des *mass media*, puisque simultanément la commémoration a lieu par radio dans toute la France. Il y a donc un espace second, imaginaire qui est ou bien profane (le simple poste de radio dans un appartement), ou lui-même soumis à une certaine sacralisation de commémoration (l'écoute collective de la radio par exemple). » (*Ibid.*).

¹¹¹ *Ibid.*, p. 426

dans la production de documentaires historiques du bicentenaire de la naissance de Napoléon et du centenaire de la Commune de Paris reflète les orientations mémorielles de la télévision gaulliste.

1. Une célébration nationale : l'année Napoléon

En 1969, la commémoration du bicentenaire du petit caporal est d'une importance inédite pour la télévision française et en particulier la production de documentaires : sur soixante-dix documentaires historiques diffusés cette année-là, cinquante sont consacrés à l'évocation d'un aspect de la vie de Bonaparte ou de ses proches. Pour la première fois, un sujet historique s'impose à la production d'une année entière. Plus encore, la commémoration fait l'objet d'une organisation spécifique sous la houlette d'un commémorateur « officiel » qui encadre l'ensemble de la production : Roger Stéphane, producteur des décriées *Mémoires de votre temps*, est identifié comme le candidat idéal pour l'évocation de ce sujet à la teneur politique spécifique. Après les événements de mai 1968, l'évocation de Napoléon n'est pas anodine : la célébration publique de l'empereur est aussi celle de l'ordre et du pouvoir militaire, porteuse d'un projet de société opposé aux revendications des étudiants du quartier Latin. Plus encore, les regards au présent portés sur l'histoire des conquêtes napoléoniennes tissent un lien entre deux généraux, deux hommes providentiels : le portrait de Charles de Gaulle est gravé en creux de celui de Napoléon. Roger Stéphane ne se cache pas de ce regard contemporain : Napoléon est « l'un des deux hommes politiques » qu'il admire le plus¹¹², le deuxième est le général de Gaulle. Stéphane, assisté de son réalisateur de toujours, Roland Darbois, et d'Henri de Turenne, affiche un rapport personnel à l'histoire napoléonienne :

Gamin, il aime dessiner l'empereur sur son buvard. [...] Il avait tout juste quinze ans quand il a commencé à écrire une vie de Napoléon. Depuis s'il n'a pas achevé cette œuvre de jeunesse, il a lu près de mille ouvrages sur l'empereur. Seul le temps lui a manqué pour lire tous ceux (trois cent mille au moins) qui ont paru.¹¹³

Cette question de la production littéraire, reflet d'un intérêt passionné des Français pour l'empereur, constitue pour lui le point de départ de la commémoration :

Ils s'arrachent tous les livres qui parlent de l'empereur. Savez-vous que, d'après Henri Guillemin, 80 000 ouvrages de langue française et 400 000 écrits parlant de Napoléon ont été publiés dans le monde ? Cela prouve bien que les gens s'y intéressent. D'autre part un récent sondage de l'IFOP donne à la question suivante :

¹¹² *Télérama*, « Soixante-quinze émissions pour juger Napoléon », 20 avril 1969.

¹¹³ *Ibid.*

‘Dans l’histoire de France quel est, parmi les hommes ou les femmes, celui ou celle qui vous paraît avoir joué le rôle le plus important ?’ 35% des voix sont pour Napoléon. Alors que Louis XIV et Jeanne d’Arc ne sont cités que par 5% des personnes interviewées ! Ce qui justifie, il me semble, l’ampleur de notre entreprise à la télévision.¹¹⁴

Sans grande surprise, deux angles, militaire et politique, sont privilégiés pour l’évocation de celui qui tient toujours un rôle de premier plan dans le rapport des Français à l’histoire ; plus qu’un personnage éloigné de deux siècles, Napoléon est vu comme un « ami absent, retenu au loin, quelques temps, pour affaires et dont on se raconte la vie ». Toute son action est pensée sur le mode des conquêtes et des réformes, qui constituent le socle de la société contemporaine :

Napoléon était aussi un grand capitaine. Et il a eu de nombreuses victoires. Je n’y peux rien. Il se battait pour vaincre, on ne peut lui reprocher ! Mais là où allait Napoléon, il apportait la Révolution française et nous n’avons pas négligé son rôle de transmetteur, de transporteur des idées révolutionnaires. [...] L’introduction du Code civil, les libertés données par Napoléon aux pays qu’il avait conquis ont souvent continué à marquer profondément, et jusque dans un passé récent, ces pays. [...] André Malraux dit à peu près : si vous demandez à un sud-Américain qui, durant la guerre d’Espagne, était un libéral : le roi d’Espagne ou Napoléon, il vous répondra : Napoléon. N’oubliez pas que la France à cette époque a incarné l’espérance de l’Europe. Napoléon a transporté partout une certaine image de la France.¹¹⁵

Cette dernière formule dénote bien les échos contemporains de l’épopée napoléonienne qui parcourent la France de 1969 : à rebours des révoltes étudiantes de l’année précédente, l’empereur avait donné à la France des structures centenaires. En pleine guerre froide, les conquêtes du général, qui fait flotter le drapeau français sur Moscou, ont une tonalité particulière : plus encore, la « fabuleuse épopée » constitue un moment charnière de « l’histoire de la France triomphante et martyre », la même qui s’envole pour Londres en juin 1940 avant de descendre les Champs-Élysées quatre ans plus tard. « Et c’est aussi la naissance de la France moderne. » Contre toute attente, l’histoire rencontre, en cours de commémoration, l’actualité politique : la démission du général de Gaulle entretient encore le rapport fort entre les deux hommes, les abdications de l’empereur ne pouvant désormais plus être évoquées sans y renvoyer.

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ *Ibid.*

Pour « célébrer avec éclat le bicentenaire »¹¹⁶, Roger Stéphane prévoit un programme conséquent : dès janvier 1969, il annonce « quarante heures d'émissions environ, échelonnées sur neuf mois ». Plusieurs types de programmes sont prévus : le premier consiste en un « grand feuilleton hebdomadaire de trente-neuf épisodes » de treize minutes, « réalisé uniquement avec des images d'Épinal commentées par une voix d'enfant », diffusé sur la Première chaîne à 20h30. Stéphane refuse les reconstitutions historiques : « Je ne veux pas voir un comédien 'jouer' Napoléon »¹¹⁷, dit-il. Pour autant, la télévision diffuse des classiques du cinéma : *Marie Walewska*, *l'Austerlitz* d'Abel Gance, *Borodino*, *Guerre et Paix*. La télévision doit utiliser toutes ses spécificités pour produire cette histoire selon trois thématiques précises, la fin du Consulat, le bilan de la politique étrangère et le bilan général de l'Empire :

Un véritable « portrait-robot » de l'Empereur sera établi grâce à une analyse de son écriture, à une étude astrologique du personnage et aux descriptions de ses contemporains. Des journalistes et des historiens iront à la recherche de l'Histoire, de la Malmaison à l'île d'Elbe et d'Allemagne en Angleterre. Des reportages et des tribunes permettront de faire le point sur les grandes institutions héritées de l'Empire comme l'université ou le code pénal. [...] Toutes les possibilités offertes par la TV seront donc utilisées. J'ai même l'intention de faire lire, au Journal de 20h, les titres du *Moniteur* au moment du retour de l'île d'Elbe. Le premier titre indiquait : « L'Ogre de Corse a débarqué à Golfe-Juan ». Dix jours après, *Le Moniteur* rectifiait : « Sa Majesté l'Empereur est rentrée à Paris ».¹¹⁸

En plus des émissions spécifiquement créées pour l'occasion, des émissions spéciales de magazines déjà existants sont prévues : c'est le cas des *Bonnes adresses du passé*¹¹⁹, à laquelle participe Alain Decaux, ainsi que des magazines *Dim Dam Dom*, *La Revue Scientifique* et *Portraits-souvenirs*. Plus original, Stéphane propose trois « grands procès » en juin, septembre et décembre, qui doivent nuancer le propos et faire sortir l'évocation générale de l'anecdote :

Notre propos n'est pas de faire un panégyrique, ou un discours apologétique de l'empereur. Trois procès, avec de vrais avocats de la défense et de l'accusation et avec le concours téléphonique de tous les spectateurs permettront au pour et au contre de s'exprimer, de se confronter et de se contester. Rien ne sera passé sous silence.¹²⁰

¹¹⁶ *Télé 7 Jours*, « Pour célébrer le Bicentenaire de la naissance de Napoléon, la Télévision fait donner la garde », 25 janvier 1969.

¹¹⁷ *Télé 7 Jours*, 25 janvier 1969.

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ *Les bonnes adresses du passé*, « La Corse des Bonaparte », diffusé sur la Première chaîne le 20 avril 1969. Identifiant de notice INA : CPF86617209.

¹²⁰ *Télérama*, 20 avril 1969.

La radiodiffusion n'est pas en reste : André Malraux y ouvre le bal des commémorations, et annonce en avril cinquante heures de programmes¹²¹ : les *Lundis de l'histoire* organisent plusieurs tables rondes animées par des historiens – avec au moins douze émissions de deux heures consacrées à la vie française de 1789 à 1815 –, tandis que les cérémonies officielles à Notre-Dame-de-Paris sont retransmises en direct et que plusieurs dramatiques sont produites, avec la collaboration notamment d'André Castelot.

La brève évocation des documentaires du bicentenaire par Stéphane témoigne du désintérêt relatif donc souffre le genre en comparaison avec la fiction ; à la télévision, Napoléon Bonaparte est un premier lieu un personnage de dramatiques historiques, dans la répartition traditionnelle des genres selon les époques évoquées et dans la continuité d'un cinéma historique qui, très tôt, a fait du petit caporal l'un de ses personnages fétiches¹²². Des séries documentaires sont pourtant produites en nombre dans un cadre officiel : *Bicentenaire de la naissance de Napoléon*, vaisseau amiral de la commémoration, retrace sa vie de l'école militaire jusqu'à Waterloo. Le premier épisode¹²³ est programmatique : le ministre des Affaires culturelles Malraux y présente le programme du bicentenaire et des émissions produites. La même histoire se décline sous plusieurs titres : Daniel Creusot et Edward Behr propose une histoire des relations entre *Napoléon et l'Angleterre*, de l'Égypte à Sainte-Hélène, avec un épisode thématique consacré à la mémoire napoléonienne dans l'Angleterre du XXe siècle¹²⁴ ; c'est l'occasion pour les téléspectateurs français de découvrir une autre tradition mémorielle, matérialisée par l'enseignement universitaire, dans laquelle les héros s'appellent Wellington et Nelson. Roger Stéphane produit lui-même la série *Napoléon tel qu'en lui-même*, qui constitue une histoire exhaustive et personnalisée en vingt épisodes de la vie de Bonaparte en partant de sa jeunesse corse ; rares sont les séries qui traitent, en 1969, des agissements du général de la Révolution puis de son coup d'état. La série s'inscrit également dans la perspective du souvenir napoléonien : le pénultième épisode est consacré à la mort à Sainte-Hélène, tandis que le dernier traite du retour des cendres à Paris et du parcours du char funéraire. La série *Une famille nommée Bonaparte*, d'André Castelot et réalisée par Gilbert Pineau, enfin, dresse le portrait des proches de l'empereur ; Castelot ne déroge pas à sa pratique de l'histoire par la saisie dumasienne de personnages célèbres par ailleurs, pour certains, à l'instar de « Madame Mère »¹²⁵ ou du roi de

¹²¹ *Micro et caméra*, « L'année Napoléon sur les chaînes de l'ORTF », avril-mai 1969.

¹²² Cf. D. Chanteranne, I. Veyrat-Masson, *Napoléon à l'écran...*

¹²³ *Bicentenaire de la naissance de Napoléon*, « Entretiens avec André Malraux », diffusé sur la Première chaîne le 14 avril 1969. Identifiant de notice INA : CPF86613382.

¹²⁴ *Napoléon et l'Angleterre*, « Napoléon et les Anglais », diffusé sur la Première chaîne le 22 août 1969. Identifiant de notice INA : CPF86613391.

¹²⁵ *Une famille nommée Bonaparte*, « Madame Mère », diffusé sur la Deuxième chaîne le 25 octobre 1969. Identifiant de notice INA : CPF86641708.

Rome¹²⁶, parfaitement anecdotiques. Les conditions dans lesquelles sont programmées les émissions de Castelot révèlent leur caractère désuet : dans les dernières semaines de la commémoration, elles sont reléguées à la case de 23h.

Quelques émissions sortent du discours stéréotypé et hagiographique qui domine dans la commémoration : les trois hommes des *Grandes batailles*, avec *La grande armée*¹²⁷, déplacent le regard vers la base de l'armée, en abordant « la question des conquêtes militaires à travers le prisme de la vie quotidienne du soldat, de ses souffrances et de son quotidien misérable »¹²⁸, dans une adaptation de leur discours attachés aux témoins des conflits du XXe siècle et qui anticipe la production des *Grandes batailles du passé*. Le lien est direct entre *La grande armée* et l'épisode qu'ils consacrent à la bataille d'Austerlitz en 1974¹²⁹. Les deux reprennent le même discours et font intervenir Gaston Bouthoul, sociologue, qui expose les conditions démographiques des conquêtes napoléoniennes : « la guerre n'est pas un accident mais un phénomène sociologique » d'une « France mure pour la guerre »¹³⁰. Selon Isabelle Veyrat-Masson, cette introduction de la parole scientifique dans le discours commémoratif rejoint les fonctions du discours hagiographique : il s'agit, en *expliquant* la guerre par des raisons autres que la responsabilité personnelle, d'exonérer « *de facto* Napoléon de la responsabilité de milliers de morts »¹³¹ ; à mon sens, l'usage de la démographie sert plutôt la représentation de la rencontre providentielle d'un homme d'action et d'un peuple vigoureux, qui rend possible la réalisation d'une épopée moderne.

Les discours tenus durant la commémoration du bicentenaire napoléonien sont bien univoques :

Pendant cette année 1969, le bicentenaire a surtout montré Napoléon comme un génie, héros français, héritier de la Grande Révolution. Est-ce surprenant ? Selon William Johnston, historien américain, spécialiste de l'histoire européenne, il n'aurait pas pu en être autrement puisque la commémoration implique à la fois « la volonté politique de mémoire », que peut relayer en 1969 une télévision sous monopole public, et la révérence à l'égard de l'objet de la commémoration : « Commémorer c'est célébrer la mémoire de quelqu'un, le rendre publiquement et

¹²⁶ *Une famille nommée Bonaparte*, « Le roi de Rome », diffusé sur la Deuxième chaîne le 13 décembre 1969. Identifiant de notice INA : CPF86641711.

¹²⁷ *Napoléon : la grande armée*, diffusé sur la Deuxième chaîne le 7 octobre 1969. Identifiant de notice INA : CPF86613393.

¹²⁸ D. Chanteranne, I. Veyrat-Masson, *Napoléon à l'écran...*, p. 127.

¹²⁹ *Les grandes batailles du passé*, « Austerlitz 1805 », diffusé sur la Troisième chaîne le 12 décembre 1974. Identifiant de notice INA : CPF88012266.

¹³⁰ Gaston Bouthoul, in *ibid.*

¹³¹ D. Chanteranne, I. Veyrat-Masson, *Napoléon à l'écran...*, p. 127.

avec force, digne de louanges. Commémorer est un acte valorisant qui s'établit entre une institution et un public »¹³². On commémore à la télévision d'Etat, sur le modèle de ce qui se fait dans le pays. En cela, la télévision est bien en effet « un miroir symbolique de nous-mêmes »¹³³. Des « batailles pour la mémoire »¹³⁴ se sont peut-être livrées dans les couloirs mais à la fin des années 1960, le personnage de Napoléon Bonaparte n'est pas tombé de son piédestal.¹³⁵

Célébrée sur toute une année, engageant des moyens de production inédits en particulier au regard des documentaires historiques qui jamais n'ont connu un tel foisonnement, la commémoration du bicentenaire de la naissance de Napoléon témoigne de la capacité de la télévision à s'engager de toutes ses forces dans un événement mémoriel national ; cet engagement était d'autant plus nécessaire que, à la suite d'une contestation de l'ordre social porté par les manifestants de 1968, et au moment où le général de Gaulle quitte le pouvoir, désavoué par referendum, l'attachement à la figure de Napoléon Bonaparte était fondamentalement politique et devait rassembler les Français autour d'une figure autoritaire, traditionnelle et consensuelle, symbolique de l'ordre et de la loi. Ce sont les mêmes raisons, politiques et sociales, qui poussent la télévision à boudier les commémorations du centenaire de la Commune dans les deux années suivantes ; la production de documentaires, en comparaison, est particulièrement pauvre.

2. L'absente de tout bouquet : le centenaire de la Commune de Paris

A-t-elle peur, la télévision, d'en réveiller le fantôme ? Sur la Commune de Paris, proclamée voici tout juste un siècle, elle se montre d'une discrétion très suspecte. Quelques critiques de livres ; cette semaine une dramatique, *Le Destin de Rossel...* que nous avons déjà vue en 65 ! Aucune réalisation spéciale, comme si l'événement n'en valait pas la peine. Pourtant, avec les films de guerre, les amours de la Castiglione, Quentin Durward et Louis XI, Dieu sait qu'elle se montre affectionnée pour l'Histoire et les dessous de l'Histoire, notre télé ! Son silence sur

¹³² William Johnston, Postmodernisme et bimillénaire. Le culte des anniversaires dans la culture contemporaine, Paris, PUF, 1992.

¹³³ David Chaney, 'Un miroir symbolique de nous-mêmes : le rituel civique dans la société de masse', *Réseaux*, n°44-45, 1990, pp. 131-153.

¹³⁴ Gérard Namer, Batailles pour la mémoire. La commémoration en France de 1945 à nos jours, Paris, Papyrus, 1983.

¹³⁵ D. Chanteranne, I. Veyrat-Masson, *Napoléon à l'écran...*, p. 127-128.

ce moment si fort, si dramatique, encore tellement actuel qu'est la Commune n'en paraît que plus scandaleux.¹³⁶

En 1971, à l'instar de Philippe Boitel, nombreux sont les critiques de télévision qui s'indignent du refus que semble manifester la télévision d'évoquer la Commune de Paris dont on fête le centenaire. L'histoire du peuple parisien en armes luttant contre l'envahisseur prussien mais aussi l'ennemi du dedans, le gouvernement versaillais dont la reprise du pouvoir dans la capitale est souillée du sang des cadavres de la Semaine sanglante, trouve un écho dans les mémoires contemporaines. Le récit des exécutions sommaires et des déportations renvoie à un passé plus récent, où un autre gouvernement avait également travaillé main dans la main avec l'occupant germanique ; quant aux rêveries révolutionnaires, elles sont exacerbées après l'expérience des barricades du Quartier latin. Philippe Boitel en fait état, qui ajoute :

Il est vrai qu'en cette page d'Histoire on ne peut pas se réfugier. Elle inquiète encore, elle palpite encore, elle touche une fibre sensible, elle divise encore. Jamais événement ne fut jugé avec moins de sérénité. Car cet événement est une guerre civile, avec les horreurs qui s'y trouvent toujours. Notre temps, ce pays et chacun de nous en portent encore les traces, les élans, les oppositions, les peurs, les rancœurs. Mais le ton s'est apaisé. On peut aujourd'hui, après tant de travaux d'historiens, juger, au-delà des bobards et des exagérations dont on a abreuvé le public, d'une manière plus mesurée et réaliste. La télévision pouvait contribuer à cette grande tâche d'information. Elle a déclaré forfait.¹³⁷

Pierre Miquel, responsable de programmes historiques traitant de la Commune à la radio publique¹³⁸, va dans le même sens en décrivant l'événement comme à la fois fondateur de l'époque la plus contemporaine et rejeu d'une histoire révolutionnaire globale :

Il n'y a que cent ans... et pourtant la « folle guerre » de 1870, ses conséquences nationales et internationales, la brusque irruption de la Commune, tant d'événements réunis en un temps aussi court, entre le cycle long de la « stabilité » impériale, et celui, plus long encore, du conservatisme républicain, tant de courage, mais aussi d'imprévision, de générosité, mais aussi d'incohérence ; tout cela marque en réalité, dans un style aujourd'hui difficile à imaginer, l'entrée décisive,

¹³⁶ Philippe Boitel, « Le 18 mars 1871, Paris humilié se donne la Commune », *Télérama*, 28 mars 1971.

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ Sur France Culture, plusieurs émissions sont consacrées dès mars 1971 à l'histoire de la commune : dans les *Lundis de l'histoire*, « La Commune : Mythes et histoire » rassemble le 15 mars Denis Richet, Jacques Rougerie, Jean Bruhat, Louis Girard et Max Gallo ; François le Targat produit une série documentaire, *La Commune*, notamment consacrée à Adolphe Thiers ; le 23 mars, la tribune des critiques de France Culture aborde *L'Insurgé* de Jules Vallès (*Les Cahiers littéraires de l'ORTF*, 9^e année, n°12).

convulsionnaire de la France dans l'âge industriel. [...] La Commune ? Par certains côtés, c'est aussi 93. La trahison des généraux, accusés de tous les malheurs, la complaisance jugée coupable envers l'ennemi. Il ne manque que Robespierre... et la Révolution... dont on n'a conservé que la rue bariolée et le bavardage des clubs. Une révolution qui vit en état de siège, avec les souvenirs et l'esprit d'une autre époque, avec les ancêtres de 1848.¹³⁹

Jusqu'en mai 1971, la presse fait état de son mécontentement quant à l'absence d'un événement majeur de l'histoire – et des mémoires – nationale : certains titres de presse spécialisée compensent les silences télévisuels en consacrant eux-mêmes des articles, voire des feuilletons à l'histoire du mouvement communard. C'est le cas de *Télérama*, qui se saisit de l'événement dans une perspective chrétienne : avec la Commune, « les pauvres ont osé exister »¹⁴⁰. L'hebdomadaire tente par la suite d'organiser un « face-à-face » dans ses colonnes, entre Jean-François Chiappe – auteur d'ouvrages historiques d'obédience monarchiste – et Henri Guillemin – historien médiatique, aux sympathies pour la Commune explicites –, avec à charge de chacun de défendre respectivement Adolphe Thiers et les Communards. Guillemin refusant de prendre part à l'exercice, Chiappe étonne : il publie un article titré « Si les hommes de la Commune sont glorieux, c'est parce que la répression fut indigne »¹⁴¹.

En-dehors de la télévision, par ailleurs, la commémoration a bien lieu, en s'appuyant sur le « monument de papier et d'images »¹⁴² que constitue la mémoire de mai 68 et qui renouvelle l'événement révolutionnaire : tout au long des années soixante-dix, la mémoire historique se mêle à l'expérience soixante-huitarde, dans un processus, à terme, d'effacement de la mémoire ouvrière au profit de celle du mouvement étudiant. De manière générale, le tournant des années soixante-dix marque le brouillage des certitudes politiques et mémorielles avec la fin du patronage gaullien sur la société française¹⁴³ :

¹³⁹ « La coexistence du passé lointain et du futur proche dans les événements de 1870 et 1871 les rend exceptionnellement dramatique. A ce titre, ils ont profondément marqué les mentalités populaire, alimenté la tradition orale, créé des réflexes de fond dans les consciences, qui n'ont souvent rien perdu de leur rigidité et de leur passion. Sans doute les témoignages directs sur cette époque ont-ils depuis longtemps disparu, mais l'absence de témoignages au second et au troisième degrés indique que cette course phase de l'Histoire de France a été décisive dans la formation des mentalités collectives. » (Pierre Miquel, *Les Cahiers littéraires de l'ORTF*, 9^e année, n°13).

¹⁴⁰ *Télérama*, 4 avril 1971.

¹⁴¹ *Télérama*, 9 mai 1971.

¹⁴² « Du travail des cinéastes filmant la lutte des ouvriers au jour le jour – voir par exemple l'ensemble des films tournés dans les usines à l'initiative conjointe de cinéastes et d'ouvriers comme ceux du Groupe Medvekiné, dont Chris Marker – à l'enregistrement et la transcription de longs entretiens avec des personnes travaillant dans telle ou telle usine au sein des *Cahiers de Mai*, certains partagent l'idée que le cumul des expériences et leur circulation sont un outil, voire une arme dans le combat politique, et la conservation de ces traces est pour eux évidente. » (Philippe Artières, Michelle Zancarini-Fournel, « De Mai, souviens-toi de ce qu'il te plait : mémoire des années 68 », in P. Blanchard, I. Veyrat-Masson, *Les guerres de mémoire...*).

¹⁴³ « En mai 1968, une 'génération' a clamé bruyamment son refus d'une certaine société. Donc, implicitement, celui d'une certaine vision de son histoire. En avril 1969, le général de Gaulle a fait ses adieux à la scène, cette fois sans espoir

Son charisme avait pour un temps empêché les questionnements anxieux ou provocateurs. Mais après sa mort, l'opinion se retrouve devant une image soudain brouillée, « incapable de retrouver le fil de son histoire, travaillée par le remords d'être inégale à son rêve héroïque ». ¹⁴⁴

Dès lors, l'évocation de la Commune est envisagée au regard de l'impact que pourrait avoir la commémoration dans les mentalités contemporaines ; la télévision se montre excessivement prudente, ne sachant pas sur quel pied danser. Les débats tenus au sein du comité des programmes en sont révélateurs : la question de la commémoration se pose dès février 1971, mais à ce stade, seule une émission des *Livres et l'histoire* de Georgette Elgey est programmée le 8 mars pour aborder les événements de 1871. Pour les membres du Comité, la question de la Commune est indissociable d'un discours s'adressant à la jeunesse révoltée. René Schaefer y suggère que « l'évocation de la Commune fasse apparaître que le programme social de celle-ci, très audacieux pour l'époque à laquelle il a été conçu, est peu à peu et en partie passé dans la réalité, même s'il a fallu un siècle pour cela » ¹⁴⁵ : l'enjeu est d'avoir un « effet salutaire » sur des jeunes impatientes, désespérés dans l'attente de changements sociaux, parfois poussés au suicide pour ces raisons. La direction ne partage pas cette opinion : Jean-Jacques de Bresson considère que

Si la Commune représente un épisode intéressant et fort important de l'Histoire de France, qui justifie que la télévision lui fasse une place notable dans ses programmes, elle ne constitue pas, à mon avis, un exemple très roboratif pour les jeunes, et le rappel des événements qui la marquèrent ne peut guère inciter à l'optimisme. Enfin, je ne pense pas qu'en soulignant que la réalisation d'objectifs généreux peut demander un délai d'un siècle, la télévision apporterait une réponse appropriée à l'impatience naturelle des jeunes. ¹⁴⁶

Pour Raoul Girardet, la télévision doit opérer une distinction nécessaire entre « action morale et éducative, légitime certes, et la présentation historique d'un événement, avec le maximum de véracité et d'objectivité ». Il considère par ailleurs, comme de Bresson, que la Commune est loin de constituer un exemple souhaitable pour la jeunesse :

de retour. Il laisse la place à son dauphin tranquille, Georges Pompidou. Le temps de l'épopée est révolu. Le 9 novembre 1970, il meurt, abandonnant les Français devant leur album de souvenirs soudain désuet. Trois événements majeurs dans l'histoire de France. Trois dates importantes dans l'évolution des représentations collectives. » (H. Rousso, *Le syndrome...*, p. 118).

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ René Schaefer, procès-verbal de la séance du 11 février 1971 du Comité des programmes, Archives nationales, Pierrefitte, Archives des organes..., 19900214/44.

¹⁴⁶ Jean-Jacques de Bresson, *ibid.*

Les gens qui ont pris part à ses luttes n'avaient pas pour vertu première la patience, et, d'autre part, sa grandeur provient en partie du fait qu'elle représente un épisode de désespoir, beaucoup de ses combattants ayant accepté la mort parce qu'ils ne voyaient pas d'autre issue à leur lutte. S'il y a donc des leçons morales à tirer de la Commune, elles vont à l'encontre des préoccupations de René Schaefer, car ce mouvement s'est distingué par la fièvre révolutionnaire et une sorte d'entraînement collectif vers la mort de ses participants, plus que par la patience et la résignation de ces derniers.¹⁴⁷

L'utilisation que doit faire la télévision de l'héritage de la Commune, d'après le Comité des programmes, doit plutôt proposer un discours lénifiant. L'argument de Schaefer sur la réalisation postérieure du programme social de la Commune doit être un argument allant contre l'emploi de la violence par des mouvements revendicatifs : il faut à tout prix éviter d'inspirer de nouvelles barricades dans la capitale. A ce titre, M. Crouzet, membre du Comité, suggère même de mettre en avant la violence de la répression et des mœurs réactionnaires qui suivirent 1871, la mise en valeur « du côté tragique de ces événements et les conditions dans lesquelles sont mortes de nombreuses personnes »¹⁴⁸ pouvant servir de repoussoir à l'action collective. Le Comité statue finalement sur une approche plus prudente d'un discours « proprement historique » détaché de tout élément de « controverse politique sur des questions actuelles » : Bernard Lamicq, présent au Comité en tant que « personnalité compétente pour les questions familiales, sociale, et les problèmes de jeunesse » – à l'instar de Raoul Girardet – conclut le débat en rappelant

[...] que l'Histoire comporte en elle-même sa propre fin, et qu'il faut se garder, à la télévision plus que partout ailleurs, d'en tirer le prétexte de conclusions édifiantes. Seule importe la recherche de la vérité historique, à condition qu'elle soit faite avec objectivité et toute utilisation de celle-là à d'autres fins doit être systématiquement écartée.¹⁴⁹

Dans les faits, et malgré l'attention portée par le Comité des programmes sur le sujet de la Commune en février, c'est bien le silence qui prévaut dans les premiers mois de 1871 ; ce dernier est plus particulièrement mal perçu en-dehors de la télévision du fait que l'année précédente avait été pleinement consacrée à des sujets commémoratifs. Le bicentenaire de la naissance de Beethoven, occasion rêvée de célébrer la concorde européenne après une année patriotique sous la houlette de Napoléon, est l'occasion d'une production intensive de

¹⁴⁷ Raoul Girardet, *ibid.*

¹⁴⁸ M. Crouzet, *ibid.*

¹⁴⁹ Bernard Lamicq, *ibid.*

programmes qui mêlent les performances et les concerts à des séquences relevant du documentaire historique. Par ailleurs, la III^e République fait bien l'objet en 1970 d'une série dédiée, produite par Georgette Elgey et Jacques Anjubault ; mais celle-ci faisait l'impasse sur les événements fondateurs du régime et les massacres de mai 1871. C'est, au mois près, un siècle plus tard que la télévision diffuse enfin des documentaires sur la Commune, après avoir reçu de nombreuses critiques pour son inaction et la seule programmation d'une émission littéraire¹⁵⁰ et de la rediffusion de la dramatique *Le destin de Rossel*, de Roger Stéphane et Jean Prat, considérée comme une « solution de facilité »¹⁵¹ : « Cette œuvre est d'une grande qualité et avec elle la télévision se tire à peu de frais, et sans le moindre risque, d'une commémoration sur laquelle elle s'était jusqu'ici montrée très discrète. »¹⁵². La participation d'Alain Decaux aux *Dossiers de l'écran*¹⁵³, dans une émission qui lance la formule définitive de sa série *Alain Decaux raconte*, inaugure les programmes télévisuels consacrés au centenaire – « il était temps », réagit Jean-François Chiappe¹⁵⁴.

Le dispositif de cette émission exceptionnelle des *Dossiers* dénote bien la situation de pauvreté dans laquelle la télévision se tient quant à la Commune : sans disposer d'un film prêt pour évoquer le sujet, Armand Jammot fait appel à Decaux en tant que conteur. C'est lui qui, sans documents, parle de la Commune et de ses acteurs pendant une heure ; il propose un discours universel, salué par une grande partie de la critique, qui érige Adolphe Thiers en responsable unique d'une répression injuste sur des communards martyrs : ce discours inattendu prouve, selon une certaine presse, qu'on peut tout dire à la télévision, « à condition d'être quelqu'un de responsable et de savoir contrôler ses mots »¹⁵⁵. Il semble bien, en réalité, que le caractère consensuel d'Alain Decaux, personnalité assimilé à la mémoire nationale, a permis à la télévision de diffuser des discours prenant la défense des Communards et dénonçant la répression menée par Thiers, à contre-courant du principe originel qui consistait à ne pas attiser les velléités révolutionnaires manifestées en 1968. A la suite de Decaux, plusieurs programmes historiques traitent de la Commune dans des termes similaires : avec le

¹⁵⁰ Avant l'émission de Georgette Elgey, le magazine *Les cents livres de l'homme* avait consacré le 8 novembre 1970 une émission à l'œuvre de Jules Vallès et sa trilogie autour du personnage de Jacques Vingtras.

¹⁵¹ André Brincourt, « Louis Rossel, héros solitaire de la Commune », *Le Figaro*, 27 mars 1971.

¹⁵² « Cette dramatique n'avait pas été conçue en fonction d'une analyse historique de la Commune, mais on l'utilise aujourd'hui comme un rideau de fumée. Napoléon et Beethoven ont eu droit chacun à leur 'année'. Ni la Commune ni ses hommes et le peuple de Paris n'ont le droit à une réalisation spéciale, à une étude, à un simple dossier d'information. » (*Le Monde*, « La Commune ignorée », 30 mars 1971).

¹⁵³ *Les dossiers de l'écran*, « La Commune », diffusé sur la Deuxième chaîne le 14 mai 1971. Identifiant de notice INA : CPF86606312.

¹⁵⁴ « La télévision s'est donc résolue – il était temps – à proposer au public français une soirée d'information sur l'une des pages les plus importantes de son Histoire contemporaine : le film et le débat des Dossiers de l'écran nous informeront sur la Commune de Paris. » (Jean-François Chiappe, *Télérama*, 9 mai 1971).

¹⁵⁵ *L'Express*, « TV-Débat – Le show Alain Decaux », 24 mai 1971.

documentaire fictionnalisé *La Commune*¹⁵⁶, Cécile Clairval et Olivier Ricard entendent donner la parole « aux personnages de l'époque »¹⁵⁷ évoqués par leurs textes et une iconographie foisonnante¹⁵⁸.

La commémoration se signale surtout par l'émission qu'y consacre Jean-Marc Leuwen, avec l'aide de Jacques Rougerie, dans sa série *Les chemins de l'histoire*¹⁵⁹. La formule est la même que Leuwen a déjà développé pour mettre en scène l'inquisition à Pamiers : l'instruction du procès de cinq communards, « qui vont du plus obscur jusqu'à des personnages officiels, en évitant toutefois les gens très connus »¹⁶⁰, est reconstituée à partir des minutes de procès conservées au fort de Vincennes. Il n'y a pas d'écriture de scénario puisque les archives constituent ce dernier : le texte prononcé par les comédiens est, à défaut de reprendre les termes exacts prononcés par les accusés, celui qui a été transcrit par l'institution judiciaire. Ce procédé constitue la « voie étroite » entre documentaire et dramatique que Leuwen estime nécessaire – *ad augusta per angusta* – pour donner à voir une restitution fidèle du passé :

Le principe de cette expérience tient en deux mots : pas de reconstitution, mais une restitution du passé à partir de documents de première main ; pas de mise en scène, mais une mise en place des personnages et du décor par quelques éléments de l'époque qui frappent la sensibilité du spectateur. Ces nuances peuvent paraître légères, mais elles précisent en réalité les dimensions exactes de notre entreprise : les *Chemins de l'histoire* doivent rester une émission documentaire et non devenir une

¹⁵⁶ Diffusé le 26 mai 1971 sur la Première chaîne, le film est absent des bases de données de l'Inathèque. Il figure sur une liste d'émissions autour de la thématique de la Commune (Institut national de l'audiovisuel, Fonds INA – radio et télévision de 1947 à 1975).

¹⁵⁷ « Cécile Clairval et Olivier Ricard ont voulu faire de cette émission un véritable reportage. Reportage dans le temps à partir de matériaux vrais : des dessins, des gravures, des photographies et des textes laissés par les principaux protagonistes de la Commune de Paris, qu'ils fussent du côté de Thiers ou de celui de Vallès. L'entreprise était déjà colossale et périlleuse de retracer en 75 minutes l'histoire d'une période, certes brève et cependant si chargée d'événements. Mais Cécile Clairval et Olivier Ricard ont voulu faire plus : ils sont remontés aux causes politiques, économiques et sociales qui, dès la fin du Second Empire, laissaient présager des événements tragiques. Discours, proclamations, lettres, messages, articles, chansons et aussi illustrations par l'image, autant de témoignages irréfutables que la Commune de Paris fut autre chose qu'une révolte sans foi ni loi. Un chapitre de plus, sérieux, documenté, lyrique souvent, à l'histoire si controversée de la Commune. » (*Télérama*, 23 mai 1971).

¹⁵⁸ L'enjeu de constituer un « reportage tel qu'aurait pu le faire la télévision si elle avait existé à l'époque » a conduit au rassemblement de 3000 images, dessins, gravures de presse, peintures, et photographies qui sont une des sources du discours historique : « toutes ces images décrivent les événements. Le texte les complète et donne le contenu » (Cécile Clairval, *Le Monde*, 23 mai 1971). Les traces littéraires – qui comprennent aussi bien les affiches que les journaux –, elles, sont considérées comme témoins des événements dans le sens où « l'écrivain est le porte-parole et le témoin qui porte l'affectivité de la foule » ; la fiction peut alors servir à l'écriture documentaire.

¹⁵⁹ *Les chemins de l'histoire*, « 28 mai 1871, l'ordre règne à Paris », diffusé sur la Deuxième chaîne le 31 mai 1971. Identifiant de notice INA : CPF86621092.

¹⁶⁰ Jean-Marc Leuwen, *Le Monde*, 29 mai 1971.

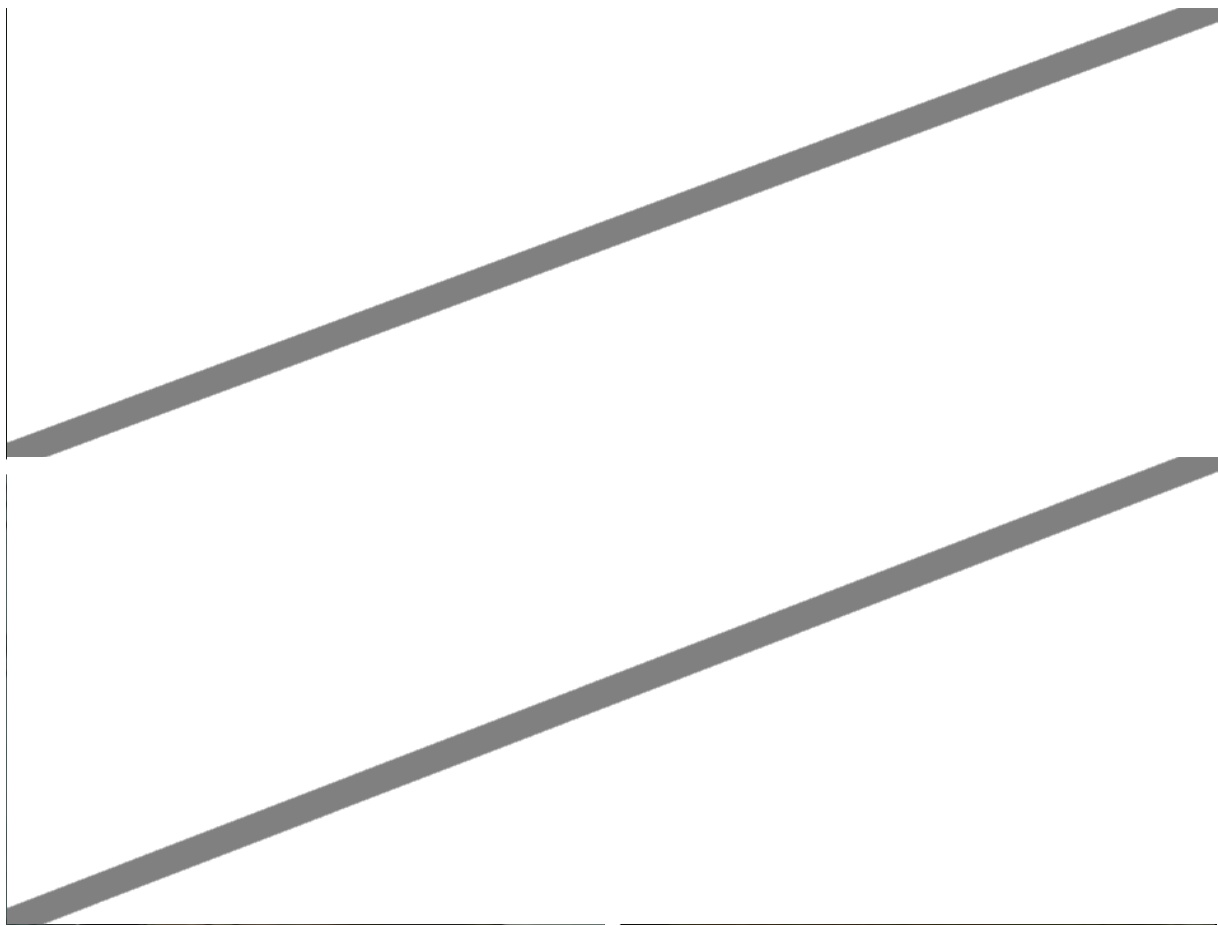


Figure 22, a à d : dossiers de procès des Communards, fort de Vincennes. Les chemins de l'histoire, « 28 mai 1871, l'ordre règne à Paris », Deuxième chaîne, 31 mai 1971, CPF86621092.

fausse dramatique. Entre le documentaire pur et la dramatique, nous avons choisi une voie étroite qui est originale mais nous oblige à beaucoup de rigueur.¹⁶¹

L'émission ne constitue pas pour autant une histoire générale de la Commune ; « elle en est une approche et tente de faire apparaître les mobiles et les réactions du peuple parisien » avec pour objectif premier de « faire comprendre l'esprit de la Commune »¹⁶². Le discours permet surtout de mettre en valeur, plus efficacement que ne l'avait fait Alain Decaux, les atrocités de la répression ; les photographies des ruines de 1871, identifiées par la voix-off¹⁶³, sont éclairés par un commentaire déterminé qui procède à la mise en accusation des exactions versaillaises :

[...] ce n'est pas un envahisseur étranger, c'est l'armée du gouvernement officiel de la France qui vient de bombarder Paris et la Commune pendant plus de six semaines. [...] Les généraux capitulaires de la guerre contre la Prusse ont retrouvé tout leur enthousiasme. Bismarck a libéré 60 000 prisonniers pour compléter les effectifs. Cette fois, il ne manque rien à l'armée française. [...] Aujourd'hui encore, des

¹⁶¹ *Ibid.*

¹⁶² Jean-Marc Leuwen, *Le Monde*, 30 mai 1971.

¹⁶³ « Photographie de la région parisienne à la fin du printemps 1871, Auteuil. Le long du chemin de fer. La gare d'Auteuil. L'avenue du Roul à Neuilly. Le pensionnat protestant [...]. » (*Les chemins de l'histoire*, « 28 mai 1871... », *op. cit.*).



Figure 23, a à c : Reconstitution du procès de Léon Rolland ; d : les ouvriers de la Commune. Les chemins de l'histoire, « 28 mai 1871, l'ordre règne à Paris », 31 mai 1971, Deuxième chaîne, INA, CPF86621092.

manuels d'histoire nous disent : « pendant la Semaine sanglante, il y eut des atrocités de part et d'autre. » En fait les Communards ont exécuté une centaine d'otages et tué moins de mille soldats pendant les combats. Les Versaillais ont massacré trente mille parisiens, exécutés ou massacrés à la mitrailleuse après des simulacres de jugements. [...] Paris a perdu environ cent mille habitants, presque le quart de sa population ouvrière masculine.¹⁶⁴

Jouant de la reconstitution, mettant en scène les détenus communards trainés jusqu'à la salle d'audience par des Versaillais en uniforme, le documentaire se situe toutefois dès les premiers plans dans un rapport d'adéquation à la véracité historique par la présentation des archives : le long travelling dans les couloirs du fort de Vincennes (Fig. 22.a, 22.b) qui fixe le regard de la caméra sur un dossier particulier, daté et identifié (Fig. 22.c, 22.d) fonctionne comme véritable état des sources permettant non seulement de mettre en scène la méthode de l'enquête historique mais également d'en fournir les moyens de vérification.

Désormais, la reconstitution fonctionne comme restitution des informations contenues dans les dossiers ; le commentaire tient son rôle de « voix de Dieu », omnisciente, et propose l'analyse des sources :

¹⁶⁴ *Ibid.*

« Ces dossiers de la répression donnent forcément une vision décevante des communards : le plus souvent les accusés minimisent leur rôle. [...] Ce qu'ils montrent bien, ce sont les antagonismes sociaux : le Communard face à ses adversaires immédiats, le clergé, la police, les commerçants spéculateurs, les propriétaires... »¹⁶⁵

La mise en scène des reconstitutions fait état d'une sobriété qui correspond à la connaissance par les archives : rien n'y est inventé, les comédiens sont vêtus d'uniformes ou de vêtements d'époque, se tiennent dans un décor authentique. La reconstitution est une succession de plans fixes, qui n'adoptent jamais le point de vue d'un des personnages qui parlent : la caméra présente toujours le point de vue plausible d'un témoin, situé derrière ou à côté des protagonistes qui ne la regardent pas (Fig. 23.a, 23.b, 23.c). L'iconographie et les images d'archives jouent un rôle secondaire de communication d'un discours historique plus général. C'est sur une illustration par des photographies que le commentaire voix-off retrace l'historique de la Commune et les enjeux du mouvement social : « Leur but : la révolution républicaine et sociale, la démocratie ouvrière. Leur moyen : une activité déployée sans relâche pour l'organisation des travailleurs. »¹⁶⁶ (Fig. 23.d). Les personnages qu'il introduit sont anonymes, *a contrario* des Communards identifiés par les minutes des procès : ils constituent la masse du peuple en action.

En mettant en scène cinq accusés et leurs procès, le documentaire dresse une typologie des Communards et des conditions de la répression : à Léon Rolland, un jeune sans le sou embarqué dans les combats contre sa volonté, succède Joseph Chaussade, travailleur du quartier Batignolles, dénoncé par sa propriétaire comme membre actif de la Commune : « Pour moi c'est un fou, un braillard, et surtout un homme méchant » ; une voisine ajoute : « c'est un homme braque, exalté, et que la politique rend fou ». Les questions que pose l'accusation sont orientées : « Quand vous entendiez quelqu'un qui disait du mal de la Commune, qu'est-ce que vous répondiez ? », « Quelle vérité vouliez-vous prêcher dans les églises, en remplacement de ceux qui s'en servaient pour l'accomplissement de leur devoir religieux ? », « Qu'avez-vous donc dit à vos voisins pendant la Commune pour qu'ils aient si peur de vous ? ». En reprenant les termes exacts consignés dans les actes des procès, le documentaire dénonce plus efficacement qu'avec un discours de vérité générale l'injustice cruelle de la répression des Communards. Nathalie Lemelle, qui avoue avoir combattu les Versaillais, subit un interrogatoire spécifique du fait de sa condition de femme¹⁶⁷ : on lui demande pourquoi elle a quitté son mari, puis pourquoi elle

¹⁶⁵ *Ibid.*

¹⁶⁶ *Ibid.*

¹⁶⁷ Et dont la mise en scène donne à voir l'action des femmes de manière générale : « elles se sont battues sur les barricades, comme elles avaient su revendiquer un programme social et lutter contre le chômage. Plus de mille femmes furent déférées au conseil de guerre. La plupart étaient des ouvrières [...]. On avait tout fait pour les calomnier, et ce sont

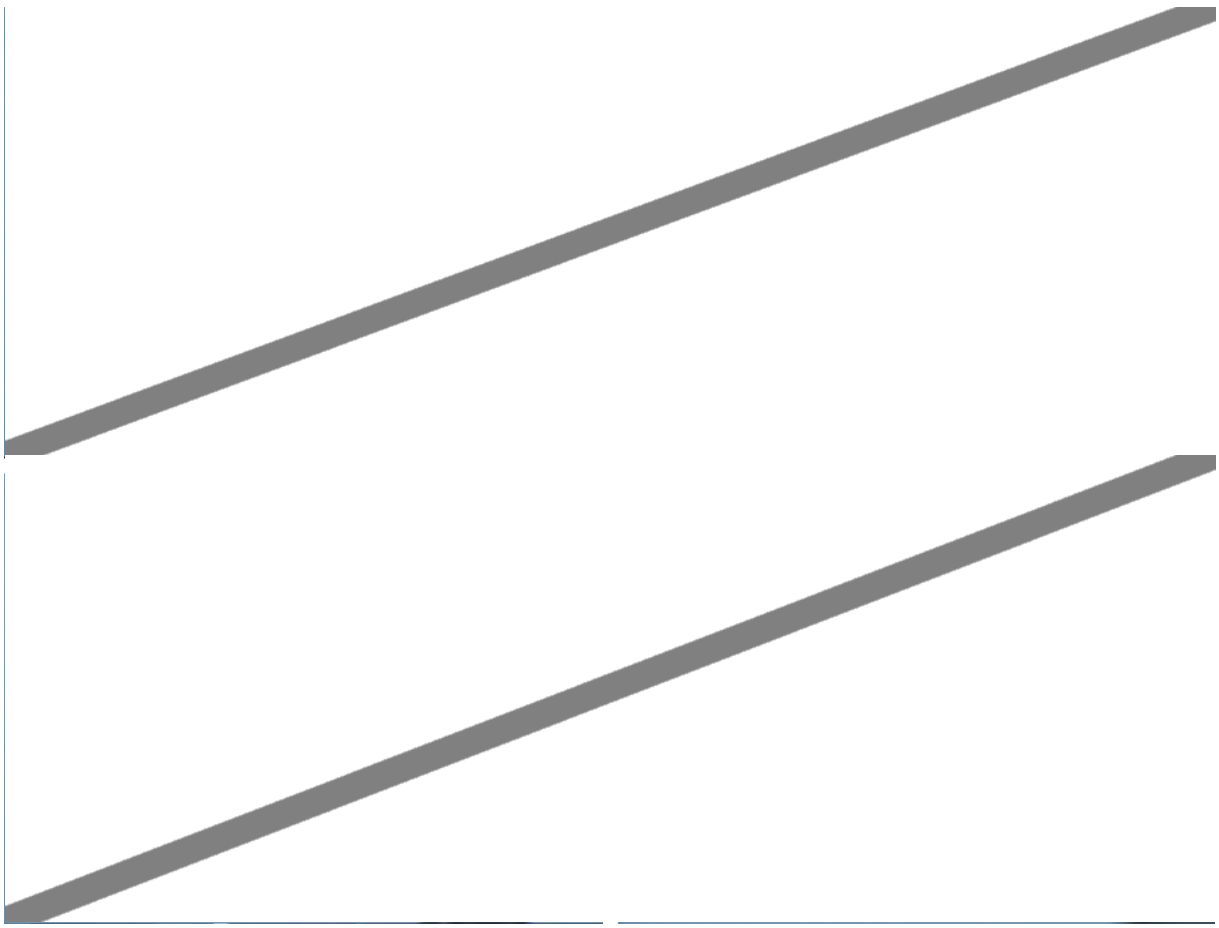


Figure 24, a à d : Reconstitution de la mise à bas de la colonne Vendôme. Les chemins de l'histoire, « 28 mai 1871, l'ordre règne à Paris », 31 mai 1971, Deuxième chaîne, INA, CPF86621092.

s'est intéressée à la politique. Le commentaire intervient pour dévoiler les raisons de l'acharnement sur ces parisiens, souvent dénoncés par des voisins avec qui ils étaient en conflit ; les patrons, eux, ne dénoncent pas leurs ouvriers, de peur de manquer de main-d'œuvre. En conclusion de l'énumération de ces injustices, le documentaire exploite le tournage de nouvelles images en proposant une reconstitution contemporaine jubilatoire de la mise à bas de la colonne Vendôme (Fig. 24.a, 24.b), qui constitue « un attentat perpétuel à l'un des trois grands principes de la République, la fraternité », par un mouvement de caméra tournant sur la statue de Napoléon : c'est bien une identification aux Communards que Leuwen propose, lui qui se fait à son tour, et par le biais de l'objectif, vandale iconoclaste.

Comme les Parisiens qui, cent ans auparavant, appelaient par leurs gestes et chants à la république sociale et mettaient à bas un symbole bonapartiste, Leuwen manifeste par son film l'opposition frontale entre deux mémoires, chacune portée par des commémorations inégales ; de crainte d'une effervescence d'un sentiment révolutionnaire encore vif, la télévision n'a pas consacré à l'évocation de la Commune les moyens pourtant rendus disponibles sans hésitation aucune pour le bicentenaire napoléonien. Entre les deux commémorations, se trace la frontière entre une mémoire officielle, consensuelle, intégrée dans un roman national unitaire mais sélectif, et une mémoire jugée dangereuse par les conflits franco-français qu'elle stimule : le

les journalistes de Versailles qui ont propagé la légende des pétroleuses. Parmi ces femmes, une institutrice de 40 ans, Louise Michel. Devant ses juges elle déclara : 'Je ne veux pas me défendre, je ne veux pas être défendue. [...] » (*Ibid.*).

souvenir de la Commune réactive l'affrontement de Français en quête de liberté avec leur gouvernement, dans un contexte d'occupation par l'ennemi fortement assimilé à la Seconde Guerre mondiale. La télévision ne pouvait pas, au risque de voir délégitimer la république comme facteur d'union de la nation, aborder un événement qui avait vu des milliers de civils être fusillés en l'espace d'une semaine. Pourtant, l'évocation de la Commune par Alain Decaux semble avoir joué un rôle d'apaisement, par la dépolitisation des enjeux sociaux de l'événement et la déculpabilisation du régime, Thiers étant présenté comme coupable unique de la répression. Cette inflexion peut s'apprécier au fait que dans les années suivantes, la télévision aborde plus volontiers les événements de mai 1871¹⁶⁸, rarement ceux de mars ; l'événement finit par être limité à sa conclusion sanglante sans que soit exposée la politique sociale du gouvernement de la Commune. En tant que guerre franco-française, la Commune demeure toutefois un sujet que la télévision rechigne, la plupart du temps, à aborder ; mettant en scène de la même manière les conflits qui ont opposés les Français et les responsabilités de l'État républicain dans la mise au pas brutale d'une partie de sa population, la guerre d'Algérie en constitue un autre.

C. Trous de mémoire

1. L'Algérie, un tabou de l'histoire nationale

En 1983, Claude Sarraute, observatrice fidèle de l'objet télévisuel, revient sur les discours historiques édulcorés que diffuse le petit écran, dont les souvenirs glorieux des périodes les plus éclatantes de l'histoire de France laissent de côté de nombreux « points d'ombres » : « Nous n'avons aucun scrupule à occulter une réalité déplaisante ou quelque peu ragoûtante (exemples souvent cités : la collaboration ou la guerre d'Algérie). Persuadés que toutes les vérités ne sont pas bonnes à dire, nous reculons jusqu'à l'extrême limite du grotesque le moment de passer aux aveux. »¹⁶⁹ Ces deux exemples constituent l'évidence même pour les spectateurs de la télévision des années soixante à soixante-dix : j'ai déjà montré comment la télévision s'est longtemps contentée de traiter de la période de l'Occupation sous le prisme de l'histoire militaire, occultant ainsi la politique de collaboration menée par le régime de Vichy. Pour l'Algérie, la chose est plus délicate : la télévision ne peut se permettre de traiter d'un conflit dont la qualité même de « guerre » était encore niée pendant son déroulement et dont la

¹⁶⁸ *Histoire de la Commune de Paris : une semaine en mai*, diffusé sur la Première chaîne le 31 juillet 1972. Identifiant de notice INA : CPF86634083.

¹⁶⁹ Claude Sarraute, « Dieu, que le passé est joli ! », *Le Monde*, 31 mars 1983.

mémoire est tue dans l'espace public¹⁷⁰ comme intime¹⁷¹. Isabelle Veyrat-Masson a bien montré le rôle spécifique de la télévision – et des documentaires – dans la transmission mémorielle coloniale et plus particulièrement de la guerre d'Algérie¹⁷² : les théâtres de conflits coloniaux, l'Indochine et l'Afrique, sont principalement absents des émissions historiques, n'étant traités que par le biais de l'actualité, ce dont peu d'observateurs se sont émus ; c'est toutefois par le genre du documentaire que les tabous de l'histoire coloniale ont été le mieux dévoilés. Pour l'Indochine, il faut attendre 1984 et une série d'Henri de Turenne à la tonalité nationaliste ; l'Algérie, en revanche, fait l'objet de documentaires historiques dix ans après le cessez-le-feu, avant d'être de nouveau occultée pendant huit ans. C'est sur cette première expérience de retour sur les mémoires de la guerre d'Algérie, opérée par Paul-Marie de la Gorce en 1972, que se penche spécifiquement cette partie de mon étude.

Il convient tout d'abord de dresser le portrait de la mémoire du conflit, dont l'impossible expression tient à divers facteurs. En premier lieu, le conflit qui oppose l'armée française au FLN de 1954 à 1962 est une « guerre sans nom »¹⁷³ ; alors qu'on parle seulement des « événements », se tisse l'impossibilité pour ceux qui l'ont vécue d'effectuer un véritable travail de mémoire en des termes cohérents. Cette imposition d'un discours officiel joue sur les représentations médiatiques du conflit. L'image se veut strictement événementielle, et le cinéma subit la censure dès lors qu'il veut « donner à réfléchir, montrer une autre réalité »¹⁷⁴ tandis que la télévision transmet une information au service du pouvoir ; c'est essentiellement par le biais du livre – dès la période du conflit – que l'histoire de la guerre est écrite, la guerre d'Algérie constituant ainsi le point de départ de « l'histoire immédiate ». Par ailleurs, la guerre intervient comme rupture dans le champ mémoriel de la Seconde Guerre mondiale : alors que le mythe du résistancialisme est toujours largement répandu, « la guerre d'Algérie met à l'épreuve ces liens issus de la Résistance, et révèle un patriotisme fort différent dans ses perspectives »¹⁷⁵. Des anciens résistants qui avaient combattu ensemble se trouvent

¹⁷⁰ « D'un côté, elle appartient à ce registre des affrontements franco-français, où l'imaginaire national prend l'habitude de confier ses blessures ou ses légendes. Mais à la différence de l'affaire Dreyfus ou de l'épisode vichyssois, si propices à la représentation d'un passé toujours inachevé, la séquence algérienne ne semble pas fonder une légitimité de circonstance. Ici, point d'hypothèses réconciliatrices, de reconstructions consensuelles, aucune généalogie d'une culpabilité collective. Dans ce pays, où les guerres de Vendée sont encore des discordes contemporaines, on cache ce passé tout récent. Tout un ensemble subtil de mensonges et de refoulement organise la 'mémoire algérienne'. Et cette dénégaration continue à ronger comme un cancer, comme une gangrène, les fondements mêmes de la société française. » (B. Stora, *La gangrène...*, p. 8).

¹⁷¹ Cf. R. Branche, *Papa, qu'as-tu fait...*

¹⁷² Cf. Isabelle Veyrat-Masson, « Les guerres de mémoires à la télévision : du dévoilement à l'accompagnement », in P. Blanchard, I. Veyrat-Masson, *Les guerres de mémoires...*

¹⁷³ Cf. B. Stora, *La gangrène...*

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 38.

¹⁷⁵ « Des lignes de fracture se manifestent, à la fois dans le camp des résistants classés à gauche, et dans celui de la droite. Dans la première phase, sous la IV^e République, la gauche est d'abord touchée. On voit, par exemple, s'affronter Robert Lacoste, résistant parmi les premiers, qui fut un des deux 'politiques' à siéger au Comité général d'études (ces neuf sages de la Résistance qui préparaient dans le secret l'administration de la Libération) à Claude Bourdet, membre de la direction

soudainement opposés sur la question de l'Algérie indépendante : l'OAS, qui prend le général de Gaulle comme cible d'attentats à plusieurs reprises, est fondée par des anciens de la Résistance. Pendant la durée même du conflit, les engagements des uns et des autres – notamment autour de la question de la torture, centrale après la publication de *La Question* d'Henri Alleg par les Éditions de Minuit – font intrusion dans le travail de deuil de la période vichyssoise et renouvellent les oppositions qui avaient déchiré les Français¹⁷⁶. Les éliminations ciblées de combattants après l'arrêt des combats, par le FLN comme par l'OAS, illustrent

[...] tragiquement ce qu'elle a été, aussi : une double guerre civile, à la fois algéro-algérienne et franco-française. C'est, enfin, l'instant du bilan d'une guerre, l'époque des investissements dans les symboles, autour d'une geste militaire : la commémoration de la « Résistance » des années quarante en France, et de la « lutte armée » en Algérie.¹⁷⁷

Les années d'après-guerre sont toutefois marquées avant tout par l'oubli : les dirigeants français successifs tentent de faire table rase du passé en organisant la normalisation des rapports avec l'État algérien et en promulguant les lois d'amnisties successives. Mais cette situation crée un déséquilibre mémoriel : elle impose le silence, en France, à toute une génération de jeunes hommes mobilisés pour traverser la Méditerranée¹⁷⁸, de même qu'à la population pied-noire rapatriée et aux harkis qui avaient réussi à s'installer en France. La fin des années soixante est marquée par un retour des mémoires sur l'événement « guerre d'Algérie » ; d'abord par le mouvement de Mai 68, qui place aux avant-postes de la mobilisation ceux qui avaient protesté contre la guerre ; ensuite par une série de scandales liés à l'éclatement

du réseau Combat. Trente ans après, Claude Bourdet explique : 'Je suis un ancien résistant. J'ai été en camp de concentration pendant un an. J'ai fait quatre camps de concentration en terminant par Buchenwald. J'ai vu ce que faisaient les nazis. Est-ce que c'était la peine d'avoir battu les nazis pour faire la même chose ? Alors il y avait cet élément-là, cet élément moral.' Claude Bourdet sera même emprisonné (une journée) en mars 1956 par Bourguès-Maunoury, alors ministre de la Défense nationale, son ancien camarade de la Résistance. » (*Ibid.*, p. 110).

¹⁷⁶ « Jusqu'au début des années 1990, la marginalisation de l'histoire coloniale répondait à la double exigence d'oublier un traumatisme historique heurtant la représentation de la nation et de prévenir tout ressac des affrontements coloniaux. Cette marginalisation n'est liée à aucun 'complot', ni même à une politique explicite, mais plutôt à une inclination tendancielle à considérer le passé comme une ressource permanente pour édifier et consacrer les valeurs nationales. Dans cette perspective, l'épisode colonial et ses conséquences postcoloniales ne sont pratiquement d'aucune 'utilité', ils sont même potentiellement contre-productifs (ils ont été en outre 'accaparés' par la droite extrême depuis 1974 avec le discours nostalgique du Front national). Oublier est une forme de mémoire, et cette posture fut celle de la France depuis les décolonisations. » (Nicolas Blancel, Pascal Blanchard, « La colonisation : du débat sur la guerre d'Algérie au discours de Dakar », in P. Blanchard, I. Veyrat-Masson, *Les guerres de mémoires...*).

¹⁷⁷ B. Stora, *La gangrène...*, pp. 187-188.

¹⁷⁸ « Pour toute une génération qui ont fait la guerre et rentrent d'Algérie (ils sont plus de deux millions dans la société française...), parler de 'leur' guerre était, au mieux, inutile, et au pis douloureux. Loin de se sentir soutenus dans cette France prospère et qui s'ennuie [...] ils constituent [...] 'une multitude de solitudes'. Ils ont le sentiment d'avoir été des chiffres insignifiants dans l'énoncé truqué d'un problème sans solution, d'avoir infligé et subi des souffrances que l'évolution prévisible du monde et la montée des indépendances ont rendues, avec le recul des années, dérisoires. » (*Ibid.*, p. 220).

du syndrome de Vichy au début des années soixante-dix et qui contribuent à forcer les Français à regarder en face leur histoire. Finalement, les années soixante-dix sont un moment de dévoilement de l'histoire, principalement du fait de la publication d'ouvrages qui en assurent la mémoire. Mais, note Benjamin Stora, « s'est installée la confusion entre l'écrit et l'image » :

Les images peuvent constituer un autre moyen par lequel l'écrit circule dans l'espace sociale. Surtout pour la guerre d'Algérie. Le silence des parents, absence d'une 'histoire à la famille' auraient pu donner sur l'image un rôle décisif. Mais sur cette guerre particulière, l'impression prévaut d'un non-compromis entre l'écrit et sa possible représentation par l'image. On dit et on répète que l'Algérie en guerre est peu montrée, que le cinéma français a longtemps refoulé ce qu'il considérait comme un sujet maudit.¹⁷⁹

Le cinéma n'est pas exempt d'avoir traité du conflit¹⁸⁰ – à l'instar du *Petit soldat* de Jean-Luc Godard –, mais les conditions de sa diffusion étaient défavorables : en-dehors de la grande majorité des films qui portent la présence de la guerre sans montrer explicitement le conflit¹⁸¹, ceux qui enfreignaient cet interdit explicite n'allaient pas loin : *La bataille d'Alger* de Gillo Pontecorvo, Lion d'or en 1966 à la Mostra de Venise, est interdit de diffusion en France et n'y est pas projeté avant 1970. Des documentaires, au début des années soixante-dix, commencent à retracer l'histoire du conflit ; ils témoignent surtout des difficultés et des conflits mémoriels qui en entourent toujours l'évocation¹⁸².

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 248.

¹⁸⁰ Cf. B. Stora, « La guerre d'Algérie dans les médias : l'exemple du cinéma », *Hermès, La Revue*, n°52, 2008/3, pp. 33-40.

¹⁸¹ Au premier rang desquels *Cléo de 5 à 7*, d'Agnès Varda. « Le cinéma de la période 1958-1968 montre des situations de refus de guerre (*L'Insoumis*, *Le Petit Soldat* et *Tu ne tueras point*). L'absence de celui qui fait la guerre et l'assume est remarquable, alors que les cas de désertion et d'insoumission ont été relativement faibles dans la société française tout au long des années 1955- 1962. [...] L'absence d'Algérie participe de cette déréalisation de la guerre montrée ; de même, les villes, Alger, Oran ou Constantine, n'apparaissent pas. [...] Une autre absence est perceptible dans cette époque de construction des fictions, celle du corps de la guerre. Le spectateur ne voit pas le « cadavre » de la guerre d'Algérie. Les cinéastes ne font pas corps avec la guerre. Comment regarder une guerre où le rapport à la mort se trouve absent ? » (*Ibid.*, p. 35).

¹⁸² Notamment dans le cas du documentaire *La Guerre d'Algérie* d'Yves Courrière, de 1972 : « On y entend Guy Mollet s'indigner que l'on puisse évoquer des tortures en Algérie, alors que l'on vient de lire les ouvrages du général Massu parus en 1971 et 1972 où il ne nie pas la réalité ; on y voit Robert Lacoste et Max Lejeune défendre les 'trois couleurs' ; on assiste aux ravages de la pacification et du terrorisme... Le tout débouchant sur l'atroce séquence de la rue d'Isly ('Mon lieutenant, halte au feu !' hurle une voix anonyme) où un détachement français mitrailla des pieds-noirs le 26 mars 1962... Mais il manque à ce film d'archives la complexité. La vérité n'est pas restituée dans sa richesse, faite de haines et de passions. C'est, *a posteriori*, la démonstration d'un déroulement inéluctable. Le montage est schématique, éludant trois questions principales. Pour le spectateur français, comment comprendre les succès militaires du plan Challe en 1959-1960, et pourtant l'accession de l'Algérie à l'indépendance ? Comment un Algérien accepterait-il le fait que le FLN ait été inactif, immobile et même paralysé à tous les moments où les divisions de l'adversaire lui offraient l'avantage insurrectionnel (13 mai 1958, ou putsch des généraux en avril 1961) ? Et surtout, pourquoi cette évacuation du côté guerre civile de cette guerre ? Tout se passe dans ce documentaire comme si, depuis toujours, tous les musulmans algériens avaient été FLN. Or, pendant de longues années, les résistants algériens étaient non seulement divisés, mais aussi, à certains moments, coupés du reste de la population musulmane. De l'autre côté, il n'est pas du tout évident d'isoler la

La télévision, elle, suit une évolution bien précise dans ses représentations de la mémoire de la guerre d'Algérie :

Trois grands moments retracent l'évolution de la mémoire télévisuelle de la guerre d'Algérie. Jusqu'en 1969, et surtout à travers la place monumentale qu'occupe *Cinq colonnes à la une* dans le dispositif télévisuel, la télévision évolue aux côtés du Politique dont elle partage, dans une relation d'autonomie relative, les prérogatives thématiques, formelles et stratégiques. De 1969 à 1981, le Politique investit l'écran, non pas tant en termes de pouvoir, qu'en termes de légitimation. A partir de 1981, la télévision devient lieu d'initiatives, lieu commémoratif. Elle n'est plus ni le réceptacle du pouvoir, ni son lieu de légitimation. Elle propose ses propres règles de fonctionnement mémoriel.¹⁸³

Elle témoigne surtout de l'absence d'une mémoire officielle de la guerre : en fonction de la « communauté de référence » – Harkis, Pieds-noirs, Algériens, appelés du contingent –, ce sont ainsi plusieurs mémoires spécifiques¹⁸⁴ qui se développent dans un cadre toujours conflictuel voire, pour les communautés arrachées au sol algérien¹⁸⁵, revancharde. Pour autant, la télévision contribue progressivement à lever les interdits de la guerre : les images de combattants algériens sont diffusées à partir de 1963, la question de la torture, des ratonnades, des bavures, sont des enjeux médiatiques des années soixante-dix à quatre-vingt¹⁸⁶. Le rapport télévisuel à la guerre d'Algérie est indissociable de l'évolution du traitement de l'actualité : à *Cinq colonnes à la une* se sont ajoutés des magazines qui se donnent pour fonction d'investiguer et de dépasser l'apparente objectivité des images¹⁸⁷, ce qui contribue à instaurer une nouvelle

masse des pieds-noirs des 'chefs égarés' de l'OAS... Ce documentaire se regarde, en somme, comme l'envers du *Chagrin et la Pitié*. » (B. Stora, *La gangrène...*, p. 254-255).

¹⁸³ B. Fleury-Vilatte, *La mémoire télévisuelle...*, p. 18.

¹⁸⁴ « La cohabitation particulière entre la multiplication des mémoires communautaires et l'absence d'une réelle mémoire officielle peut favoriser la pérennisation de silences, d'occultations, de trous de mémoires qui, dans le cadre particulier de la guerre d'Algérie, ont façonné, au sein de la communauté pied-noire, une histoire mythique de l'Algérie colonisée. » (*Ibid.*, p. 52-53).

¹⁸⁵ « Le traumatisme de la rupture a une conséquence immédiate : les pieds-noirs font une fixation sur une terre idéalisée que renforce le mauvais accueil reçu dans la ville phocéenne. En y regardant bien, ce n'est pas 1830 qui crée le pied-noir, mais 1962. Le rapatriement massif et tragique de l'été devient l'élément fondateur de la communauté en exil. Le déracinement et l'éparpillement sur le sol métropolitain, où Marseille joue le rôle le plus important, contribuent à la constitution d'une conscience commune qui n'avait pas cours en Algérie. [...] Du coup, l'évocation de la terre perdue s'en trouve largement magnifiée. On ne présente pas l'Algérie comme un pays de misère, de pauvreté, d'âpreté, que seul un dur travail quotidien faisait petit à petit émerger dans le concert des 'régions' de France en développement. Avec le recul, les pieds-noirs vont en faire un paradis perdu. » (*Ibid.*).

¹⁸⁶ B. Fleury-Vilatte, « Télévision française... ».

¹⁸⁷ « Avant, l'information faisait découvrir le monde aux téléspectateurs qui en étaient éblouis. Mais les téléspectateurs sont arrivés à saturation : le monde, ils le connaissent. Ce qu'ils désirent, maintenant, c'est le comprendre. L'information doit plus expliquer que montrer. Les gens veulent savoir ce qui se passe derrière l'événement. » (Alain de Sédouy, *Télérama*, n° 885, dimanche 1^{er} janvier 1967).

lecture diachronique des événements du conflit, auparavant abordés sur un mode événementiel. Qui plus est, la progressive levée des interdits entraîne un sentiment nouveau dubitatif vis-à-vis des images d'archives : celles-ci, qui avaient été introduites à la télévision en passant le filtre de la censure, deviennent soudainement suspectes d'avoir correspondu à un discours édulcoré reflet d'une histoire officielle¹⁸⁸. Ainsi, au début des années soixante-dix, la mémoire télévisuelle de la guerre d'Algérie se trouve à un tournant : elle est, d'une part, à la fois contrainte par les silences mémoriels qui s'étendent à l'ensemble de l'espace public et fixée dans les représentations qu'en ont donné les premiers magazines d'actualité à l'aborder : la rétrospective organisée par *Cinq colonnes à la une* sur la guerre en septembre 1963 est exemplaire de cette capacité de la télévision à « figer des représentations postérieures »¹⁸⁹. D'autre part, à partir du moment où dix ans se sont écoulés depuis la fin du conflit, la télévision commence à saisir la guerre d'Algérie comme objet historique et à en proposer une nouvelle lecture ; ce faisant, elle s'oppose aux nombreuses mémoires contrariées qui s'expriment dans l'espace public, représentatives de l'entrée dans une décennie marquée par la disparition du symbole unificateur gaullien et « où se heurtent des projets et des stratégies de sociétés différentes »¹⁹⁰.

2. En parler dix ans après

En 1972, Igor Barrère et Paul-Marie de la Gorce en font la rude expérience avec les réactions à leur documentaire *L'Algérie dix ans après*¹⁹¹. Diffusé en trois parties à partir du 23 mai, le film aborde successivement la guerre d'Algérie du point de vue des Algériens¹⁹² puis des Pieds-noirs¹⁹³, avant de se consacrer dans sa dernière partie à « l'Algérie d'aujourd'hui »¹⁹⁴. L'émission s'inscrit dans une fonction commémorative : elle marque la saisie de la guerre d'Algérie comme sujet historique, à l'occasion du dixième anniversaire de l'indépendance algérienne, dans la période mouvante de libéralisation de la télévision – « l'expérience Desgraupes » – qui permet l'évocation de nouveaux sujets. Le documentaire est un montage

¹⁸⁸ Cf. Béatrice Fleury-Vilatte, « Images interdites et mémoire d'Algérie », in Béatrice Fleury-Vilatte, *Mémoire d'images*, Paris, L'Harmattan, 1997.

¹⁸⁹ B. Fleury-Vilatte, *La mémoire télévisuelle...*, p. 86.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 95.

¹⁹¹ La question de cette émission a été abordée par M. Christian Delporte lors d'un séminaire dans le cadre du master d'histoire culturelle et sociale à l'Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines ; certains des éléments avancés ici – en particulier regardant les représentations de la guerre transmises par le documentaire – sont issus de ce cours.

¹⁹² *L'Algérie dix ans après*, « L'Algérie des Algériens », diffusé sur la Première chaîne le 23 mai 1972. Identifiant de notice INA : CAF91030343.

¹⁹³ *L'Algérie dix ans après*, « L'Algérie des Français », diffusé sur la Première chaîne le 30 mai 1972. Identifiant de notice INA : CAF93024420.

¹⁹⁴ *L'Algérie dix ans après*, « L'Algérie d'aujourd'hui », diffusé sur la Deuxième chaîne le 4 juillet 1972. Identifiant de notice INA : CAF88022061.

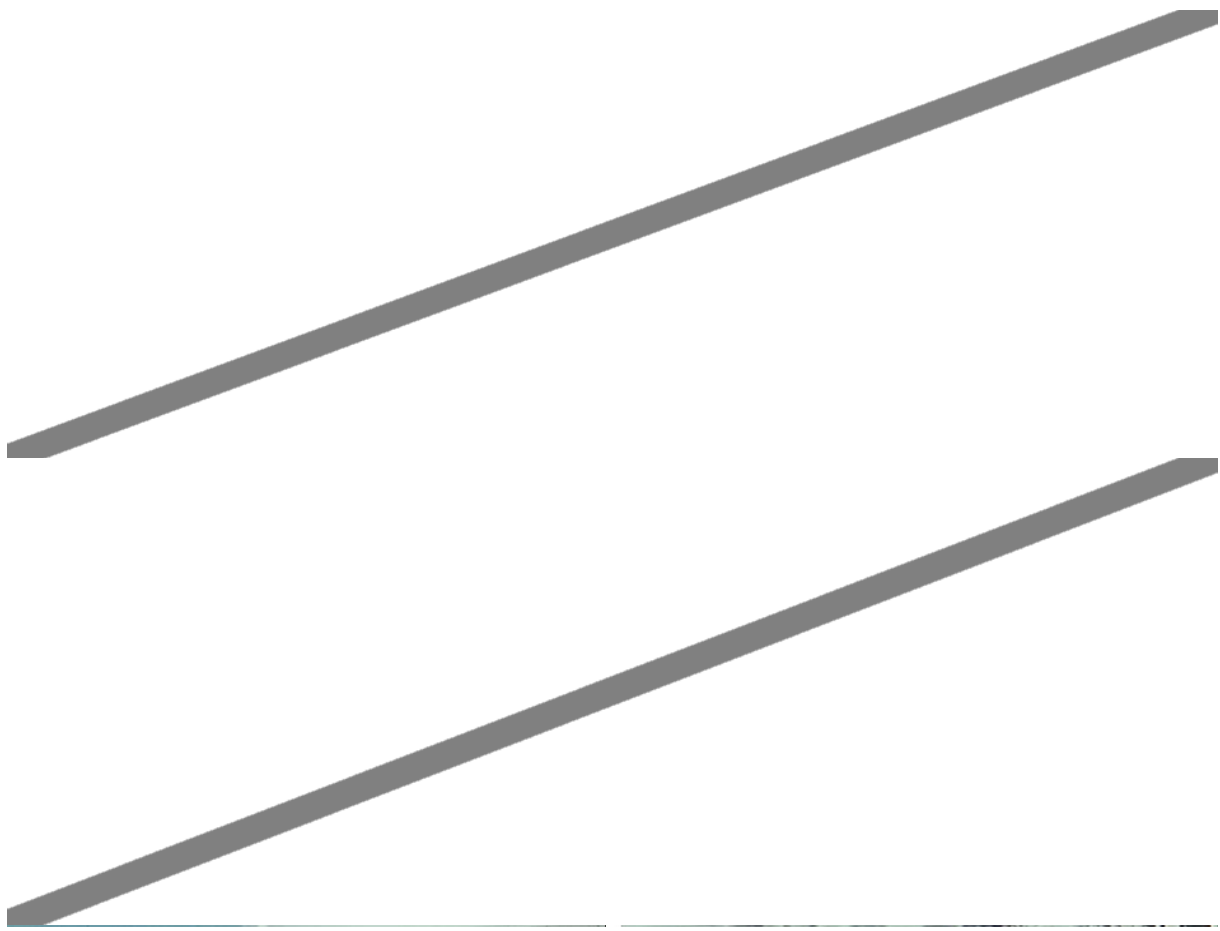


Figure 25, a et b : *Le Forum*, 13 mai 1958 ; c et d : *Le Forum*, 1972. L'Algérie dix ans après, « *L'Algérie des Algériens* », 23 mai 1972, Première chaîne. INA, CAF91030343.

assez classique d'images d'archives et de témoignages, mais dans lequel ces derniers dominent largement : les séquences exploitant des archives cinématographiques sont minoritaires, et semblent reléguées à une fonction de contextualisation des discours portés par les témoins. La présentation par Paul-Marie de la Gorce donne le ton du film, consacré à la mémoire plutôt qu'à l'histoire du conflit :

Dix ans après, voici que nous revenons sur l'affaire d'Algérie et sur sa conclusion, fixée aux accords d'Evian, ratifiée par 90% des suffrages au référendum du 8 avril 1962 et qui le premier juillet s'est appelé l'indépendance d'Algérie. Et comment n'y pas revenir en ce dixième anniversaire alors que le drame algérien fut vécu, non seulement par toute l'Algérie mais par toute la France, avec tant de passion, avec tant d'ardeur ? Tant d'anxiété, tant d'espoirs, tant de fureurs ? Pour les uns, qui n'étaient pas tous des Français, c'était la fin d'un monde, la fin de la France en Algérie, la mort de l'Algérie française. Pour les autres, qui n'étaient pas seulement des musulmans, c'était la fin de la domination étrangère, le rêve de l'indépendance enfin réalisé. Pour d'autres encore, en France, c'était la fin de la période coloniale ou colonialiste de notre histoire, c'était une page tournée, l'achèvement de la décolonisation, l'annonce peut-être de relations nouvelles entre les deux peuples français et algériens, entre la France et le tiers-monde. Nous n'avons pas voulu faire l'histoire de la guerre d'Algérie, mais seulement, dix ans après, évoquer, avec ceux

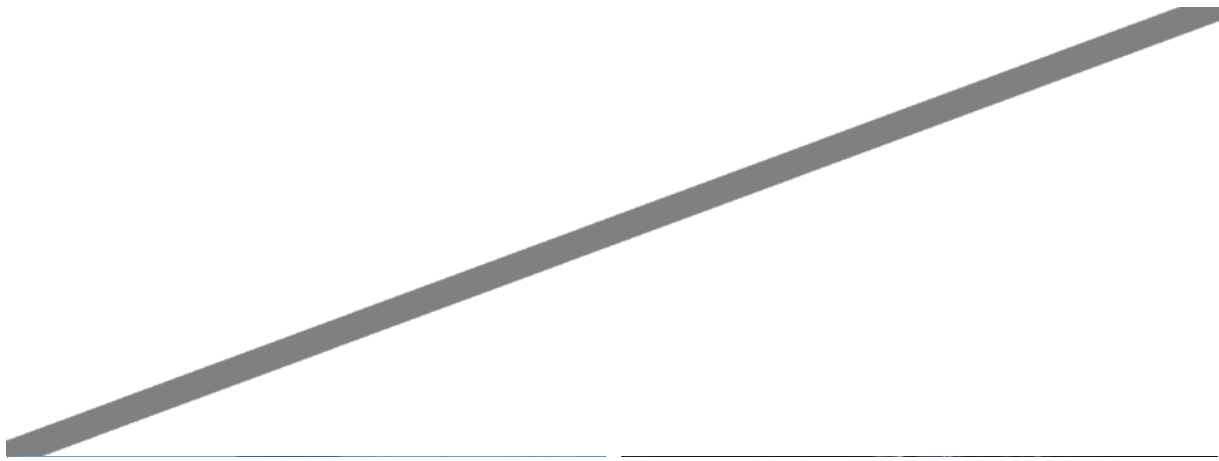


Figure 26, a : Le commerçant de la rue d'Isly ; b : Le chauffeur de taxi. L'Algérie dix ans après, « L'Algérie des Algériens », 23 mai 1972, Première chaîne. INA, CAF91030343.

qui les ont vécus, ceux qui les ont subis, les épisodes de la longue marche vers l'indépendance algérienne et les conséquences qu'elle a entraînées, non seulement pour les Français d'Algérie ou pour les Algériens eux-mêmes, mais pour ce nouvel état que l'Algérie constitue depuis dix ans. Vous les verrez, tous ces témoins, tous ces acteurs, vivre tels qu'ils sont maintenant, et revivre avec vous le drame qui les a tous emportés. Vous les verrez hésiter, tacher de se retrouver, parfois de se perdre, entre la mémoire et l'histoire. Il n'était pas possible d'évoquer ces événements sans passion, sans retrouver ces passions qui nous animaient, nous opposaient, ou qui parfois s'opposaient en chacun d'entre nous. Tous ceux qui ont participé à cette émission ont senti revivre ces sentiments en eux, en eux-mêmes comme vous les sentirez peut-être revivre en vous.¹⁹⁵

Le premier volet du documentaire est marqué par un caractère inédit : pour la première fois, la télévision française donne la parole à des témoins algériens. Le film est une promenade dans la vie quotidienne d'Alger, où les journalistes retournent sur les lieux emblématiques de la ville française, dont l'activité est paisible : les cafés qui avaient subi des explosions sont désormais le lieu de rencontre des étudiants. L'ancien Gouvernement Général, désormais siège du gouvernement de l'Algérie, est un lieu essentiel de la mémoire de la guerre d'Algérie ; si les institutions ont changé, « le Forum s'appelle toujours le Forum ». Les images d'archives sont réactualisées par les plans contemporains (Fig. 25.a, 25.b, 25.c, 25.d) ; le montage fait communiquer les images du Forum de la journée du 13 mai, la foule acclamant les généraux à la tribune, puis celles du discours de De Gaulle, avec des images de 1972. Les lieux sont les mêmes, mais la foule a changé d'attitude ; surtout, le drapeau qui flotte au-dessus du « G.G. » a été remplacé.

Tout le dispositif du documentaire est en tension entre les images de la guerre, en noir et blanc, et celles contemporaines en couleur ; rue d'Isly, la caméra zoome sur la fenêtre d'où sont partis les coups de feu qui entraînent la mitraille de la foule européenne par l'armée

¹⁹⁵ Paul-Marie de la Gorce, *L'Algérie dix ans après*, « L'Algérie des Algériens... », *op. cit.*

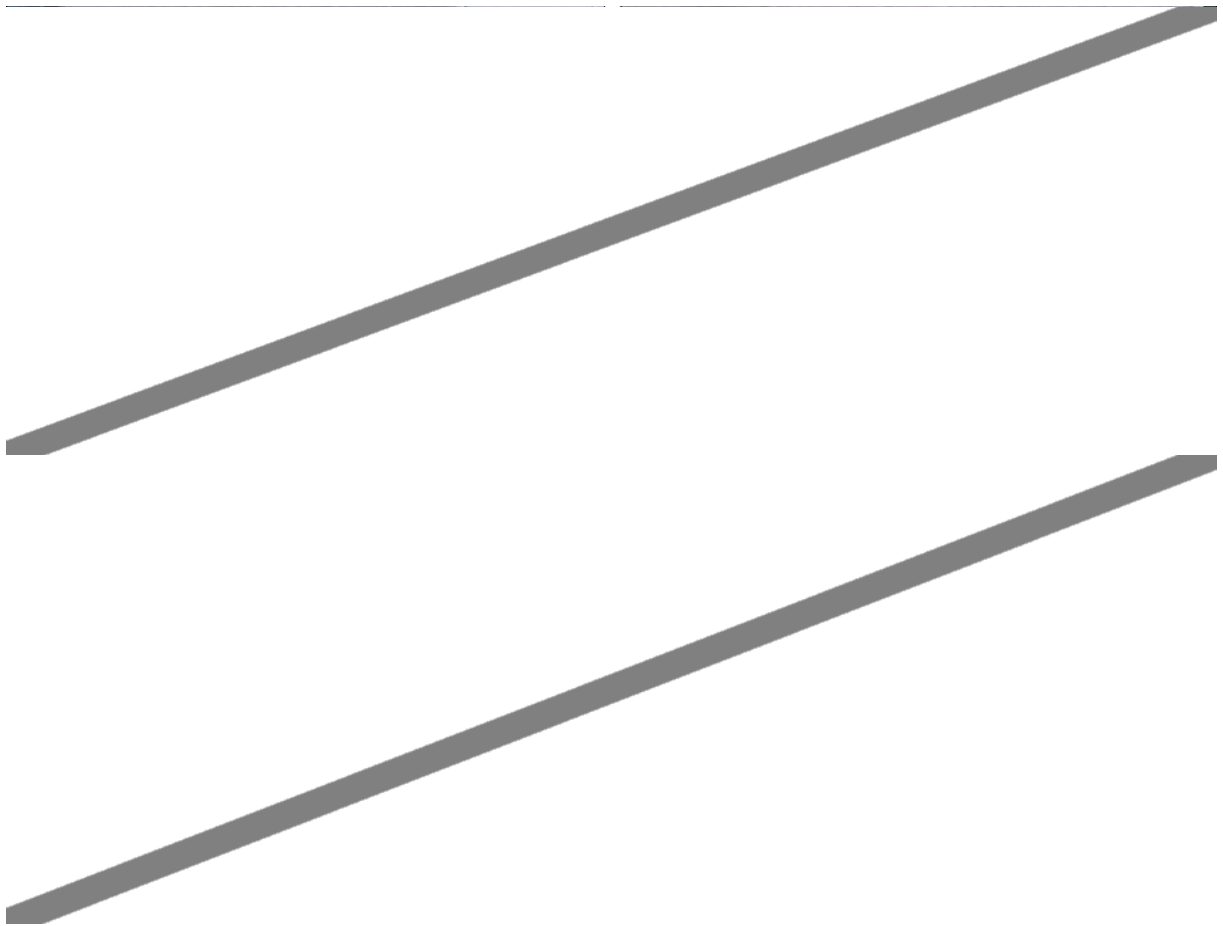


Figure 27, a, b, et c : Graffitis de l'OAS ; d : Enfant d'Alger. L'Algérie dix ans après, « L'Algérie des Algériens », 23 mai 1972, Première chaîne. INA, CAF91030343.

française, puis donne la parole à un commerçant (Fig. 26.a) qui a pu s'y installer après le départ des Européens. Ce sont les témoins qui font le récit de l'histoire algérienne depuis la fin de la guerre : un chauffeur de taxi, dont le regard est capté par la caméra, sur le siège passager, par le biais du rétroviseur, expose en traversant Alger les rapports qu'ont entretenus les Algériens à leurs dirigeants nationalistes. Il donne à voir les réactions lors du coup d'état de Boumediène : si Ben Bella était populaire auprès de la population, celle-ci ne s'intéressait pas à la politique et n'a pas ressenti le besoin de s'opposer au nouveau régime. De Gaulle est également évoqué : il est salué pour le « service rendu » aux Algériens, dont l'octroi du référendum aurait économisé du temps et des vies humaines.

La course en taxi est également l'occasion pour les journalistes de filmer l'extérieur de la ville : il s'agit d'en observer les caractères contemporains mais aussi d'y trouver les traces du passé. Celles-ci surgissent à tous les coins de rue : ainsi, le chauffeur indique des grottes où dormaient les Algériens qui ne trouvaient pas à se loger ; plus loin, des rues sont encore couvertes de graffitis laissés par des militants du FLN ou de l'OAS (Fig. 27.a, 27.b) qui s'enchaînent dans les travellings que provoque le mouvement du véhicule. L'apparition successive, dans un seul plan non coupé, d'un de ces graffitis – sur lequel on lit « OAS Salan » – et d'un enfant qui fixe la caméra porte la tension du rapport entre passé et présent en Algérie ; les marques de la guerre sont toujours visibles dans l'espace public, alors qu'est éduquée une nouvelle génération qui n'a pas connu le conflit. Le regard-caméra que tient l'enfant,

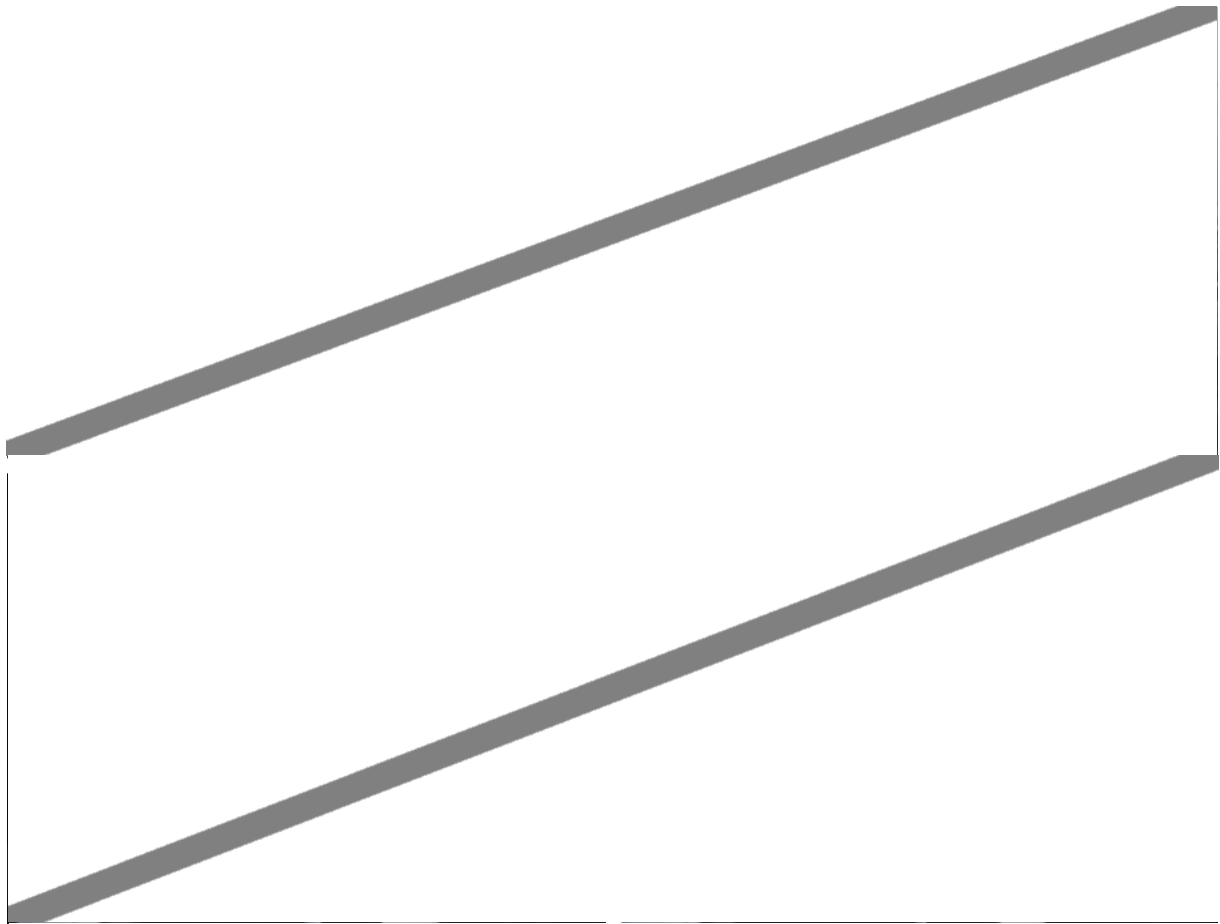


Figure 28, a, c, d : Le docteur Giraud en 1972 ; b : Le docteur Giraud en 1962, devant les cameras de Cinq colonnes à la une. L'Algérie dix ans après, « L'Algérie des Français », 30 mai 1972, Première chaîne, INA, CAF93024420.

accidentellement – c'est un des marqueurs de l'esthétique documentaire : on ne regarde la caméra jamais que lorsqu'on ne s'attend pas à la voir –, est d'une importance capitale au point que la mise en scène du documentaire, on le verra plus bas, tisse un lien immuable entre témoignage et regard.

En-dehors de ces images de la vie quotidienne, le témoignage prend une tonalité plus sérieuse : les nombreux témoins qui sont invités à partager leur expérience du conflit parlent spontanément, sans manifester de douleur mémorielle, mais racontent les années de guerre sans en atténuer les aspects les plus brutaux. L'heure est toutefois à la réconciliation : c'est l'OAS qui est pointée du doigt comme responsable de l'éloignement des communautés, dont les inégalités avant la guerre ne sont que peu abordées. De manière plus générale, l'histoire du nationalisme algérien n'est pas mise en valeur avant les événements de la Toussaint rouge ; la guerre apparaît comme un drame qui s'est imposé aux belligérants, lesquels se sont subitement retrouvés dans des camps opposés et irréconciliables du fait des humiliations et de la pratique de la torture. Un témoignage va dans le sens d'un dévoilement de cette dernière : Djamillah Boupacha, torturée et violée par des soldats français, devenue le symbole de la résistance à l'oppression en Algérie et défendue par Simone Veil, participe au documentaire ; elle y tient un rôle de personnalité officielle, dont le témoignage tend à l'écriture d'une histoire collective plutôt qu'au récit personnel. De nombreux témoins contribuent à la mise en avant de la torture et des exécutions sommaires comme pratiques systémiques qui ont touché l'entièreté du peuple

algérien : les mères de soldats disparus, rencontrées dans la Casbah, jouent un rôle essentiel dans ce dévoilement mémoriel destiné au public français.

La deuxième partie de l'émission, consacrée à la mémoire des Pieds-noirs, contraste fortement avec la précédente : la douleur de la perte de la terre y est omniprésente et fait l'objet d'une mise en scène particulière, à contre-courant de ce que proposaient les *Grandes batailles* dans lesquelles le témoignage devait être audible, concis, et désincarné : ici, comme le fera Lanzmann par la suite, on s'attache à montrer les silences et les hésitations du discours. L'ouverture du documentaire se fait sur l'exploration d'une mémoire médiatique : l'un des premiers témoins à intervenir est « ce médecin pied-noir, interviewé en contre-jour, après le putsch des généraux d'Alger d'avril 1961, exprimant son désespoir entre deux sanglots »¹⁹⁶ qui avait « bouleversé » les téléspectateurs de *Cinq colonnes à la une*¹⁹⁷ en même temps qu'il signifiait, dans le champ médiatique, « l'apparition de la réalité 'pied-noir' » ; le documentaire le met en scène en train de s'observer lui-même (Fig. 28.a à d), lors de son précédent passage télévisé, et recueille son sentiment sur les dix années écoulées. La voix-off commente : « Face aux images, le passé ressurgit. Par pudeur, il n'aime pas exprimer ses sentiments, mais son visage comme celui de sa femme infirmière trahissent le mal qui les ronge. Depuis dix ans, ils portent au cœur une terrible blessure qui s'appelle l'Algérie. »

Dès la première séquence, le documentaire s'ouvre sur le regret du départ et l'impossibilité de l'oubli ; c'est ce discours que tiennent l'ensemble des témoins, qui relatent tous le moment du départ puis l'arrivée difficile à Marseille, dans un nouveau pays et sans aucune attache. Le mode de l'interview n'est pas fixe ; les témoins, à l'occasion, dialoguent avec le journaliste voire lui retournent ses questions. Ainsi, le dialogue tenu par une rapatriée d'Algérie avec un journaliste à qui elle demande d'envisager la même situation :

- Si vous étiez mis dehors de votre pays, est-ce que vous oublieriez ?
- Je n'oublierais peut-être pas, mais je chercherais à vivre. Au présent. Ça ne vous est pas possible ?
- Non.
- Vous êtes totalement axée sur le passé ?
- Oui.
- Avec l'amertume que ça peut comporter ?
- Oui.

¹⁹⁶ B. Stora, *La gangrène...*, p. 45.

¹⁹⁷ Cf. B. Fleury-Vilatte, *La mémoire télévisuelle...*, p. 67. « L'apaisement qui ressort de ces reportages de *Cinq Colonnes à la une* traitant des pieds-noirs est conforme à l'état d'esprit de l'émission. Audacieuse sans pour autant être critique, curieuse et inventive sans pour autant être subversive, *Cinq colonnes à la une* avait déjà analysé les événements d'Algérie selon un point de vue assez conforme à la ligne officielle. » (*Ibid.*, p. 69).

- Qu'est-ce qu'il y a de différent ?
- Vous ne pouvez pas nous comprendre.
- J'essaie.
- Il faut avoir vécu là-bas, être né là-bas, pour ressentir ce que nous ressentons.
- Vous auriez pu vivre avec les arabes ?
- Pourquoi pas ? On a vécu 130 ans avec eux !¹⁹⁸

Par ailleurs, la variété des témoins produit une diversité des témoignages : chacun propose un récit différent, dans lequel domine toujours le même sentiment de perte. Un pêcheur, filmé au port de Sète, compare la perte de l'Algérie à celle d'un être cher ; un ouvrier évoque les morts de sa mère et de ses frères et sœurs, victimes du massacre de Philippeville ; une femme anonyme raconte la mort de son fils, et s'effondre en sanglots sans pouvoir terminer son récit. Sont aussi conviés des témoins de premier plan, véritables acteurs de la « grande » histoire ou observateurs privilégiés des événements : Jean-Marie Thinet, proche du maire d'Alger, parle des réformes dont aurait du bénéficier la société algérienne¹⁹⁹. Le témoignage des généraux putschistes est annoncé par le commentaire :

Il y a ceux qui subissent l'histoire, et il y a ceux qui la font. En écoutant les quatre témoignages que nous vous proposons, vous verrez que chacun définira sa vérité. Chefs militaires ou hommes politiques, ils ont tous participé à l'histoire, et parfois même à un moment décisif.²⁰⁰

Le documentaire cède alors la parole au général Salan, qui relate les événements conduisant du 13 mai jusqu'au putsch, s'estimant trahi par De Gaulle après des premiers jours d'une entente formidable²⁰¹. Challe, lui, décrit les conditions de la « guerre révolutionnaire » et la manière dont il fallait y répondre, avant d'évoquer ses propres raisons de participer au putsch²⁰². Les généraux ne sont pas repris dans leur discours : le documentaire offre ainsi une

¹⁹⁸ *L'Algérie dix ans après*, « L'Algérie des Français... », *op. cit.*

¹⁹⁹ « Toute cette jeunesse à mobilité sociale bloquée s'est trouvée dans une situation d'angoisse : elle ne pouvait sortir de cette situation que par une explosion ou par une révolution dont la France prendrait l'initiative, ce à quoi j'ai cru. [...] Je n'ai pas compris que ce pays s'attache au texte de son journal officiel plus qu'à la déclaration des droits de l'homme. Et je ne suis pas encore près de le comprendre. » (Jean-Marie Thinet, *L'Algérie dix ans après*, « L'Algérie des Français... », *op. cit.*).

²⁰⁰ *Ibid.*

²⁰¹ « Là-dessus, j'ai toutes les assurances. Pour moi, le général de Gaulle, c'était le Saint-Cyrien, c'était l'officier général, c'était l'homme de Londres... [...] Il m'a pas fasciné, au contraire ! Très vite, après ces journées exceptionnelles pour moi, je me rends compte qu'on ne s'entendra pas. Que cette grande idée de l'Algérie française n'est pas ancrée dans son esprit... » (Raoul Salan, *ibid.*).

²⁰² « [...] beaucoup de gens étaient venus me voir pour me demander de faire quelque chose. Je ne voyais pas quoi, et puis, je n'avais pas du tout envie de me révolter. Je ne suis pas un révolutionnaire professionnel. J'ai peut-être tort mais

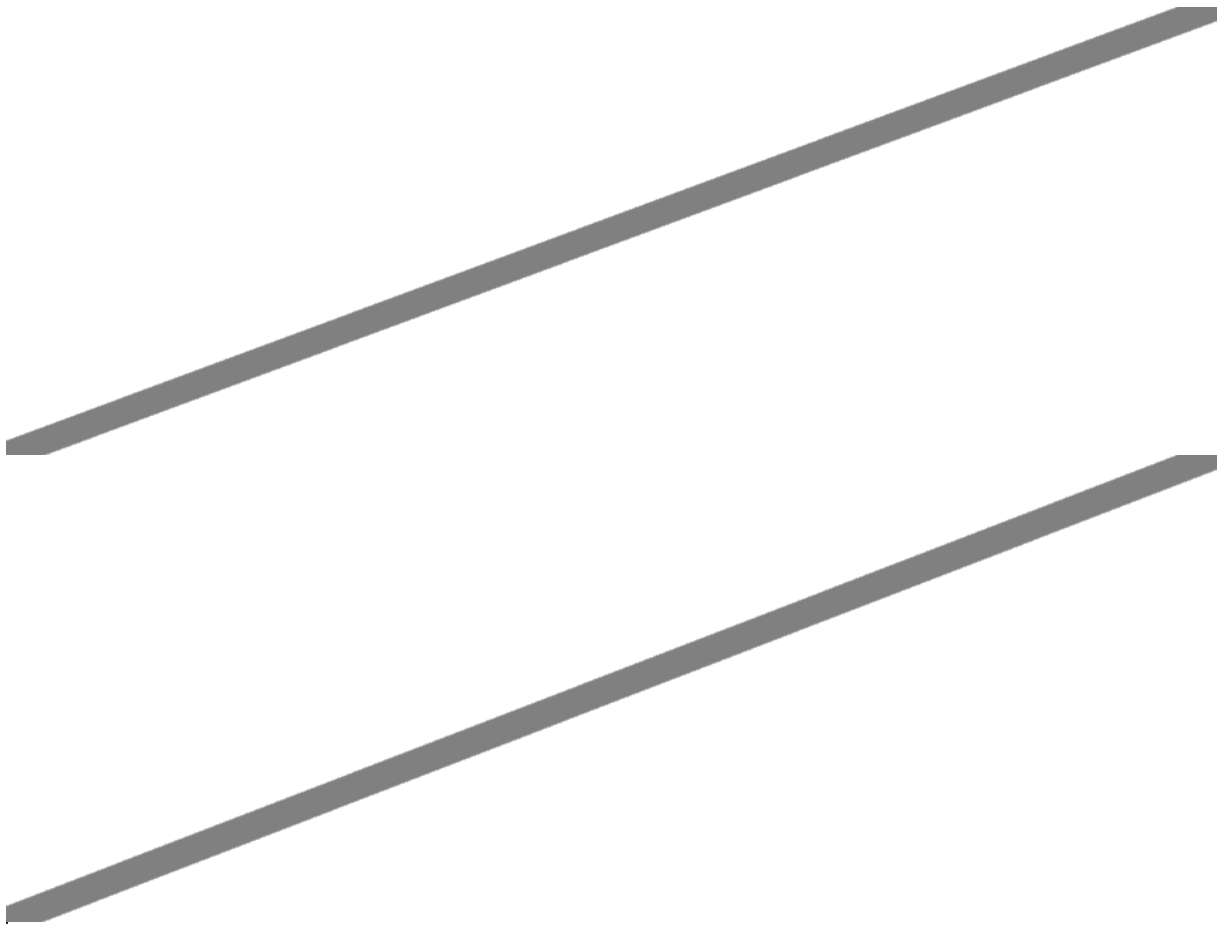


Figure 29, a et b : Un témoin pied-noir ; c et d : Maurice Challe. L'Algérie dix ans après, « L'Algérie des Français », 30 mai 1972, Première chaîne, INA, CAF93024420.

tribune à la défense de l'OAS et des attentats. La torture est également un enjeu ; le témoignage d'un ancien pied-noir rend explicite le rapport difficile à des actions qu'il défend tout de même :

Alors voyez-vous, lorsqu'on se pose des questions sur la façon dont on a réussi à trouver les gens qui posaient des bombes, qui faisaient sauter les milk-bars ou les restaurants ou les autobus, qui blessaient et mutilaient des enfants, on se demande si les procédés qu'on a employé étaient humains ou étaient sauvages, je suis obligé

c'est ainsi. Il a fallu beaucoup de choses pour me pousser à la révolte. [...] J'ai pensé qu'avant ce que je considérais comme devant être une catastrophe, et qui, à mon sens, a été et demeure une catastrophe pour tous les Algériens quels qu'ils soient, il fallait que je fasse quelque chose. Il fallait que je tienne la parole que j'avais donnée, parce que l'on me l'avait demandé, parce que le gouvernement m'en avait prié, cette parole que j'avais donnée à des milliers et des milliers de pieds-noirs et de musulmans. Et c'est pour tenir cette parole que je suis revenu à Alger en révolte, contre un gouvernement qui entre temps avait changé de politique, alors qu'on ne change pas de politique dans cette guerre révolutionnaire. Ca n'est pas possible. [...] Si comme on l'a dit, à tort, un certain nombre de troupes avaient été pour le général de Gaulle et le gouvernement français du moment et avaient pris les armes contre nous, je pense que j'aurais gagné. Parce que si je n'avais pas la masse, j'avais de loin l'élite des troupes. Mais parce que tous ces gens-là n'ont pas voulu prendre parti [...] je me suis battu avec personne, et au bout de quelques jours, l'administration en place était forcément gagnante. [...] Si le sang avait coulé, j'aurais probablement gagné. Peut-être ai-je eu tort, le premier jour, de ne pas faire procéder à des exécutions sommaires. J'ai pensé que ce n'était pas nécessaire, c'est tout. [...] Il ne faut pas refaire l'histoire. [...] Que se serait-il passé, je n'en sais rien. Après ce qu'on a appelé le putsch, tout le monde m'a donné des conseils, tout le monde m'a dit 'y'avait qu'à'. Je suis très honoré de recevoir des conseils, mais à ce moment-là, nous étions tous seuls, en face d'une situation extrêmement difficile. Nous n'avons pas gagné, je n'ai pas gagné, c'est tout, je le regrette d'ailleurs, pour l'Algérie, pour la France, et pour l'Europe. C'est ainsi. [...] On peut toujours, peut-être, changer le cours de l'histoire. » (Maurice Challe, *ibid.*).

de répondre moi que la seule chose qui me préoccupe c'est qu'en les arrêtant, en les faisant parler, on a empêché qu'il y en ait davantage, des victimes de ce genre.²⁰³

Si le discours est assuré, la gestuelle du témoin dénote sa gêne : fixant jusqu'alors le journaliste, il détourne soudainement le regard et le garde dirigé vers le sol pendant tout le reste de l'interview (Fig. 29.a, 29.b), d'une manière analogue à la façon dont Challe porte son regard loin de la caméra après avoir parlé du putsch (Fig. 29.c, 29.d). La violence est aussi portée par le conflit des combats, et notamment d'un témoin pied-noir qui relate sa prise des armes pour combattre les fellaghas :

Ce pays je l'ai aimé, j'ai parlé la langue, ma première langue c'était l'arabe classique, ma deuxième c'était l'arabe parlé. J'ai vécu avec eux, j'ai été élevé par une négresse qui s'appelait Aïcha, c'était... une symbiose terrible ! Et c'est pour ça que je me suis battu contre eux. Tu comprends, je me suis engagé totalement parce que ce pays était autant à moi qu'à eux. Il n'était pas plus à eux qu'à moi, il n'était pas plus à moi qu'à eux. Il était à moi. Il était à moi parce que j'étais prêt à y laisser ma vie, j'ai failli l'y laisser, je ne l'ai pas laissée pour certaines raisons... C'est le coup de pot, si tu veux. J'ai pas laissé ma vie là-bas mais je l'aurais laissée sans aucun regret. Parce que pour moi l'Algérie c'est pas seulement le rayon de soleil sur la plage [...] mais c'est tout le bled, c'est tout le désert, c'est toute cette lumière, c'est mon pays, c'est ma terre [...]. Je suis pas un replié, je suis pas un rapatrié, je suis d'Alger, je suis pied-noir, je le resterai jusqu'à la fin de mes jours, je la tiendrai cette terre, je l'ai là, je l'ai partout. C'est mon pays comme un type qui allait se faire casser la gueule dans les tranchées en 14-18 et qui allait se faire tuer à Verdun pouvait dire « La France, c'est mon pays ». Avec cette même connerie, cette même âpreté qui va jusqu'au bout. [...] Je me suis battu contre des commandos FLN pour lesquels j'ai le plus grand respect, j'ai connu beaucoup d'hommes dans le Ouarsenis qui se sont très bien battus. J'en ai connu beaucoup qui étaient des veules, des lâches, qu'on appelait l'OPA, qui allaient mettre des bombes dans les cafés ou même dans les maternités, mais j'ai connu des commandos dans l'Ouarsenis qui se battaient comme des seigneurs : des montagnards, qui étaient nés avec un fusil entre les mains, et qui se sont aussi bien battus en tant qu'harkis à nos côtés qu'en tant que FLN contre nous. Moi personnellement, on ne m'aurait jamais fait tuer un arabe dans la rue. C'est quelque chose que je n'aurais pas pu faire, et c'est pour ça que j'ai pris le maquis.²⁰⁴

²⁰³ *Ibid.*

²⁰⁴ *Ibid.*

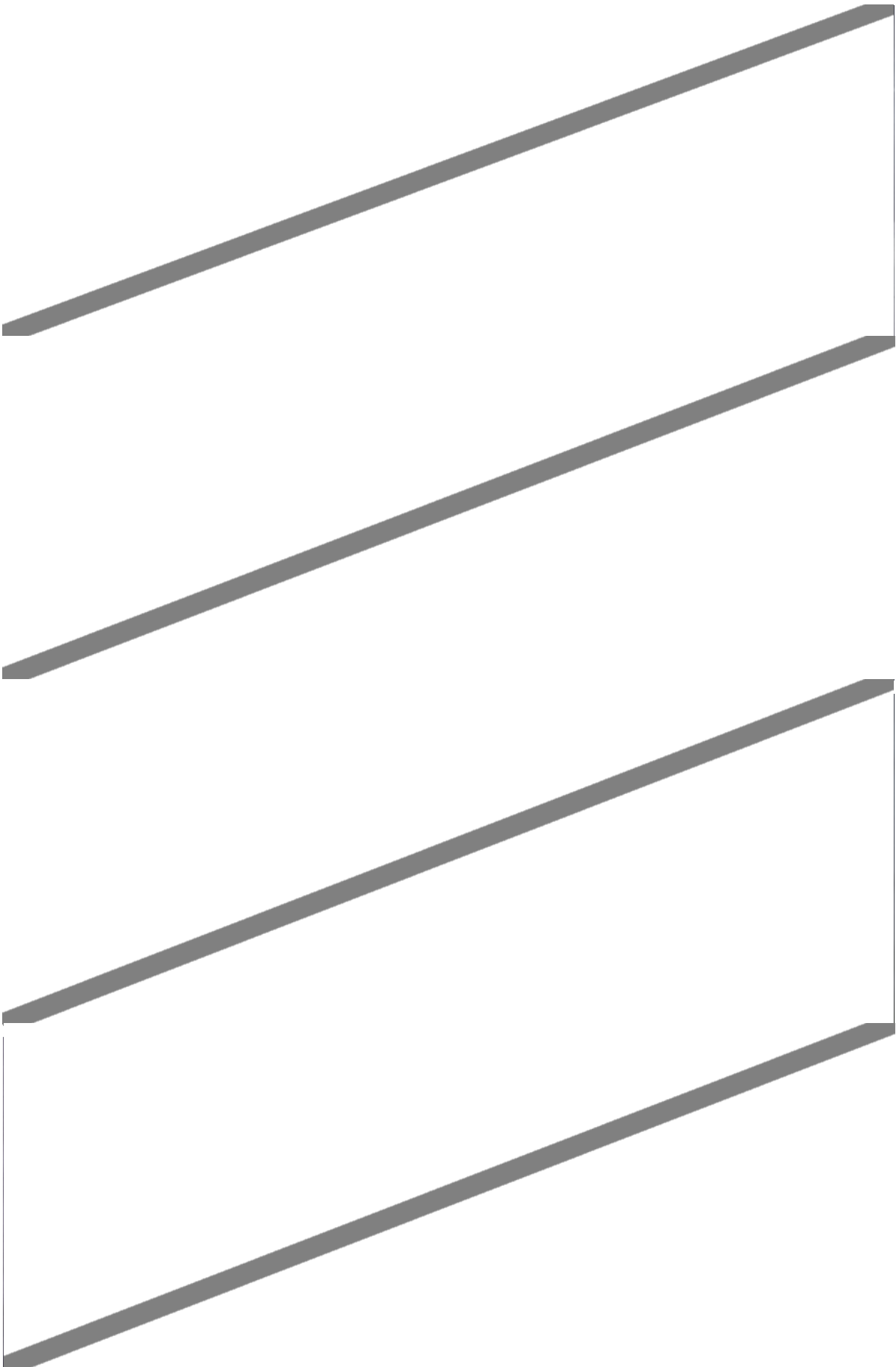


Figure 30, a à d : Madame Giraud ; e à h : Deux femmes pieds-noirs anonymes. L'Algérie dix ans après, « L'Algérie des Français », 30 mai 1972, Première chaîne, INA, CAF93024420.

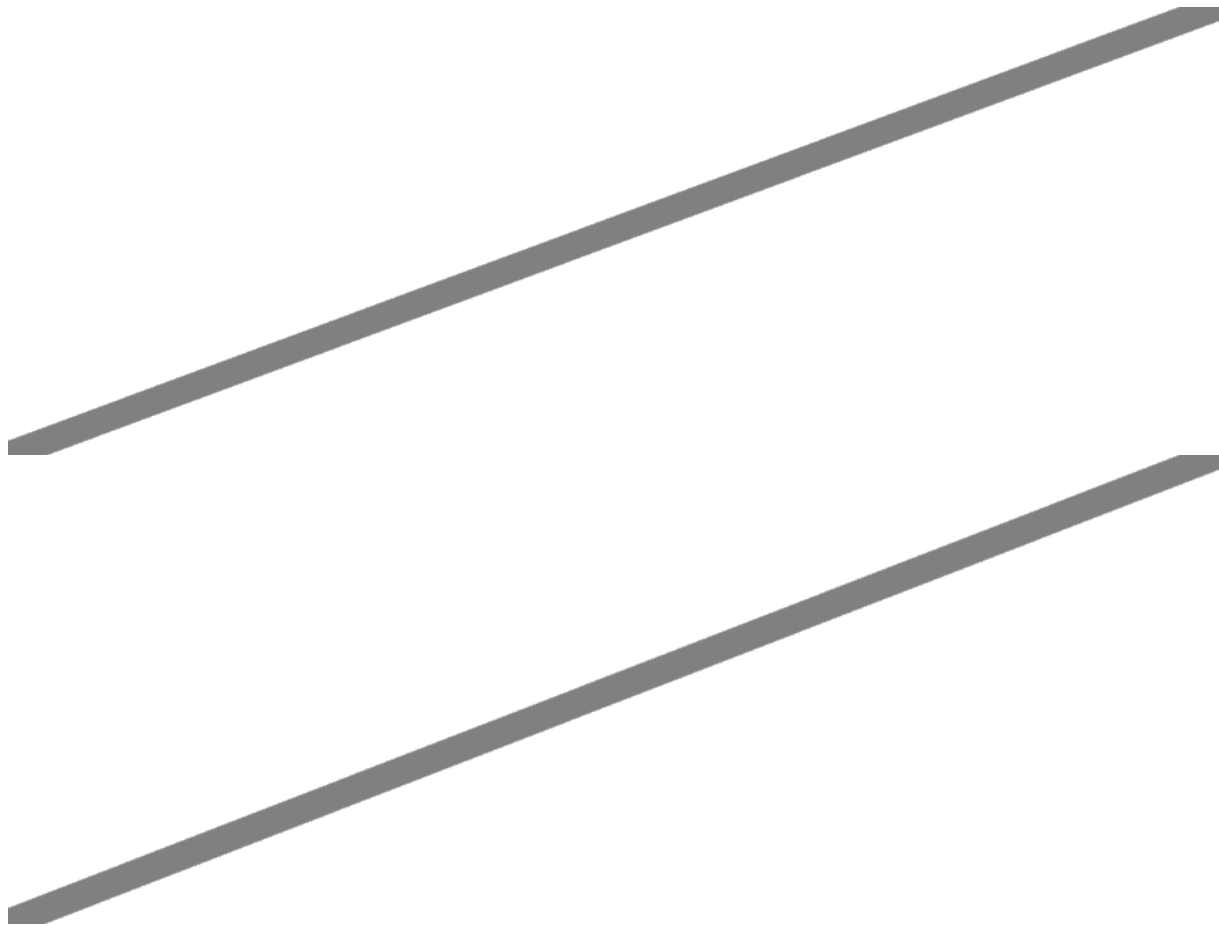


Figure 31, a et b : Un témoin en studio ; c et d : Un témoin au port de Sète. L'Algérie dix ans après, « L'Algérie des Français », 30 mai 1972, Première chaîne, INA, CAF93024420.

Pour conclure sur le contenu de l'émission, demeure un point central, à la fois du dispositif du documentaire et du témoignage des pieds-noirs : le regard des témoins joue un rôle mémoriel de premier plan dans la transmission d'une expérience et d'un sentiment, correspondant à l'un des deux versants de la mémoire des Pieds-noirs que Béatrice Fleury-Vilatte décrit²⁰⁵. Dans *L'histoire-caméra*, Antoine de Baecque met en avant le caractère profondément historique du regard-caméra comme dispositif ; *Nuit et Brouillard* et *Hiroshima mon amour* d'Alain Resnais ou *Europe 51* de Roberto Rossellini ont pour point commun de mettre en scène les regards-caméras de victimes de l'histoire²⁰⁶. Dans *L'Algérie dix ans après*, les regards

²⁰⁵ « Un premier versant, présentable – présent dans la parole des témoins et des journalistes –, pouvant servir de modèle à l'ensemble des téléspectateurs, qu'ils soient pieds-noirs ou métropolitains. Un second versant, détectable à l'image et affleurant la gestuelle des témoins, nourri de rancœurs refoulées, que nous désignons par mémoire individuelle. » (B. Fleury-Vilatte, *La mémoire télévisuelle...*, p. 72).

²⁰⁶ « D'où vient un tel regard, une telle intensité frontale ? De l'histoire, directement ; pas spécifiquement de l'histoire du cinéma [...], mais d'un point aveugle de l'histoire du XXe siècle, son irréprésentable, qui pourtant nous regarde. Ce regard témoigne depuis la mort, que les survivants ont vue et fixée, l'extermination. Il y a un cinéma d'après l'extermination, d'après les images des camps. Comme Gilles Deleuze, je fais l'hypothèse que la véritable césure dans l'histoire du cinéma est liée à l'histoire du siècle et qu'elle illustre l'interpénétration des formes et de la chronologie des temps. C'est la guerre, sa violence, la stupeur qui en résulte et la prise de conscience traumatique de l'existence des camps d'extermination comme point nodal de la vision du monde nazie qui font rupture sur l'écran. Ces regards caméra [...] disent que le cinéma a dû changer parce que plus personne ne pouvait rester innocent après ces images, ni les cinéastes, ni les spectateurs, ni les acteurs, ni les personnages. [...] Cette forme – le regard caméra – ne devient ainsi historique et cinématographique que par la forclusion qui la refoule et la fait revenir, telle une hallucination de l'histoire et une vibration de la mise en scène. Dès lors, les yeux qui fixent l'objectif et nous regardent sont partie intégrante du siècle et des films, témoignant au plus haut point de la rencontre de l'histoire et du cinéma. » (A. de Baecque, *L'histoire-caméra*, pp. 19-20.).

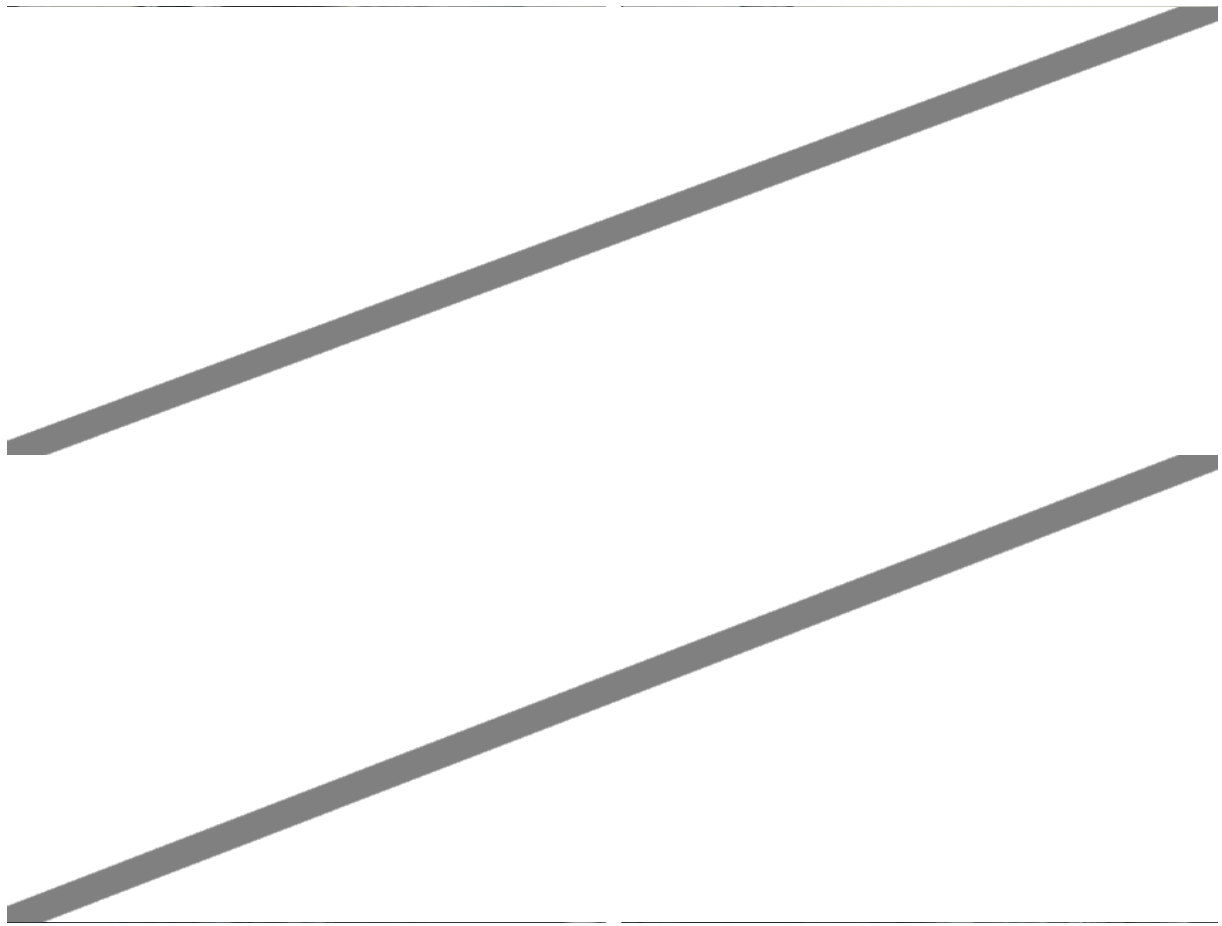


Figure 32, a à c : Une rapatriée et son père ; d : Un rapatrié et sa fille. L'Algérie dix ans après, « L'Algérie des Français », 30 mai 1972, Première chaîne, INA, CAF93024420.

fuyants des témoins, qui semblent refuser, spontanément, de regarder la caméra, brisent ce contact entre l'histoire et le spectateur ; ils signifient l'impossibilité de la transmission directe d'une mémoire traumatique. Le regard est accompagné par ailleurs d'une gestuelle : en prenant le temps d'enregistrer les silences des témoins, le documentaire autorise la mise en scène de la gêne, de l'hésitation, de l'impossibilité de trouver ses mots ; la femme du docteur Giraud, dont le silence dure plusieurs secondes à l'écran – interminable, pour la télévision ! – et la voit se prendre la tête dans les mains à plusieurs reprises (Fig. 30.a à d), ne répond jamais à la question qui lui est posée : « C'était difficile de vivre à Alger à cette époque ? » De la même manière, la caméra enregistre les sanglots qui brisent le discours : telle femme qui évoque la perte de sa terre (Fig. 30.e, 30.f), ou une autre qui interrompt le récit de la mort de son fils (Fig. 30.g, 30.h). Le regard n'est jamais totalement immobile, et se pose parfois sur le journaliste, près de la caméra (Fig. 30.e) ; mais toute perte du fil du récit l'entraîne systématiquement au loin.

On peut supposer que la mise en scène contribue à cet effet : plusieurs témoins sont positionnés de sorte à ne pas porter leur regard vers la caméra. L'un s'adresse à un interlocuteur situé à sa droite, tandis que la prise de vues est à gauche (Fig. 31.a, 31.b) ; un autre est installé face à la mer (Fig. 31.c, 31.d) pour évoquer les ports Algériens de l'autre côté de la Méditerranée ; le souvenir est en face, il ne s'en détourne donc pas.

Le regard joue également, semble-t-il, un rôle de liant entre les différents témoins ; le croisement des regards et les rapports dans le cadre répondent à une mise en scène de la transmission et du passage de témoin. Ainsi, ce plan d'une femme qui parle à la place de son

père, lequel ne dit plus mot depuis le retour d'Algérie ; seule dans le cadre, elle observe son père qu'on aperçoit dans le reflet du téléviseur (Fig. 32.a) ; le plan suivant les rassemble au sein du cadre, qui est étendu en direction de l'objet du regard (Fig. 32.b) ; le plan final se centre sur ce dernier (Fig. 32.c), désormais cadré depuis le point de vue de sa fille, dont le regard est saisi par la caméra ; son regard à lui, mutique, est dirigé vers le sol. Le cadre tient un rôle traditionnel d'exclusion ou de rassemblement des personnages : c'est par lui que la fille adolescente d'un couple rapatrié est associée à son père (Fig. 32.d). Là encore, la mise en scène joue du regard : c'est l'enfant, qui n'a pas vécu le traumatisme du départ et de la perte, qui peut se tenir face à l'objectif et adresser des regards-caméras.

En définitive, on n'observe qu'en trois occasions des personnages du documentaire soutenir un regard-caméra franc ; dans deux d'entre elles, il s'agit de ceux qui ne portent pas la mémoire du rapatriement. Un certain nombre d'archives cinématographiques sont montées dans le documentaire : une grande partie a pour fonction d'illustration de la férocité des combats, dont les plus marquantes sont celles qui, par une gradation, donnent à voir les cadavres des victimes des attentats : les enfants succèdent très vite aux bêtes (Fig. 33.c, 33.d). Lorsqu'intervient l'évocation des harkis, des archives militaires passent en revue ces soldats auxiliaires engagés aux côtés de l'armée française : on trouve ici le regard-caméra évoqué par Antoine de Baecque, qui surgit du passé en établissant un lien direct avec la conscience historique du spectateur ; dans ce rapport, le regard-caméra constitue un acte d'accusation envers la France pour avoir abandonné ceux qui s'étaient battus à ses côtés. Il est également une catégorie de personnages du documentaire dont les prises de vues sont contemporaines et qui ne détournent jamais le regard : les enfants des Harkis rapatriés, filmés dans les camps où leurs parents ont été parqués à leur arrivée en France, n'ont pas de souvenirs d'événements qu'ils n'ont pas vécus. Ils sont pourtant les seuls à soutenir le regard de l'objectif (Fig. 34.a à d) ; ce qui n'est que le résultat d'une naïveté ou une curiosité d'enfant devient, dans le cadre d'un documentaire où les adultes ne trouvent pas la force de regarder la caméra – et, partant, de *se* regarder dans le miroir qu'elle renvoie – un dispositif cinématographique profondément historique, une « forme cinématographique de l'histoire »²⁰⁷ Si les enfants ne portent pas la mémoire de la guerre, ils en sont la preuve historique matérielle : nés en France de parents venant d'Algérie, l'image de la difficulté de leur existence signifie l'abandon d'une population entière par le gouvernement français. Ce regard-caméra est une transmission d'histoire, qui défie ceux qui, en 1972, refusent de *regarder en face* la responsabilité de la France vis-à-vis de

²⁰⁷ Cf. A. de Baecque, *L'histoire-caméra...*

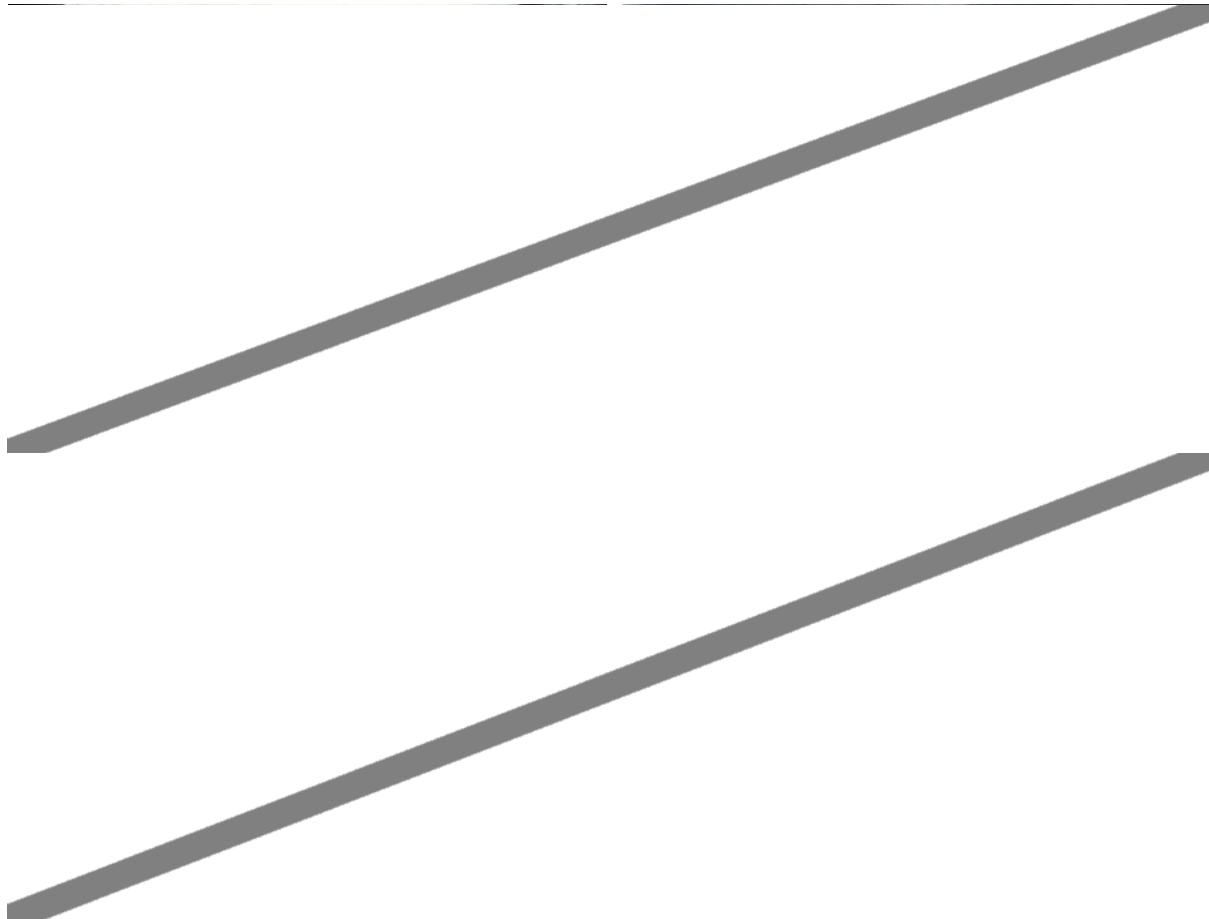


Figure 33, a et b : Harkis durant la guerre ; c : Un mouton égorgé ; d : Les victimes du massacre de Philippeville. L'Algérie dix ans après, « L'Algérie des Français », 30 mai 1972, Première chaîne, INA, CAF93024420.

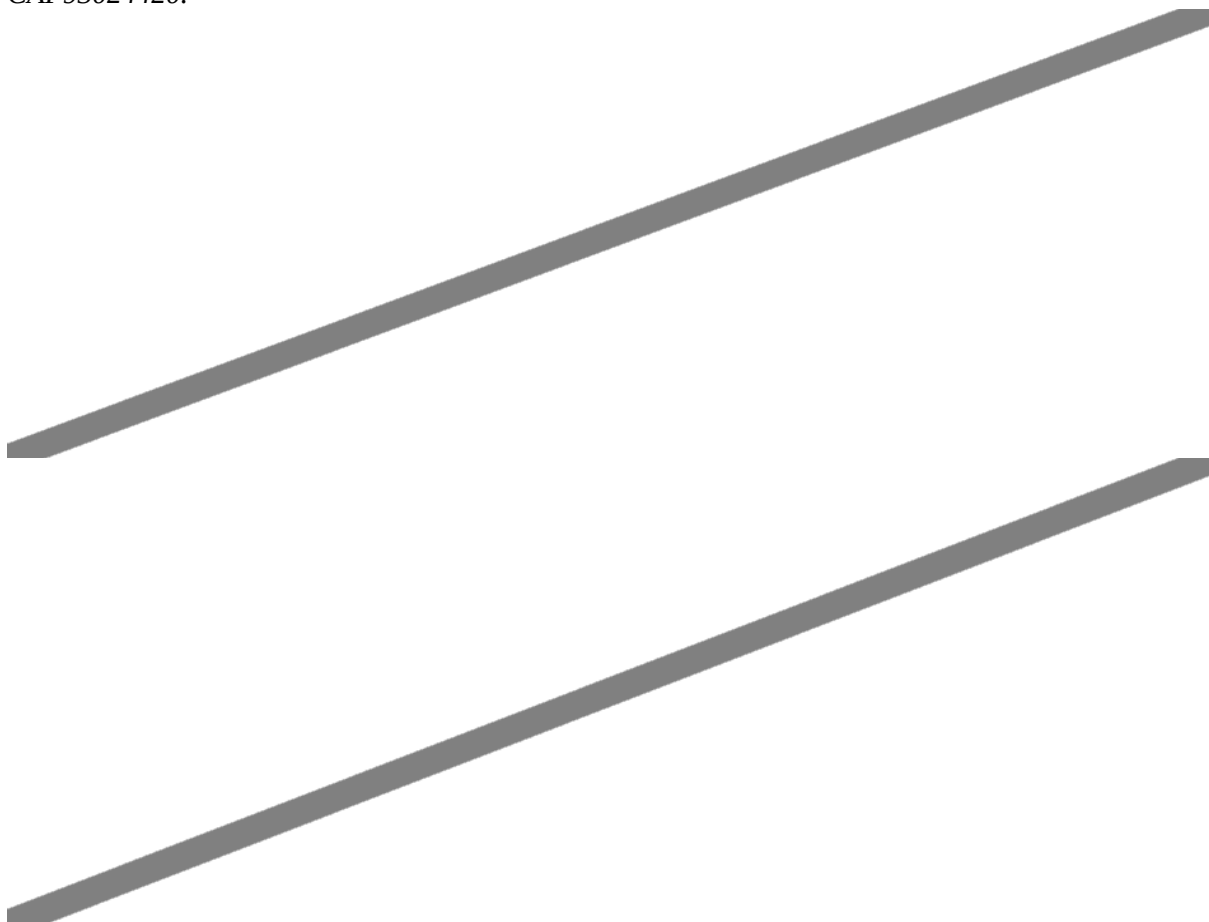


Figure 34, a à d : Enfants de Harkis. L'Algérie dix ans après, « L'Algérie des Français », 30 mai 1972, Première chaîne, INA, CAF93024420.

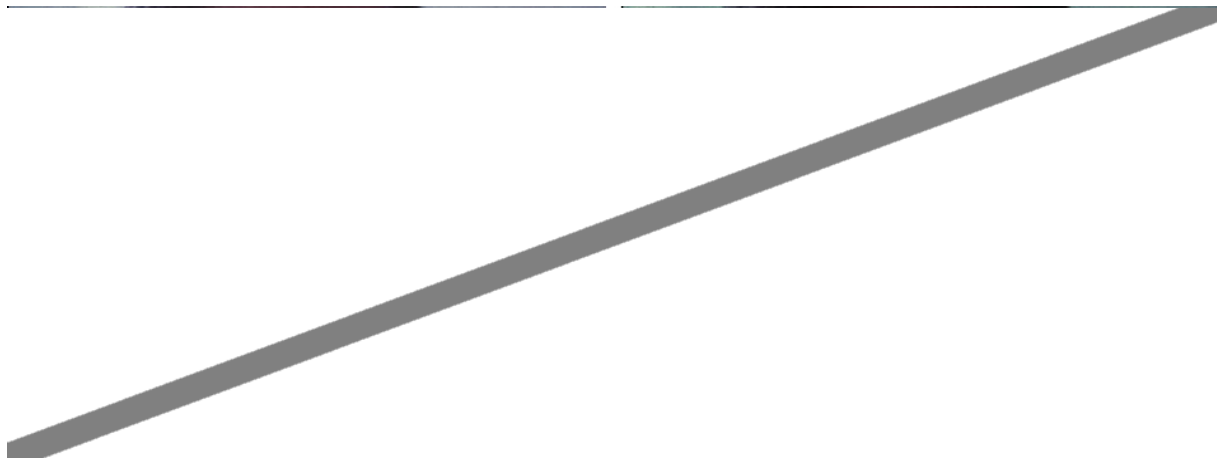


Figure 35, a et b : Jean Servier. L'Algérie dix ans après, « L'Algérie des Français », 30 mai 1972, Première chaîne, INA, CAF93024420.

cette communauté, « témoins gênants de la guerre d'Algérie »²⁰⁸ qui représentent « un manquement à la parole donnée ».

Le film, enfin, se conclut avec le discours même du témoin qui l'avait ouvert : Jean Servier, ethnologue, étudiait en 1954 les coutumes locales dans un village algérien ; il est témoin des premiers attentats de la Toussaint rouge. Tout au long du documentaire, il tient un discours de scientifique, en contextualisant la situation de l'Algérie et les conditions d'existence des Algériens qui conduisent au soulèvement : le blocage de la mobilité sociale en constituerait un élément essentiel. S'il parle peu de sa propre expérience, son attitude est similaire, tout au long du film, à celle des autres témoins : il porte son regard éloigné de la caméra (Fig. 35.a). Plus proche des Algériens que des Pieds-noirs pendant sa vie en Algérie, c'est par le rapatriement qu'il se réconcilie avec ces derniers, après avoir ressenti une rancœur pendant des années devant leur désintérêt pour les populations locales ; en rupture avec son discours assuré, ses derniers mots se concluent par un regard-caméra ému, lourd de sens, et dernier plan du film (Fig. 35.b).

Réalisateur de *La guerre sans nom*, film dans lequel il explorait les mémoires des soldats du contingent envoyés en Algérie, Bertrand Tavernier revendiquait de filmer ces derniers en laissant le temps à la mémoire de surgir, sans rajouter en surimpression un discours abrupt et supérieur que la télévision, elle, ne manquerait pas d'apposer à tout documentaire :

[...] on n'a jamais été des juges ou des flics. Le travail qu'on faisait avec Patrick Rotman, c'est comme dans tous ces films qui consistent à faire ressortir la mémoire multiple, qui dramatisent la mémoire multiple, la mémoire à voix multiple. C'est de tenir compte aussi du non-dit, de tenir compte aussi dans la dramatisation de ce que

²⁰⁸ Cf. B. Fleury-Vilatte, « Les Harkis, les oubliés de l'exclusion », in Jacques Walter (dir.), *Télévision et exclusion : actes du colloque de Metz, mars 1996*, organisé par le Centre de recherche sur les médias de l'Université de Metz, Paris, L'Harmattan, 2001. « Si l'exode vécu par les Pieds-noirs a nourri la représentation d'une communauté coupée de ses biens, en partance pour l'inconnu, en même temps qu'il a forgé l'avenir sur une dialectique de l'exil, le rapatriement des Harkis, parce qu'il a été clandestin au départ, organisé à la hâte ensuite, est resté marginalisé dans les mémoires. [...] 'Gagnée à l'idée de l'indépendance algérienne', l'opinion française n'est en effet pas en mesure de percevoir l'abandon des Harkis. Convaincue que l'indépendance engage à tourner la page de l'histoire coloniale, elle ferme les yeux sur tout ce qui pouvait lui rappeler le passé. » (B. Fleury-Vilatte, *La mémoire télévisuelle...*, pp. 75-76).

les gens veulent bien dire, et de l'insérer dans le film, pas de le manipuler, de faire croire qu'ils ont dit autre chose ou qu'ils ont caché quelque chose, mais de le prendre en compte. Ça consiste aussi à accepter un certain nombre de choses qui ne sont pas des vérités pour tout le monde. Un filmé, le visage de quelqu'un qui parle est quelque chose de cinématographique. Et ça sera d'autant plus quelque chose de cinématographique qu'on reste sur ce visage et qu'on ne cherche pas à l'illustrer. C'est là où je pense que le cinéma s'écarte de la télévision. A la télévision il y a une peur du gros plan de la personne qui parle. Il faut illustrer, il faut mettre des plans d'archives, des images.²⁰⁹

L'analyse de documentaires tels que *L'Algérie dix ans après* doit conduire à une conviction : la télévision, aussi, quand elle s'en donne les moyens, peut aussi être du cinéma. En donnant à voir la multiplicité et la complexité des mémoires de la guerre d'Algérie, du côté des Algériens et des Pieds-noirs, l'équipe d'Igor Barrère a fait franchir un pas à la télévision historique²¹⁰. Pour autant, le documentaire ne prend pas en compte les mémoires des appelés du contingent, lesquels sont toujours, dans les années soixante-dix, emmurés dans un silence que les rapatriés, qui militent alors pour l'obtention d'une indemnisation générale, ont brisé²¹¹ ; de même, il évacue rapidement la question des Harkis qui demeurent exclus du discours historique, et ne tranche pas avec la chronologie classique de la période²¹². En définitive, le

²⁰⁹ « Quand j'avais fait un truc sur Philippe Soupault, je crois que je suis le seul, dans cette collection dirigée par Danièle Delorme, à avoir fait Philippe Soupault qui parle sans aucune photo. Il n'y a rien qui vient couper ce que dit Soupault. Deuxième point que je trouve intéressant dans un film comme ça, qui est de la mise en scène, c'est que c'est un film sur la mémoire, un film sur des gens qui se rappellent, des gens qui jouent avec leurs souvenirs, qui sans arrêt font un va-et-vient entre des hommes de cinquante-cinq ans usés [...] et les jeunes hommes qu'ils ont été. Et très souvent dans le film il y a ce va-et-vient. Et on assiste à un travail, dans deux ou trois témoignages, à un travail de quelqu'un qui nous explique son changement et qui est en train de changer pendant qu'il parle. Et ça pour moi c'est du cinéma à l'état pur, et qui n'a pas besoin qu'on le coupe par des artifices de montage. » (Bertrand Tavernier, entretien avec Frank Priot, 18 ou 19 mars 1992, Cinémathèque de Toulouse).

²¹⁰ « Premier constat : la présentation disjointe des souvenirs et traces de l'Algérie sur les communautés en présence traduit la difficulté manifeste d'appréhender l'Algérie coloniale, puis la guerre d'Algérie, dans la complexité des interrelations. Algériens, pieds-noirs, Harkis évoquent à tour de rôle un passé qui les relie pourtant étroitement les uns aux autres. Deuxième constat : le va-et-vient constant entre passé et présent, utilisé tant dans le montage où alternent archives et images d'aujourd'hui, que dans les questions des journalistes, permet d'ouvrir la mémoire des témoins à des sentiments évités jusque-là, tels la rancœur, les ressentiments, la douleur. Dans les deux volets de ce spécial Algérie, les témoins évoquent des moments difficiles, en usant d'un ton jamais utilisé jusque-là et qui ne reviendra à la télévision française que plusieurs années plus tard. » (B. Fleury-Vilatte, *La mémoire télévisuelle...*, p. 127).

²¹¹ A la suite d'*Algérie : dix ans après*, une autre émission, diffusée dans le magazine *Plein cadre*, met en scène la rencontre d'anciens ennemis du FLN et de l'OAS qui se rencontrent pour évoquer leurs souvenirs de guerre mais surtout tourner la page du passé ; l'heure est à l'apaisement entre les ennemis d'hier. Dans ce contexte, la lutte des Pieds-noirs pour obtenir une reconnaissance de leurs pertes déplace le conflit mémoriel dans un nouveau paradigme franco-français.

²¹² « [...] le traitement de l'événement reste circonscrit à un moment particulier de la guerre auquel peut être mêlée l'histoire de la nation : l'arrivée au pouvoir du général de Gaulle en 1958, le passage de la IV^e république à la Ve, le putsch des généraux à Alger, l'exode des Pieds-noirs. Il peut également suivre l'itinéraire d'un homme (de Gaulle, Mendès-France, Jean Daniel, Jules Roy, Camus, Mauriac, Bedos, Hanin), d'une communauté (les Pieds-noirs, les Harkis), d'un corps spécifique (les soldats du contingent, les militaires de carrière). Il peut également être envisagé selon une problématique définie (la torture, la violence, la censure, les médias). Tous ces angles d'approche partent d'un temps de l'histoire précisément cadré par les dates anniversaires que sont le déclenchement de l'insurrection algérienne, en

documentaire, par ses deux parties, donne à voir la différence fondamentale entre les deux mémoires de chaque côté de la Méditerranée : là où les Algériens, vainqueurs du conflit politique, ont pu tourner la page, le présent des Pieds-noirs est conjugué au passé ; la télévision va en faire les frais, elle qui a rouvert des blessures encore fraîches.

A la suite de la diffusion, le documentaire suscite un tollé dont les manifestations dans l'espace public sont, semble-t-il, inédites pour un documentaire historique. Les critiques touchent surtout au premier épisode, « L'Algérie des Algériens » : dès le lendemain de la diffusion, *L'Aurore* dénonce « la plus scandaleuse émission de l'ORTF depuis dix ans »²¹³. Le 25, *Le Monde* relaie les réactions publiques : en marge d'un défilé organisé par la Fédération des élus rapatriés entre le Palais Bourbon et le Luxembourg, pour réclamer l'indemnisation des biens, l'amnistie totale, la recherche des disparus et l'amélioration du sort des « musulmans restés fidèle à la France », des protestations se font entendre contre l'émission, signalée à Achille Peretti, président de l'Assemblée nationale, et Alain Poher, son homologue au Sénat. Le Comité national des rapatriés et spoliés (CNRS) publie un communiqué : il déclare s'élever « contre une émission aussi mensongère, orientée et bassement provocatrice », et s'étonne « que le gouvernement ne prenne pas de sanctions contre les responsables de la télévision nationale. »²¹⁴ Dans la foulée, l'Association nationale des Français d'AFN, d'outre-mer et de leurs amis (ANFANOMA), publie un communiqué contre le documentaire :

Jamais émission de télévision ne fut autant orientée, truquée, mensongère : elle n'a eu pour résultat qu'un sursaut d'indignation du million de rapatriés d'Afrique du Nord, qui ont ressenti comme un nouvel affront cet outrage à la mémoire de tous ceux qui sont morts au nom de la France et pour l'Algérie, qui n'a jamais été une nation avant d'être française. Comment peut-on et au nom de quel idéal, trahir aussi grossièrement la vérité, dans quel but et pour quel résultat, si ce n'est une fois encore pour essayer de discréditer aux yeux de l'opinion métropolitaine les rapatriés, déjà éprouvés par leurs malheurs passés et toujours sensibilisés par tout ce qui touche au souvenir sacré de leur pays perdu, de leurs biens spoliés, sans parler de leurs tombes abandonnées. Voudrait-on les pousser à la révolte et les empêcher de s'intégrer à la métropole que l'on n'agirait pas autrement.²¹⁵

novembre 1954, et la signature des accords d'Evian, le 18 mars 1962, suivie de la proclamation de l'indépendance de l'Algérie, le 3 juillet 1962. » (B. Fleury-Vilatte, « Télévision française et guerre d'Algérie... »).

²¹³ Henri Surugue, *L'Aurore*, 24 mai 1972.

²¹⁴ *Le Monde*, 25 mai 1972.

²¹⁵ *Le Monde*, 27 mai 1972.

L'Association des fils de rapatriés et leurs amis (AFRA), elle, s'élève « avec indignation et tristesse contre la présentation souvent mensongère, éhontée, et les commentaires tendancieux de l'émission télévisée 'Spéciale Algérie' » :

Cette émission ne peut, en aucun cas, prétendre refléter l'Algérie des Algériens. Contrairement à son titre, tout au plus, pourrait-elle être celle de l'Algérie du FLN, d'où reste totalement exclue une partie importante de la population algérienne favorable à la France, que le FLN n'a pu rallier que par la terreur, la torture et par la démission de notre pays. L'association des fils de rapatriés réclame, avec véhémence, dans un esprit de justice et de vérité, la réalisation d'un 'table ronde' télévisée autour de laquelle seraient invitées toutes les tendances de ceux qui ont vécu le drame algérien.²¹⁶

A l'Assemblée nationale, Jacques Dominati, député de Paris, pose une question au premier ministre : il y évoque « l'indignation des Français appartenant à tous les milieux patriotiques devant la mise en accusation de la France sur son propre réseau de télévision » et « espère que d'autres témoignages, et notamment ceux des citoyens qui ont fait leur devoir en obéissant aux instructions du gouvernement, seront produits dans les émissions suivantes. »²¹⁷ A sa suite, les questions fusent : le député PDM Stehlin lui emboîte le pas²¹⁸, suivi des UDR Leroy-Beaulieu et Aubert et, enfin, du député PDM du Gard Jean Poudevigne ; en trois jours, cinq questions parlementaires ont été posées au premier ministre à propos d'un documentaire historique. L'émission avait en effet de quoi déplaire dans un contexte mutique sur la question algérienne : en commençant la programmation par la partie consacrée aux Algériens, parmi lesquels certains parlaient de leur acquisition bon marché des biens de rapatriés sur le départ, Igor Barrère et Paul-Marie de la Gorce prenaient des risques. En présentant « L'Algérie des Français », ce dernier réitère son monologue :

En vous présentant le premier volet il y a dix jours, nous vous disions qu'il est indissociable, mais à certaines réactions, on peut croire que peut-être nous n'avons pas été bien entendus. Aussi faut-il sans doute répéter ce soir ce qu'est cette émission et ce qu'elle n'est pas. Elle n'est pas un tableau complet de la situation des rapatriés en France. Elle n'est surtout pas une histoire de la guerre d'Algérie. Mais à travers une longue suite des témoignages, ceux des personnages les plus célèbres comme

²¹⁶ *Ibid.*

²¹⁷ *Ibid.*

²¹⁸ « L'émission télévisée du 23 mai sur l'Algérie a soulevé dans les milieux politiques français qui, à l'appel du gouvernement, avaient cru de bonne foi à la justesse de notre cause en Afrique du nord, une grande indignation et une profonde tristesse [...] la France apparaît constamment en accusée réduite à faire amende honorable, à demander pardon pour une politique voulue et appliquée par elle, à accepter que soient insultés ceux qui, faisant leur devoir sous son drapeau, sont tombés au combat » (*Combat*, 27-28 mai 1972).

ceux des plus obscurs, nous avons tenté d'évoquer le souvenir des tragiques événements de 1954-1962, et de voir où en étaient ceux qui les ont vécus et qui les ont subis. La mémoire de ces hommes et de ces femmes n'est certes pas l'histoire. Mais, à coup sûr, elle en fait partie. C'est ainsi que la semaine dernière vous avez entendu les témoignages et les souvenirs des combattants de l'un des deux camps, le camp des Algériens qui luttèrent pour l'indépendance de leur pays. De même, aujourd'hui, vous entendrez des Français d'Algérie. [...] Il n'est nul besoin d'oublier ses préférences et ses opinions, ni même d'atténuer la flamme des passions qui nous anime et auxquelles nous tenons, pour accepter, pour être capable d'écouter les autres, même ceux que nous n'aimons pas. En acceptant de le faire, en sachant le faire, un public, voire même un peuple, prouve sa maturité et peut-être son courage.

Si la deuxième émission apaise les tensions, l'attention portée au documentaire demeure : le bureau politique du groupe UDR à l'Assemblée nationale s'est ainsi consacré « très longuement à cette affaire et à la très grande émotion qu'elle a soulevé dans le pays. La plupart des membres ont estimé qu'il était 'un peu tôt' pour évoquer ces problèmes qui n'appartiennent pas à l'Histoire, mais à un passé récent et douloureux »²¹⁹. Les associations de rapatriés saluent l'émission, mais maintiennent leur offensive. L'AFRA réclame une nouvelle table ronde :

Dix ans après, la vérité éclate au grand jour, et l'opinion publique métropolitaine apprend avec stupeur : les conditions effroyables de l'exode, le drame des musulmans fidèles à la France, l'absence quasi-totale d'indemnisation... D'autre part, les problèmes de la réinstallation et de la réparation n'ont été évoqués que très brièvement et très superficiellement, alors que de longues minutes étaient par ailleurs consacrées à M. Bernard Tricot pour tenter de justifier la politique algérienne du général de Gaulle. En conséquence, une troisième émission étant réservée à l'État algérien, l'Association des fils de rapatriés et leurs amis réclame, dans un esprit d'équité, la réunion d'une « table ronde » télévisée sur ces problèmes essentiels où toutes les tendances seraient représentées.²²⁰

L'ANFANOMA se réjouit de même de l'évocation du sort des rapatriés²²¹ ;

Mais l'opinion se doute, après cette émission, que contrairement à ce qu'on lui avait fait croire les rapatriés ont encore des problèmes. C'est pourquoi une autre émission

²¹⁹ *La Nation*, 31 mai 1972.

²²⁰ *Le Monde*, 1^{er} juin 1972.

²²¹ « L'incohérence et l'inefficacité des mesures prises en faveur des Français rapatriés pour l'accueil, la réinstallation, et l'indemnisation ont été révélées... Puissent aujourd'hui les Français comprendre le drame de ces déracinés, européens et musulmans, qui n'aspirent qu'à s'intégrer dans la communauté nationale et que le gouvernement français comprenne enfin qu'il doit à ces victimes une véritable réparation des préjudices subis. » (*Ibid.*)

s'impose, et non un reportage, mais en direct : les rapatriés et leurs problèmes avec « table ronde », SVP 11-11 et tout et tout.²²²

Plus qu'au dévoilement des épreuves de la guerre, l'émission de Barrère et de la Gorce doit ce revirement d'opinion à l'évocation, par le documentaire, des enjeux de l'indemnisation ; le film se concluait en mettant en scène un pêcheur de Canet-en-Roussillon, contraint de toujours travailler à 67 ans après avoir perdu ses biens ; un autre témoin évoque l'insuffisance des 11 milliards de francs accordés depuis 1962. Plus que dans le champ des mémoires, l'émission rencontre avec l'indemnité les revendications concrètes des rapatriés qui constituent leur combat majeur des années soixante-dix²²³. Sur le plan mémoriel, c'est avec les témoins du documentaire que le conflit se joue : au lendemain de la diffusion de la première émission, les généraux qui avaient apporté leur témoignage relaient l'indignation du premier visionnage. Jacques Soustelle, qui avait aussi été approché, donne son opinion défavorable sur la série²²⁴ qu'il qualifie de « pro-FLN » ; Salan²²⁵ et Challe²²⁶ maintiennent leur témoignage, qu'ils considèrent comme représentatif des positions de l'armée. Finalement, et même sans prendre en compte les élucubrations de l'extrême-droite face à l'émission²²⁷, la difficile réception de *L'Algérie dix ans après* témoigne bien de la situation mémorielle dans laquelle se trouve la France par rapport à cet épisode récent de son histoire ; les premiers à saisir le conflit comme sujet historique à la télévision, seulement dix ans après le cessez-le-feu, Igor Barrère et Paul-Marie de la Gorce sont pris sous les feux croisés de la droite parlementaire et des associations de la

²²² *Ibid.*

²²³ Après une première indemnisation minimale à l'arrivée en France prévue par la loi de 1961, la loi de 1970 avait débloqué neuf milliards de francs pour les rapatriés ; la politique d'indemnisation se développe dans les années soixante-dix avec de nouvelles lois en 1974 et 1978, puis enfin en 1987 (Cf. B. Stora, *La gangrène...*, p. 260).

²²⁴ « Nous n'avons aucune garantie de véracité en ce domaine. C'est pourquoi j'ai refusé dans tomber dans ce piège. Car la télévision est venue me solliciter. Je devais parler de l'Algérie dans le cadre de la seconde émission, sur les Pieds Noirs. J'ai simplement demandé : M. Lacoste, l'ancien résident général socialiste, acceptera-t-il d'apporter son témoignage ? Les gens de l'ORTF m'ont répondu : Non, M. Lacoste n'a pas donné son accord, mais le colonel Godard viendra s'exprimer. J'ai téléphoné à Godard pour en avoir le coeur net, et il m'a répondu qu'il ne serait pas question pour lui d'apparaître dans cette émission. Nous étions déjà un certain nombre à ne pas succomber aux sirènes du petit écran. Et puis, j'ai eu la surprise de voir mon nom figurer dans les programmes. On me disait participant à une émission que je récusais. C'est pourquoi, hier, j'ai téléphoné et fait porter une lettre à la direction de l'ORTF pour imposer une rectification... [...] Tous ce qu'ils [Salan et Challe] ont enregistré est actuellement passé au crible. L'algérie française fait toujours peur. Dans l'émission pro-FLN de mardi soir, on allait trop dans un sens. Mais on a une crainte panique, à l'ORTF, d'aller trop loin dans l'autre sens. Alors, les Algériens, on les a laissés parler, mais pour nos généraux, c'est beaucoup moins sûr... » (Jacques Soustelle, *L'Aurore*, 25 mai 1972).

²²⁵ « J'ai évoqué toute la période algérienne dans le sens de ce qu'on appelle français. Même si l'on réduit très largement ce que j'ai, on pourra difficilement me trahir, à moins de tronquer délibérément mon exposé. Et dans ce cas, je puis vous dire que s'il y a un procès, car je ne laisserai pas faire, ce serait un procès préjudiciable pour d'éventuels truqueurs. » (Raoul Salan, *ibid.*).

²²⁶ « J'ai été interviewé pendant trois quarts d'heure. Le réalisateur, Michel Meurice, m'a assuré qu'il en passerait un quart d'heure, en respectant l'esprit de ce que j'avais à dire. Certes, un moment, j'ai hésité avant de donner mon accord. Mais je me suis dit qu'il fallait que l'armée entende une voix qui lui soit familière, et qui ne soit pas seulement à sens unique... » (Maurice Challe, *ibid.*).

²²⁷ *Rivarol* titre, en toute mesure : « Une émission à vous faire vomir ».

mémoire pied-noire. La télévision ne propose plus de documentaire historique sur la guerre d'Algérie dans les années suivantes ; l'occurrence suivante est celle de la diffusion d'une *Soirée Algérie*, en 1982, dans un contexte mémoriel déjà plus stable. Dès lors, c'est par les genres concurrents du documentaire que les mémoires algériennes vont trouver leur place à la télévision : dans les émissions littéraires d'abord, par la diffusion de fictions ensuite²²⁸. Ce faisant, la télévision ne s'engage pas : elle se contente de relayer en son sein les évolutions mémorielles prégnantes dans la sphère littéraire et du cinéma.

3. Les oubliés de l'histoire

Concluons ce chapitre par un bref état des lieux : à côté de l'histoire et des mémoires de la guerre d'Algérie, qui font l'objet d'une première médiatisation dans des documentaires historiques, un certain nombre de sujets demeurent des tabous, qui procèdent à l'invisibilisation de celles et ceux qui en portent la mémoire. En premier lieu, le regard que commence à porter la télévision sur l'histoire algérienne de la France occulte l'histoire coloniale plus générale ; celle-ci n'est abordée qu'à partir de la fin des années soixante-dix et sur un mode hagiographique²²⁹. Françoise Vergès observe à ce titre une marginalisation des mémoires de l'esclavage vis-à-vis d'autres récits de colonisés, exclues qu'elles sont des « guerres de mémoires »²³⁰ : elles constitueraient une histoire précoloniale, effacée derrière celle, postabolitionniste, des mouvements nationalistes colonisés. Cette absence mémorielle n'est qu'un reflet du silence qui touche la question coloniale et esclavagiste dans la société française : la mémoire de ces dernières s'est constituée comme « espace de résistance contre un récit historique qui s'écrivait en niant l'existence de cet événement. »²³¹ Dès les années soixante, des mouvements culturels identitaires se mettent « à puiser dans la mémoire orale afin de restituer la figure de l'esclave et son expérience. Ces mouvements s'inscrivent dans un large mouvement de revendication des cultures non européennes »²³² ; incapable de franchir les bornes d'un récit

²²⁸ Cf. B. Fleury-Vilatte, *La mémoire télévisuelle...*

²²⁹ Cf. *infra*, Quatrième partie. Chapitre VI.

²³⁰ Françoise Vergès, « Esclavage colonial : quelles mémoires ? Quels héritages ? », in P. Blanchard, I. Veyrat-Masson, *Les guerres de mémoires...*

²³¹ Françoise Vergès, « Traite des noirs... », p 51.

²³² « Aucun ouvrage des historiens de ces sociétés n'est discuté par le monde universitaire français, ne fait l'objet d'une critique, d'un débat, ni ne constitue une référence. Lors de la célébration du bicentenaire de la Révolution française en 1989, l'esclavage est évoqué, mais c'est pour saluer le rôle de la Constituante et l'abolition du 4 février 1794. La connaissance avance, mais reste fragmentée. [...] L'absence de l'esclave dans les enceintes politiques de la nation est symptomatique de la difficulté à penser sa présence comme sujet de l'histoire puisque ce statut lui a été nié. En Europe, la figure de l'esclave est une métaphore de la tyrannie, une figure convoquée pour interpellier les puissants, mais n'est pas une figure qui parle et pense. » (*Ibid.*, p. 53).

historique stéréotypé et européocentré, la télévision accuse ici les limites de sa capacité à constituer un « miroir » de la société.

L'histoire des femmes accuse la même invisibilisation : ces dernières ne sont présentes à la télévision historique que par le biais des portraits de personnages spécifiques, souvent des souveraines qui s'inscrivent dans un discours historique traditionnel ; plus rarement, des grandes figures du mouvement ouvrier ou révolutionnaire sont abordées, à l'instar de Louise Michel, dont l'ombre plane sur le centenaire de la Commune, ou de Rosa Luxemburg portraitisée par Marcel Bluwal. Malgré le renouvellement de l'histoire télévisée impulsé par les émissions de Jean-Marc Leuwen, qui apportent au petit écran des thématiques d'histoire sociale et des mentalités, malgré surtout leur perception par les professionnels de télévision comme un public à part²³³, les femmes ne sont pas saisies comme groupe historique spécifique, ni dans les documentaires, ni ailleurs. L'histoire télévisée demeure une histoire au masculin, fondé sur des caractères virils et des exploits militaires qui sont aussi le fruit d'une politique commémorative officielle²³⁴.

Des mémoires invisibilisées à la télévision, la grande absente demeure tout de même la mémoire juive, liée au génocide ; son effacement est d'autant plus révélateur que l'évocation de la déportation est normalisée à la télévision des années soixante-dix. Celle-ci exclut l'histoire du génocide pour ne retenir que la vision héroïque de déportés résistants : en 1970, l'ORTF célèbre le 25^e anniversaire de la libération des camps en diffusant, dans le cadre de la programmation « 1945, fin de la déportation nazie »²³⁵ placée sous la responsabilité d'Yves Darriet, le film *La Dernière étape* de Wanda Jakubowska, assorti d'un débat aux *Dossiers de l'écran*. Louis Martin-Chauffier, ancien résistant, donne à cette occasion sa vision de la commémoration : s'il est indispensable de revenir sur les événements de la Seconde guerre mondiale, il conviendrait d'éviter de traiter de crimes « qui ne feraient que réveiller la haine » ; l'horreur de la déportation doit être mise en scène dans une perspective pédagogique, afin d'éviter qu'elle ne ressurgisse dans le futur, mais sans nécessairement faire appel aux mémoires du génocide ni même « fournir d'autres explications »²³⁶. L'histoire de la déportation n'est pas problématique, elle est brille surtout par l'absence de ceux qui en furent victime : Darriet, qui organise la commémoration à la télévision, entend aborder le sujet « sous les aspects les plus divers » : économique, politique, et scientifique. La spécificité de la Shoah est éludée : on ne mentionne

²³³ Cf. G. Poels, *Les trente glorieuses...*

²³⁴ Cf. *infra*, Quatrième partie. Chapitre V.

²³⁵ *Le Figaro*, 10 avril 1970.

²³⁶ *Le Figaro*, « A l'ORTF, la semaine du souvenir », 22 avril 1970.

ici que brièvement « l'extermination de certains groupes ethniques ou d'adversaires du régime »²³⁷.

Il semble, en définitive, que le discours porté par la télévision historique de l'ORTF, et notamment les documentaires, transmette une vision de l'histoire en tant que mise en action de personnages historiques ; cet imaginaire stéréotypé rend visible les *acteurs* de l'histoire que sont les explorateurs, les politiques ou les militaires, et qui occupent à eux seuls l'entièreté du champ mémoriel. A ces *acteurs* – parce qu'actifs – de l'histoire, la télévision oppose des personnages pensés comme évoluant passivement dans l'histoire, et qui sont dépossédés de leur propre action : les femmes en sont, elles qui ne rentrent pas dans le cadre stéréotypé de l'engagement militaire viril ; les colonisés de la période esclavagiste en sont aussi, dont on invisibilise l'action armée pour la liberté ; les Juifs eux-mêmes sont dépossédés de leur histoire, alors qu'on fait des nazis des *acteurs* économiques et politiques de la déportation. On peut alors comprendre que d'autres catégories historiques, et notamment les Algériens, aient été saisies prioritairement par la télévision historique : en tant que combattant d'une guerre au centre des enjeux mémoriels et politiques français des années soixante à soixante-dix, le FLN s'inscrit dans cette représentation stéréotypée qui fait des guerriers des sujets de l'histoire. Jusqu'au milieu des années soixante-dix, on est ainsi bien loin d'un apaisement des mémoires que la télévision n'a pas encore saisies. Si l'on considère, comme Benjamin Stora, qu'il faut « trouver la juste mémoire, entre répétition des guerres anciennes dans le présent et effacement de faits pouvant ouvrir à un négationnisme généralisé »²³⁸, on comprend que la télévision des années soixante à soixante-dix, sur le plan mémoriel, conduit plus à ces deux écueils qu'à la conclusion d'un nouveau paradigme unitaire.

²³⁷ *Le Figaro*, 10 avril 1970.

²³⁸ « Ecrasé sous un flux incessant de détails, c'est l'homme à la mémoire prodigieuse, mais enfiévrée, qui risque de perdre sa vie dans les désirs dangereux de répétitions d'histoires achevées ; et c'est peut-être 'l'amnésique', à force de courage et de volonté, s'accrochant à la sortie de l'oubli qui nous dit comment retrouver les chemins de la connaissance. » (Benjamin Stora, « Préface : la France et 'ses' guerres de mémoire », in P. Blanchard, I. Veyrat-Masson, *Les guerres de mémoires...*, p. 12).

Conclusion. L'histoire et ses mémoires

Durant les dix années de l'ORTF, et alors que la télévision culturelle semble être en berne, le documentaire historique paraît avoir tiré son épingle du jeu, bénéficiant d'innovations techniques favorables et de politiques des programmes suffisamment conciliantes ; si on peut douter du fait que les années 1965-1975 forment un âge d'or du genre documentaire, elles sont indéniablement celui du film de montage. C'est par l'obsession commémorative liée à la Seconde Guerre mondiale que le genre s'installe sur un espace laissé vacant par les dramatiques historiques en déclin : journalistes et historiens relaient les réalisateurs de l'époque de l'ORTF dans la production de documentaires historiques qui mettent en scène le passé glorieux le plus récent du pays, dans un cadre de contrôle étroit par le pouvoir gaulliste. De ce passé omniprésent, impossible de se détacher au moment d'aborder d'autres périodes historiques. Maryline Crivello-Bocca l'a montré pour la Révolution française, dont les représentations renvoient fortement au souvenir des années de l'ombre voire en utilisent l'iconographie¹ : dans le *Valmy* d'Abel Gance et Jean Chérasse, l'armée de Brunswick est figurée par des inserts d'images de la Wehrmacht tandis que les Poilus représentent l'armée révolutionnaire – « Ce n'est pas la même guerre, mais c'est le même combat »². En 1973, Albert Soboul fait de même le lien dans le magazine *Les Cents livres* consacré à Michelet³ entre 1793 et 1936, deux extrêmes temporels d'un « Front révolutionnaire » continu ; l'histoire ancienne n'est que rarement abordée sans passer au prisme des enseignements des dernières décennies. Ces premières expériences – avant-gardistes, sur certains points – entraînent la télévision dans ses premières confusions génériques, facilitées « par l'un des caractères particuliers de l'audiovisuel qui permet la simultanéité des interprétations, les 'rejeux' de la mémoire et la réitération 'visible' de l'histoire. »⁴

Les mémoires les plus contemporaines se télescopent également dans le traitement télévisé de l'histoire ; l'événement Mai 68, qui bouleverse la société française dans son ensemble, et l'expérience révolutionnaire qu'il charrie, ont une influence certaine sur les imaginaires historiques. La mémoire de 1968, écrite dès l'instant de son déroulement, provoque un certain regard militant sur les commémorations de la Commune autant qu'elle fait craindre

¹ « Interviennent systématiquement, lors du récit sur la Révolution, des images d'actualités cinématographiques qui télescopent le sens de l'explication pour produire une nouvelle réalité. La Révolution française, à la lecture des images du XXe siècle, prend, implicitement, une dimension différente. Ces associations anachroniques et volontaires entre un discours et des images doivent perturber le téléspectateur et l'inciter à comparer des situations historiques ou à réfléchir sur les répercussions ou les permanences de l'acte révolutionnaire. » (M. Crivello-Bocca, *L'écran citoyen...*, p. 97).

² *Présence du Passé*, « Valmy ou la naissance de la République : la chute de la royauté », diffusé sur la Première chaîne le 27 mars 1967. Identifiant de notice INA : CPF86649768.

³ *Les cents livres*, « Histoire de la Révolution française par Jules Michelet », diffusé sur la Première chaîne le 30 juillet 1973. Identifiant de notice INA : CPF86619020.

⁴ M. Crivello-Bocca, *L'écran citoyen...*, p. 99.

aux producteurs et dirigeants de la télévision le caractère explosif de ces dernières, bien pauvres au regard des moyens que le petit écran met en œuvre pour célébrer le bicentenaire de l'Empereur, indissociable de la figure paternelle du général de Gaulle. La conséquence de cette histoire écrite au présent est une reconduction dans la production de discours historiques des rapports de force politiques français ; nombre de séries historiques présentent un discours stéréotypé, consensuel, vidé d'une partie de son sens, et font l'objet de sévères critiques. *Mémoires de votre temps*, l'exemple le plus frappant de l'imposition de la mémoire gaulliste dans la production historique, fait à ce point preuve de complaisance vis-à-vis du pouvoir que d'éminents résistants, gaullistes, gardiens du temple de la mémoire des années noires, se prononcent contre le programme, dont la suppression est rapidement obtenue. Si la télévision censure les programmes qui passent les limites de l'acceptabilité médiatique, elle n'est pas non plus en mesure de produire, sans susciter des réactions, des émissions dans lesquelles l'hagiographique se mêle à l'apologétique.

Par ailleurs, si l'ORTF ouvre son antenne à des historiens représentants du monde universitaire, la sélection de ces spécialistes donne à voir le caractère « sous contrôle » de l'histoire télévisée : Marc Ferro est un cas unique d'historien-réalisateur, boudé par les dirigeants de l'ORTF après la production d'un *Lénine par Lénine* trop révolutionnaire ; les historiens dans leur ensemble sont avant tout des invités du petit écran qui n'ont pas encore la main sur la production des émissions dans lesquelles ils apparaissent. Les universitaires estampillés « nouvelle histoire » bénéficient d'une place progressivement plus importante et transmettent une culture historique de haute volée en même temps que des concepts historiographiques et épistémologiques novateurs ; mais leur médiatisation témoigne aussi de l'absence d'une histoire scientifique du XXe siècle au petit écran. Ceux qui sont chargés de l'écrire sont des collaborateurs aguerris de la télévision envers qui les cadres dirigeants des programmes ont toute confiance pour accompagner une vision lénifiante de l'histoire récente ; en réaction à l'explosivité du *Chagrin et la Pitié*, l'ORTF s'en remet à Raoul Girardet et Georgette Elgey, bien conscients des logiques internes du média, pour opposer une contre-histoire au documentaire d'Ophuls. Ce ne sont donc pas des historiens qui renouvellent, sinon la connaissance historique des années noires, du moins les imaginaires collectifs qui y sont attachés : la « télévision des journalistes » est bien dominée, dans ses manifestations les plus marquantes, par cette catégorie professionnelle qui reprend à l'occasion les ambitions des réalisateurs qui le précède : Marcel Ophuls, « ni un historien, ni un théoricien », est « un cinéaste qui fait passer le spectacle avant tout et revendique le documentaire comme une forme de fiction, arbitraire, partial, plein de préjugés, condensé et subjectif, au même titre que ses frères et sœurs du genre. »⁵ Par ailleurs, s'il est significatif que ce sont les documentaires autour desquels éclatent des scandales liés à leur censure qui représentent le plus la période de l'ORTF,

⁵ Catherine Blangonnet, « Introduction », in *Images documentaires*, « Marcel Ophuls... ».

cette situation conduit à se poser la question de ce qu'est, au fond, un documentaire de télévision : la censure suffit-elle à en transformer un en documentaire de cinéma s'il trouve refuge dans les salles obscures ?

Le Chagrin et la Pitié est d'autant plus exemplaire de la période de l'ORTF que le scandale et ses rebondissements n'y sont pas limités ; « parce qu'il bouleverse l'hagiographie de la France résistante et remet sur la sellette la collaboration »⁶, son influence et les conflits qui l'entourent perdurent au cours des années soixante-dix et jusqu'à sa diffusion en 1981⁷. Cette dernière intervient alors que le documentaire a perdu de son caractère incisif, son propos ayant infusé dans les mémoires collectives de l'événement-collaboration tout en affichant un manque certain face aux nouvelles mémoires qui sont alors mises en avant. Le film de Marcel Ophuls peine notamment à traiter de la mémoire de la déportation, que son dispositif – donner la parole aux témoins, et aux témoins seuls – ne permet pas de mettre en scène, en l'absence de survivants du génocide, et sans une médiatisation supplémentaire par le biais d'un commentaire ou de la figure de l'historien⁸. Les manques manifestes d'un documentaire pourtant souvent porté au pinacle comme révélation exhaustive et définitive des années d'occupation⁹ sont comblés à la

⁶ F. Niney, « L'histoire peut-elle... », p. 59.

⁷ Voire, à en croire Marcel Ophuls, plus tard encore. Celui-ci déclare, un an après la diffusion à la télévision de son film : « Me voici donc, quelques mois après la triomphale levée de la 'censure gaulliste' sur *Le Chagrin et la Pitié*, de nouveau chômeur, attendant chez moi que le téléphone sonne. Est-ce la faute à Mitterrand ? Lui et ses ministres ont d'autres chats à fouetter... Mais une question que son gouvernement et le parti socialiste devraient peut-être quand même se poser est de savoir ce qu'ils pourraient faire, après toutes leurs promesses depuis 25 ans de 'libérer la télévision française', comment ils pourraient nous protéger de la neutralisation, de la stérilisation, de la standardisation, de la satellisation internationales... » (*Positif*, n° 261, novembre 1982.) Et même, à la décennie suivante : « Arte avait acheté [le film] depuis plusieurs années, mais sans intention de le programmer rapidement. Si la chaîne change d'avis cet automne, le lien avec les révélations sur la jeunesse de François Mitterrand me paraît évident... Il a fallu l'explosion du scandale Mitterrand/Bousquet pour que je sache enfin la vérité sur la censure qui a frappé mon film depuis 1969. On a toujours cru que le patron de l'ORTF de l'époque, Jean-Jacques de Bresson, était seul à l'origine de son interdiction. Or, Jean Daniel vient de l'écrire : c'est le général de Gaulle en personne qui a demandé à Bresson ce que le film contenait. Celui-ci a répondu : 'Des vérités sur le comportement des Français pendant la guerre.' Et le général de Gaulle aurait répondu : 'Le pays n'a pas besoin de vérité. Ce qu'il faut lui donner, c'est l'espoir, de la cohésion, et un but...' Ce qui me scandalise le plus, c'est la récupération politique qui a été faite après coup : quand Jack Lang s'est enorgueilli d'être le premier à oser passer à la télé les grands films censurés par la droite... » (*Le Point*, 15 octobre 1994).

⁸ « A l'instar des autres événements relatés dans le film, c'est au témoin qu'est attribué le rôle de dire l'histoire : la voix *off* n'intervient qu'à deux reprises, lorsqu'elle souligne l'annonce de décrets juifs par Vichy et lorsqu'elle évoque la rafle du Vel d'hiv'. Dans la même veine, hormis quelques photographies qui stigmatisent l'exclusion des Juifs de la société française, l'image d'archives n'occupe qu'une place de second rang, comme si aucun élément extérieur ne devait altérer la puissance évocatrice des témoignages. [...] Or, la manière spécifique dont les auteurs du film scrutent les souvenirs de ces personnages a pour corollaire [...] d'esquisser un ensemble dans lequel toutes les expériences, quelle qu'en ait été l'incidence sur le déroulement de la grande histoire, ont le pouvoir d'évoquer le passé. C'est ce tableau, composé d'une juxtaposition de témoignages, qui reflète *in fine* la zone grise que fut le régime de Vichy. Notons que les deux personnages d'origine juive, Mendès France et Lévy, ont réchappé à la déportation, leur expérience se limite donc à la première phase du processus qui est celle des persécutions. Néanmoins, ce sont eux, et particulièrement Lévy, qui soulignent l'existence d'un antisémitisme français et affirment que le régime a collaboré à la déportation des Juifs. Ils jouent, en quelque sorte, le rôle de l'historien, figure absente du film, à l'instar du survivant juif de la déportation. » (J. Maeck, *Montrer la Shoah...*, p. 99-100).

⁹ Cf. P. Laborie, *Le Chagrin...*

décennie suivante par le documentaire de Claude Lanzmann qui s'impose, lui aussi, comme une représentation définitive d'un passé inmontrable¹⁰.

Les tensions – mais aussi les réussites – qui caractérisent la production et la diffusion de documentaires historiques durant la décennie de l'ORTF affichent ainsi une continuité nette avec la période qui suit son éclatement ; sur le plan des mémoires historiques, les observateurs de la télévision n'oublient jamais l'exemple du *Chagrin* et les producteurs de documentaires doivent, souvent, définir leur travail dans la continuité du ou dans l'opposition au film d'Ophuls. Dans le champ historiographique, par ailleurs, la télévision giscardienne bénéficie pleinement des premières expériences de participation d'historiens à des séries documentaires ; les années 1976-1981 constituent un véritable âge d'or historiographique du documentaire qui accompagne aussi le développement d'une histoire spécifique de la télévision, avant que l'abandon du monopole public de la télévision ne relègue le documentaire aux marges de la programmation d'une télévision soumise à la concurrence entre les chaînes et l'ouverture aux capitaux privés.

Pour conclure ce parcours du documentaire historique sous l'ORTF, on peut ouvrir la focale en se posant la question de la mémoire qu'en conservent les professionnels du petit écran : en 1972, un « Supplément au répertoire des magazines et émissions documentaires » est publié qui propose un catalogue de documentaires historiques. S'il ne couvre certes pas toute la période, il donne à voir quelles sont, pour les professionnels eux-mêmes, les émissions « les plus marquantes » produites depuis la création de l'ORTF. L'étude des précédentes pages ne s'y est pas trompé : l'histoire gaullienne y tient la place du roi, avec plusieurs émissions consacrées à la vie du Général pour l'anniversaire de son décès. L'histoire politique et militaire récente est bien l'enjeu principal des documentaires historiques, au sein desquels *Les Compagnons de la Libération* de Catherine Anglade et *La Troisième République* de Georgette Elgey et Jacques Anjubault sont signalés. Étonnamment, la télévision semble avoir pris la mesure de l'importance mémorielle de la Commune de Paris dès l'année suivant sa commémoration : bicentenaire de Napoléon et centenaire de la Commune sont également distingués, par la série *Une famille nommée Bonaparte* et le documentaire de Jean-Louis Guillaud, Henri de Turenne et Daniel Costelle qui préfigure la série des *Grandes batailles du Passé* d'une part, et un ensemble d'émissions traitant de 1871 d'autre part parmi lesquelles *Les chemins de l'histoire* et *L'Insurgé*. Le document donne également à voir les angles morts de cette étude qui, semble-t-il, laisse échapper des émissions perçues alors comme importantes : une commémoration du vingt-

¹⁰ « [...] le travail sur *Shoah*, mené par Lanzmann à la suite de l'historien Raoul Hilberg (L'Extermination des Juifs d'Europe), est l'inverse complémentaire de celui d'Ophuls : il démonte froidement, et d'autant plus terriblement, le système extrême, la machine administrative, policière et technique, les usines « rationnelles » de l'extermination à une échelle industrielle sans précédent. Dans cette folle rationalité instrumentale, la parole humaine n'a plus cours. Dévaluée, elle ne fait que décrire et répéter ce que les lieux crient de leur voix muette : l'indicible horreur qui pourtant a eu lieu ici, systématiquement. La « solution finale », comme le goulag, ce n'est pas le dérèglement sanguinaire d'une bande de *serial killers*, c'est l'exploitation machinale d'une partie des hommes (réduits par l'Etat à l'état de sous-hommes) poussée jusqu'à leur élimination, une fois leur force de travail extraite. » (F. Niney, « L'histoire peut-elle... », p. 60).

cinquième anniversaire de l'ouverture des camps de concentration évoquée par l'action des prêtres et des médecins avant que la mémoire des déportés ne se fasse entendre à la télévision, des documentaires consacrés à l'histoire des quartiers de Paris ou l'action de Louis IX, enfin une série consacrée à l'Occitanie cathare, sujet dont j'ai tout de même pu mettre en avant l'importance. Nombreux sont ainsi les programmes qui échappent, faute de pouvoir assurer des visionnages exhaustifs, à l'attention de l'historien ; la réalisation de documentaires historiques par l'ORTF est déjà une production foisonnante aux multiples sujets et thématiques dont la grande majorité sont le fait de programmes dont l'absence d'enjeux politiques et mémoriels conduit parfois à minimiser l'importance. Ce portait se précise après la disparition de l'ORTF : le genre du documentaire historique connaît, dès 1976, un éclatement des formes et des sujets symptomatique de l'évolution du média.

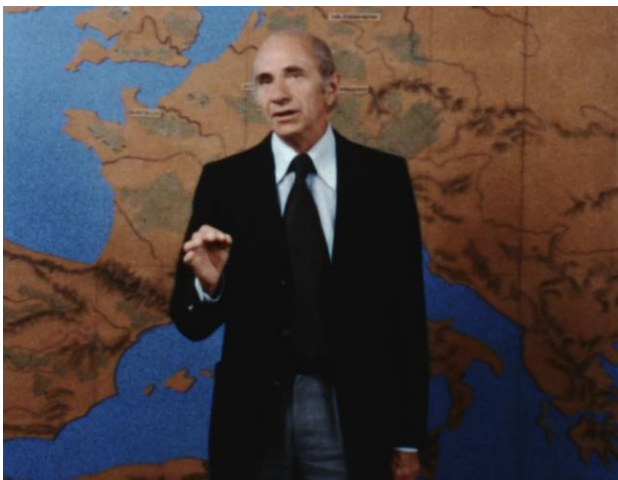
Adrien Julla-Marcy

Licencié ès lettres

Thèse
pour le diplôme
d'archiviste paléographe
2022

L'HISTOIRE COMMENCE À VINGT-ET-UNE HEURES

LE DOCUMENTAIRE HISTORIQUE
À LA TÉLÉVISION FRANÇAISE, 1949-1989



TOME II

QUATRIÈME PARTIE.

L'ÉCLATEMENT DU DOCUMENTAIRE

HISTORIQUE (1976-1989)

Introduction

Au terme des années quatre-vingt, la télévision a achevé depuis longtemps sa mue en un média de masse dont l'impact dépasse de très loin celui de ses prédécesseurs. En 1989, près de 94% des foyers sont équipés d'un récepteur, qui sont alors au nombre de 19,8 millions¹, et les pratiques de réception ont suivi la hausse de l'équipement : 36% des Français regardent la télévision pendant plus de vingt heures par semaine². La période finale de cette étude est tout entière déterminée par l'événement fondateur qui la précède ; il faut plus d'un an – le temps de production généralement alloué aux programmes documentaires majeurs – pour que les effets de la réforme de 1974, qui entraîne l'éclatement de l'ORTF en plusieurs sociétés de programmation et de production autonomes, se fassent pleinement sentir sur le genre du documentaire historique. Il y a continuité entre les mutations de l'institution et celles des programmes : le documentaire des années soixante-dix à quatre-vingt est un genre éclaté. Éclatement des sujets et des discours, la télévision traitant d'objets historiques tabous ou s'ouvrant à de nouveaux horizons en même temps qu'elle entretient des représentations traditionnelles, voire réactionnaires et historiographiquement obsolètes ; éclatement des auteurs, alors que le format documentaire semble être à la portée des intellectuels et des saltimbanques de tout poil et s'extirpe d'une sociologie professionnelle relativement stable ; éclatement des formes, les déclarations d'intention de l'ensemble des producteurs faisant état d'un refus du documentaire classique – qui semble être limité à une conception aride du film de montage, laquelle, en-dehors des journaux d'actualité, n'a jamais réellement existé à la télévision – et de trésors d'imagination pour renouveler, chaque semaine, les formes de la création télévisuelle. Le documentaire devient durant ces années un genre imperceptible, mal identifié car multiforme, abâtardi par l'apparition fréquente de séquences de reconstitution voire de fictions qui conduisent, progressivement, son affaiblissement et l'imposition de formes nouvelles telles que le docufiction³. Si ce dernier répond à la « crise » du documentaire⁴ manifeste, au grand écran, depuis les années soixante, le genre fait preuve d'une vitalité exceptionnelle à la télévision : au sein de programmes historiques en berne à partir de 1982⁵, le documentaire s'impose comme le fer de lance avec une quantité d'émissions diffusées inédite que la croissance de programmes ne suffit pas à expliquer. Cette dernière est le fait de l'extension continue des horaires de diffusion, mais surtout de l'apparition dans les années quatre-vingt de nouvelles chaînes privées ; ces dernières, destinées en priorité au cinéma, au

¹ M. Sauvage, I. Veyrat-Masson, *Histoire de la télévision...*, p. 385.

² O. Donnat, D. Cogneau, *Les pratiques culturelles...*, p. 35.

³ Cf. I. Veyrat-Masson, *Télévision et histoire...*

⁴ *Ibid.*, p. 98.

⁵ Cf. I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*

sport, aux séries ou à la musique – au divertissement, en somme – boudent le documentaire⁶ qui apparaît comme un format étroitement lié au service public.

La rupture que constitue l'ouverture de la télévision au secteur privé, par l'abandon du monopole public souhaité par le président Mitterrand, permet précisément d'observer deux temps forts du documentaire au sein de la période. De 1976 à 1981, le genre est dans la continuité des orientations développées sous le régime de l'ORTF : de nombreux sujets restent tabous mais la haute culture historique est vulgarisée par la médiatisation d'universitaires de premier plan qui, dans la foulée des émissions de Jean-Marc Leuwen, se voient offrir la possibilité de produire leurs propres séries documentaires. Dans le même temps, une nouvelle école historique rajeunie – et rassemblée autour de l'IEP de Paris – collabore de façon inédite avec les professionnels de la télévision – et en particulier de l'INA – à l'élaboration d'une histoire scientifique du média à laquelle participe pleinement la production de documentaires fondés sur les archives de la télévision. Les années 1982 à 1989 témoignent du coup d'arrêt qui met fin à cet apogée historiographique du petit écran : l'ouverture au secteur privé puis la privatisation de la première chaîne publique de la télévision achèvent la mise en place d'une concurrence entre les chaînes et l'inscription dans une logique d'audience, financée par la publicité et dominée par l'information et le divertissement. Le documentaire doit trouver ses marques pour demeurer un genre attractif – nouvelle logique pour la télévision culturelle – et le développement du genre se fait par la recherche de nouvelles formes audiovisuelles au détriment des connaissances véhiculées. Ainsi, dans la télévision des années quatre-vingt, la création remplace la culture.

Plus particulièrement, la dilatation du documentaire qui étend son emprise à l'ensemble des programmes historiques a pour effet de retrouver au sein du genre les oppositions formelles qu'il entretenait autrefois avec la fiction : la période constitue, plus que jamais, un « chassé-croisé » entre science et vulgarisation, entre « petite » et « grande histoire »⁷ qui coexistent désormais au sein même des formes documentaires. Cet état de cohabitation n'est pas nouveau, en ce qu'il définit depuis les années cinquante la nature de l'histoire télévisée⁸ ; l'originalité de

⁶ Aucun documentaire présent dans le corpus n'est diffusé sur Canal +, La Cinq, ou M6 ; l'unique tentative de production d'un documentaire par La Cinq, avec la série *Génération*, finalement diffusée sur TF1, est un échec cuisant qui témoigne du désintérêt du secteur privé pour l'histoire télévisée.

⁷ Cf. I. Veyrat-Masson, « L'histoire télévisée entre culture... ».

⁸ « L'objectif de l'histoire depuis un siècle d'être partie intégrante de ces sciences dites humaines ou sociales a été constamment entravé par une longue et ancienne proximité avec la littérature et le récit. Or, cette proximité est particulièrement frappante à la télévision française qui n'a cessé de mélanger avec une apparente candeur les exposés érudits de professeurs du Collège de France, Georges Duby et Fernand Braudel par exemple, avec les exploits de héros imaginés comme Thierry la Fronde, faisant également alterner les documentaires les plus rigoureux et des feuilletons totalement fantaisistes. Dans l'esprit des téléspectateurs, nul doute que toutes ces émissions traitant du passé sont également de l'histoire. Pierre Bourdieu récemment s'inquiétait des menaces que faisait peser l'histoire médiatisée sur une « histoire pure » (1997). Une histoire pure serait pour lui une histoire-science qui s'opposerait ici à une histoire destinée au grand public de l'audimat, une histoire qui fait de l'audience, qui a du succès. Mais est-illégitime de parler en termes de menaces à propos de la coexistence, permise par la télévision, des deux types d'histoire ? » (*Ibid.*, p. 211).

la période réside dans le fait que les conteurs, à l'instar d'Alain Decaux, se désintéressent de la mise en scène dramatique et du direct et sortent du studio pour filmer, eux aussi, le monde réel. La fin des années soixante-dix marque la proximité nouvelle entre les deux univers : Decaux entre à l'Académie française tandis que les représentants de la nouvelle histoire triomphent sur les plateaux littéraires⁹ et se penchent sur des questions de programmes scolaires soulevées par l'homme de télévision¹⁰. Le documentaire apparaît alors au centre des enjeux d'une soi-disant « culture populaire »¹¹ de l'histoire dont il est l'un des vecteurs ; le basculement du genre depuis l'écriture de l'histoire vers la transmission de mémoires individuelles et collectives est une donnée majeure de cette évolution.

La question de la mémoire des documentaires se joue sur plusieurs terrains : en premier lieu, et c'est la mutation la plus perceptible du genre sur la période, les documentaires historiques des années quatre-vingt sont un vecteur privilégié des mémoires du XXe siècle silencieuses, le dévoilement de la mémoire juive du génocide – *Shoah* de Claude Lanzmann en étant la forme la plus marquante – entraînant la mise en avant d'autres mémoires spécifiques, minoritaires et passées sous silence. Par ailleurs, le documentaire se présente comme un genre personnel qui met en avant des mémoires individuelles comme mode d'exploration du passé. En second lieu, le documentaire historique est au centre d'une culture – d'une mémoire ? – télévisuelle collective et spécifique, dont les professionnels du média semblent prendre pleinement conscience dans la seconde moitié des années soixante-dix et mettent en avant par

⁹ Cf. Jean-Pierre Rioux, cité in *Ibid.*, p. 211.

¹⁰ « Mais cette rencontre de 1980 entre les savants et l'homme qui incarne l'histoire télévisée, rencontre qui va se traduire par une révision des programmes scolaires dans le sens voulu par Alain Decaux, pose des problèmes qui vont au-delà d'un simple aggiornamento des professeurs vis à vis de la télévision. Elle met sur la place publique la question des relations entre l'histoire-discipline comme objet de connaissances érudites et problématisées, de savoir constitué, l'histoire-science, et une autre histoire, très différente, qui s'apparenterait davantage à un savoir populaire. Ce mélange de faits documentés et imaginés que propose l'assemblage des émissions à caractère historique, cette juxtaposition de la grande histoire et de la petite, ce goût pour la dramatisation qui n'exclut pas que, de temps en temps, se dégagent un certain nombre de problèmes, cette prédilection pour l'histoire contemporaine qui ne l'empêche pas de faire des plongées dans un passé plus ancien, cette histoire bout à bout qui incarne si bien l'histoire médiatique a-t-elle quelque chose à voir avec une discipline historique qui revendique sa scientificité? » (*Ibid.* p. 211-212).

¹¹ « La représentation du passé à la télévision où dominent les feuilletons et les amours, les batailles et les énigmes, cette « histoire » dont on a vu qu'elle était plus proche d'un objet culturel que d'un objet scientifique - sans d'ailleurs se limiter à l'un ou à l'autre - n'appartiendrait-elle pas finalement à ce vaste domaine que l'on appelle la culture populaire ? Si la quantité de travaux sur cette question est impressionnante, si elle a intéressé aussi bien les historiens que les sociologues, les littéraires ou les anthropologues, c'est que le sens du mot populaire ne peut pas se résumer à la question du nombre ou à l'opposition entre culture d'élite et culture populaire. Et si le mot populaire n'a pas disparu du vocabulaire des sciences sociales, malgré son parfum XIXe, c'est qu'il a été remis au goût du jour, à la fois par l'apparition des médias de masse et par les nouvelles préoccupations des historiens et des anthropologues dans le sillage des sociologues. La définition proposée par l'historien Roger Chartier (1979) du mot populaire est dans ce sens parfaitement éclairante : « souvent utilisé comme adjectif chargé de qualifier certains objets de la nouvelle Histoire (par exemple, la littérature, la religion ou la culture populaire). Le mot sous la forme d'un substantif (le populaire) en est venu à désigner un ensemble culturel particulier par ses conditions de production, de circulation et de consommation. Deux faits ont fortement joué pour focaliser les attentions des historiens mais aussi (mais avant eux) des ethnologues ou des sociologues, sur des formes culturelles situées en dehors ou aux marges des modèles savants et lettrés : d'un côté l'émergence d'une culture de masse soutenue par la scolarité quasi-universelle et le triomphe des médias, d'un autre, la volonté de doubler la description des différenciations socio-économiques par des écarts culturels. » (*Ibid.* p. 216).

des émissions fondées sur le souvenir des pratiques et des moments fondateurs de l'histoire du petit écran de même que sur des archives audiovisuelles dont les caractères historiographiques autant qu'esthétiques sont développés. Si les émissions culturelles ont forgé, depuis les années cinquante, une « culture télévisuelle »¹² en tant que médiatisation et vulgarisation d'une culture élitaine préexistante¹³, il s'agit ici de la légitimation à l'œuvre des formes culturelles développées par la télévision, et qui lui sont propres, indissociable de l'apprentissage de la « lecture audiovisuelle »¹⁴ dont bénéficient à la fois le public de télévision et les chercheurs qui commencent à s'intéresser au média. Cet intérêt nouveau – pour les observateurs du média, qui dès les années cinquante s'émerveillent des possibilités techniques offertes par le petit écran, l'est-il vraiment ? – n'est pas sans lien avec le regard porté sur le cinéma comme forme créatrice et objet – lieu ? – de mémoire. Dans la foulée du développement épistémologique des rapports entretenus par le cinéma à l'histoire¹⁵, on reconnaît aux formes audiovisuelles de nouvelles fonctions : « l'archive devient le support d'une mémoire vécue en tant qu'*expérience de l'histoire*. »¹⁶ Si le petit écran ne bénéficie jamais de la même élaboration d'une *philie* que connaît le cinéma, son modèle, dont la « mémoire » est définie comme « un fait culturel, produit par des acteurs qui investissent le cinéma d'enjeux propres à leur situation ou à leur fonction dans le plus vaste système de production et de réception des images animées »¹⁷, des documentaires portés par des professionnels du média, des historiens ou des spectateurs convaincus de sa spécificité, contribuent à l'élaboration d'une mémoire collective de la télévision en lien direct avec les pratiques des spectateurs et la représentation que la société a d'elle-même. La télévision

¹² « L'histoire, la littérature, le savoir scolaire en général ont pu souvent trouver une audience importante. La culture ainsi transmise reflète peu la création, l'avant-garde artistique ou scientifique. Elle ne remet pas fondamentalement en cause les préférences, depuis longtemps avérées, pour le roman du XIXe siècle, le théâtre de boulevard, l'histoire-bataille et la musique populaire : les travaux sur les capacités de la télévision à transmettre (ou inculquer) la culture d'élite ont montré les limites de l'instrument. » (G. Poels, *Les trente glorieuses*, p. 73).

¹³ « Jean-Marc Ferry (1989, p. 22-23) a mis avec pertinence l'accent sur 'le rôle important pour l'appropriation culturelle de l'histoire' joué par 'les émissions historiques, éventuellement très romancées, qui sont diffusées à la télévision' dans l'élaboration du lien entre espace public et culture. Ainsi, il justifie la réconciliation entre une histoire-culture et une histoire scientifique opérée par la télévision. Ces émissions sont destinées aux masses, elles favorisent une entrée personnelle à l'histoire. Personnelle, c'est-à-dire que l'histoire n'est plus objet scientifique mais objet culturel. Par là, une société trouve un accès signifiant à elle-même ou à d'autres dans la dimension 'verticale' de la mémoire des peuples. Elle actualise son passé, ou encore, elle se familiarise avec celui des autres, et par suite, elle peut apprendre à reconnaître des identités prime fade éloignées de la sienne propre. Il en résulte une certaine profondeur de la communication sociale, profondeur qui serait à peine concevable en l'absence de cet espace public historiquement élargi et culturellement enrichi. » (I. Veyrat-Masson, « L'histoire télévisée entre culture... », p. 217).

¹⁴ G. Poels, *Les trente glorieuses*, p. 79.

¹⁵ Cf. M. Lagny, « Le cinéma opérateur d'histoire... ».

¹⁶ Laetitia Kugler, « Quand Cléo retrouve Mnémosyne : le documentaire de réemploi », in J.-P. Bertin-Maghit, *Lorsque Cléo...*, t.2.

¹⁷ C. Gauthier, « Le cinéma : une mémoire... », p. 17.

est un miroir double : reflet des événements et mentalités qui marquent l'espace public¹⁸, elle cherche également son image au travers de son propre prisme¹⁹.

En ce sens, la télévision des années soixante-dix, et surtout des années quatre-vingt, est plus que jamais reflet du paradigme historico-mémoriel de son temps, qu'elle accompagne autant qu'elle influence : alors que les historiens se lancent, à la suite de Pierre Nora, en quête des mémoires nationales²⁰, François Mitterrand fixe l'enjeu mémoriel comme fondateur pour la nation : « un peuple qui perd sa mémoire perd son identité. »²¹ « Ses mémoires », aurait été plus inspiré de dire le nouveau président ; en remplacement du roman national qui dominait une frange de la télévision historique, c'est désormais par l'accumulation de mémoires spécifiques, représentatrices de l'ensemble de la communauté nationale, que se forge l'identité.

¹⁸ Cf. A. Chauveau, « Le voile, le miroir... ».

¹⁹ Cf. P. Beylot, *La télévision au miroir...*

²⁰ Cf. P. Nora (dir.), *Les lieux de mémoire...*

²¹ « Or, ce qui permet cette appropriation du passé, de l'histoire par une collectivité, ce qui lui est même nécessaire dans la construction de son identité, ce n'est pas tant une connaissance livresque, scolaire ou politique des événements passés, qu'un lien affectif, personnel, subjectif entre les individus et leur histoire : 'L'histoire (alors) ne peut exister socialement sans un rapport affectif au passé... Si on coupe ce cordon affectif et dramatique au passé, il n'y a plus de sens à l'histoire.' [Pierre Nora, 1984] » (I. Veyrat-Masson, « L'histoire télévisée entre culture... », p. 219).

Chapitre premier. Le documentaire au cœur des évolutions institutionnelles

A la suite de l'éclatement de l'Office en 1974, la télévision ne connaît plus de période de stabilité institutionnelle relative comme l'avaient été les dix années précédentes ; les réformes se succèdent qui installent progressivement la concurrence entre les chaînes, la fin du monopole public et, *in fine*, la création de nouvelles chaînes privées. Peu porteur en termes d'audience et, par extension, difficilement garant de bénéfices, le documentaire peine à trouver sa place dans cette nouvelle organisation et demeure un genre associé aux chaînes publiques. En ce sens, il bénéficie de la pérennité d'un certain héritage de l'ORTF ; la création de l'INA assure le renouvellement du genre vers de nouvelles expériences formelles et esthétiques et assure la production de séries documentaires comme autant d'expérimentations qui explorent la capacité cinématographique de l'art télévisuel. Plus encore, le secteur audiovisuel public assure la continuité des acteurs du genre qui s'étaient imposés dans les années précédentes ; par certains critères, le documentaire historique peut apparaître comme un genre inamovible dans une télévision en perpétuel changement.

A. Éclatement de l'ORTF, éclatement du documentaire ?

1. La réforme de 1974

La réforme de l'ORTF, rapidement menée par le nouveau président de la République Valéry Giscard d'Estaing, entend répondre à l'été 1974 aux difficultés variées que rencontre l'Office en même temps qu'elle porte l'aboutissement des réflexions des années précédentes sur la mise en concurrence des chaînes voire l'ouverture du monopole public au secteur privé¹. Les blocages que rencontre l'ORTF sont de plusieurs ordres² : au sortir des Trente Glorieuses, les coûts de fonctionnement de l'Office s'accroissent dangereusement tandis que la stabilité institutionnelle n'est pas assurée : l'ORTF compte plus de quinze mille collaborateurs dont « la spécialisation des tâches et l'évolution des métiers entraînent des revendications [...] pour faire reconnaître ces spécialités et faire progresser les rémunérations. »³ Après une énième grève

¹ Cf. S. Bachmann, *L'éclatement de l'ORTF...*

² Cf. M. Sauvage, I. Veyrat-Masson, *Histoire de la télévision...*, « Chapitre III. L'installation de la concurrence et du double secteur (1974-1986) ».

³ « Les négociations avec les partenaires sociaux sont reprises à chaque changement de direction et s'accompagnent de grèves dont les conséquences sur l'antenne ont un effet sur l'opinion beaucoup plus important que d'autres conflits contemporains. En mars, la commission de contrôle de l'ORTF analyse ces difficultés et délivre des conclusions sévères sur le 'laxisme' de la gestion et la nécessité de 'moderniser' la télévision publique. » (*Ibid.*, p. 137).

professionnelle à l'Office en juin, la loi du 7 août 1974⁴ s'inscrit dans la politique de modernisation menée par Valéry Giscard d'Estaing et démantèle l'ORTF en le remplaçant par sept sociétés de radio et de télévision. Présentée comme une résolution économique et libérale, la loi accomplit les orientations de la politique de l'ORTF évoquées depuis 1970 et la réforme préparée par Marceau Long dont l'objectif était de « dissocier les fonctions de programmation, de production et de diffusion en clarifiant les responsabilités sur chaque secteur »⁵ ; la réforme abandonne finalement le projet d'ouverture au secteur privé qui avait laissé soupçonner la fin du monopole public.

Dans son application, la loi porte création de cinq sociétés et de deux établissements publics autonomes qui constituent désormais le secteur audiovisuel public : TF1, Antenne 2 et France Régions 3 sont les sociétés consacrées aux programmes de télévision, auxquelles s'ajoutent Radio France pour la radiodiffusion et la Société française de production (SFP) chargée de produire des programmes pour les autres sociétés. Un premier établissement public, Télévision de France (TDF) est chargé d'assurer la bonne diffusion des programmes, tandis que l'Institut national de l'audiovisuel hérite des fonctions spécifiques « oubliées » de l'Office – et en particulier de son service de la recherche, dirigé par Pierre Schaeffer – relatives à la formation professionnelle, à la recherche, et aux archives⁶. La prise d'autonomie de ces sociétés s'accompagne de la mise en place d'une concurrence qui est le nouveau principe de la télévision publique : les chaînes n'ont plus de coordination entre elles, ce qui modifie l'organisation de la grille des programmes. Cette dernière, sous l'ORTF, devait assurer une complémentarité des chaînes et la diffusion simultanée de programmes variés : la quête par chaque chaîne d'une plus grande audience – qui constitue en vérité une lutte d'Antenne 2 et FR3 pour suivre la marche forcée imposée par TF1 – pousse désormais à l'uniformisation des programmes.

Le monopole public est toutefois réaffirmé : les chaînes sont autonomes, mais pas indépendantes. Les présidents de chaînes sont toujours nommés par le gouvernement et le contrôle sur le contenu des programmes ne cesse pas tout à fait. Valéry Giscard d'Estaing fait tout de même état d'une nouvelle conception plus libérale de la télévision publique et en particulier de l'information. Au début de l'année 1975, il livre sa perception de ce que doit être l'audiovisuel public :

Valéry Giscard d'Estaing prend le contrepied de la déclaration de son prédécesseur, Georges Pompidou. Affirmant vouloir développer une autre conception de l'information, il déclare que la radio et la télévision ne sont pas « la voix de la France »

⁴ Loi n°74-696 du 7 août 1974, signée par Valéry Giscard d'Estaing, contresignée par Jacques Chirac, cité in E. Cohen, O. Roger, *Les politiques audiovisuelles*, « Texte 113 – L'éclatement de l'ORTF en sept sociétés », p. 119.

⁵ M. Sauvage, I. Veyrat-Masson, *Histoire de la télévision...*, p. 138.

⁶ *Ibid.*, p. 319.

et que leurs journalistes « sont des journalistes comme les autres ». Il exprime son refus de toute information officielle et celui de la censure.⁷

Cette nouvelle télévision de la concurrence est surtout marquée par un nouveau paradigme d'évaluation des programmes : le recours systématique aux sondages et mesures d'audience affirme l'entrée dans une télévision de la demande où la place respective des programmes est déterminée par le succès qu'ils rencontrent. La politique de programmation en fonction des publics est contrôlée par le Haut Conseil de l'Audiovisuel, créé en 1972 et maintenu après l'éclatement de l'ORTF : son rôle premier est de vérifier le respect du cahier des charges des sociétés de chaînes et de proposer des orientations relatives aux programmes⁸ et son action permet de minimiser le recul des émissions culturelles dans la grille de programmation. Les sondages n'en demeurent pas moins « l'indicateur unique de mesure de l'opinion du grand public et l'expression privilégiée de cette entité insaisissable »⁹ : les documentaires historiques de la télévision libérale pâtissent de l'imposition des normes d'audience qui leur réservent plus que jamais un rôle minime et des cases confidentielles dans la grille de programmes.

2. Les chaînes font peau neuve

L'éclatement de l'ORTF est l'occasion d'une énième définition des attributions des chaînes de télévision et de leur identité, qui ne tranche pas formellement avec celle des chaînes de l'ORTF : TF1, Antenne 2 et FR3 ne sont pas des créations nouvelles. Le « style » respectif de chaque chaîne est perceptible par la nomination des nouveaux dirigeants : TF1, ancienne Première chaîne qui rassemble le plus large public avec « l'image la plus traditionnelle et conformiste »¹⁰, est présidée par Jean Cazeneuve, ancien membre du Comité des programmes et du conseil d'administration de l'ORTF, mais également sociologue de la télévision, tandis que Jean-Louis Guillaud est nommé à la direction générale de la chaîne. Les deux hommes, dirigeants familiers de la télévision particulièrement versés sur l'information, assurent le « sérieux » de la chaîne, en même temps que leur sensibilité aux programmes historiques laisse augurer d'une attention portée à ces derniers. Les choix des autres dirigeants sont plus surprenants. Antenne 2 est présidée par deux « saltimbanques » Marcel Jullian et Jacques Chancel : « ce tandem va, d'emblée, par sa personnalité, conforter le caractère de challenger de

⁷ E. Cohen, O. Roger, *Les politiques audiovisuelles...*, « Texte 135 – Interview de Valéry Giscard d'Estaing sur les nouvelles sociétés de radio et de télévision : 6 janvier 1975, journal '13-14' de France Inter », p. 129.

⁸ M. Sauvage, I. Veyrat-Masson, *Histoire de la télévision...*, p. 153.

⁹ G. Poels, *Les trente glorieuses...*, p. 53.

¹⁰ M. Sauvage, I. Veyrat-Masson, *Histoire de la télévision...*, p. 143.

la deuxième chaîne par rapport au conformisme de son aînée. »¹¹ Ils sont toutefois assistés à la direction générale par les « gestionnaires » Xavier Larère et Henri Pérez. La présidence de la troisième chaîne, FR3, est dévolue à Claude Contamine, ancien directeur de la télévision des débuts de l'ORTF qui assure la gouvernance étatique de la chaîne : l'information est dirigée par Christian Bernadac et les entités régionales, qui constituent l'enjeu essentiel de cette nouvelle chaîne dévolue à la décentralisation de l'audiovisuel, sont dirigées par Claude Lemoine.

L'identité de chaque chaîne est désormais pensée en opposition plutôt qu'en collaboration avec les autres, du fait de la mise en concurrence ; l'éclatement de l'ORTF a également l'effet d'attribuer à l'audiovisuel de nouvelles manières de s'exprimer. Le relâchement du contrôle gouvernemental sur l'information résulte en une « vedettarisation » des présentateurs qui deviennent rapidement les représentants des chaînes auprès du grand public, notamment par leur activité au sein d'émissions de débats. Ces dernières sont toujours le genre privilégié des programmes de télévision : dans le domaine historique, c'est par les débats des *Dossiers de l'écran* que les différents « tabous » sont abordés¹². Les présentateurs et les journalistes ne sont pas les seuls à prendre de l'importance dans un média désormais plus autonome : les producteurs, qui, dans le champ du documentaire, constituent déjà la catégorie professionnelle décisive dans les années de l'ORTF, deviennent des « barons » qui dirigent leurs programmes d'une manière personnifiée : Armand Jammot est le producteur en 1976 d'un tiers des programmes d'Antenne 2¹³. Il n'y a pas à proprement parler de renouvellement des programmes, les producteurs vedettes étant pour la plupart des héritiers de la période de l'ORTF : le domaine historique est toujours largement dominé par la fiction et les émissions en plateau. Le documentaire est toutefois à son « apogée » télévisuelle à la fin des années 1970, notamment en-dehors du domaine historique : la télévision produit plus volontiers qu'avant des documentaires qui sont de longs reportages consacrés à des questions de société et qui, dans le champ historique, se consacrent principalement à la quête des mémoires individuelles ou collectives en voie de disparition. Les cahiers des charges des chaînes témoignent de

¹¹ *Ibid.*

¹² Cf. I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, « La fin des tabous », p. 245. « Les fictions historiques peinent à se reconstruire avec le même succès que la regrettée *Caméra explore le temps*. Citons les plus notables : *1788* de Maurice Failevic pour le caractère novateur du thème : la préparation des États généraux dans la campagne française racontée à la hauteur des simples gens, et également la série de huit heures, écrite par Armand Lanoux et réalisée par Stelio Lorenzi : *Zola ou la conscience humaine*, qui traite de la vie du grand écrivain à travers son combat pour Dreyfus. Ces deux films sont diffusés en 1978, dans les *Dossiers de l'écran*. Dans ce cadre, à partir de 1974, un certain nombre de tabous historiques tombent, signe qu'une ère nouvelle a commencé avec la réforme et le nouveau pouvoir. L'antisémitisme français est, enfin, évoqué avec l'Affaire Dreyfus, mais ce sont surtout les aspects les plus insupportables de la Seconde Guerre mondiale qui sont enfin abordés. La Collaboration de la France de Vichy est dès lors longuement évoquée à l'aide de films du commerce (*Le vieil homme et l'enfant* de Claude Berri), des montages d'archives (*Pétain* de Jacques Anjubault, 1976), des débats, et également des téléfilms produits par Armand Jammot qui confie, entre 1977 et 1986, à un historien et à un réalisateur le soin de lancer le dossier de la soirée : trente-deux créations originales sont ainsi produites. La soirée consacrée à l'extermination des Juifs d'Europe par les nazis représente un événement dont la portée est considérable. » (M. Sauvage, I. Veyrat-Masson, *Histoire de la télévision...*, p. 148).

¹³ *Ibid.*, p. 147.

l'importance du genre qui constitue désormais une composante obligatoire de la grille des programmes. Celui de TF1 détermine que :

La Société programme des émissions documentaires et culturelles donnant aux téléspectateurs la plus large ouverture sur le monde. Outre une émission régulière portant sur l'ensemble de la vie culturelle, elle diffuse des magazines ou séries d'émissions portant notamment sur les genres suivants : littérature, sciences exactes, techniques, sciences humaines et économiques, arts plastiques, architecture et environnement, cinéma et théâtre.¹⁴

Le documentaire historique n'apparaît pas dans la liste des thématiques nécessaires : du fait de l'ouverture de cadres de production, de diffusion et de création de la télévision, le genre tout entier est l'objet d'un « éclatement » qui étend le champ des sujets à aborder. Dans la télévision des années soixante-dix et quatre-vingt, le documentaire historique dépasse largement le cadre d'une simple histoire politique pour embrasser toutes les thématiques sociales et culturelles qui composent les mémoires collectives et la culture de masse françaises. Cette inflexion témoigne de l'impact majeur qu'a la réforme de l'ORTF sur la production de documentaires par la création de l'Institut national de l'audiovisuel. Ce dernier, chargé de la collecte, de la conservation et de la communication des archives de télévision, hérite également des missions dévolues au Service de la recherche de l'ORTF. Recherche n'est pas un mot creux : pendant plus d'une décennie, l'INA s'applique à expérimenter de nouvelles formes d'expression et de création télévisuelles tout en légitimant les archives télévisuelles comme document historique à part entière. Engagé dans la coproduction de nombreuses séries avec les chaînes, l'Institut devient – bien plus que la SFP (Société française de production), elle aussi issue de la réforme de 1974 - l'acteur principal de la production de documentaires historiques. Il en guide les ambitions et les innovations esthétiques en même temps qu'il encourage l'écriture scientifique – et audiovisuelle – de l'histoire de la télévision et contribue à fixer des mémoires télévisuelles spécifiques¹⁵. Malgré l'entrée forcée dans une logique d'audimat financée par la publicité, et alors que la fiction s'impose plus que jamais comme la « reine » du petit écran, le documentaire vit dans les années 1976-1981 une apogée que sa place dans la grille des programmes ne suffit pas à effacer¹⁶.

¹⁴ Arrêté du 25 avril 1975, Chapitre III. Obligations relatives aux programmes, Article 36, cité in E. Cohen, O. Roger, *Les politiques audiovisuelles*, « Texte 138 – Extraits du cahier des charges de TF1 », p. 134.

¹⁵ « L'INA doit assumer quatre fonctions : la recherche technique (qui va s'illustrer bientôt dans l'élaboration des images de synthèse), la réflexion sociologique sur le contenu des programmes, une tâche pédagogique, de formation de techniciens et de réalisateurs, notamment pour le tiers-monde, et enfin, last but not least, la conservation des archives audiovisuelles, essentielles pour servir la mémoire collective. » (J.-N. Jeanneney, *Histoires des médias...*, p. 334).

¹⁶ « Ces émissions de culture et de connaissance font partie de cette télévision dite 'culturelle' qui représentait en 1973 22% des programmes. Toutes sont diffusées en *prime time*, c'est-à-dire entre 19h30 et 22h30. En 1978, elles ne constituent plus que 17% des programmes. Ces programmes ne récolent pourtant qu'une audience confidentielle : 4% d'audience en

B. Le documentaire dans la télévision mitterrandienne

Les années quatre-vingt sont plus laborieuses pour la production de documentaires historiques ; alors que le genre a connu ses œuvres les plus impressionnantes avec des séries portées par de grands historiens, et malgré les ambitions déclarées du nouveau gouvernement de gauche concernant la télévision culturelle, la réforme du monopole public favorise encore l'émergence d'une télévision d'audience et de divertissement dans laquelle le documentaire semble ne pas avoir sa place. Le genre est toutefois toujours identifié à la mission de service public d'éducation citoyenne : après les premières diffusions d'éclat des documentaires censurés – *Le Chagrin et la Pitié* est programmé dès 1981 –, il trouve une nouvelle fonction dans l'accompagnement de la télévision régionale balbutiante.

1. Le documentaire, service public ?

a. Réformer l'audiovisuel public

L'éclatement de l'ORTF a eu pour effet la mise en place de nouveaux cadres de production et de programmation des documentaires dont l'apport principal est, on le verra, l'éclatement de la production de documentaires sur des plans thématiques et esthétiques voire au niveau de la sociologie des producteurs. L'impact de la politique télévisuelle menée par la gauche de gouvernement après l'élection de François Mitterrand en mai 1981 est tout autre : elle conduit à une réorganisation drastique des cadres dirigeants de l'audiovisuel public qui aboutit à la production d'émissions spécifiques – dont des documentaires – rendue possible précisément par l'alternance politique, avant que l'ouverture du monopole public au secteur privé, l'apparition de nouvelles chaînes et la privatisation de TF1 n'impose la « tourmente » à l'histoire télévisée¹⁷.

En premier lieu, la télévision mitterrandienne est marquée par le retour de dirigeants, producteurs, réalisateurs ou journalistes de gauche, qui avaient été pour certains interdits d'antenne après les événements de mai 1968 et la grève professionnelle tenue à l'ORTF, et en remplacent d'autres qui représentent l'information au service du pouvoir. Jean-Pierre Elkabbach, directeur de l'information d'Antenne 2, en est le symbole et est hué le 10 mai 1981 à la Bastille. Dès lors, « un parfum de mai 68 et de revanche s'installe parmi les professionnels

moyenne. En 1976, certains font remarquer que cela correspond tout de même à un million six cent mille personnes... » (M. Sauvage, I. Veyrat-Masson, *Histoire de la télévision...*, p. 150).

¹⁷ Cf. I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, « Cinquième partie. Le passé dans la tourmente : les années 1980-1990 », p. 355.

de la radio et de la télévision »¹⁸ : le nouveau gouvernement multiplie les annonces de renouvellement de l'audiovisuel public tout en assurant n'appliquer aucune sanction envers qui que ce soit. Les premiers changements de dirigeants ont lieu à l'été après une vague de démissions qui voit partir Maurice Ulrich, Claude Contamine, René Han et Jacqueline Baudrier : Pierre Desgraupes, qui appartient à « la mémoire collective des français »¹⁹, est nommé président d'Antenne 2, Michelle Cotta prend la tête de Radio France, et Guy Thomas dirige FR3 assisté par Serge Moati, réalisateur de la campagne présidentielle de François Mitterrand²⁰. André Harris, producteur avec Alain de Sédouy de *Munich* puis du *Chagrin et la Pitié*, qui était interdit d'antenne depuis Mai 68, est nommé responsable des programmes de TF1 sous la présidence de Jacques Boutet. D'autres nominations interviennent dans les années suivantes sous l'égide de la nouvellement créée Haute Autorité de la Communication Audiovisuelle : en 1982, Michel May, gestionnaire historique de la télévision, est nommé président de TF1, et André Holleaux, ancien directeur de cabinet d'André Malraux, est responsable de la mise en place des stations régionales de FR3 ; Pierre Desgraupes est confirmé à Antenne 2 tandis que Jean-Noël Jeanneney, pionnier de l'histoire de la télévision qui a travaillé en lien avec la production de documentaires historiques par l'Institut national de l'audiovisuel, est nommé président de Radio France.

Entre ces deux vagues de nominations, la présidence de François Mitterrand est très tôt marquée par une politique de réforme de l'audiovisuel public. A l'été 1981, une commission²¹ est confiée à Pierre Moinot, conseiller de la Cour des comptes, habitué de la télévision dont il a siégé au conseil d'administration sous l'ORTF, et qui avait déjà pris part à une commission de réflexion similaire en 1969. Le rapport remis au président de la République en 1981 propose plusieurs pistes de réforme du secteur public. Il affirme tout d'abord les principes de l'audiovisuel comme service public : la citoyenneté et le développement culturel de la nation en sont les deux moteurs principaux²² qui doivent notamment attacher un intérêt particulier au

¹⁸ *Ibid.*, p. 357.

¹⁹ Agnès Chauveau, *L'Audiovisuel en liberté ?*, p. 102.

²⁰ M. Sauvage, I. Veyrat-Masson, *Histoire de la télévision...*, p. 160.

²¹ « La commission rassemble des réalisateurs emblématiques de la télévision de création depuis l'époque de la RTF, ou des débuts de l'ORTF (Santelli, Failevic, Lorenzi, Moati), des producteurs, des journalistes, des personnalités du monde de la culture ou du cinéma. Elle s'appuie sur des groupes de travail organisés par le ministre de la communication Georges Fillioud : ces groupes rassemblent généreusement un très grand nombre d'acteurs concernés et sous la vigilance d'un groupe de travail interministériel piloté par Matignon. » (*Ibid.*, p. 161).

²² « La vocation du service public de l'audiovisuel est de faire concourir le droit à la communication au plein exercice par chacun de la citoyenneté ainsi qu'au développement culturel de la collectivité. C'est autour de cette mission essentielle que doivent s'articuler les finalités assignées aux systèmes de la communication audiovisuelle. Ces derniers doivent tout d'abord favoriser le dialogue des diverses composantes de la nation. Un pays qui renoncerait à la maîtrise de sa production audiovisuelle se condamnerait à devenir le spectateur passif d'un flot d'images et de son conçus ailleurs. Il se verrait progressivement retirer toute possibilité de se reconnaître lui-même. Privé de son identité culturelle, il ne tarderait pas à se couper de ses propres sources et à compromettre ainsi les fondements de son indépendance politique. » (*Pour une réforme de l'audiovisuel*, Rapport au Premier ministre de la Commission de réflexion et d'orientation présidée par Pierre Moinot, président de la 5^e chambre de la Cour des comptes, 30 septembre 1981, cité in E. Cohen, O. Roger, *Les politiques*

traitement de l'histoire comme mode d'éducation qu'on souhaite désormais voir dépasser le cadre national²³. Le rapport propose plusieurs réformes parmi lesquelles la seule option retenue dans la loi de 1982 est la création de la Haute Autorité, dont la mission est de « couper le cordon ombilical » qui relie encore l'État et la radiotélévision. La politique attendue est celle d'une réelle libéralisation : avant l'élection de François Mitterrand, le Parti socialiste s'était engagé du côté des radios libres qui pirataient les ondes des années 1970²⁴. La loi du 29 juillet 1982 affirme effectivement dès son article premier la liberté de la communication audiovisuelle²⁵ par laquelle le gouvernement renonce à son monopole public tout en conservant un droit de regard sur l'octroi de concessions de service public²⁶ ; les structures de 1974 sont maintenues et placées sous la responsabilité de la Haute Autorité. Le gouvernement met en place la décentralisation de la télévision : la loi prévoit alors « de créer des sociétés régionales de radio qui gèrent dans leur ressort territorial des stations locales et douze sociétés régionales qui doivent, dans un délai de quatre années, mettre en place des télévisions régionales à part entière »²⁷. L'apparition du secteur privé est une véritable révolution pour la télévision française : le projet d'une première chaîne privée – Canal + – avait été évoqué dès septembre 1981 et est mis en œuvre en novembre 1984. Quelques mois plus tard, François Mitterrand annonce la création de nouvelles chaînes privées : La Cinq et TV6 diffusent dès janvier 1986. La rupture la plus brutale intervient en septembre de la même année : le gouvernement de droite organise par une nouvelle loi sur l'audiovisuel la privatisation de la première chaîne de télévision, TF1. Le rachat de la chaîne des pionniers de la télévision culturelle par le groupe Bouygues constitue alors un véritable raz-de-marée pour les défenseurs de l'audiovisuel public²⁸.

audiovisuelles, « Texte 201 – Rapport de la Commission de réflexion et d'orientation sur l'audiovisuel présidée par Pierre Moinot », p. 166).

²³ « La communication audiovisuelle peut en second lieu promouvoir une éducation de la nation par elle-même. Qu'on s'en félicite ou qu'on le déplore, l'ensemble des messages audiovisuels exerce une influence déterminante sur la formation comme sur la diffusion des connaissances et des mentalités, c'est-à-dire sur le devenir d'une culture. L'esprit des enfants se nourrit autant d'images et de sons que d'enseignements magistraux. L'éducation de la jeunesse est au premier chef concernée par un comportement de cette importance. Ou bien ce phénomène continuera d'être subi, ou bien il sera inspiré par une volonté de permettre à l'audiovisuel de concourir à la formation permanente des citoyens. Sans doute n'est-il pas de démocratie sans vertu. Mais il n'est pas non plus de vertu collective sans éducation. Le service de l'audiovisuel doit constituer une propédeutique de la liberté et de la responsabilité. Il peut en outre, dans cet esprit, inciter la nation à construire son propre changement. On se reconnaît dans certaines images. On se découvre à travers d'autres. Si elle fixe ses langages et se contente de sa propre histoire, une société s'immobilise. Si au contraire elle élabore de nouveaux langages et s'approprie ses richesses encore inexplorées, elle se prépare à son avenir. L'incitation à de telles recherches, l'effort pour découvrir de nouvelles voies et de nouveaux talents, la place rendue aux créateurs dans les modes de production des images et des sons, constituent, pour la communauté nationale, autant de moyens de préparer son changement et d'aller ainsi au-devant des mutations qu'elle aura à affronter. » (*Ibid.*, p. 167).

²⁴ Cf. B. Fleury-Vilatte, P. Abramovici, *La mémoire télévisuelle...*, p. 151-152.

²⁵ M. Sauvage, I. Veyrat-Masson, *Histoire de la télévision...*, p. 163.

²⁶ Art. 79, cité in I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, p. 358.

²⁷ M. Sauvage, I. Veyrat-Masson, *Histoire de la télévision...*, p. 165.

²⁸ « Privatiser TF1, c'était bien plus visible et symbolique que l'instauration d'une instance symbolique au nom creux. [...] C'était l'héritière de la chaîne unique de la RTF. Privatisée, elle emportait avec elle tous les souvenirs, toutes les

En 1989, la télévision française n'a plus grand-chose à voir avec ce qu'elle était en 1975 : des trois chaînes existantes lors de l'éclatement de l'ORTF, seules deux sont restées dans le giron du secteur public tandis que trois chaînes privées complètent déjà le tableau. L'avènement du secteur privé et la mise en place d'une télévision financée essentiellement par la publicité et guidée par les sondages d'audience n'a finalement que peu d'impact sur la production de documentaires historiques puisque ce dernier y est délaissé : les trois nouvelles chaînes n'en diffusent tout simplement pas tandis que TF1, dans ses trois années de privatisation qui closent la période, en diffuse sensiblement moins qu'Antenne 2 et FR3. Le documentaire historique échappe ainsi aux logiques de privatisation en demeurant un genre propre au secteur public, et bénéficie même à la toute fin des années 1980 de l'entrée dans le domaine de la production de La Sept, qui aboutit dans les années 1990 à la création d'Arte. En revanche, la politique de décentralisation, si elle échoue dans un premier temps quant à la création de télévisions locales et que FR3 conserve une organisation centralisée avec des stations régionales subordonnées, a un impact réel dans la production de documentaires historiques consacrés à la mise en valeur du territoire national et régional au début des années 1980, qui prennent la suite de productions antérieures qui allaient déjà en ce sens dans le cadre de la télévision giscardienne.

b. Productions originales : l'histoire des régions

On l'a vu, la télévision publique répond dès sa fondation à une mission de communion nationale. S'adressant à un public de plus en plus large, qui prend corps en englobant finalement l'ensemble de la nation, elle n'est que rarement le lieu d'expression des particularismes et des identités locales : la mise en place d'une chaîne dédiée aux régions, FR3, puis les tentatives de décentralisation avec la mise en place des stations régionales va dans le sens d'une meilleure représentation des régions historiques françaises qui se donne à voir surtout au début des années 1980.

Auparavant la télévision a surtout mis en exergue une opposition fondamentale et parfois indépassable entre la capitale et la province, qui joue également dans l'opposition du centre de la diffusion télévisée – et, partant, des journalistes parisiens – aux régions qui reçoivent ces programmes – donc au grand public national, qui ne se retrouve pas forcément dans le discours diffusé. Dans le cadre de la RTF, les professionnels voient dans le public de province une seule masse uniforme, et la question de la diversité territoriale se pose peu : elle apparaît résolue avec la mise en place des actualités régionales en 1963.²⁹ Le public de province, au contraire, trouve

nostalgies, les heures de gloire de *La Caméra explore le temps* et *Cinq colonnes à la une*, du *Palmarès des chansons* et de *Jacquou le Croquant*, de *Belphégor* et de *Lectures pour tous*. » (Hervé Bourges, *La télévision du public*, Paris, Flammarion, 1993, p. 35, cité in I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, p. 360).

²⁹ Cf. G. Poels, *Les trente glorieuses...*, p. 239.

à l'occasion à se plaindre de la télévision « jacobine » qui instrumentalise la représentation des régions : la diffusion d'une culture « parisienne » peut provoquer un malaise chez les spectateurs tandis que les cultures locales peinent à trouver leur place au petit écran autrement que sur le mode de l'anecdote. Dans les programmes historiques, une place particulière était concédée au fait régional, mais dans une perspective de célébration de la patrie par l'exaltation des régions héritée de la III^e République³⁰. Les émissions de patrimoine, notamment, mettent largement en avant la ruralité et des monuments ou paysages régionaux exceptionnels, mais toujours dans l'optique d'un triple mythe national qui mélange « celui de la terre chrétienne, celui de la France rurale et paysanne, et enfin le mythe des origines »³¹ sans nécessairement mettre en avant les spécificités locales. La troisième chaîne est certes fondée en 1972 et devient France Régions 3 à l'issue de l'éclatement de l'ORTF, mais, dirigée par Claude Contamine, son rôle de décentralisation est minoré jusqu'en 1981 à la seule diffusion d'actualités locales. Les langues régionales, assimilées aux indépendantismes, sont absentes de la télévision ; quant aux accents non-parisiens, les journalistes qui en portent se voient fermer les portes de la télévision, sinon pour commenter les matchs de rugby.

Les programmes historiques ont toutefois porté des discours bénéficiant aux représentations des régions les plus éloignées de la capitale : c'est notamment le cas du sud-ouest languedocien, dont l'identité, le patrimoine et l'histoire sont un enjeu depuis la diffusion du *Drame cathare* de Decaux, Castelot et Lorenzi. Certains sujets historiques particuliers sont également marqués par l'influence de la régionalisation et de la ruralisation : les émissions consacrées à la Révolution française, en lien avec l'histoire sociale qui se développe alors, portent un intérêt tout particulier aux masses paysannes et aux mentalités populaires du XVIII^e siècle³². La saisie par les documentaires ou la fiction d'études sociales menées dans les années soixante et soixante-dix conduit à la mise en scène de sociétés rurales qui relaient dans l'espace médiatique des aspirations collectives et communautaires contemporaines.

³⁰ *Ibid.*, p. 247.

³¹ T. Le Hégarat, *Chefs-d'œuvres...*, p. 155.

³² « Cet intérêt pour le monde rural appartient donc à un phénomène plus large de retour aux racines, étudié par les historiens qui participent d'ailleurs à cet élan collectif, élan qui tente de sauvegarder et faire revivre ce que d'autres époques avaient dédaigné ou classé au rang de folklore. Si l'élan 'historien' de cette période a réussi à 'faire parler les masses anonymes', la télévision s'est lancée, de son côté, dans une quête d'images pour offrir des visages à ceux qui n'avaient pas de 'grands noms'. Ces intérêts croisés vont favoriser une rencontre féconde entre les historiens et la télévision, rencontre qui permet aux téléspectateurs de découvrir les tenants de la 'nouvelle Histoire'. En 1972 déjà, Jean-Claude Bringuier leur avait consacré une émission, *Les historiens* ; en 1980, la collection *Hommes et société* propose un sujet intitulé *Cinquante ans de nouvelle Histoire*. Mais l'émission symbolique de la fusion entre la recherche universitaire et la télévision reste *Histoire des gens*, de Pierre Dumayet et Jacques Cazenave, créée après l'éclatement de l'ORTF. L'émission s'appuie sur un thème ayant trait aux cultures et aux sensibilités populaires, exploité récemment par un universitaire (*Magistrats et sorcières* avec Robert Mandrou, *La Peste* avec Jean-Noël Biraben, *Mourir autrefois* avec Michel Vovelle, etc.). Ce rapprochement a suscité chez les réalisateurs de télévision essentiellement, à la suite de Renoir et Rossellini, un renouvellement de la dialectique historique, et un véritable travail de réflexion, par l'intermédiaire de la fiction, sur la manière d'écrire l'Histoire. » (Maryline Crivello-Bocca, *L'écran citoyen...*, p. 109).

Le rôle confié à FR3 par les programmes régionaux ne semble en tout cas pas trouver de point de chute dans le genre du documentaire historique : dans la télévision giscardienne, la chaîne n'en diffuse que rarement dont le sujet soit lié à une culture ou une histoire régionale. La mise en place de la concurrence entre les chaînes a pour conséquence que chacune de ces dernières organise sa propre programmation sans chercher l'équilibre avec ses concurrentes : si FR3 dispose toujours d'une audience plus faible que ses aînées, elle n'est plus condamnée à diffuser des séries dont on suppose à l'avance qu'elles n'intéressent qu'un public restreint. Pour autant, les séries documentaires qu'elle diffuse demeurent moins ambitieuses que celles qu'on trouve sur TF1 ou Antenne 2, à l'exception de séries réalisées par Daniel Costelle dont la présence sur la troisième chaîne est sans doute due au rôle joué par Jean-Louis Guillaud dans la mise en place de cette dernière. Quelques séries documentaires semblent rencontrer les orientations particulières de FR3 : on y trouve en particulier plusieurs séries consacrées à des objets géographiques, toujours sur le modèle des « grandes séries » imposé par les *Grandes batailles* et proches des magazines de reportages géographiques privilégiés par la troisième chaîne : il s'agit notamment de la série *Les Grands fleuves : reflets de l'histoire*, diffusée sur FR3 en 1977, des *Grandes villes* en 1979, ou des *Grands déserts* en 1982. D'autres séries renvoient un écho lointain des particularismes et identitarismes régionaux en mettant en scène des populations spécifiques et, souvent, colonisées. En 1976, à l'occasion du bicentenaire de la guerre d'indépendance américaine, FR3 diffuse une première série consacrée aux premiers peuples américains, *Les Indiens d'Amérique*, suivie en 1977 des *Indiens d'Amérique du Nord* et, en 1978, des *Guerriers du soleil* ; pour la même occasion, TF1 produit *Les guerres indiennes* qui traitent des premiers peuples des actuels États-Unis, et *Mille ans de civilisation maya*. C'est également sur FR3 que sont diffusées des séries qui traitent de l'histoire de l'Afrique, et, surtout, de ses habitants : *Les Africains* en 1980, *Africa blues* en 1989. Du côté du patrimoine français, FR3 diffuse quelques documentaires consacrés à des lieux de mémoires régionaux mais qui s'inscrivent souvent également dans une perspective nationale. Pierre Dumayet, toujours dans la même dynamique de mise en avant d'une histoire sociale, produit un documentaire en trois parties consacré à l'histoire du village de Ribennes, en Lozère, en 1979³³. FR3 diffuse des documentaires consacrés à des villes diverses, dont Nancy³⁴ en 1980, ou des monuments : la citadelle de Neuf-Brisach de Vauban³⁵ en 1984, les châteaux de la Loire³⁶ l'année

³³ *Ribennes*, en trois parties diffusées sur FR3 le 4 (« Les héritiers du Gévaudan ») et le 11 février 1979 (« Quand le train part, il faut le suivre »), puis le 7 mars 1981 (« Espoirs et nostalgie »). Identifiants de notice INA : CPC79052691, CPC94000681, CPC81050136.

³⁴ *Nancy 1900*, diffusé sur FR3 le 17 février 1980. Identifiant de notice INA : CPC8005611101.

³⁵ *Neuf-Brisach, chef-d'œuvre de Vauban*, diffusé sur FR3 le 26 janvier 1984. Identifiant de notice INA : CPC84053436.

³⁶ *Histoires de l'histoire*, « Châteaux en val-de-Loire », diffusé sur FR3 le 7 août 1983. Identifiant de notice INA : CPC83057394.

précédente. Une série traite de l'histoire des ducs de Bourgogne en 1988³⁷. Ces différentes émissions et séries sont toutefois relativement espacées ; surtout, elles ne font pas l'objet d'une politique commune de programmation de documentaires historiques en lien avec l'histoire des régions. Cette dernière est plutôt mise en avant par les journaux télévisés locaux qui se développent dans les années 1980 ; le magazine de Pascal Ory tout entier consacré aux mémoires et à l'histoire locales, *Mémoires de France*, reste à ce titre une exception notable dans l'histoire de FR3.

C'est d'ailleurs sur TF1 qu'est diffusé l'un des documentaires qui, le mieux, traite de mémoires collectives locales sans en rapporter l'essence à la mémoire nationale. Diffusé en novembre 1976, le documentaire en deux parties *La guerre des demoiselles*³⁸ est une sorte d'accident télévisuel dont le résultat final est bien éloigné du projet originel. L'origine du film est la lecture par Gérard Guillaume, réalisateur et grand reporter salué sous l'ORTF pour ses films réalisés au Vietnam en guerre, du livre de François Baby, universitaire toulousain, paru en 1972 sur la Guerre des Demoiselles³⁹, rébellion populaire ariégeoise du début du XIXe siècle. De la lecture naît l'idée de réaliser un documentaire historique classique sur un sujet original, en se rendant sur les lieux pour interroger les paysans sur la mémoire de l'événement : une fois sur place, Gérard Guillaume constate que l'événement n'a laissé aucune trace dans la mémoire collective des ruraux. Dès lors, le projet change drastiquement de ton : il ne s'agit plus de traiter d'un événement historique précis mais, en deux temps, de relater les traditions populaires ariégeoises puis de mettre en avant la vie actuelle de ces populations montagnardes et le rapport mémoriel – parfois distant – entretenu avec l'histoire locale. La réalisation du film demande un investissement intellectuel : le tournage constitue à lui seul une enquête à la fois sociologique et historique qui s'appuie sur les traces présentes dans l'espace public comme privé plutôt que sur une connaissance universitaire. La recherche de la mémoire du lieu aboutit à une explication du présent par l'histoire sociale globale de l'Ariège depuis le XIXe siècle :

Il nous est apparu de plus en plus clairement que le passé ariégeois s'était fossilisé à travers l'Université, l'ethnographie, le musée, le folklore. Le monde paysan ne génère plus de conteurs, ne prenait plus en compte son histoire, le pays mourait parce qu'il se dégradait sans mémoire... [...] Nous avons décidé de rechercher les causes de ce phénomène. Et petit à petit les paysans nous ont expliqué : l'hécatombe de la guerre de 14-18, l'école publique qui a formé des gendarmes ou des

³⁷ *L'Europe de la toison d'or, ou l'histoire de la maison de Bourgogne*, diffusée sur FR3 entre le 18 novembre et le 9 décembre 1988.

³⁸ *La guerre des demoiselles*, diffusé sur TF1 les 7 et 8 novembre 1976 à 22h. Identifiants de notice INA : CPA89007157, CPA76066541.

³⁹ François Baby, *La Guerre des Demoiselles en Ariège (1829-1872) : un exemple de folklore engagé*, Carcassonne, Éditions de la revue Folklore, 1972.

fonctionnaires mais qui n'a guère encouragé les jeunes à rester à la terre, le manque d'emplois, les fautes de l'Office des eaux et forêts, l'incompréhension du pouvoir central, l'incurie des préfets, l'emprise des maquignons, etc. Bref, l'ensemble des erreurs qui ont fait de ce pays un désert, de ses habitants des gens qui ont honte de leur passé...⁴⁰

Dans sa quête mémorielle, Gérard Guillaume convoque quatre regards différents : « l'évocation de la 'révolte des demoiselles', notre quête des souvenirs, l'écoute du pays et de ses problèmes, l'événement. »⁴¹ La réalisation du documentaire est en effet perturbée par l'intrusion de « l'événement » contemporain qui dévoile, d'un coup, les permanences historiques et sociologiques du pays. L'annonce de mise à l'étude d'un projet de parc naturel⁴² suscite l'opposition des ruraux⁴³ : « Ils voient là en effet une nouvelle atteinte du pouvoir central visant à limiter encore leurs libertés et la jouissance de leurs droits coutumiers. Et tout à coup, ils se sentent très proches de leurs 'demoiselles' d'ancêtres. »⁴⁴ L'événement historique, ravivé par la présence de l'équipe du film, devient tout à coup d'une actualité pressante en ce qu'il inspire la population locale dans son combat politique : pour Gérard Guillaume, la réalisation du documentaire a alors un rôle à jouer en mettant à pleine contribution les habitants. L'enjeu historique est d'ordre civilisationnel : Guillaume se pense en témoin d'une histoire des mentalités qui se rejoue devant lui et qu'il essaie de capter par la caméra.

La question était de savoir comme faire réinvestir leur propre culture par les personnes que nous filmions, et les traditions, surtout quand elles sont oubliées. [...] Je pars de la thèse qu'il existe un fonds culturel collectif. Inconscient. Et même si les gens ont oublié l'histoire, qu'ont-ils oublié ? L'étiquette mise sur les choses par les spécialistes. En revanche, ce qu'ils n'ont pas effacé, parce que cela appartient à leur quotidien, ce sont les attitudes : ils en savent long sur la montagne et son mystère, toute une mythologie, réelle, concrète et magique. Au siècle dernier il y avait sûrement plus qu'aujourd'hui la proximité d'un folklore vivant, qui empruntait les défroques du carnaval, le carnaval revanche des pauvres, et la Guerre des Demoiselles, c'était le carnaval toutes les nuits. Le déguisement permet la

⁴⁰ Gérard Guillaume, *Éducation*, 4 novembre 1976.

⁴¹ Dossier de presse TF1, Institut national de l'audiovisuel, Fonds INA – Institut national de l'audiovisuel.

⁴² Les premières réserves protégées du Parc naturel régional des Pyrénées ariégeoises (PNRPA) sont instaurées en 1976.

⁴³ Claude Sarraute, « L'Ariège en colère », *Le Monde*, 10 novembre 1976.

⁴⁴ *Ibid.*

connivence ; là, on se reconnaît sous les masques, et on rejette physiquement l'étranger : lui, il n'est pas déguisé, ou alors en soldat, en uniforme.⁴⁵

Aux dispositifs classiques du documentaire, dont le montage rassemble des entretiens filmés dans l'intimité du foyer des paysans ariégeois, des documents iconographiques ou d'archives et des témoignages d'experts, l'événement contemporain offre au réalisateur l'occasion d'une reconstitution historique dont il n'était, au début du projet, « pas question »⁴⁶ : Guillaume organise ainsi des « simulacres de mises à mort, exactions, jouées par des habitants » qui permettent de faire pleinement ressortir la mémoire locale refoulée en bénéficiant des émotions contemporaines. Les paysans sont ainsi de véritables « conseillers historiques » dont le discours s'établit par l'exemple au sein d'une action cathartique :

Certains faits, certaines idées qui sont difficilement livrables dans le dispositif de l'interview, sont rendus accessibles par la thématique du jeu. Les gens investissent quelque chose qui est au plus profond d'eux-mêmes, ils le cacheraient peut-être dans la parole, car ils ne parviendraient pas à le faire émerger. Il y a ainsi des histoires qui leur parlent, des histoires de bûcherons ; là, ils se livrent au-delà des mots : on a posé une règle, c'est de raconter au présent. [...] Ce que j'ai cherché, c'est la participation des gens. Non à une fiction, mais à une problématique dont ils se saisissent parce qu'elle correspond à quelque chose de réel ; ils peuvent le commenter ou bien le mythifier. La « lecture » du rapport qu'ils établissent entre le thème et le théâtre qu'ils s'en font est, à mon avis, plus intéressante que la représentation « réaliste » des choses. La vision « réaliste » conduite à reconstituer une vérité, mais ne pas se demander si « une » vérité c'est toujours « la » vérité ?⁴⁷

Diffusé dans une case horaire peu favorable, à 22h et à cheval sur un dimanche et un lundi, le film suscite un engouement considérable en Ariège : les moyens apportés par l'INA, producteur de l'émission, pour une programmation dans le département s'avérant trop faibles, une association pour le développement de l'action culturelle par l'audiovisuel (ADACA) est fondée et vingt-trois projections sont organisées. Plus de quatre mille personnes assistent aux projections, qui sont suivies de débats permettant aux habitants du département d'exprimer leur avis sur la société rurale et ses problèmes. Gérard Guillaume se fait le héraut d'une classe sociale supposément délaissée par les études sociologiques : « Je m'intéresse beaucoup aux problèmes des paysans. C'est un monde finalement assez peu connu. On commence à connaître

⁴⁵ *Le Monde*, « Des documentaires qui mettent en jeu l'histoire et le quotidien – Les signes de piste de Gérard Guillaume en Ariège », 31 octobre 1976.

⁴⁶ *Libération*, 8 novembre 1976.

⁴⁷ Dossier de presse TF1, Institut national de l'audiovisuel, Fonds INA – Institut national de l'audiovisuel.

assez bien le monde ouvrier mais peu la psychologie, la culture, les révoltes paysannes. »⁴⁸ Du côté des institutions, le film rencontre des blocages : les projections, autorisées par le président de l'Ina, Pierre Emmanuel, suscitent l'opposition du préfet. Ce qui se voulait un innocent documentaire historique est finalement considéré comme « un film de provocation, de propagande », dont les pouvoirs locaux considèrent « que jamais l'Institut n'aurait du le produire et que le présenter en Ariège serait une intervention politique en période pré-électorale. »⁴⁹

Avec ce film, Gérard Guillaume, presque malgré lui, se situe en plein dans le champ de l'anthropologie historique et de l'histoire des mentalités qui dominent depuis quelques années l'université française : le documentaire ne fait pourtant appel à aucun historien, la foule en action étant un « conseiller historique » suffisant. Avec de telles similitudes manifestes entre les préoccupations de producteurs de documentaires et les tenants de l'histoire sociale à la manière des *Annales*, on comprend mieux le succès de ces derniers dans le champ médiatique : l'école des *Annales* rencontre dans les années soixante-dix un contexte social et intellectuel favorable marqué par l'intérêt pour des thématiques et des représentations mentales similaires. Guillaume ne fait rien d'autre que du Fernand Braudel lorsqu'il cherche, comme lui le fait avec sa série *Méditerranée*, les permanences de la culture locale dans les gestes des personnes filmées. Le documentaire, qui a bénéficié de la liberté d'un changement drastique de direction en cours de projet, témoigne également de la liberté nouvelle accordée aux productions de l'Ina, dans la continuité du Service de la recherche de l'ORTF. Ayant fait une partie de sa carrière de réalisateur dans le service de Pierre Schaeffer, Gérard Guillaume en témoigne :

Lors de la création de l'INA, Pierre Emmanuel, son président a réuni dans un colloque à Hautvillers des collaborateurs du service de la recherche et j'y suis allé. Le colloque avait constaté qu'une multitude de besoins et de demandes n'étaient pas satisfaits et il l'avait affirmé : « répondre à ces besoins et à ces demandes, c'est accomplir une des missions sociales dévolues à l'INA ; c'est aussi pour les professionnels de la télévision une des possibilités enrichissantes d'être confrontés avec le public directement. » Cette notion d'ouverture vers l'extérieur implique pour les auteurs et les réalisateurs un véritable esprit d'initiative et de recherche avec bien entendu, pour conséquence, le droit à l'erreur. Les éventuelles retombées que ces audaces ne peuvent manquer de créer doivent absolument être prises en charge par la direction de l'INA comme un des risques inhérents à une telle politique. Nous

⁴⁸ *Téléciné*, « Entretien avec Gérard Guillaume », novembre 1976.

⁴⁹ *Ibid.*

devons faire front vis-à-vis des chaînes comme envers toute forme de pression afin de défendre la liberté de création.⁵⁰

Dès 1976, l'INA s'impose ainsi comme le lieu de la création télévisuelle qui renouvelle le champ du documentaire, en assurant sa sortie d'un genre stéréotypé. Le « documentaire de création » est par la suite saisi par les dirigeants de chaînes : c'est l'un des enjeux de « l'éclatement » du documentaire, qui voit dans les années soixante-dix à quatre-vingt ses fonctions et usages discursifs comme cinématographiques évoluer en étant saisis par des producteurs issus d'horizons divers, et qui aboutit notamment, dans le courant des années quatre-vingt, à la « confusion » des genres qui touche les nouvelles formes d'expression télévisuelles mélangeant documentaire et fiction⁵¹.

2. La France et ses mémoires. Pascal Ory, un historien producteur

La présence de Pascal Ory à la télévision au début des années 1980 est doublement exemplaire. Par sa position universitaire, elle est emblématique de la médiatisation d'une jeune garde historienne rassemblée autour de l'Institut d'études politiques de Paris, qui contribue à la mise en œuvre d'une histoire scientifique de la télévision à partir de la fin des années 1970 en même temps qu'elle participe par son expertise à de nombreuses émissions historiques et de société. Du fait de son engagement politique, Pascal Ory est également représentatif de la redistribution des rôles dans la production des programmes de la télévision mitterrandienne. Pendant plus d'un an, de janvier 1982 à avril 1983, il présente et produit le magazine *Mémoires de France* sur FR3, qui en constitue la principale émission historique en abordant, tous les mois, l'histoire d'une région en association avec les stations régionales.

L'intérêt de Pascal Ory pour l'audiovisuel n'est pas chose nouvelle au début des années 1980 : élève de Marc Ferro à la VIe Section de l'EPHE⁵², il y assiste au séminaire consacré au cinéma que ce dernier a obtenu de créer après la reconnaissance par la sphère historique de ses films de montage. Très tôt, il participe à des émissions littéraires ou spécifiquement historiques, à la radio d'abord : après une première invitation sur France Culture en mai 1977⁵³ pour présenter son livre *Les collaborateurs*, il intervient régulièrement au magazine *Panorama*

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Cf. I. Veyrat-Masson, *Télévision et histoire...*

⁵² « C'était les débuts, c'était vraiment très pionnier. On avait l'impression d'être dans les catacombes. Je n'avais donc pas besoin de me frotter à la télévision pour avoir l'intérêt pour l'audiovisuel. » (Pascal Ory, entretien avec l'auteur, cf. Pièces justificatives, I.).

⁵³ *Parti pris*, « Collaboration et nationalisme », France culture, 3 mai 1977. Identifiant de notice INA : PHD98211049.

qui traite de l'actualité culturelle de manière généraliste⁵⁴. A la télévision, après avoir été sollicité une première fois pour le projet *Histoires de l'histoire*⁵⁵, il apparaît dès 1979 en tant qu'expert sur des émissions de plateau : d'abord à un épisode de *L'Histoire en jugement* consacré au général Weygand⁵⁶, puis l'année suivante aux *Dossiers de l'écran* pour aborder l'histoire de la gauche⁵⁷. Ses interventions suivantes sont liées à une nouvelle orientation de ses recherches : il participe en 1980 à une émission en plateau⁵⁸ - avec Pierre Miquel et Jean-Christian Petitfils – puis l'année suivante à un documentaire⁵⁹ tous deux consacrés à l'invention de la Fête nationale du 14 juillet. Après la diffusion des *Mémoires de France*, il est fréquemment invité à des émissions littéraires ou de débat tout au long des années quatre-vingt. Le lien entre les deux médias ne se fait pour autant pas naturellement : Pascal Ory tient des fonctions différentes à la radio et à la télévision⁶⁰. Dans le cadre de cette dernière, c'est bien par l'engagement militant qu'il est appelé à devenir un producteur de programme.

Au moment de l'élection présidentielle de 1981, c'est un militant socialiste depuis dix ans – et le congrès d'Épinay – dont l'engagement auprès de François Mitterrand à la Convention des institutions républicaines date de 1969 ; il est proche de Serge Moati, plus jeune réalisateur de l'ORTF à son entrée en 1972, immédiatement salué par la critique, devenu

⁵⁴ « J'ai été invité par Jacques Duchateau pour *Panorama*, le magazine de l'actualité culturelle en direct, qui a toujours un successeur aujourd'hui. A l'époque il y avait beaucoup de monde, c'était parfois assez vif, assez polémique. Juste après mon passage, Jacques Duchateau, le producteur, allié par ailleurs à des mouvements non-conformistes dans le collège de Pataphysique, m'a appelé en me demandant si je voulais participer, de l'autre côté du micro. J'ai dit oui, et ça m'a beaucoup occupé pendant toute la durée de l'émission. J'étais dans la médiatisation, pas spécifiquement de l'histoire, mais dans le commentaire et la médiatisation, je devenais journaliste. Mon père était journaliste, et je m'étais construit par rapport à lui, en ne faisant pas de journalisme. Pour moi l'historien pouvait aller plus loin dans l'investigation de la société que le journaliste. Et in fine, le journalisme m'a rattrapé sous la forme du commentaire, de l'analyse, de la médiation, etc. A cette époque-là je suis devenu un homme de radio plus que de télévision. » (Pascal Ory, entretien avec l'auteur, cf. Pièces justificatives, I.).

⁵⁵ Cf. *infra*, Chapitre II.

⁵⁶ *L'Histoire en jugement*, « Le général Weygand », diffusé sur TF1 le 8 août 1979. Identifiant de notice INA : CPA79055055. Le principe de l'émission est un débat organisé autour d'une mise en scène de procès au cours duquel trois questions sont posées pour déterminer la culpabilité de l'accusé : « Le général Weygand s'est-il rendu coupable de défaitisme en demandant l'armistice en juin 40 ? A-t-il porté atteinte à l'union française et à la cause alliée en refusant de s'unir aux FFL ? A-t-il porté atteinte au moral des troupes et de la nation en refusant de se rendre à Alger à l'été 42 ? »

⁵⁷ *Les Dossiers de l'écran*, « Une famille déchirée depuis soixante ans : la gauche », diffusé sur Antenne 2 le 29 avril 1980. Identifiant de notice INA : CPB16001628.

⁵⁸ *Le 14 juillet, centenaire d'un choix*, diffusé sur Antenne 2 le 13 juillet 1980. Identifiant de notice INA : CPB80051425.

⁵⁹ *Vive l'histoire*, « Quand la république s'invente une fête », diffusé sur FR3 le 12 juillet 1981. Identifiant de notice INA : CPC81051783.

⁶⁰ « Je n'étais quand même pas dans la même situation à la radio, où j'étais un commentateur, qu'à la télévision où il fallait que je crée un objet. J'ai toujours aimé enseigner ; il y a l'enseignement, il y a le commentaire radio, la participation à des débats, et en effet, la télévision, c'était quand même un troisième niveau parce qu'il y avait la volonté de vulgarisation au sens de popularisation, avec la construction d'un objet, même si je n'étais pas le réalisateur. Donc, oui, il y avait bien sûr un lien. La télévision a fait appel à moi pour être dans une position d'expert. Ça, c'est la première étape. *Mémoires de France*, c'est une exception. Je suis resté expert, jusqu'à devenir peu à peu conseiller historique de séries, et actuellement, quand j'interviens sur le théâtre audiovisuel, je freine un peu, parce que, sinon, ce serait ma seule activité. Conseiller historique, ce n'est pas la même chose que d'être expert. » (Pascal Ory, entretien avec l'auteur, cf. Pièces justificatives, I.).

réalisateur de la campagne présidentielle de François Mitterrand – et notamment de la fameuse séquence du Panthéon – et nommé à l'été 1981 directeur des programmes de FR3. Dans la nouvelle grille des programmes, Moati prévoit un magazine historique mensuel dont il confie la production à son ami :

Il y a une conférence de presse en particulier qui explique tout ça, qui s'est tenue le 7 septembre 1981 au centre Pierre Dourdan, où il présente la nouvelle grille. Il y a des victimes de 1968 qui reviennent, comme Michel Polac. FR3, c'est l'endroit où ça bouge. Il y a Jean-Christophe Averty, Igor Barrère, mais aussi des gens qui ont fait moins de télévision comme Jean-Michel Damian, qui était à Radio France : c'était le grand médiateur dans le domaine de la musique. Serge prend Jean-Michel Damian pour la musique – il aura aussi un séminaire à Sciences Po sur la musique -, et il y a moi pour l'histoire. J'ai été un peu surpris, mais je ne l'ai pas regretté. Il me donne carte blanche, à une condition : comme FR3, c'est la décentralisation, il faut faire travailler toutes les rédactions de FR3.⁶¹

Pascal Ory est alors déjà un historien remarqué, représentant d'une nouvelle génération universitaire qui s'émancipe du courant annaliste, notamment focalisée sur l'histoire politique et l'histoire culturelle du XXe siècle, dont il est un des pionniers. Professeur à l'Institut d'études politiques de Paris, son premier ouvrage consacré aux *Collaborateurs* remonte à 1976 ; en 1982, il prépare à l'université de Nanterre une thèse consacrée à la politique culturelle du Front Populaire⁶² ainsi qu'une « Histoire culturelle de la France de 1968 et 1981 »⁶³, pour laquelle il hésite encore entre les titres *Entre-deux-mai* et *Prélude à une fin de siècle*⁶⁴. Concernant l'histoire télévisée, il fait état de deux modèles qui l'ont marqué : en premier lieu, il manifeste un intérêt pour le documentaire de télévision de manière générale, et pas seulement historique⁶⁵ ; ensuite, une admiration pour le rôle du conteur tenu avec brio par Alain Decaux, toujours présent à la télévision des années quatre-vingt⁶⁶. Au final, le magazine *Mémoires de France* est un objet

⁶¹ *Ibid.*

⁶² Pascal Ory, *La politique culturelle du Front populaire français, 1935-1938*, thèse d'État sous la direction de René Rémond, Université Paris Nanterre, 1990.

⁶³ P. Ory, *L'Entre-deux-mai...*

⁶⁴ Dossier de presse FR3 de l'émission *Mémoires de France*, Institut national de l'audiovisuel, Fonds FR3 – France 3.

⁶⁵ « Il y avait d'excellents auteurs de documentaires, par exemple Bringuier. Mais je ne les voyais pas comme des historiens ; j'étais convaincu que le documentaire, de manière générale, était quelque chose d'important, de passionnant, et c'est pour ça que je me suis retrouvé à la SCAM. A l'époque j'avais des relations avec Pierre Kast. Jean Grémillon, qui a travaillé avec Kast, ne faisait plus que du documentaire à la fin de sa vie, parce qu'il n'avait plus les moyens de faire des longs-métrages de fiction. J'avais donc un tropisme, un respect pour le documentaire. Mais pas spécifiquement pour le documentaire historique, pour le genre documentaire. » (Pascal Ory, entretien avec l'auteur, cf. Pièces justificatives, I.).

⁶⁶ « D'autre part, à la télévision, il y avait pour moi quelqu'un qui appartenait à une autre école, Alain Decaux. Et je comprenais qu'il y avait d'un côté la logique de l'historien et de l'autre côté la logique du conteur, du griot. Pour moi, Decaux faisait très bien son job, qui était celui d'être un conteur. Le conteur médiéval va raconter un miracle de la Vierge,

original, plus proche formellement des magazines de reportages que des émissions historiques : chaque émission mensuelle est divisée en trois séquences, deux documentaires abordant l'histoire d'une région par deux sujets différents – « un peuple », d'ordre général ; « un lieu », plus restreint – et un entretien en plateau mené par Pascal Ory avec « un témoin », personnalité politique ou culturelle choisie pour ses liens avec la région évoquée. Pendant un an, Pascal Ory fait le tour de France des stations régionales de FR3 : chaque émission est réalisée par les professionnels de l'une d'elles, à Marseille, Lyon, Lille, Bordeaux ou encore Rennes. Chaque documentaire est ainsi l'œuvre d'un réalisateur différent, ce qui conduit à divergences esthétiques parfois importantes. C'est tout de même bien Pascal Ory, en tant que producteur exécutif, qui détermine les sujets dans un « manifeste historiographique » bien précis :

Je proposais donc les thèmes, et je me suis dit qu'il fallait qu'on puisse parler d'autre chose que ce dont on parlait en général à la télévision, ou à la *Tribune de l'Histoire* : en caricaturant un peu, l'assassinat d'Henri IV par Ravillac, etc. C'était conforme à ma conception de l'histoire, c'était conforme à l'ambiance de 1981 aussi. Quand on voit les thèmes, on en trouve qui n'étaient pas forcément traités jusque-là à la télévision. Il y avait d'abord cette dimension politique au sens noble du terme : on parle de Fourmies, ou de 1907. Mais pour moi c'était plus important encore de faire parler de Manufrance, ou d'un lycée. Tout est objet d'histoire. Et alors, ce dont j'étais très content, c'est le court-métrage sur la gare de Metz. Personne ne s'intéressait à la gare de Metz à l'époque : c'est une gare maudite, allemande, la gare du Kaiser, et évidemment elle n'était pas restaurée, même pas considérée comme restaurable. Elle était très abîmée, et il fallait expliquer pourquoi cette gare était exceptionnelle. Il n'y a aucune gare au monde qui lui ressemble. Il y avait donc un court-métrage qui en traitait, mais personne n'aurait eu l'idée de faire un documentaire sur la gare de Metz qui a été depuis classée monument historique.⁶⁷

Par les différents sujets abordés, *Mémoires de France* dresse un état des lieux des mémoires collectives et sociales inscrites dans un terroir spécifique : la Corse est évoquée par son éphémère République et son influence dans le combat indépendantiste, le Nord est une terre de mineurs dont le massacre de Fourmies est un élément fondateur de l'identité⁶⁸, la

et quinze personnes l'écoutent autour d'un feu ; et Decaux, c'est pareil, il vous regarde dans les yeux, il n'a pas de notes, c'est incroyable, et il vous raconte l'assassinat d'Henri IV. Pour moi c'était un conteur, c'était un rôle social, mais à un aucun instant je me pensais dans cette position-là. Je n'avais pas de modèle du côté de l'histoire. » (*Ibid.*).

⁶⁷ Il y avait quand même un manifeste historiographique derrière ça, l'air de rien. Et je tenais beaucoup à Manufrance, la gare de Metz... Le Familistère de Guise représentait déjà une dimension sociale. Je n'aime pas beaucoup le terme d'histoire sociale, parce que je trouve que toute histoire est sociale. Pour moi, les collègues qui prétendaient à cette époque-là faire de l'histoire sociale, ils faisaient l'histoire du mouvement ouvrier, ce qui est assez différent. Donc il fallait parler de Fourmies, mais l'histoire sociale allait au-delà. (*Ibid.*).

⁶⁸ L'émission produite par FR3 Nord Picardie est consacrée à « la question ouvrière, telle qu'elle fut vécue des deux côtés de la barrière, il y a une centaine d'années dans le nord de la France ». Le massacre de Fourmies y est mis en avant comme

Vendée est toujours marquée par son passé contre-révolutionnaire tandis que l'Alsace porte les cicatrices de siècles de guerres successives et d'occupation par les armées française et allemande. L'élément fondamental qui ressort de chacune des émissions est la question de l'identité et de l'appartenance à une communauté, redoublée par l'entretien avec une personnalité autochtone qui évoque son rapport à la mémoire collective et discute son appartenance à « un peuple ». Ce dernier est souvent considéré par le dévoilement de ses traumatismes et de siècles d'oppression : esclaves dans les Antilles, protestants dans le Poitou.

Dès la première émission, Pascal Ory dresse l'enjeu de l'émission, à la fois d'histoire et d'actualité, en s'adressant aux téléspectateurs : « Mémoires de France voudrait être le magazine des pays qui ont fait la France, des peuples qui en fin de compte ont constitué le peuple français. [...] J'ai l'impression que je soulève un lièvre : il n'est que d'écouter ce qui se passe en ce moment au sein du parlement français au sujet du statut de la Corse. »⁶⁹ Cette quête du peuple français par ses identités locales pose la question de la représentativité des témoins. La première émission, après un documentaire portant sur l'histoire de Pascal Paoli, fait intervenir Pascal Arrighi, ancien député de la Corse sulfureux connu pour son engagement pour le maintien de l'Algérie française et dont la présence sur le plateau n'est pas reçue positivement : « J'ai le souvenir que je jouais un peu avec le feu, ça s'est vaguement ressenti en Corse. Il y avait tous ceux qui considéraient que la séquence sur Paoli, c'était parfait, mais alors pourquoi Arrighi... »⁷⁰. Tous les invités ne satisfont pas car ils ne partagent pas nécessairement la même vision sociale de la mémoire que Pascal Ory les invite à partager : la mise en scène de témoins comme Aimé Césaire ou Bernard Lavilliers, chacun à leur manière, constitue une véritable réussite, tandis que l'entretien réalisé avec René Ehni pour l'Alsace tourne au désastre tant l'intérêt du témoin semble en décalage avec les questions de l'historien⁷¹.

Si chaque documentaire diffusé dans le cadre de l'émission est le fait d'un réalisateur différent, les sujets du magazine sont marqués dès la première émission par des dispositifs rattachés au journalisme et au reportage. « Un peuple : Pascal Paoli », en partant à la recherche de l'identité corse, propose la déambulation des équipes de FR3 dans des villages corses plus ou moins reculés où les images captées par la caméra mettent en avant l'authenticité de l'identité

événement historique lié à la renaissance de l'Internationale mais toujours dans son apport mémoriel : « Aujourd'hui encore, Fourmies se souvient, et les appréciations continuent de diverger sur le déroulement et la signification de ce massacre, qui est resté dans la mémoire ouvrière française comme un de ses épisodes les plus émouvants. » (Dossier de presse FR3, février 1982, Institut national de l'audiovisuel, Fonds FR3 – France 3).

⁶⁹ Pascal Ory, *Mémoires de France*, FR3, 26 janvier 1982.

⁷⁰ Pascal Ory, entretien avec l'auteur, cf. Pièces justificatives, I.

⁷¹ « Et puis, pour l'Alsace, c'était René Ehni. Ce que je connaissais de lui, c'était ses œuvres de théâtre. C'était un personnage assez original ; l'entretien était particulier. Et je sais qu'il y a des Alsaciens, qui m'ont dit : « mais attendez, il y a des alsaciens sérieux, 95 % des alsaciens sont sérieux... » et qui me disaient que Ehni n'était pas du tout représentatif. C'était aussi un enjeu, la représentativité. Arrighi n'était pas non plus représentatif. Mais ce qui m'intéressait chez Ehni, c'est que c'était quelqu'un qui mettait les pieds dans le plat, et je l'avais pris pour ça. Il allait peut-être trop loin dans cette direction-là. » (Pascal Ory, entretien avec l'auteur, cf. Pièces justificatives, I.).

locale : de nombreuses séquences enregistrent des traditions populaires toujours vivaces, notamment par les chants en polyphonie entonnés au bistrot du village. Le témoignage, dans le documentaire, procède de deux dispositifs : la population locale est interviewée dans une forme de micro-trottoir improvisé tandis qu'un historien spécialiste de l'histoire de la Corse du XVIIIe siècle, Ange Rovere, est mis en avant avec un statut d'expert par une mise en scène d'interview classique dans un décor de bibliothèque. Le documentaire convoque de nombreux documents, des cartes ou de l'iconographie d'époque, qui permettent d'illustrer visuellement l'évocation de la société traditionnelle : on y aperçoit les métiers locaux en action et des paysages ancestraux toujours visibles dans les images contemporaines. Les séquences historiques sont des plus classiques : Rovere prononce un discours factuel sur les événements qui marquent la vie de Paoli tandis que l'image sert d'illustration aux éléments qui sont évoqués. Le montage est rapide et les bancs-titres de gravures d'époque ou les plans de bâtiments historiques se succèdent : l'image n'a d'importance que parce qu'elle montre l'objet du discours.

Les dispositifs sont plus originaux dès lors qu'il s'agit, par des séquences contemporaines, de retrouver la trace de la mémoire des événements et l'impact de ces derniers dans les identités actuelles : *Mémoires de France* s'inscrit dans la logique qui touche alors le documentaire historique de représenter le passé par la mise en scène du présent. Les plans sont nombreux qui s'attachent à retrouver dans le paysage et l'architecture contemporaine les héritages de l'époque évoquée : les clochers des églises corses, dont la présence rythme le déroulement du documentaire, attirent particulièrement l'attention du réalisateur ; la mise en relation de l'iconographie du XVIIIe siècle avec les restes de cette époque est opérée par de nombreux fondus qui intègrent les gravures anciennes à des plans cinématographiques représentant le même objet, par le même point de vue. Par une même opération de rapprochement entre événements passés et actuels, le discours mémoriel s'inscrit dans une actualité politique vivace, sept ans après les événements d'Aléria : Anghjullu Raffalhi, un des chanteurs de polyphonies, s'exprime sur la représentation mythique et politique de l'action de Pascal Paoli, une « arlésienne » représentative du réveil nationaliste corse. La crainte de la perte d'identité est toujours prégnante, alors que le documentaire est conclu par le témoignage de la même femme qui l'avait ouvert, qui déplore un rapport trop faible à l'histoire locale : « Si l'on demande aujourd'hui à un lycéen ce qu'il pense de Pascal Paoli, il ne pourra pas répondre parce qu'on n'a jamais enseigné l'histoire corse. C'est regrettable mais c'est comme ça. »⁷² La mémoire est également au cœur de l'entretien qui suit le reportage, et qui donne la parole avec Pascal Arrighi à un homme « du camp français » : la prise de parole est l'occasion pour lui de critiquer le discours historique du documentaire, dans une situation semblable aux *Dossiers de l'écran*. La mise en relation par l'entretien de deux tenants d'un discours historique spécifique donne à voir l'opposition qui existe entre une histoire vectrice d'un discours politique, portée par

⁷² *Mémoires de France*, « Un peuple : Pascal Paoli », FR3, 26 janvier 1982. Identifiant de notice INA : CPC8205029101.

Arrighi qui recourt volontiers à l'anecdote ou s'exprime en corse pour légitimer son propos, face à l'histoire universitaire institutionnelle dont Pascal Ory est le représentant, à même de reprendre le témoin sur des faits inexacts ou instrumentalisés⁷³. Pascal Arrighi apparaît finalement comme un témoin bien éloigné des préoccupations mémorielles et identitaires mises en avant par le documentaire : plus soucieux de questions économiques, il défend un programme politique et une visibilité nationale et élude la question de l'autonomie : « Il ne faut pas mêler l'actualité dans ce qu'elle a de plus triste et de plus pénible pour une famille avec des problèmes de fond ; mais ceci est toujours vrai en Méditerranée et plus particulièrement en Corse. »⁷⁴

Après l'évocation de questions historiques et mémorielles lourdes dans l'actualité, le deuxième documentaire que propose *Mémoires de France* est une véritable respiration, attachée à des orientations patrimoniales avant d'être mémorielles et qui met en avant la portée historiographique de la légitimation de nouveaux objets saisis comme sujets du discours historique. L'émission sur la Corse est ainsi doublée d'un court documentaire consacré aux studios de cinéma de Marcel Pagnol⁷⁵ qui renvoie aux émissions de patrimoine de l'ORTF ; à l'instar des *Bonnes adresses du passé*, c'est une promenade de la caméra, maniée avec des angles de prise de vues inhabituels correspondant à un regard à hauteur de visage ou au ras du sol, regard anthropomorphe par la liberté de mouvement et l'avancée saccadé. Il n'y a plus de montage d'archives ; mais le lieu exploré est saisi comme un objet historique à part entière, lui-même archive, auquel des documents sont ajoutés en étant manipulés et lus par les témoins dans le cadre, sans passer par une mise en scène en banc-titre. L'émission consacrée à l'Alsace manifeste l'enjeu d'un tel documentaire : après une nouvelle quête de l'identité alsacienne par l'évocation des traumatismes historiques de la région, le sujet le plus court est consacré à la gare de Metz dont les éléments architecturaux permettent de retracer une histoire politique ; le discours historique porte ici sur une histoire esthétique des détails, des symboles ; statues, vitraux ou chapiteaux, dont le sens et la symbolique sont explicités par le commentaire en voix-off, sont replacés dans ce que Pascal Ory entreprend alors de définir comme une « histoire sociale des représentations ».

⁷³ Se rejoue ici, dans une moindre mesure, les mécanismes de l'entretien mis en scène dans *Le Chagrin et la Pitié* par Marcel Ophuls, et en particulier dans la fameuse séquence qui fait intervenir Marius Klein, commerçant de Clermont-Ferrand qui avait fait passer une annonce dans la presse pour signaler à sa clientèle qu'il n'était pas juif. Comme lui, surpris lorsque son interlocuteur – « bien renseigné » – est capable de le mettre en défaut sur ses déclarations, Arrighi répond aux interventions de Pascal Ory par des « vous êtes un excellent historien », « vous connaissez décidément très bien notre histoire ».

⁷⁴ *Mémoires de France*, « Un témoin : Pascal Arrighi », FR3, 26 janvier 1982. Identifiant de notice INA : CPC8205029102.

⁷⁵ *Mémoires de France*, « Un lieu : Hollywood sur Huveaune », FR3, 26 janvier 1982. Identifiant de notice INA : CPC8205029103.

Après avoir fait le tour des stations régionales en une année de production, *Mémoires de France* s'arrête en avril 1983 tandis que la télévision mitterrandienne est déjà marquée par un affaiblissement des ambitions culturelles manifestées après mai 1981⁷⁶. Pascal Ory renouvelle tout de même l'expérience l'année suivante en produisant avec Jean Lacouture un long-métrage documentaire réalisé par Patrice Bellot : diffusé en janvier 1984, *La civilisation du rugby*⁷⁷ continue à proposer une histoire sociale du local, abordée cette fois par la pratique sportive perçue comme un phénomène éminemment culturel. Producteur du documentaire avec Pascal Ory, principalement connu comme thuriféraire de l'histoire du gaullisme à la télévision, Jean Lacouture est également un amateur de rugby revendiqué, auteur de plusieurs ouvrages sur le sujet. Pascal Ory bénéficie toujours d'une « carte blanche » accordée par Serge Moati ; les dispositifs de réalisation changent avec l'orientation vers un film plus classique de montage d'archives, d'entretiens et de séquences tournées pour l'occasion. Suivi d'un débat en plateau avec des personnalités du monde du rugby, dont Albert Ferrasse, président de la Fédération française de rugby, le documentaire est produit par la station régionale de FR3 Bordeaux, déjà responsable pour *Mémoires de France* de l'émission consacrée aux Landes. Pascal Ory maintient son manifeste historiographique dans un discours qui dépasse largement une histoire événementielle pour aborder, à travers la figure du sport, la société du sud-ouest dans son ensemble :

L'idée, c'était d'expliquer pourquoi le sud-ouest est devenu la grande terre du rugby ; d'où *La Civilisation du rugby*. [...] La question, c'était de voir comment le rugby a débarqué d'Angleterre dans le sud-ouest, pourquoi il y a pris corps, avec toutes les hypothèses. Ensuite, il y a plusieurs rugbys dont le rugby à XV et le rugby à XIII, qui s'appelaient encore « jeu à XIII ». Et puis, d'autres interrogations : qu'est-ce que c'est que le rugby des villages ? Le rôle des femmes dans tout ça, sont-elles exclues ou pas ? Je me demande s'il n'y avait pas une allusion à cette socialité masculine, et puis il y avait la troisième mi-temps. N'étant pas du sud-ouest, c'était toutes les questions que je me posais sur la manière dont un sport s'acculturait de l'étranger. [...] La clé était évidemment la rencontre entre les colonies anglaises du sud-ouest, principalement celle de Pau, et les pratiques de jeu de balle à la main. [...] Et quand Bordeaux a battu le PUC, ça a quasiment été considéré comme la revanche de la

⁷⁶ « Les nouveaux venus mettent en place la télévision de leurs rêves : des documentaires de type ethnographique comme *Les Gens d'ici* sont diffusés aux meilleures heures, les émissions culturelles se multiplient. Hélas, cette télévision n'est apparemment pas celle des téléspectateurs. La presse la juge pédante, didactique, bavarde mais aussi parisienne. Les réactions de rejet (dès janvier 1982) – dont on ne sait pas très bien si elles viennent vraiment du public ou de l'opposition (mais la réunion des directeurs de chaîne, à laquelle assiste Pierre Desgraupes, laisse penser que le problème est réel) – provoquent un coup d'arrêt. » (I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, p. 358).

⁷⁷ *La civilisation du rugby*, diffusé sur FR3 le 22 janvier 1984. Identifiant de notice INA : CPC84050201.

bataille de Muret. Le sud-ouest reprenait sa revanche sur le Nord : ces petites choses sont évoquées plus ou moins.⁷⁸

Pour Patrice Bellot, le réalisateur, le rugby est saisi comme culture d'une « France profonde ». A travers sa mise en scène par une enquête ethnologique⁷⁹, ce sont le terroir, les accents, les traditions qui sont représentées⁸⁰, et la troisième mi-temps y joue le rôle de « clé de l'énigme » qui permet l'ouverture à des thématiques historiques et sociologiques beaucoup plus larges qui touchent à l'idée de « civilisation » :

[...] apporté dans le Sud-Ouest par les réseaux conjugués des vins de Bordeaux et des stations climatiques pour Anglais chlorotiques, ce « sport de voyous joué par des gentlemen » s'est greffé sur la continuité des arts et traditions populaires du Midi : combats rituels (entre communes, mais aussi Nord contre sud), civilisation du plein-air, goût pour le jeu et la rhétorique, ancienneté de l'esprit de « cité » des vieilles terres latines, etc. Du coup, d'autres questions se sont dressées, [...] le rugby est-il une confrérie « machiniste » ? A-t-il une couleur politique (certains postulent que le jeu à XIII est plus « radical », le XV plus « socialiste ») ? Et tout naturellement les grandes interrogations de fond ont bientôt surgi : la violence, l'argent, le rôle des media...⁸¹

Pour mener à bien cette enquête anthropologique, *La civilisation du rugby* multiplie les témoignages : si la troisième mi-temps est mise en scène comme véritable expérience sociologique, le documentaire recourt à des témoins prestigieux, acteurs de l'histoire nationale du sport, à l'instar de Jacques Chaban-Delmas, ancien premier ministre qui fut aussi international de rugby à XV, Albert Ferrasse, président de la FFR, des joueurs emblématiques comme Pierre Albaladejo ou Walter Spanghero, mais également un universitaire toulousain, Rémy Pech, un journaliste spécialiste du sport en la personne d'Henri Gatineau, rédacteur en chef à *Midi Olympique*, ou encore un médecin, Robert Geneste, ancien rugbyman et orthopédiste. Présenté à la cérémonie des XV d'or le 20 janvier 1984, deux jours avant sa programmation télévisée, le film reçoit un prix de la FFR des mains de son président, qui participe avec Pierre Albaladejo au débat qui suit à la télévision la diffusion du documentaire. Si un tel documentaire

⁷⁸ (Pascal Ory, entretien avec l'auteur, cf. Pièces justificatives, I.).

⁷⁹ « Comment se fait-il que le rugby, sport d'aristocrates très british introduit en France vers 1870 par la bonne société du Havre et de Paris, se soit retrouvé dès le début du siècle, et jusqu'à aujourd'hui, florissant dans le Midi, particulièrement dans le grand Sud-Ouest, enraciné, de surcroît, dans les milieux les plus populaires ? Pour répondre à cette question, qui, on le devine, renvoie l'analyse de toute une culture régionale, *La Civilisation du Rugby* s'inspire de l'esprit d'ethnologie historique qui animait la série des treize émissions de *Mémoires de France*. » (Dossier FR3 à destination du Club des Cinq nations, Institut national de l'audiovisuel, Fonds FR3 – France 3).

⁸⁰ Note de Patrice Bellot à l'attention de Colette Poiraud, Institut national de l'audiovisuel, *loc. cit.*

⁸¹ Dossier FR3 à destination du Club des Cinq nations, *op. cit.*

est inédit dans sa manière d'appliquer à un sport une enquête historique et sociologique totale, il s'inscrit en revanche dans l'intérêt manifesté par la télévision française de manière générale pour le rugby : face au football, populaire et universel, le rugby s'est imposé à la télévision comme un sport apprécié pour son engagement physique et moral ; représentatif d'une culture de terroir, il est également suivi par une élite parisienne dont la critique de télévision salue fréquemment les exploits de la technique du média pour retransmettre les matchs dans une perspective spectaculaire. Plusieurs documentaires historiques y sont consacrés, en faisant l'un des rares sports saisis de la sorte par la télévision avec le football et l'athlétisme olympique : une émission de la série *Rue des Archives* est notamment consacrée au rugby en 1980, témoignant de l'intérêt particulier qu'y porte le petit écran.

La présence de Pascal Ory à la télévision, dans un rôle inédit de producteur et présentateur de magazine – des éléments éminents de l'université française, parmi lesquels Braudel et Duby avaient déjà tenu un rôle similaire de producteur mais selon des modalités de médiatisation différentes –, est ainsi révélatrice d'un moment d'ouverture de la télévision mitterrandienne à un discours novateur qui fait la synthèse entre le développement concomitant de l'histoire culturelle et une adaptation didactique nécessaire dans l'adresse au grand public. L'absence d'une continuité – dans les années suivantes, Pascal Ory tient un rôle plus classique d'expert ou de conseiller historique dans les programmes auxquels il participe, et on ne trouve pas d'exemple similaire d'une production télévisuelle historienne avant l'événement monumental du Bicentenaire – dans les orientations que *Mémoires de France* et *La civilisation du rugby* dégagent pour la télévision culturelle témoigne du rapide revirement de bord de la télévision publique « de gauche », dont la politique se dirige rapidement vers une mise en concurrence exacerbée : à cet égard, pour la télévision historique, les années 1980 sont celles des espoirs déçus.

3. De la télévision du passé, faisons table rase

L'arrivée de la gauche au pouvoir en 1981 engendre à la télévision, on l'a vu, un nouveau jeu de chaises musicales des dirigeants du média et le retour de professionnels interdits d'antenne depuis les purges imposées à l'ORTF en 1968 ou 1974. Cette entrée dans une nouvelle ère de la télévision s'accompagne de la diffusion du film qui symbolise, tout au long des années soixante-dix, le contrôle ferme par le gouvernement et ses relais aux postes de direction d'un média consensuel et aux ordres : frappé d'une « censure par inertie » depuis 1971, *Le Chagrin et la Pitié* – largement diffusé à l'international et vu par un public parisien important durant la décennie – est enfin diffusé sur FR3 alors qu'André Harris, producteur du film, entre à la direction des programmes de TF1. Béatrice Fleury-Vilatte y voit une opération symbolique parmi d'autres qui visent à manifester, en 1981, l'ouverture des programmes à une liberté totale

de ton : la création du *Droit de réponse* de Michel Polac, réintégré alors à la télévision, en est un autre exemple qui offre une tribune à toutes les controverses. « Tous ces choix sont largement commentés par la presse et sont loin de faire l'unanimité [...] néanmoins symptomatiques d'une période transitoire au cours de laquelle la prise de contrôle sur le contenu télévisuel tente une conformation entre des choix de programmation et la défense de valeurs et de choix de société. »⁸² Passés les premiers mois, la déception se fait rapidement jour : si la télévision de gauche revient sur la censure d'un certain nombre de sujets historiques ou de société, elle n'emboîte cependant pas le pas d'un dévoilement systématique des tabous restants.

a. *Plus rien à cacher...*

La question de la diffusion du *Chagrin et la Pitié* est un sujet de campagne pendant l'élection présidentielle de 1981. La gauche promet alors la diffusion du film, mesure essentiellement symbolique alors que son discours est bien connu de la population française et que l'impact sur les mémoires contemporaines est notamment déterminé par la censure dont il a fait l'objet : après le *Chagrin*, les films suivants de Marcel Ophuls comme ceux de Harris et Sédouy ne rencontrent jamais un engouement similaire. La chronique de la vie à Clermont-Ferrand est rapidement diffusée, mais pas sur TF1 où la présence comme directeur des programmes d'André Harris pourrait constituer un conflit d'intérêts. Antenne 2 est sur la ligne de départ pour en acquérir les droits, mais c'est finalement FR3 qui les obtient pour la somme de 1,3 million de francs⁸³ – une somme relativement modeste, remarque *Le Journal du dimanche* : à titre de comparaison, les droits pour la diffusion de *Rabi Jacob* sur TF1 s'élèvent à 2,5 millions de francs⁸⁴. Pour Guy Thomas, PDG de FR3, la diffusion du film est « un acte de respect envers les téléspectateurs français qu'on a privés, durant douze ans, d'un film diffusé dans le monde entier et qui retrace une page de leur histoire. »⁸⁵ Le film est diffusé en deux parties, « L'Effondrement » et « Le Choix », les 28 et 29 octobre 1981. Le lendemain, une édition spéciale de l'émission *Le nouveau vendredi* consacre un débat au film – présenté comme en direct mais en réalité tourné la veille – qui rassemble Henri Amouroux, alors signalé en tant qu'auteur de *La grande histoire des Français sous l'occupation*, Alain Guérin et Marcel Ophuls. La diffusion est l'occasion d'une mise en scène de la réception du film, dans un dispositif encore inédit à la télévision : les caméras filment François Mitterrand ou des lycéens de Clermont-Ferrand qui

⁸² B. Fleury-Vilatte, P. Abramovici, *La mémoire télévisuelle...*, p. 156.

⁸³ *Télérama*, 24 octobre 1981.

⁸⁴ *Le Journal du dimanche*, 25 octobre 1981.

⁸⁵ *Ibid.*

regardent le film pour la première fois⁸⁶ et dont on capte les réactions et l'opinion concernant la période de l'Occupation. L'audience est considérable : quinze millions de téléspectateurs assistent à la diffusion du film malgré ses quatre heures et l'émission du *Nouveau vendredi* est regardée par 29% du public⁸⁷. Il est certain que l'aura du film, interdit de diffusion pendant dix ans, devenu un enjeu de la dernière campagne électorale, a rassemblé le public au-delà de ce que pouvait espérer un documentaire historique, à plus forte raison un film iconoclaste. Dominique Pélegrin écrit ainsi dans *Télérama* :

Oser décider que « les Français ont besoin de ce genre de mythes, quel mépris. Du coup, ce film est devenu lui-même un mythe pour les Français qui n'aiment pas qu'on décide ainsi ce qui est bon pour eux. Il est devenu un symbole de la vérité sur cette période, ce qu'il ne prétendait absolument pas être. [...] La presse parfois s'y est laissée prendre. Elle a ressorti à propos de ce film les grands mots qu'il cassait : « Témoignage irréfutable », « enfin la vérité », « l'honnêteté », « une époque vue dans sa vérité ». ⁸⁸

Marcel Ophuls lui-même abonde en ce sens en 1981 :

Je n'ai pas montré « tous les Français » ; ce genre d'abstraction me répugne, répugne à mes convictions de cinéaste, à mes convictions d'artiste. J'ai filmé des individus que j'ai laissé parler, qui parlent de ce qu'ils ont vécu et il ne s'agit pas d'une enquête sociologique. [...] Je revendique ce film en tant qu'auteur et si, après douze ans, sa diffusion fait événement, l'événement ne sera pas politique mais culturel.⁸⁹

En 1981, le mythe du *Chagrin* joue à plein : selon Pierre Laborie, il aurait déjà installé – malgré les intentions de ses auteurs – dans la société française une « vulgate », ou une « doxa »⁹⁰

⁸⁶ *Le nouveau vendredi*, « Édition spéciale : *Le Chagrin et la Pitié* », diffusé sur FR3 le 30 octobre 1981. Identifiant de notice INA : DVC81081867.

⁸⁷ *Le Quotidien*, 2 novembre 1981.

⁸⁸ Dominique Pélegrin, *Télérama*, 24 octobre 1981.

⁸⁹ Marcel Ophuls, cité in *Ibid.*

⁹⁰ « Même si plusieurs facteurs ont convergé dans la construction de l'interprétation dominante censée traduire ce que furent les Français sous Vichy et l'Occupation – vision réductrice qui le fige artificiellement dans une géographie, un temps, une pensée et une sensibilité uniformes, il a tenu un rôle capital dans la fabrication et la légitimation de cette vulgate. Avant que la télévision ne banalise le phénomène, pour la première fois en France, au début des années 1970, une représentation cinématographique du passé a contribué à imposer une lecture simple d'une période complexe à l'extrême, et elle en a établi durablement le sens. En montrant combien la mémoire est une des dimensions majeures du rapport au passé, le film posait avec justesse la question de ses ressources, de son rôle irremplaçable, mais aussi de ses bornes et de ses manipulations. Ce qui se voulait une réflexion décapante sur les reconstructions du souvenir, attentive à pointer les zones d'amnésie, tout en étant elle-même sélective et fortement lacunaire, a été transformé en cours d'histoire magistral, définitif, irréfutable. » (P. Laborie, *Le chagrin...*, p. 28).

autrement plus répandue et acceptée que le mythe précédent du résistantialisme⁹¹. S'il convient de nuancer grandement cette position qui minorise dangereusement la place réelle du mythe résistantialiste dans les mémoires de l'Occupation, des phénomènes de collaboration et de résistance, il est tout de même certain que *Le Chagrin et la Pitié* était, en 1981, nimbé dans les représentations collectives de l'aura de la vérité longtemps camouflée. Le dévoilement du mythe fut à la hauteur de sa surestimation : malgré son audience colossale, le film est diffusé dans une relative indifférence du public.

En revanche, les critiques qui avaient fusé tout au long des années soixante-dix pour justifier l'interdiction du film à la télévision continuent de se faire entendre : Henry Rousso montre que « malgré un contexte fort différent, la plupart de ceux qui étaient hostiles au film à sa sortie le restent envers et contre tout. »⁹² Simone Veil maintient sa ligne et déclare sur Europe 1 que « dès lors que *Le Chagrin et la Pitié* était offert comme une vision globale de la France occupée, c'était insupportable [...]. Présenter tous les Français comme des salauds, c'était du masochisme. »⁹³ Si la société française a eu le temps, en dix ans, d'évoluer sur le plan des mœurs ou de son rapport à l'histoire, le film reste le même : selon Simone Veil, pourtant libérale, les raisons qui justifiaient qu'on ne délivre pas aux Français le portrait d'une « France lâche, égoïste, méchant et [...] qui noircit terriblement la situation »⁹⁴ tiennent toujours. Malgré l'attention des auteurs du film à répartir la proportion des témoins en fonction de l'importance numérique du « camp » qu'ils représentaient dans la guerre, Simone Veil déplore encore en 1981 le trop faible nombre de résistants mis en scène par le film. Cette donnée, dont un simple visionnage du film démontre qu'elle est soit mal informée, soit malhonnête, doit pouvoir éclairer, quarante ans après la programmation du film à destination de la France entière, la réception qu'en a eu cette dernière⁹⁵.

⁹¹ « Au niveau national, et plus encore à l'échelle des particularités régionales, c'est l'éclatement des mémoires qui ressort avec force. [...] La pluralité des mémoires était alors la règle, y compris avec la présence agressive d'une parole néo-vichyste qui, dans la presse et la production littéraire, ne cessait de dénoncer la 'farce' et l'inefficacité de la Résistance, de revenir sur la 'terreur' de l'Épuration et de ses règlements de comptes, sous couvert de détournement de résistance. Derrière des célébrations à l'unanimité de façade, d'ailleurs parfois ouvertement concurrentes, les mémoires sociales des années quarante ont été très vite conflictuelles, bruyamment, souvent violemment, ne serait-ce qu'entre les résistants eux-mêmes, à propos de la paternité des actions revendiquées, de l'héritage de leur expérience et de sa transmission. Au total, de multiples signes rendent fragile l'idée d'une adhésion massive à l'image du peuple en résistance ou à celle de la France héroïque et unie dans le refus. Une telle représentation appartient sans doute aux références rituelles d'un discours politique et commémoratif dont la teneur convenue ne trompe pas grand monde. Mais, au moins jusqu'aux années 1960, une mémoire homogène, univoque et régnante de ce type est introuvable. De façon différente, la vulgate actuelle s'est construite et développée dans un tout autre contexte culturel. Elle a été, de plus, méthodiquement relayée par le monde des médias. Elle n'est pas loin depuis, sur cette question, d'occuper à elle seule la quasi-totalité de l'espace mémoriel. » (*Ibid.*, pp. 58-59).

⁹² H. Rousso, *Le syndrome...*, p. 132.

⁹³ Simone Veil, cité in *Le Monde*, 30 octobre 1981.

⁹⁴ Simone Veil, cité in H. Rousso, *Le syndrome...*, p. 133.

⁹⁵ « Il est tout à fait possible de faire une lecture 'résistante' du film. Il suffit pour cela de donner aux témoignages d'un Mendès France et, surtout, de résistants de la base comme les frères Alexis et Louis Grave, paysans auvergnats, le poids que le minutage leur confère globalement. Mais la lecture des contemporains doit seule s'imposer à nous : on oublie les

Henry Rouso a largement étudié cette question : il montre que le principal vecteur du succès du film et de son inscription dans les mémoires collectives était bien l'attrait d'une opération de démythification rendue d'autant plus crédible qu'elle était interdite par le média gouvernemental par excellence⁹⁶. C'est par ailleurs l'originalité de la forme qui aurait touché la sensibilité des spectateurs en leur proposant un retour sur leurs mémoires plutôt que sur leur histoire⁹⁷. Toutefois, ces raisons ne sont recevables qu'à considérer que le film avait été effectivement vu par les spectateurs dont il avait marqué la mémoire et les représentations collectives : on sait bien que ce n'est pas le cas. Pour Rouso, « l'histoire agitée du *Chagrin* soulève une interrogation fondamentale : comment un film, visionné par une minorité [...] a pu avoir un tel impact dans les mentalités collectives ? »⁹⁸ Entre 1971 et 1981, 600 000 Français assistent à une projection du film ; fin octobre 1981, ils sont trente fois plus nombreux. Pourtant, le rapport qu'entretient *Le Chagrin et la Pitié* aux mémoires collectives, aux représentations de la collaboration et de la résistance, ne manifeste aucune évolution sensible après cette date de 1981. C'est que le travail de mémoire opéré par le film avait déjà eu lieu, tout au long des années soixante-dix, y compris pour l'immense majorité des Français qui ne l'avaient jamais vu : le bouche-à-oreille, les scandales politiques, la critique de presse mais, surtout, l'entrée dans une période « rétro » marquée dans le champ des productions culturelles comme de l'historiographie d'un retour sur l'histoire et les mémoires des années noires dont le *Chagrin* apparaissait, à côté de *La France de Vichy* de Robert Paxton, comme l'un des piliers, avaient eu dix ans pour diluer les enseignements du film dans l'imaginaire collectif. A ce titre, l'impact du film fut certainement plus fort – et déborda largement du discours qu'il portait vraiment – en étant caché de tous que s'il avait été montré au grand public : la réaction de Simone Veil en est symptomatique, elle qui déplore l'absence des résistants pourtant présents en chair et en os à chaque chapitre du film. Reste qu'une question ne semble pas encore avoir trouvé de réponse : pourquoi les Français qui avaient vu ce film s'étaient-ils sentis pointés du doigt et mis, sur le banc des accusés, du côté des collabos ou des attentistes ? *Le Chagrin et la Pitié* met au moins autant, sinon plus, en exergue des actes héroïques de résistance que la

frères Grave, on écouta respectueusement Mendès, et l'on ne vit que Christian de La Mazière, Waffen SS désenchanté, incarnation simultanée du salaud intégral et du héros fatigué. Négatif, mais héros tout de même. Un pas décisif était franchi : le spectacle s'emparait des images de l'Occupation pour en assurer la représentation. » (P. Ory, *L'Entre-deux-mai...*, p. 175).

⁹⁶ Cf. H. Rouso, *Le syndrome...*

⁹⁷ « [...] l'originalité de la forme, le rôle prépondérant des témoignages, leur démenti immédiat rapprochent le *Chagrin* du récit de famille, qui parle au quotidien, et accepte la contradiction. D'où les rapports passionnels que les Français ont entretenus avec l'œuvre. En ce sens, le *Chagrin* est sans doute le premier film sur la mémoire de l'Occupation plus que sur son histoire. Les auteurs ont braqué leurs projecteurs non sur les années quarante, mais bien sur la fin des années soixante, après une décennie de régime gaulliste. [...] 'Pour nous, en effet, l'intérêt était de confronter la réalité historique – et tout le flou qui s'y attache – avec les souvenirs des gens d'aujourd'hui'. » (*Ibid.*, p. 134).

⁹⁸ *Ibid.*, p. 133.

collaboration avec l'ennemi, d'autant plus que cette dernière apparaît essentiellement du côté des hôtels de Vichy, le témoignage de Christian de la Mazière constituant une exception.

Pourtant, et ce n'est peut-être pas seulement du fait du film, les Français qui ont vu le *Chagrin et la Pitié* se sont naturellement représentés, au mieux, en tant que témoins passifs des crimes de l'occupation ; au pire, ils se sont vus comme ayant commis eux-mêmes ces crimes. Peut-être était-ce parce que, du côté des résistants, la langue se déliait et que chacun décrivait sans détour les actions concrètes qui étaient menées et la facilité avec laquelle on pouvait, dès 1940, et si on le souhaitait, entrer en résistance. Le film, *in fine*, ne disait rien d'autre que cela : non, toute la France n'a pas été résistante ; il y a eu des vrais résistants, des vrais collaborateurs, et un ventre mou qui composait l'essentiel de la population et qui – si l'opinion publique n'était certes pas fixée dans l'acceptation *morale* de la situation, point nodal qui constitue le reproche originel que Pierre Laborie fait au film – ne s'engagea jamais activement d'un côté ou de l'autre. Après vingt-cinq ans à s'entendre répéter que la seule bonne conduite avait été celle d'une résistance totale et permanente à l'envahisseur, la (re)découverte par la majorité des Français d'une situation globalement passive de la population occupée consistait alors à transformer cette description neutre – mais l'était-elle vraiment dans le regard d'Ophuls ? – en accusation générale. Certes, en se limitant à « quelques sentences expéditives » et malgré sa volonté de peindre un tableau plus exact des années noires, le *Chagrin* était loin de donner à voir l'ensemble des réactions et des opinions que manifestèrent les Français pendant quatre ans, durant lesquelles ni l'entrée en résistance ni la participation à des actes de collaboration ne signifiaient un engagement actif et permanent, du chant du coq jusqu'au coucher du soleil. Il ne délivrait toutefois en aucun cas non plus « une sorte de prêt-à-penser », une « vulgate » ou une « doxa »⁹⁹. *Le Chagrin et la Pitié*, dans les années soixante-dix mais également par la suite, est bien plus qu'un simple film. Il s'agit d'un objet mémoriel d'un genre unique, rassemblant tout à la fois des discours explicites qui sont ceux portés par les témoins du film, un discours implicite présent dans le montage des témoignages et leur interrogation par la « méthode Ophuls » – objet de bien des études depuis cinquante ans –, enfin, tout le reste : une place particulière dans l'actualité puis les mémoires politiques, une référence obligée pour le genre du documentaire historique, un mythe du rapport qu'entretiennent la France et les Français à leur mémoire révélateur d'un rapport personnel aux événements évoqués¹⁰⁰. La diffusion du film à

⁹⁹ Cf. P. Laborie, *Le chagrin...*

¹⁰⁰ « Tous ceux qui dénoncent la partialité du film, dans un sens ou dans l'autre, tous ceux qui ne voient que ses lacunes ont en général un point commun : ils appartiennent à une génération qui a vécu les événements, qui en a profondément souffert, qui a vu son comportement ultérieur largement influencé par la période de l'Occupation. » D'où un « fossé de générations : celles qui sont nées après la guerre reconnaissent dans le *Chagrin* leurs propres interrogations et applaudissent, toutes tendances confondues, lorsqu'il brise le miroir. Celles de la guerre, trop enserrées dans leurs propres souvenirs, manifestent d'instinct une réaction de rejet. [...] Le *Chagrin* a ainsi révélé une tension structurelle : la transmission d'un passé aussi conflictuel relève d'une alchimie dont personne, ni les acteurs, ni les historiens, ni les cinéastes, ne possède le secret. Pas plus qu'ils n'en possèdent l'exclusivité. Elle est partielle, partielle, et ne peut en aucun cas servir de ciment unitaire, sauf à réécrire entièrement une histoire sur mesure. » (H. Rousso, *Le syndrome...*, p. 136).

la télévision, en 1981, constitue finalement une démythification de la démythification : en voyant le film, quinze millions de Français purent enfin vérifier ce qu'il disait vraiment – appréciation difficile à établir objectivement, dans le sens où il semble que chacun avait déjà une idée très précise du contenu des quatre heures du documentaire, qui en orienta certainement la réception. L'absence totale d'engouement à l'issue de la diffusion témoigne bien du caractère essentiellement mythique qui entourait le film, qui n'avait certainement plus rien de neuf à apprendre aux spectateurs dix ans après sa première projection : la diffusion passa sans encombre et ne laissa pas de traces dans les mémoires collectives.

Quant aux auteurs du film, leur relation exécrable en 1981 montre que l'enjeu n'est plus à la défense d'un film commun. Marcel Ophuls est alors en instance de procès depuis plusieurs années avec ses anciens producteurs¹⁰¹ : il accuse ces derniers d'atteinte à ses droits sur le film, alors qu'ils se sont revendiqués co-réalisateurs du film. Dès l'été 1981, l'attention d'Ophuls comme des services juridiques de la télévision est focalisée sur la question des droits : FR3 communique le 14 août sur la diffusion du *Chagrin* que la chaîne annonce pour la rentrée¹⁰². Une semaine plus tard, exaspéré de lire des coupures de presse citant Harris et Sédouy comme réalisateurs du film, Marcel Ophuls passe à l'attaque : il établit le 21 août un compte-rendu du contenu des différents articles qui évoquent son film dans lequel il distribue les bons points et les mauvais¹⁰³. Si le communiqué de FR3 en date du 14 annonçait bien l'acquisition « du film de Marcel Ophuls », les choses se gâtent dès la dépêche de l'AFP du même jour qui parle du « film tourné par Marcel Ophuls [...] Ce film produit par Alain de Sédouy et André Harris, et tourné en 1969 en 16 mm pour la télévision ». *La Croix* aborde le 18 août « le film tourné par André Harris, Alain de Sédouy et Marcel Ophuls », *Libération* cite le même jour « ce remarquable long-métrage documentaire de Harris et Sédouy pour l'enquête, et de Max Ophuls (sic) pour la réalisation » avant que certaines rédactions, « et non des moindres » trouvent grâce aux yeux du réalisateur en « rectifiant le tir spontanément ». *Le Monde* parle du « *Chagrin et la Pitié* de Marcel Ophuls », *France-Soir* reprend le texte de l'AFP en supprimant la référence à Sédouy et Harris, ce qu'Ophuls qualifie d'« opération chirurgicale à chaud, peut-être un peu maladroite, mais certainement bien intentionnée. » On est bien loin de la situation de 1971 quand l'important était que le film fût diffusé. Dans cette lettre finalement envoyée à tous les organes de presse cités, Ophuls éclate :

Quant aux camarades du Boulevard Poissonnière, quelles que puissent être les ambiguïtés de leur attitude à l'égard de l'Afghanistan, leur position sur *Le Chagrin et la Pitié* et sur son auteur est aussi claire et loyale que le ralliement à la gauche

¹⁰¹ Cf. M. Rivière de la Souchère, *Individu, mémoire...*, « Alors après, donc, il y a eu un conflit avec Ophuls qui a été important », p. 95.

¹⁰² Communiqué de FR3 du 14 août 1981, Institut national de l'audiovisuel, Fonds FR3 – France 3.

¹⁰³ Lettre de Marcel Ophuls à Claude Nedjar, Neuilly-sur-Seine, 21 août 1981, Institut national de l'audiovisuel, *loc. cit.*

entre les deux tours – exemplaire et impeccable ! Dans *L'Humanité*, donc, du 17 août 1981 : « Après douze ans d'interdiction, le film de Marcel Ophuls, *Le Chagrin et la Pitié*, va être diffusé sur une chaîne de la télévision nationale. » Oh, que les choses sont simples, lorsqu'on veut bien qu'elles le soient. Journalistes de la gôche bien-pensante, prenez-en de la graine. Il y a des coups de pied au cul en 16mm qui se perdent !

Donc, *L'Humanité*, *Le Monde* et *France-Soir* savent ce qu'un générique de film veut dire. Les autres ont encore des leçons à prendre. On va s'en charger ! En tout cas, il est clair qu'une intervention Harris-Sédouyenne a eu lieu entre le 14 août à 9h45, et le même jour à 16h30. A-t-elle eu lieu au niveau du service de presse de FR3, ou à la rédaction de l'AFP ? Une enquête devrait permettre de s'en assurer. Quant à moi, je penche nettement pour la seconde hypothèse, car dans *France-Soir* du 20 août 1981, M. Guy Thomas, directeur de FR3, parle lui aussi du « film de Marcel Ophuls. »

Comprenons-nous bien Claude ! Je respecte la liberté de la presse. Tout ce que nous pouvons exiger, c'est qu'elle respecte le générique, c'est-à-dire mes droits et mes intérêts professionnels. Si les journalistes veulent utiliser la nouvelle de la vente à FR3 pour écrire tout le mal qu'ils pensent du film, c'est leur droit. S'ils veulent l'utiliser pour se plaindre ou se féliciter de la nomination d'André Harris à la direction des programmes de TF1, c'est leur droit. S'ils veulent saisir cette occasion pour accuser FR3 de ne pas encore avoir acheté *La bataille d'Alger* ou même *J'ai posé la main sur le cul de la voisine*, c'est leur droit. Mais mon film n'est ni « tourné en 16 mm par... » ni « conçu, coréalisé et coproduit par... » C'est UN FILM DE MARCEL OPHULS – et sur carton seul, bon Dieu !¹⁰⁴

Dès le lendemain, Ophuls contacte le service de presse de FR3 afin de demander d'être consulté à chaque étape d'élaboration de textes annonçant le film¹⁰⁵ sans que l'affaire ne semble rencontrer plus de problèmes. La direction des programmes prend vite connaissance des enjeux du procès¹⁰⁶ et répond favorablement à la demande d'Ophuls. Ce dernier fait encore intervenir son avocat au début du mois d'octobre afin de rappeler une dernière fois, alors qu'Harris et Sédouy ont signé un communiqué préparé par Marcel Ophuls pour régler la question,

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ « En tout état de cause, pour éviter les malentendus dans les semaines qui viennent, et avant la diffusion du film, il serait bon si vos services me consultaient à chaque étape en ce qui concerne l'accréditation et tout texte officiel annonçant ce film. Une fois qu'un texte aura obtenu mon accord, je demanderai qu'on s'y tienne, car il s'agit d'un litige extrêmement sérieux, ayant déjà l'objet de procédures en justice. Et si la responsabilité de la fausse manœuvre incombe à l'Agence France-Presse, je pense que vous devriez protester auprès de sa direction – car je ne pense pas que l'interprétation subjective de vos communiqués officiels fasse partie de ses attributions. » (Lettre de Marcel Ophuls, 22 août 1981, Institut national de l'audiovisuel, Fonds FR3 – France 3).

¹⁰⁶ Note de Joelle Tercinet à l'attention de Serge Moati, 22 septembre 1981, Institut national de l'audiovisuel, *loc. cit.*

« l'importance qu'il convient d'attacher au respect des termes exacts de ce texte, en raison des errements regrettables constatés depuis dix ans »¹⁰⁷. Un tel conflit, lié exclusivement à des questions juridiques, peut sembler largement anecdotique au regard de l'événement que constitue la diffusion du *Chagrin* à la télévision ; c'est en réalité un bon indicateur de la situation largement symbolique de la programmation d'un film certes mythique mais déjà diffusé depuis dix ans en France et à l'étranger et dont les enseignements et les usages sont depuis longtemps intégrés aux représentations collectives.

b. ... *Mais rien de neuf à montrer*

En diffusant *Le Chagrin et la Pitié* à l'automne 1981, le gouvernement de Pierre Mauroy tient la promesse prononcée par Jack Lang durant la campagne présidentielle. Pour le genre du documentaire historique, la politique de rupture avec les mythes historiques hérités de l'époque gaulliste s'arrête là : la télévision mitterrandienne s'oriente bien vers de nouvelles représentations historiques mais qui consistent en premier lieu à la saisie de nouveaux objets, en deuxième lieu à l'extension de l'écriture de documentaires à une nouvelle sociologie des producteurs qui englobe largement des intellectuels qui ne sont pas des professionnels de télévision : le documentaire historique porte bien un nouveau regard sur la période des années noires¹⁰⁸ dans les années quatre-vingt mais ce dernier tient plus à la mise en avant de récits et de souvenirs personnels qu'à un dévoilement des tabous. C'est dans le cadre des émissions de débat, toujours plus importantes, que ce dernier s'opère alors que l'histoire de l'Occupation revient dans l'espace public par une succession de scandales et de procès.

Sur TF1, le nouveau directeur des programmes André Harris élabore ainsi une programmation des émissions produites par le département des documentaires, dirigé par Francis Mercury¹⁰⁹, fondée sur les « grandes soirées sur des thèmes ou des faits majeurs de la vie d'aujourd'hui » :

Dans son programme figurent notamment *L'Algérie*, à l'occasion du 20^e anniversaire de son indépendance, réalisée à la fois par Jean-François Delassus et un homologue algérien. *L'An 40 ou l'exode des Français* revu par la mémoire de Claude Santelli, *L'Indochine*, observée par trois générations, par Roger Pic, *La Répression*, analysée

¹⁰⁷ Lettre de Henry Choukroun à Guy Thomas, octobre 1981, Institut national de l'audiovisuel, *loc. cit.*

¹⁰⁸ Cf. *infra*, Chapitre III.

¹⁰⁹ Diplômé en géographie, en droit et en langues orientales avant de passer au journalisme, Francis Mercury commence sa carrière à la *Dépêche tunisienne* en 1952 avant de rejoindre Radio Tunis l'année suivante. Pendant son service militaire, il est correspondant de guerre dans tout le Maghreb ; en 1957, il rejoint le Service des reportages de la radio où il travaille jusqu'à commenter les actualités télévisées en 1962. Nommé le 19 octobre 1971 délégué permanent de l'ORTF aux États-Unis en remplacement de Jacques Sallebert, il y travaille à l'organisation de tournages en Amérique pour les réalisateurs français ; il est nommé responsable des documentaires de TF1 après l'éclatement de l'ORTF.

par Jacques Frémontier et agrémentée de quelques sketches. Puis en collaboration avec la BBC, *Le Temps de nos colonies*. Voilà des sujets tout à fait plaisants aux yeux des Français.¹¹⁰

Les enjeux autour de la production de documentaires historiques ont donc bien changé pour cet ancien journaliste iconoclaste, devenu plus prudent une fois nommé à un poste de dirigeant : il s'agit désormais de divertir le public par des « grandes soirées » qui abordent des « sujets tout à fait plaisants ». Sur FR3, un élément de la programmation redouble toutefois la diffusion du *Chagrin*, six mois plus tard : *Français si vous saviez*, troisième documentaire – qui emprunte son titre à Georges Bernanos – de la trilogie entamée avec *Munich*, réalisé avec Alain de Sédouy et André Harris mais sans Marcel Ophuls, sorti en salles en 1973. En trois parties¹¹¹, les deux auteurs, qui ont délaissé la fonction de producteur désormais tenue par Vincent Mall et Claude Nedjar, retracent l'histoire politique de la France depuis 1917 jusqu'à la fin de la décolonisation. Les intentions n'ont pas changé depuis *Le Chagrin* :

Nous n'expliquons rien. Nous ne sommes pas didactiques. Et ce n'est pas un dossier politique que nous présentons (nous n'aurions pas alors omis des événements très importants, comme par exemple la guerre d'Espagne), mais une chronique où nous avons essayé de faire passer une certaine dramaturgie, où les documents s'imbriquent les uns et les autres, où les témoignages se répondent, se contredisent, s'opposent dans une polémique à distance. La politique nous intéresse moins que la morale politique. La politique, telle qu'elle est pratiquée et vécue, nous paraît au départ suspecte, car elle exprime la pensée dominante – cela est vrai aussi bien pour la majorité actuelle que pour l'opposition. Enfin, quand on braque la caméra sur l'homme, la frontière est floue entre la psychologie, l'ethnographie, la sociologie et l'histoire. Il n'y a pas une lecture de ce film, il y a une perception globale.¹¹²

Le film, resté dans l'ombre de son prédécesseur plus célèbre, a connu un parcours similaire : réalisé en 1972 dans la foulée de la sortie du *Chagrin*, il est projeté au printemps 1973 dans trois salles parisiennes qui programment alors simultanément les trois parties de deux heures trente chacune¹¹³. Le film est acheté par les télévisions italienne, allemande et anglaise mais ne trouve pas de point de chute au petit écran en France. Comme pour le *Chagrin*, la télévision giscardienne en acquiert les droits, à hauteur de 800 000 francs pour une

¹¹⁰ André Harris, article non identifié, Revue de presse FR3, Institut national de l'audiovisuel, Fonds FR3 – France 3.

¹¹¹ « En passant par la Lorraine » traite de la période 1917-1940, en se focalisant sur les provinces de l'Est de la France ; « Général, nous voilà » aborde Vichy, la Libération et l'après-guerre, « une époque troublée et ambiguë : l'épuration, le procès Pétain, Brasillach, le stalinisme... » (Dossier de presse FR3, Institut national de l'audiovisuel, Fonds FR3 – France 3) ; « Je vous ai compris » fait le portrait de de Gaulle face à la décolonisation et la guerre d'Algérie.

¹¹² Dossier de presse FR3, Institut national de l'audiovisuel, Fonds FR3 – France 3.

¹¹³ *Télé 7 Jours*, 3 mars 1982.

programmation dans le cadre des *Dossiers de l'écran* qui n'a jamais lieu : « Armand Jammot a prétendu, dit Alain de Sédouy, que c'était à cause de nos exigences concernant le choix des participants au débat. Ce n'est pas vrai. La vérité, c'est que ce film, indésirable, inquiète et dérange... »¹¹⁴. Le film réemploie les dispositifs élaborés avec Ophuls : l'enjeu premier est toujours de faire se « télescoper » des témoignages avec des documents d'archives afin de révéler l'ambiguïté des mémoires et du discours historiques¹¹⁵. Comme dans les films précédents, les témoignages convoquent à la fois des personnalités politiques de premier plan et des anonymes. La première partie du film rassemble ainsi Jacques Duclos, René Belin, ou encore Pierre Mendès-France mais également des anciens combattants réunis au banquet annuel du 11 novembre de Plombières, Madame Picot, épicière en Meurthe-et-Moselle, ou les ouvriers des usines de Wendel : « une histoire filmée avec des acteurs réels et expliquée par les témoins de l'événement devient enfin une matière vivante », éloignée du modèle du manuel scolaire.

Les auteurs revendiquent comme résultat un « parcours très libre sur cinquante ans d'histoire avec des raccourcis et des choix tout à fait subjectifs de ce qui nous apparaissait le plus important »¹¹⁶ : en refusant le recours à la chronologie, ils consacrent comme thème central et fil rouge de cette histoire politique de la France contemporaine « les rapports difficiles des Français avec la démocratie. »¹¹⁷ Souhaitant au départ se concentrer sur les rapports entre le peuple français et le général de Gaulle, Harris et Sédouy doivent se raviser : la famille de Gaulle leur interdit de poursuivre ce projet et empêche l'accès aux documents d'actualité. Le film est dès lors focalisé sur la Lorraine, au moins pour les premières parties :

C'est là, dans cette région au patriotisme exacerbé et à l'esprit revanchard, où tout le système social est fondé sur le paternalisme, que se fait la première rupture profonde. L'effondrement de 1940 est en germe depuis l'armistice qui avait vidé la France de ses forces vives. Avec l'arrivée de la Wehrmacht en 1940, un autre monde

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ « L'Histoire, pour nous, n'est jamais blanche ni noire, mais toujours un peu grise. Ce qui nous intéresse, c'est l'ambiguïté... ce qui est incompatible avec la raison d'état. Nous ne prétendons pas être historiens. Nous essayons de comprendre et de restituer notre compréhension en affirmant notre subjectivité. Michelet a-t-il fait autre chose que de l'histoire subjective ? Notre démarche est parallèle à la recherche historique. L'image et le son nous permettent de restituer une atmosphère vivante dont l'historien est privé. Nous proposons une construction de cette réalité. Notre contribution est affective. C'est au public de juger. Mais nous souhaiterions un film complètement différent du notre et un débat qui permettrait aux historiens, avec un grand H, de donner, en contrepoint, leur point de vue. Ce qui nous intéresse en politique, c'est la morale. Notre naïveté est de croire qu'une société sans morale politique est une société menacée. Ces trois films sont un long cri pour essayer de faire comprendre cette nécessité. » (Alain de Sédouy, *Ibid.*)

¹¹⁶ Alain de Sédouy, *Ibid.*

¹¹⁷ « Ce peuple, qui a guillotiné Louis XVI, a besoin d'un père et est resté monarchique. C'est la même foule qui acclamait Pétain et De Gaulle à quatre mois près, avril et août 1944. Les Français sont démocrates jusqu'au vote. Après, ils se débarrassent de leurs responsabilités sur leurs dirigeants. Ce besoin à la fois de démocratie et d'un chef est une contradiction typiquement française. » (*Ibid.*)

faisait irruption. C'est le choc entre deux sociétés, deux conceptions du monde, radicalement opposées.¹¹⁸

Considérablement moins retentissant que *Le Chagrin et la Pitié, Français si vous saviez* n'en est pas moins reçu par sa vague de scandales en 1973 : Gilles de La Rocque, fils du colonel François de La Rocque qui présidait, avant-guerre, les Croix-de-Feu, fait saisir le Tribunal de grande instance de Paris pour imposer la coupure de séquences qui assimilaient le mouvement présidé par son père à la montée du fascisme en Europe, que les auteurs du documentaire acceptent en considérant que d'autres séquences permettaient d'évoquer ce point¹¹⁹. La diffusion en 1982 est analogue à celle du *Chagrin* l'année précédente, le succès d'audience en moins : le documentaire rassemble 10% des téléspectateurs. Contrairement au *Chagrin, Français si vous saviez* n'a jamais bénéficié du mythe fondateur de la censure – pourtant victime au même titre d'une « censure par inertie » – et présente par ailleurs un discours moins incisif, peut-être du fait de l'absence d'Ophuls. Le sujet du documentaire est plus classique, et traite de périodes largement abordées par les documentaires : la Première Guerre mondiale et l'entre-deux-guerres ont déjà été mises en scène par de nombreux programmes de télévision tandis que l'histoire politique de la Seconde Guerre mondiale, ici traitée sous l'angle d'une longue histoire du gaullisme, ne présente pas le même discours iconoclaste qu'Harris et Sédouy avaient déjà porté. Quant à l'évocation de la décolonisation, si elle justifie que la télévision refuse de programmer le film pendant une décennie, elle ne constitue plus à proprement parler un problème plus de dix ans après la mort du Général et alors que les mémoires de la Guerre d'Algérie ont déjà été transmises par des émissions qui défrichent dès les années soixante-dix le tabou national le plus récent. Après cette programmation en demi-teinte, les rapports entretenus par la télévision aux conflits du XXe siècle retombent dans des représentations stéréotypées et mythiques : les années quatre-vingt, paradoxalement, sont marquées par la médiatisation d'un véritable discours hagiographique consacré au général de Gaulle.

C. Un genre inamovible ?

En définitive, le lot des nouveautés apportées à la télévision historique par la gauche au pouvoir accuse rapidement ses limites : l'impulsion culturelle et mémorielle promise pendant la campagne se heurte aux évolutions d'un média qui tend de plus en plus au spectacle et

¹¹⁸ Alain de Sédouy, *Ibid.*

¹¹⁹ « On peut penser, dit Alain de Sédouy, et c'est le droit de chacun, que certains rapprochements ne sont pas possibles. Par exemple, la phrase de Mendès France ('la droite chauviniste, militariste, revancharde et xénophobe') du défilé de la jeunesse hitlérienne, aboutit à l'idée du fascisme. Nous avons donc accepté ces coupures. Défendre son père est honorable et le colonel de La Rocque est mort des suites de sa déportation pour faits de résistance. Mais c'est vrai que la droite est réactionnaire. Il faut donc prendre ce genre de risques. C'est avec trop de prudence qu'on arrive à masquer la vérité. » (*Ibid.*).

s'éloigne des missions de service public. Par ailleurs, la télévision des années quatre-vingt ne tranche pas fondamentalement avec l'organisation héritée de la réforme de l'ORTF de 1974 ni ne modifie les équipes en place dans le champ de la production : le renouvellement – indéniable sur certains points – des documentaires historiques se fait dans le cadre d'une télévision historique toujours dominée par des grandes figures de l'ORTF qui, fortes de leur expérience et de leur ancienneté, prennent de nouvelles responsabilités de production et conduisent les documentaires historiques selon leurs intérêts propres.

1. Des acteurs intouchables

Dans son étude de la télévision historique, Isabelle Veyrat-Masson propose une analysée quantifiée de la sociologie des producteurs d'émissions historiques qu'il est souhaitable de rappeler ici. Tout en relevant la difficulté de classer les auteurs d'émissions historiques de la télévision des débuts¹²⁰, elle donne des chiffres qui confirment les conclusions de mon étude : entre des historiens universitaires peu nombreux (1,2% des auteurs¹²¹, 0,9% des producteurs et 1,9% des auteurs de commentaire) à s'engager à la télévision, et la foule des professionnels de télévision non spécialisés – *i.e.* qui participent occasionnellement à la production d'émissions historiques sans se limiter à cette thématique – qui représente selon les fonctions 80 à 95% des « fabricants d'histoire », c'est la catégorie des professionnels de télévision spécialisés dans l'histoire (4,5% des auteurs, 4,3% des producteurs et 4,6% des auteurs de commentaire) qui domine la télévision historique. Certes engagés dans moins de productions que les professionnels non spécialisés, leur nombre restreint les a rendus immédiatement reconnaissables du public. Si leur proportion baisse au fil des années – les « historiens-télé » sont responsables de 26% des programmes historiques en 1958, 7% en 1961, et seulement 1,1% en 1978 –, c'est surtout que les émissions historiques affichent une croissance considérable ; les professionnels spécialisés bénéficient toujours de la part du lion en termes de médiatisation. Les documentaires historiques, qui sont marqués par la même explosion du nombre de

¹²⁰ Télévision dans laquelle les réalisateurs sont souvent également des auteurs-adaptateurs, parfois assistés d'un conseiller historique pour les documentaires : « Où classer ces auteurs ? Tel écrivain ou tel homme politique doit-il par exemple être considéré comme un historien parce qu'il a obtenu dans sa jeunesse un diplôme d'histoire, alors qu'il n'enseigne pas et ne fait pas de recherche dans cette discipline ? Certains journalistes sont considérés comme des historiens parce qu'ils se sont spécialisés dans ce domaine alors qu'ils n'ont ni la formation d'un historien universitaire, ni son activité de recherche ou d'enseignement. Lorsqu'un historien de métier a orienté ses activités majoritairement dans le domaine médiatique, nous le conservons comme historien sans véritable interrogation, mais il est plus difficile de statuer sur le cas d'un professionnel des médias s'étant spécialisé dans l'évocation du passé. Enfin, dans la répartition des tâches entre le réalisateur, l'auteur, le producteur, le responsable des commentaires, il est difficile de connaître la part réelle jouée par chacun. Bien souvent, il faudrait participer à la réalisation de l'émission pour connaître la réalité d'un générique. Les chiffres obtenus ne peuvent donc que fournir des indications et des tendances. » (I. Veyrat-Masson, *L'histoire à la télévision...*).

¹²¹ Cf. *Ibid.* Tous les chiffres évoqués ici sont issus de la thèse de doctorat d'Isabelle Veyrat-Masson et concernent la production d'émissions historiques dans son ensemble.

producteurs, sont toujours dominés dans les années soixante-dix à quatre-vingt par deux figures majeures qui ont réussi à se rendre indispensables jusqu'à gagner en autonomie et bénéficier de nouveaux rôles dans la production de programmes : Alain Decaux, qui s'impose comme l'historien national dans les années de l'ORTF, bénéficie de nouvelles possibilités d'écriture télévisuelle en passant au documentaire à l'orée des années quatre-vingt ; Daniel Costelle, émancipé de la tutelle de Jean-Louis Guillaud et Henri de Turenne, devient producteur des émissions qu'il réalise et s'impose comme le parangon des ambitions nouvelles du genre du documentaire.

a. Alain Decaux, documentariste

Pour Alain Decaux, l'évolution vers le documentaire est représentative de son parcours intellectuel. En 1984, Pierre Nora constate l'affaiblissement de l'opposition fondamentale à la télévision entre une « petite histoire » académique que portaient Decaux et consorts et l'histoire savante qui refusait, jusqu'à son renouvellement par la troisième génération des *Annales*, l'écriture événementielle voire la notion même du récit : Decaux n'aurait pas été étranger à ce rapprochement, lui qui se trouve au croisement de deux « courbes » historiographiques¹²². On peut en effet percevoir chez ce dernier une inflexion du discours historique au tournant des années 1970. Délaissant l'anecdote et les mystères de l'histoire, il s'intéresse alors à de « vrais sujets historiques » dont la transmission vulgarisée au grand public constitue la porte d'entrée vers une « histoire médiatique », synthèse des deux courants académique et scientifique qui s'opposaient jusque-là et de leurs apports respectifs : la dramatisation nécessaire pour intéresser un public large¹²³, et l'ouverture à une culture historique plus proches d'enjeux sociaux. La prise de responsabilité d'un « historien médiatique » s'incarne chez Decaux par les sujets abordés dans ses nouvelles émissions : une telle évolution était déjà sensible au temps de *La Caméra explore le temps*, qui avait débuté par des portraits biographiques focalisés sur des

¹²² « La querelle des deux histoires, qui a longtemps occupé le devant de la scène, est en train de perdre de sa virulence, à tel point qu'il pourrait y avoir, si j'ose dire, un 'moment Decaux'. Et ce 'moment Decaux', il surviendrait à l'intersection de deux courbes, l'une correspondant à l'évolution de l'histoire dite 'nouvelle' et l'autre tenant à l'évolution de l'ancienne dite 'petite histoire'. L'histoire savante, après s'être intéressée exclusivement aux grandes structures socioéconomiques, après avoir chassé l'événement et fui le fait divers, en revient, comme un des derniers numéros des *Annales* en fait foi, jusqu'à l'examen minutieux du fait divers, retrouve avec la micro-histoire l'événement clé ou l'épisode miniature et s'intéresse, au travers des murs, aux retombées du quotidien au passé. Du coup, en fonction de ce renouvellement des curiosités - et toutes différences maintenues, on y reviendra - le type d'histoire que vous pratiquez, focalisé lui aussi sur l'événement - pas forcément le même -, reprend une certaine légitimité aux yeux de l'histoire universitaire considérée comme noble. » (P. Nora, « Alain Decaux raconte... », p.1).

¹²³ « Il ne suffit pas de parler à son propos de 'vulgarisation', comme on le fait souvent. Elle relève plutôt, à mon sens, de la communication publique. Communication publique qui a ses contraintes, et une en particulier, à laquelle vous êtes resté de bout en bout fidèle : la focalisation sur l'événement dramatique, la dramatisation de l'histoire. Alors que l'histoire de type universitaire fuit l'histoire spectaculaire pour essayer de faire surgir une question qui n'est pas immédiatement donnée par la mémoire, vous êtes contraint de partir de temps forts du souvenir collectif et de les présenter en les saisissant à un moment de dramatisation suprême » (*Ibid.*, p. 10).

événements anecdotiques pour se conclure par des fresques historiques consacrées à de grands groupes¹²⁴. Lorsque *Alain Decaux raconte* l'histoire en direct, il poursuit cette inflexion : il suffit de rappeler l'acte de naissance de l'émission par l'évocation de la Commune, un sujet parfaitement novateur pour la télévision de 1970. Decaux reconnaît pour autant ses limites : il ne se départit pas d'un sens du récit et de la dramatisation exacerbés, considérant qu'il n'est pas un universitaire et qu'il n'a pas à l'être. Il se refuse à traiter d'historiographie à la télévision, non pas qu'il dédaigne la responsabilité du petit écran sur ce sujet : mais, pour lui qui entretient un rapport passionné et personnalisé à l'histoire¹²⁵, ce n'est pas son « job »¹²⁶.

Au tournant des années 1980, Decaux se trouve à un carrefour qui rend manifeste cette évolution vers plus d'historicité¹²⁷ : après plus de dix ans de diffusion, l'émission *Alain Decaux raconte* prend fin en 1981 avec le portrait d'Auguste Blanqui¹²⁸. Decaux ne souffre d'aucune censure par les changements institutionnels : homme revendiqué de gauche, il est à l'aise avec les nouvelles directions et conserve sa place à la télévision. La suite est du côté du documentaire : *L'histoire en question* prend directement la suite de la plus célèbre série du conteur, avec un premier épisode abordant le mystère irrésolu de l'assassinat de Ben Barka en novembre¹²⁹. Decaux explique simplement ce changement de formule : « j'ai estimé que j'avais retiré toutes

¹²⁴ Decaux évoque cette évolution comme relevant d'une manière plus honnête d'envisager l'histoire nationale : « Pendant des siècles, on a réduit l'Histoire d'un pays à l'Histoire de la famille régnante. Une erreur colossale ! La plupart des Français d'aujourd'hui descendent de paysans – pas des rois de France ! Il me paraît plus intéressant de savoir comment vivaient mes grands-parents que ceux d'un prétendant au trône. Depuis plus de quarante ans, je raconte des faits et j'évoque des vies. Dans un récit qui pourrait avoir l'air totalement événementiel, il y a tout un substrat, une toile de fond que je ne peux négliger. » (*L'Écho Illustré*, Genève, 25 juin 1988).

¹²⁵ « Si l'historien ne se met pas à la place des personnages qu'il étudie, s'il n'essaie pas de raisonner comme eux (même s'ils sont disparus), il ne découvre rien. Quelquefois, je ressens physiquement les sentiments de ceux qui sont appelés à devenir les héros de mes récits. [...] D'ailleurs, le choix de mes sujets ne dépend que d'un seul et unique critère : mon intérêt personnel. Quelque chose m'intrigue. J'ai envie de savoir, d'aller jusqu'au bout. La meilleure façon d'y arriver, c'est de traiter le sujet soi-même. » (*Ibid.*).

¹²⁶ « Je pourrais faire, par exemple, une émission sur la formation de la légende napoléonienne, sujet sur lequel il existe déjà des ouvrages remarquables. Je n'intéresserais pas grand monde. Est-ce que je m'intéresserais moi-même ? Je préférerais évoquer le retour de l'île d'Elbe, oui, parce qu'il s'agit d'un moment exceptionnellement fort. Je crois beaucoup, quand je raconte la vie d'un homme, au choix d'un moment. [...] Le chercheur universitaire existe bien sûr comme personne, avec ses passions privées. Mais il s'efforce à disparaître. Il s'interdit de se montrer. L'historien médiatique, lui, se montre tout le temps. Si justement on me regarde, on m'écoute, depuis si longtemps, c'est parce que je suis très personnellement concerné par les sujets que je choisis de traiter. Il y aura donc, dans chaque événement que je raconterai, des personnages que j'aimerai et d'autres que je n'aimerai pas. Je ne peux pas le cacher. Même si je me garde de le dire, le public le voit bien et le sent. Il paraît même que cela se lit sur ma figure, et que lorsque je fais parler un personnage qui ne m'est pas sympathique, immédiatement mon visage évoque l'hostilité que je puis ressentir à son regard. Tout cela est vrai. Cette implication, cette prise de parti inévitable entraînent donc une responsabilité. Je n'essaie pas d'atteindre à une objectivité que je crois impossible, je m'efforce à l'honnêteté. » (*Ibid.*, pp. 14-15).

¹²⁷ Au sens, employé par Isabelle Veyrat-Masson, d'une correspondance du discours historique à des connaissances, des idées et des méthodes issues du champ scientifique et de la recherche.

¹²⁸ *Alain Decaux raconte*, « Blanqui l'insurgé », diffusé sur Antenne 2 le 30 septembre 1981. Identifiant de notice INA : CPB81053257.

¹²⁹ *L'histoire en question*, « Qui a tué Ben Barka ? », diffusé sur Antenne 2, 12 novembre 1981.

les joies que je pouvais retirer de la première série. J'avais envie de changer. »¹³⁰ Le passage au documentaire est également rendu possible par la présence à ses côtés de Janine Knuth, sa documentaliste, qui joue un rôle fondamental dans la production des émissions de Decaux dès lors que ce dernier emploie des documents d'iconographie ou cinématographiques. Sociologue de formation, elle fait ses débuts à la télévision auprès d'Éliane Victor, dans le magazine *Les femmes aussi*¹³¹. Du côté de la télévision historique, elle rencontre Jean-Marc Leuwen en 1967 dont elle se déclare « séduite par son travail... et par l'histoire »¹³². Lorsque ce dernier entame ses émissions avec des historiens, il sollicite sa collaboration : Janine Knuth est documentaliste pour la série *Les chemins de l'histoire* en 1970. La rencontre avec Alain Decaux a lieu plus tardivement et elle participe à la préparation des derniers épisodes d'*Alain Decaux raconte*, à partir de 1978 ; le travail de documentaliste est alors plus léger, les documents étant projetés en diapositives dans le dispositif en direct de l'émission. Avec le passage à la formule de *L'histoire en question*, Janine Knuth devient indispensable à la réussite des séries successives de Decaux. Son rôle demeure subordonné à celui de l'écriture du scénario et de l'enregistrement du texte : c'est sur la base du texte de Decaux déjà enregistré que sa documentaliste cherche des images « pouvant s'y rapporter » ; « les documents ne sont là que pour appuyer, donner quelque chose de vivant. »¹³³

Motivé par les possibilités qui procure le montage d'images d'archives¹³⁴, Decaux se spécialise désormais dans les sujets d'histoire contemporaine : entre autres, il traite successivement de l'enlèvement et du procès d'Eichmann, de l'attentat du petit Clamart, de la révolution hongroise de 1956, du jugement de Pierre Laval, du mur de Berlin, ou encore du

¹³⁰ « J'en étais arrivé à me dire que le tour de force de l'homme seul dont on parlait beaucoup n'était pas une fin en soi, et que ce qu'il fallait d'abord, c'était donner au public le maximum. Or je ressentais souvent le manque d'images, dans ces récits. Je devais me contenter de documents fixes, je les utilisais beaucoup, mais l'image arrêtée, ce n'est pas le film. J'aurais voulu qu'on voie les lieux que je décrivais, j'aurais voulu, s'il s'agissait d'une histoire contemporaine, pouvoir utiliser les films existants. Aussi quand Desgraupes est arrivé à la présidence d'Antenne 2, je lui ai proposé de faire autre chose. Ce qu'il a immédiatement accepté. » (P. Nora, « Alain Decaux raconte... », p. 8).

¹³¹ *Libération*, 12 février 1988.

¹³² *Ibid.*

¹³³ Le travail de documentaliste constitue tout de même une charge de travail considérable, tant les documents sollicités sont variés : « L'émission de ce soir est consacrée au problème de Caluire. J'ai donc peu utilisé le film d'amateur avec les images de Jean Moulin avant-guerre. J'essaie d'être au plus près de la réalité historique et je choisis mes documents en fonction et du texte et des personnages et de l'action dont Alain Decaux parle. Daniel Cordier, le secrétaire de Jean Moulin, m'a fourni une photo de lui jeune. J'ai eu recours à l'INA pour les photos, films de l'occupation, la bataille du Rhin, etc. Je suis assez contente d'avoir obtenu du musée de la Résistance à Lyon la photographie du colonel Schartzfeld (un résistant lyonnais d'origine alsacienne), car je n'ai pas réussi à localiser ses descendants ; et, même si c'est un film connu, d'avoir mis des extraits du beau film de René Clément, *La Bataille du rail*. » (*Ibid.*).

¹³⁴ Jusque-là, la « difficile question de l'image dans les émissions historiques » ne se posait pas : « Cette émission [pouvait] traiter de tous les sujets puisque ce sont les mots qui sont chargés de faire revivre le passé. Même s'il n'existe pas d'images sur un événement ou un personnage, le présentateur [pouvait] l'évoquer. Pourtant, son émission [était] autre chose que du texte et autre chose qu'une voix. Elle [s'apparentait] plutôt à une conférence ou à l'art du conteur. Le regard, les expressions du visage [servaient] de médiation entre le récit et le public. C'est pour cette raison qu'on a à plusieurs reprises fait appel à Alain Decaux pour lancer un débat des *Dossiers de l'écran*, en particulier lorsqu'aucun film n'était disponible. » (I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, pp. 168-169).

bombardement de Guernica. *L'histoire en question* dure jusqu'à l'été 1985¹³⁵ avant que lui succède à la rentrée *Le dossier d'Alain Decaux*, toujours avec la même formule ; cette série est elle-même remplacée à la rentrée de septembre 1987 par *Alain Decaux face à l'histoire*, avec laquelle le conteur retourne à ses premiers amours des énigmes historiques et qui dure jusqu'en septembre 1988. En fait de trois séries successives, les années quatre-vingt sont parcourues de bout en bout par les documentaires qu'Alain Decaux consacre à des sujets historiques parmi les plus variés et dont le changement de titre ne correspond qu'à une réactualisation de la grille des programmes sans réelles modifications. En s'adonnant au documentaire, Decaux renonce au direct pour permettre un montage des séquences mais conserve son « ancien principe » :

C'est-à-dire que j'enregistre d'un coup au début du mois la totalité de mon récit – son et image – comme si de rien n'était. On obtient une bande d'une heure où il y a simplement mon récit continu, rien d'autre, sur laquelle le réalisateur, ensuite, greffe la partie images. [...] Au moindre accroc, je m'arrête, allez, on recommence. Ce sont les facilités de l'enregistrement. On veut bien me dire que le public, lui, ne s'en rend pas compte. Cela me tranquillise un peu.¹³⁶

Si le public ne se rend pas nécessairement compte des évolutions de la formule Decaux, c'est que cette dernière est toujours motivée par les mêmes principes : la conviction d'une responsabilité¹³⁷ du fait d'être écouté par un grand public¹³⁸, toujours présente depuis *La Caméra explore le temps*, le choix de sujets par sa curiosité personnelle¹³⁹, et la nécessité d'une

¹³⁵ *L'histoire en question*, « Le Négus : la tragédie du roi des rois », diffusé sur Antenne 2 le 13 juin 1985. Identifiant de notice INA : CPF85051647.

¹³⁶ P. Nora, « Alain Decaux raconte... », p. 8.

¹³⁷ Responsabilité qui s'accompagne de prises de position dans l'espace public dont l'impact dépasse toutes les attentes : le 20 octobre 1979, Alain Decaux apparaît en une du *Figaro* qui titre : « On n'apprend plus l'histoire à vos enfants. » « Cette affirmation exprime en fait le mécontentement des enseignants d'histoire, réunis autour de l'Association des professeurs d'histoire et de géographie de l'enseignement public (APHG), vis-à-vis des nouveaux programmes. [...] Le débat est lancé, les prises de positions se multiplient, les sondages et les journaux apportent leur lot d'informations : un véritable 'raz-de-marée', écrit le responsable de l'APHG. Enfin, un colloque est organisé sous l'égide de la revue *Historia* sur « Les Français et l'enseignement de l'histoire ». Le 'colloque Decaux' réunit le 6 mars 1980 certains des plus grands historiens français ainsi que des responsables politiques de premier plan. [...] La conclusion du ministre de l'Éducation nationale, Christian Beullac, [...] reconnaît la victoire de l'histoire médiatique et du type d'histoire qu'elle véhicule. La révision des manuels scolaires élaborés en 1975 suit ce colloque et s'opère dans le sens réclamé par le représentant le plus connu de la 'petite histoire'. En 1982, Alain Decaux, de nouveau, est consulté par René Girault, professeur d'université, chargé par le ministre de l'Éducation nationale, Alain Savary, de faire un rapport sur l'enseignement de l'histoire et de la géographie. » (I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, p. 334).

¹³⁸ « J'ai la chance d'être beaucoup lu et entendu. Je me rends compte que pour un vaste public je représente 'la' vérité. Pour des millions de gens, la version que j'aurai donné d'un événement historique sera la seule qu'ils auront reçu de leur vie entière. » (*L'Écho Illustré*, Genève, 25 juin 1968).

¹³⁹ Ainsi, le choix d'aborder dans une émission la vie de Gaspard Hauser : « Je me suis personnellement intéressé depuis vingt ans à cette énigme, et j'avais été enthousiasmé par le film de Werner Herzog. En France, on connaît mal l'histoire de Gaspard Hauser alors qu'elle appartient au patrimoine allemand et qu'elle a toujours passionné les Allemands. Elle rassemble à la fois tout ce qu'on pourrait penser du romantisme allemand et tous les fantasmes liés au mythe de l'enfant sauvage. Tous les ingrédients sont là. Vraiment une histoire des plus poignantes, des plus étranges. » (*TF1 Hebdo*,

adaptation du discours historique qui, plus que d'une simple opposition entre histoire académique et histoire universitaire, tient en réalité à la spécificité de l'histoire télévisuelle¹⁴⁰. Pour autant Decaux retombe parfois dans les travers de l'amateur d'histoires rocambolesques : les émissions dont le sujet touche à un « mystère » historique, en particulier pour les périodes les plus anciennes, le voient considérer par un relativisme douteux des théories farfelues évoquées sans critique, et qui paraissent à la limite du complotisme :

Le débat autour de la Grande Pyramide s'oriente autour de plusieurs questions : est-elle simplement le plus prodigieux monument de pierre qui ait jamais existé ? Est-elle simplement un tombeau ou bien ses constructeurs se sont-ils servis de cette pyramide pour nous transmettre un message, des connaissances qui leur avaient été données et que nous avons perdues ? Certains, même, ont pensé qu'elle contenait la formule de la bombe atomique...¹⁴¹

En quelque sorte, en proposant un état des lieux des réflexions sur le sujet qu'il traite, Alain Decaux finit par tomber dans l'historiographie ; mais une historiographie qui se contenterait de citer travaux et hypothèses sans en faire la critique et déterminer, au sein des théories exposées, lesquelles sont valables et lesquelles doivent être rejetées¹⁴². A la fin des années quatre-vingt, certains critiques de télévision s'impatiente du discours de Decaux, incapable de donner des conclusions étayées¹⁴³. Sur des sujets contemporains et autrement plus

« L'Enfant sauvage de Nuremberg : Gaspard Hauser », 22 mars 1988, Institut national de l'audiovisuel, Fonds TF1 – Dossiers d'émissions).

¹⁴⁰ Decaux réfute notamment le caractère d'objectivité de l'histoire scientifique, se montrant ainsi attentif aux réflexions épistémologiques qui portent sur l'écriture de l'histoire : « L'Histoire est-elle une science ou un art ? Elle est un art qui tend à être une science, mais qui n'y parvient pas. Pourquoi ? Parce que, précisément, entre elle et le lecteur il y a l'historien. Un humain ! Quelqu'un qui ne peut faire abstraction de ce qu'il est. On ne peut donc lui demander l'objectivité. En revanche, il nous doit l'honnêteté. » Cette injonction à l'honnêteté, Decaux l'applique dans son travail de dramatisation : « Je pars de bases absolument certaines. Si je mets deux personnages face à face dans une situation, j'ai la preuve que cette situation s'est produite. S'ils ont une conversation, je sais qu'elle a eu lieu et j'en connais le sens. [...] Dans un livre, je ne permets jamais d'introduire des dialogues. [...] Procéder de la sorte dans un récit télévisé lui enlèverait beaucoup de vie. [...] C'est une licence qui me paraît acceptable. » (*Ibid.*)

¹⁴¹ *TF1 Hebdo*, 1^{er} juillet 1988, Institut national de l'audiovisuel, Fonds TF1 – Dossiers d'émissions.

¹⁴² « Alain Decaux, au cours de l'émission, analysera chacune des hypothèses, et présentera la dernière en date, celle de l'historienne allemande Madame Schmidt-Falk 'qui, dit-il, a, à mon avis, approché de très près la vérité...' [...] Il n'est pas interdit bien au contraire de rêver à d'autres explications, l'aventure tragique de l'enfant sauvage de Nuremberg n'a pas fini de poser questions... » (*TF1 Hebdo*, 22 mars 1988, *op. cit.*).

¹⁴³ « 'Que faire ?', dit-il en opinant du chef, les deux mains appuyées sur une table invisible, légèrement penché en avant. Ça fait déjà une bonne demi-heure qu'Alain Decaux est 'face à l'histoire', une demi-heure qu'il roucoule en solitaire, avec des bigoudis dans la voix, une demi-heure qu'il parle sans que l'on sache avec certitude de quoi il parle vraiment. [...] N'attendez rien de lui, n'attendez pas qu'il apporte une réponse à la question qu'il a posée de son propre chef. N'attendez pas non plus qu'il éclaire vos lanternes sur l'histoire du Masque de Fer qu'il a choisi de nous conter ce soir. C'est simple, il pourrait évoquer la culture des myosotis au Moyen Âge, les déboires amoureux de la Grande Mademoiselle ou de Néfertiti, la construction du canal de Suez ou la recette de la poule au pot, ça serait kif-kif, du pareil au même. Seulement voilà, c'est de l'hypothétique jumeau du Roi soleil dont il se gobege : il faut se faire une raison sous peine de rester sur le quai. C'est incontestable, ce gars-là parle avec ses mains, c'est le premier aède qui fait de nous tous des sourds en puissance, utilise un langage gestuel minimal à l'usage de ceux qui ne l'écoutent pas, ou qui pensent à autre chose. Il suffit de regarder ses mains pour savoir s'il est content ou si, sur le champ, il va piquer une petite colère.

graves, Decaux entend au contraire faire la lumière sur des événements qui ont parfois fait l'objet d'une enquête judiciaire en apportant des éléments nouveaux : c'est le cas de l'émission consacrée à l'arrestation de Jean Moulin¹⁴⁴ dans laquelle Decaux entend déterminer l'identité du traître¹⁴⁵.

Il faut toutefois attendre la fin de son aventure télévisée pour apprécier le véritable apport du documentaire au style Decaux : la pénultième émission voit enfin le conteur quitter son studio pour se rendre sur les lieux du mystère, à l'île de Pâques où il se penche sur les moais monumentaux. Ce faisant, lui qui a toujours abordé l'histoire par son caractère passionnel et le rapport sensoriel aux hommes du passé témoigne d'un choc en se trouvant sur les lieux mêmes de l'histoire évoquée :

L'émission proposée aujourd'hui est particulièrement originale : cette fois l'auteur est sorti du studio et est allé tourner à l'île de Pâques. C'est sur la plage même où ont débarqué un jour des navigateurs venus de Polynésie qu'il racontera leur épopée. C'est dans le volcan même d'où sont sorties toutes les statues qu'il montrera l'extraordinaire travail accompli par les anciens Pascuans. [...] Alain Decaux le dit lui-même aujourd'hui : « J'ai beaucoup voyagé par le monde. C'est à l'île de Pâques que j'ai ressenti le choc le plus violent de mon existence. »¹⁴⁶

Plus de trente ans après avoir pour la première fois ouvert une émission historique à la télévision, Decaux découvre le sentiment dont Daniel Costelle avait fait état en se rendant sur les lieux de l'histoire à la recherche d'une authenticité unique ; contrairement à ce dernier, Decaux n'en profite pas longtemps. L'émission de septembre 1988¹⁴⁷, qui dresse le portrait de Pu Yi à la suite de la sortie du *Dernier empereur* de Bernardo Bertolucci, est la dernière. Alain Decaux, au fil des années, est devenu bien plus qu'un simple auteur de télévision : c'est « une sorte de personnage officiel »¹⁴⁸, dont l'élection à l'Académie française en 1979 consacre la

C'est toujours utile de savoir dans quelle disposition se trouve votre interlocuteur, même s'il parle tout seul et ne vous laisse pas le temps d'en placer une. » (*Libération*, 15 février 1988).

¹⁴⁴ *Alain Decaux face à l'histoire*, « Jean Moulin et les énigmes de Caluire », diffusé sur TF1 le 12 février 1988. Identifiant de notice INA : CPA88001403.

¹⁴⁵ Pour préparer cette émission, Alain Decaux consulte les archives de Daniel Cordier : « C'est un grand scoop : il a accepté de me parler, il m'a donné des précisions sur le comportement étrange de certains, il m'a apporté plein d'éléments nouveaux que je relate » et qui doivent servir une contre-enquête : « On a bien réhabilité Jeanne d'Arc... Je crois que la vérité doit être dite. Bien sûr, avec mon équipe nous avons avancé avec prudence. L'affaire de Caluire est grave, et nous étions angoissés en préparant l'émission. Je ne suis pas homme à dire : voilà ce qu'il faut penser. Je donne objectivement tout le dossier de l'affaire mais avec des faits nouveaux apportés par Daniel Cordier. » (*La Wallonie*, « Le scoop sur l'affaire Jean Moulin », 12 février 1988).

¹⁴⁶ *TF1 Hebdo*, 1^{er} juillet 1988, *op. cit.*

¹⁴⁷ *Alain Decaux face à l'histoire*, « Le dernier empereur de Chine, la vérité », diffusé sur TF1 le 7 septembre 1988. Identifiant de notice INA : CPA88010175.

¹⁴⁸ I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, p. 166.

légitimité définitive de l'histoire médiatique. Il met un terme à son activité de producteur de télévision lorsque, nouvelle consécration, il entre en politique : après les élections législatives de 1988 par lesquelles la gauche sort victorieuse des urnes et qui mettent fin à la cohabitation politique, il est nommé ministre de la Francophonie au gouvernement de Michel Rocard.

b. Daniel Costelle, producteur à la conquête du monde

Au milieu des années 1970, le réalisateur change de stature : dès le premier épisode des *Grandes batailles du passé*, il est associé à Jean-Louis Guillaud et Henri de Turenne en tant que producteur exécutif ; sur le dernier épisode des *Grandes batailles* consacré au procès de Nuremberg, il tient le même rôle. Ce passage de la réalisation à la production constitue une émancipation de ses deux aînés : Jean-Louis Guillaud, appelé à d'autres responsabilités à la Troisième chaîne de l'ORTF puis à TF1, n'est plus qu'occasionnellement producteur de la série lancée avec Henri de Turenne. Costelle est désormais à égalité avec ce dernier et ne tient que rarement le rôle de réalisateur. La série dure jusqu'en mars 1978 et Henri de Turenne en reste à la tête jusqu'au bout ; passée cette date, Daniel Costelle s'affirme comme le plus gros poisson dans la mare du documentaire historique¹⁴⁹. Dès 1976, il est le seul responsable de *La merveilleuse histoire des jeux olympiques*, dont il est le réalisateur et le producteur : cette première expérience en toute autonomie est le lancement d'un nouveau modèle de séries tout entier associé à Daniel Costelle. Les succès d'audience que représentent ses réalisations mettent en confiance les dirigeants de chaînes qui lui accordent plus de moyens : à l'inverse des séries similaires aux *Grandes batailles*, pour lesquelles les épisodes étaient produits individuellement et diffusés à plusieurs mois d'écart, système qui permettait d'annuler à tout moment une série au coût trop élevé ou ne satisfaisant pas pleinement les attentes, les séries documentaires produites après l'éclatement de l'ORTF sont, pour la plupart, réalisées sur un modèle unique

¹⁴⁹ Il défend dès lors sa manière personnelle d'écrire l'histoire en marquant une opposition certaine avec l'université : « La connaissance du passé, telle est la définition de l'histoire. Pour l'approcher, deux démarches sont envisagées : l'une scientifique, l'autre subjective. « L'Homotelevisus », comme l'appelle Daniel Costelle, a tout intérêt à se tourner vers le passé, surtout depuis l'invention du cinéma, celui qui recherche a à sa disposition tous les moyens de parvenir à cette grande découverte. Pour Costelle, en considérant l'Histoire comme source d'enseignements et source d'aventures, il faut la montrer de façon attrayante. 'L'idéal, dit-il, serait d'en faire un western !' [...] Lorsqu'on interroge la Faculté, sa réponse est la suivante : 'si l'homme se tourne vers le passé, c'est parce qu'il a besoin de racines, donc de sécurité. Le passé, riche de souvenirs sociologiques, est notre 'dépôt de matériaux'. Il faut l'assumer et s'y référer sans cesse pour mieux comprendre le présent, et empiéter sur l'avenir. Chaque fois qu'un groupe social veut affirmer sa personnalité, il se tourne vers l'histoire. Même un illettré qui ne connaît pas le mot Histoire possède en lui les éléments du passé : les traditions.' L'homme, par essence porte un intérêt à l'histoire parce qu'elle l'intrigue et 'parce qu'elle est riche de choses étonnantes', conclut Daniel Costelle, il ajoute : 'à un deuxième niveau, associer l'Histoire et la Marine, cela correspond à un engouement actuel : le besoin d'évasion, le désir du voyage, le nouveau romantisme des gens'. » (*TF1 Hebdo, Histoire de la marine*, non daté, Institut national de l'audiovisuel, Fonds TF1 – Dossiers d'émissions).

de six épisodes de cinquante-deux minutes, produites d'un seul tenant et diffusées en quelques semaines.

Après l'éclatement de l'ORTF, Daniel Costelle part pour TF1 à la conquête du monde. Il produit plusieurs grandes séries qui constituent chaque année ou presque des événements télévisuels : *La merveilleuse histoire des jeux olympiques* est diffusée en 1976, les *Histoire de l'aviation* en 1977, *des trains* en 1978, *de la marine* en 1979. Il produit encore pour TF1 *Les grandes aventures de l'Himalaya* en 1981, *l'Histoire des inventions* en 1983, *l'Histoire du rire* en 1984. La collaboration avec TF1 s'arrête après la privatisation de cette dernière ; en 1988 et 1989, *L'épopée de la Croix-Rouge* et *Le souffle de la liberté* sont respectivement diffusés sur FR3 et Antenne 2. Par ces grandes séries, Daniel Costelle n'entend rien de moins que « constituer une grande fresque : celle de l'homme face à son aventure, de l'homme face à la conquête du monde, de l'homme face à la découverte. »¹⁵⁰ Après avoir traité pendant dix ans des conflits du XXe siècle puis d'une histoire des civilisations représentée par le choc des cultures, Daniel Costelle envisage une autre manière d'écrire l'histoire dont l'objectif est de retracer l'épopée du genre humain par la conquête technologique¹⁵¹. Il reprend à cette fin sa pratique du documentaire théorisée dans *Les Grandes batailles* : les émissions sont toujours composées d'un montage de documents d'archives, d'interviews de témoins ou d'experts ainsi que des séquences tournées par Costelle dans lesquelles il s'autorise toutes les expérimentations. L'enjeu principal est toujours, par la recherche documentaire, de trouver des images inédites à même de susciter l'émerveillement du téléspectateur ou, à défaut d'en trouver, d'en filmer des tout aussi impressionnantes :

Je n'ai pas voulu faire un documentaire-pensum, je me suis efforcé d'approfondir un certain style de mise en scène : l'effort a été de mettre bout à bout des scènes passionnantes, étonnantes, les différents documents provenant d'origines diverses en supprimant les temps morts, ce qui fait qu'au bout du compte tout coule sans à-coups. A aucun moment le téléspectateur ne doit s'ennuyer. Pour arriver à ce résultat, le même montage a été recommencé parfois vingt fois de suite. Par exemple, dans la première émission aucun banc-titres, aucune gravure, tout ce qui d'ordinaire est fastidieux, a été évité. [...] Mon but est de passionner les gens, [...] de

¹⁵⁰ *Ibid.*

¹⁵¹ « 'Un jour, un homme est parti sur la mer...' c'est ainsi que commence 'Histoire de la marine'. A travers cette série, Daniel Costelle raconte deux histoires : d'abord celle pathétique et grandiose de la conquête de la mer, comment les hommes petit à petit, en suivant les rivages ont découvert la mer, puis l'océan, et le monde. Puis vient l'histoire de la guerre sur mer : comment, par exemple, les hommes en sont arrivés à construire des forteresses flottantes, des cathédrales d'acier, véritables monstres de 40 000 tonnes et plus parfois, pour s'entretenir. » (*Ibid.*).

les intéresser, de les étonner, tout comme je le suis lors de mes recherches et de mes découvertes.¹⁵²

Pour mener à bien ses projets, Costelle dispose de moyens encore inédits pour des documentaires historiques et qui dépassent largement les finances que la télévision accordait aux *Grandes batailles*. La réalisation d'une série s'inscrit désormais dans le temps long : *Histoire de la marine* est l'objet de deux ans de travail, dont une année est consacrée au montage ; Costelle met en avant l'importance des reportages tournés à travers le monde dans cette période qui constituent « 25 kms » de bobine. *Histoire de l'aviation* est le résultat d'une année de travail, dont trois mois de tournage : « 300 kms » d'images d'archives sont visionnés pour une bobine de trois kilomètres de long au montage final. Les moyens financiers sont à la hauteur : avec une coproduction par TF1 et Pathé-Cinéma, Costelle dispose d'un budget de 4 884 365 francs pour *Histoire de la marine*, de 4 375 866 francs pour *Histoire de l'aviation*, de 4 270 504 francs pour *Histoire des trains*¹⁵³. Le coût des séries réside essentiellement dans le financement de tournages à l'étranger, d'autant plus coûteux que les équipes de Costelle se déplacent en de multiples pays : les séquences d'*Histoire de la marine* sont tournées sur tous les océans¹⁵⁴, l'*Histoire des trains* emmène Costelle sur tous les continents.

La mise en scène des témoins joue toujours un rôle fondamental dans ces séries, avec les mêmes modalités de représentation que pour les *Grandes batailles* ; c'est ainsi que Costelle présente la première de ces séries consacrées aux Jeux olympiques. La rencontre avec Leni Riefenstahl, réalisatrice du documentaire de propagande *Olympia*¹⁵⁵ qui célébrait en 1936 les jeux de Berlin, représente un aboutissement des théories documentaires de Costelle : la mise en situation du témoin combinée au montage d'archives trouve là un dispositif indépassable où les archives sont directement confrontées à leur créatrice. En-dehors de cette rencontre exceptionnelle, Costelle continue à faire intervenir des témoins issus des horizons les plus divers : pour la première émission de l'*Histoire de la marine*¹⁵⁶, participent ainsi Alain Bombard, Jean Campistron (navigateur et peintre), Philippe Fraisse (archéologue), le Commandant Cousteau, Attilio Cuccari (historien italien), Régis Bayer (historien spécialiste des vikings), Paul-

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ Chiffres issus des contrats de production portés dans les dossiers signalétiques des émissions. Institut national de l'audiovisuel, Fonds TF1 – Dossiers d'émissions.

¹⁵⁴ Le journal de réalisation de la série indique ainsi des tournages à : Tahiti, Bora Bora, Djerba, Sondebörg, Monaco, Haïti, Délos, Barcelone, l'île des Ambiez, Ostie, Venise, Paris, l'île de la Tortue, Key West en Floride, Nantes, Saint Malo, Londres, Greenwich, Québec (Institut national de l'audiovisuel, *loc. cit.*).

¹⁵⁵ Costelle, qui n'en était pas à sa première rencontre avec des témoins nazis de la Seconde Guerre mondiale, déclare à cette occasion : « Je lui en veux, parce qu'elle exerce le même métier que moi. Parce qu'elle a réalisé un film de propagande à la gloire du nazisme. Et parce que c'est une belle œuvre... » (Dossier de presse TF1, *La merveilleuse histoire des jeux olympiques*, Institut national de l'audiovisuel, Fonds TF1 – Dossiers d'émissions).

¹⁵⁶ *Histoire de la marine*, « A la découverte de la mer », diffusé sur TF1 le 23 octobre 1979. Identifiant de notice INA : CPA79052550.

Émile Victor, le commandant Luc-Marie Bayle (du musée de la Marine), Jose Mara Martinez (historien espagnol) et Albert Mangones (historien à Haïti) : comme depuis les *Grandes batailles du passé*, les témoignages font se mélanger des acteurs célèbres de l'histoire évoquée comme des anonymes et des experts du sujet. La reconstitution est également toujours employée : Costelle filme la reconstitution d'un voyage de vikings ou la plongée du premier sous-marin employé pendant la guerre de Sécession ; *Histoire de l'aviation* est l'occasion de faire voler des avions anciens¹⁵⁷ et notamment de rejouer la traversée de la Manche dans les mêmes conditions que Blériot. Des accidents interviennent : sur le tournage de l'émission consacrée à la Première Guerre mondiale, l'équipe de la série incendie accidentellement un triplan d'époque.

Costelle est seul maître à bord de sa série : il bénéficie d'une équipe dévouée, dont les techniciens le suivent depuis les débuts des *Grandes batailles*¹⁵⁸. Certains d'entre eux suivent une trajectoire similaire à celle de Costelle sous la houlette de Guillaud et Turenne : René-Jean Bouyer, réalisateur diplômé de l'IDHEC, est employé comme ingénieur du son sur les *Grandes batailles*¹⁵⁹ ; il est progressivement lancé dans la réalisation en relais de Daniel Costelle. Pour les *Grandes batailles du passé*, il réalise son premier documentaire avec « La bataille de Gettysburgh » ; dès la réalisation de *La merveilleuse histoire des jeux olympiques*, il est le réalisateur attitré d'un Daniel Costelle désormais producteur. Ce dernier choisit désormais seul les sujets de ses documentaires, et souvent en fonction de ses intérêts propres : c'est en particulier le cas pour *Histoire de l'aviation*, un sujet qui passionne Costelle¹⁶⁰ et qu'il avait déjà pu expérimenter avec *La bataille de l'Angleterre*. Les documentaires ne sont pourtant pas dénués de liens avec une certaine histoire politique, voire une actualité contemporaine : l'apparente innocente série consacrée à l'histoire des trains est, de toutes celles de Costelle, la plus marquée par des enjeux mémoriels : l'épisode du « Transsibérien » fait la dénonciation des camps de travail soviétiques, cinq ans après la publication de *L'Archipel du goulag* ; l'émission est censurée « pour cause

¹⁵⁷ « Témoins aussi, mais inanimés, les avions eux-mêmes, une quantité d'avions tous plus étranges, tous plus étonnants les uns que les autres dont certains sont sortis des musées. 'On revient avec beaucoup d'amour à ces machines-là, explique Daniel Costelle, les escadrilles du souvenir sont de plus en plus nombreuses ; sans doute le tournage est-il venu à point. Il y a dix ans il n'y avait pas tout cela.' » (TF1 Hebdo, *Histoire de l'aviation*, non daté, Institut national de l'audiovisuel, Fonds TF1 – Dossiers d'émissions).

¹⁵⁸ « Ces émissions sont avant tout l'œuvre d'une équipe, plus qu'une équipe, une bande de copains qui travaillent avec moi depuis plusieurs années. Chacun participe à l'effort général, tant pour la recherche des documents que pour celle des participants. René-Jean Bouyer, Bella Besson, Marcelle Lioret, la monteuse (l'une des personnes les plus importantes de l'émission) et moi-même coordonnons le tout. » (Daniel Costelle, TF1 Hebdo, *Histoire de l'aviation*, non daté, Institut national de l'audiovisuel, Fonds TF1 – Dossiers d'émissions).

¹⁵⁹ *Ibid.*

¹⁶⁰ « Tout enfant déjà, il collectionnait toutes les images et photographies d'avions qui lui tombaient sous la main pour les coller dans un grand cahier et constituer ainsi sa première histoire de l'aviation. 'J'ai essayé de voler, raconte-t-il avec regret, mais je suis terriblement myope et astigmatique et je n'ai jamais pu passer les tests, je vole donc, dès que je peux, avec les autres.' Il n'est donc pas étonnant qu'après les deux années qu'ont duré la fabrication de cette série, il avoue : 'Je n'ai pas encore eu ma ration d'avions, je peux continuer.' » (TF1 Hebdo, *Histoire de l'aviation*, *op. cit.*).

d'amitié franco-soviétique »¹⁶¹ mais ne déclenche aucune réaction professionnelle. Proche des cadres dirigeants de la télévision, Costelle se résigne à l'interdiction sans susciter de scandale. Un autre enjeu mémoriel d'importance, qui traite de tabous historiques français cette fois, est également porté par la série : « Trains d'Afrique »¹⁶² est devenu par la force des choses un documentaire sur le passé colonial. L'émission manifeste un fragile équilibre entre une reconnaissance partielle des crimes coloniaux et de l'hécatombe des ouvriers africains employés sur les réseaux de voies ferrées et la célébration d'une certaine représentation d'un développement civilisationnel impulsé par la France, marqué par la « joie » et la « gaité ».

En faisant l'histoire du progrès de l'humanité, Daniel Costelle pose nécessairement la question des origines de la civilisation et introduit dans son discours une certaine nostalgie vis-à-vis des périodes pionnières où les hommes partaient à la conquête du monde, chaque domaine technologique évoqué ayant abouti à une certaine aseptisation. Aussi, il s'interroge sur l'évolution de « vieux rêves » vers une réalité accomplie mais souvent détachée des mentalités originelles : « Qu'est donc devenu ce vieux rêve : voler ? »¹⁶³ Les avions, les navires, les trains sont autant de véhicules qui émerveillaient les hommes à qui ils permettaient de franchir les frontières pour lesquels Costelle tente de retrouver cette gloire passée :

Les grands trains aujourd'hui sont aseptisés, insonorisés, électronisés, ils ont rejoint les équipements ultra-modernes auxquels nous sommes habitués, pourtant, cela n'est pas sans nostalgie que l'on évoque les vieilles machines qui toussotaient et crachaient leurs escarbilles ou comme une jolie femme à sa toilette n'en finissaient pas de sécréter leurs nuages de vapeur pour démarrer à grand fracas.¹⁶⁴

En quelques années, fort du succès des séries qu'il réalise, Daniel Costelle réussit ainsi à s'imposer comme le producteur de documentaires historiques incontournable de la télévision française : ses productions bénéficient systématiquement des moyens les plus importants qu'alloue le petit écran pour des émissions historiques. Son impact sur le genre, après l'éclatement de l'ORTF, dépasse une simple influence esthétique déjà éprouvée dans les années de l'Office : en obtenant la confiance des dirigeants de la télévision pour produire des documentaires coûteux et ambitieux, au faible rendement du fait du temps nécessaire à la réalisation, Costelle a contribué plus que quiconque à conférer des nouvelles ambitions au genre du documentaire : à sa suite, et profitant aussi de conditions de production plus favorables par

¹⁶¹ Et non pas interdite, comme Isabelle Veyrat-Masson l'a écrit en relayant les propos de Daniel Costelle : il semble que la censure se soit limitée à la coupure des séquences qui faisaient la dénonciation du goulag, puisque la presse spécialisée de l'époque critique l'absence du sujet dans le discours général de l'émission. Cf. I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, p. 315.

¹⁶² *Histoire des Trains*, « Trains d'Afrique », diffusé sur TF1 le 28 mars 1978. Identifiant de notice INA : CPA78057214.

¹⁶³ TF1 Hebdo, Histoire de l'aviation, op. cit.

¹⁶⁴ Dossier de presse TF1, *Histoire des trains*, Institut national de l'audiovisuel, Fonds TF1 – Dossiers d'émissions.

la coopération avec des sociétés privées, les producteurs de documentaires ont bénéficié durant les années 1980 de possibilités de création largement étendues.

2. L'ambition d'un genre

Poussé par des producteurs d'importance qui assurent la pérennité du genre comme programme destiné au « grand public », le documentaire peut faire preuve à partir de la seconde moitié des années soixante-dix d'une ambition relativement nouvelle. Celle-ci s'oriente dans deux directions à la fois contradictoires et complémentaires : dans le sillage Costellin, le documentaire fait l'objet de « grandes séries », présentées comme de véritables événements de la programmation du fait de l'ampleur du sujet qu'elles convoquent, des moyens alloués à des tournages de plusieurs mois, à la richesse de la documentation iconographique exploitée ou de la qualité des témoins mis en scène. D'une autre part, la réussite du genre autorise la mise en production de « documentaires de création », produits d'une politique publique de la télévision¹⁶⁵ et pour lesquels l'INA est un acteur fondateur, qui s'inscrivent dans la tradition de la télévision culturelle et cherchent à renouveler les formes de l'expression télévisuelle. Ces deux types de séries se rassemblent en un point : chacun envisage la télévision comme un média riche en possibilités dont le propre doit être de proposer au téléspectateur des programmes aux ambitions cinématographiques.

a. Les « grandes » séries : le documentaire explorateur

La pratique du documentaire par Daniel Costelle, décrite plus haut, est ce qui définit le mieux ce que sont les grandes séries documentaires des années soixante-dix à quatre-vingt ; bénéficiant de conditions de production favorables pour la réalisation d'un seul tenant d'un ensemble d'émissions, elles retracent l'histoire du progrès de l'humanité dans ses aspects les plus divers. L'automobile y tient toujours une place particulière : Henri de Turenne produit et écrit en 1976 la série *Des autos et des hommes*, réalisée par Claude Savarit, qui fait le lien entre les évolutions techniques de l'automobile et l'histoire politique et culturelle du XXe siècle. Cette histoire passe également toujours par des portraits ; Nicolas Skrotzky et Jean-Roger Cadet

¹⁶⁵ « La notion d'œuvre de création originale est au cœur de la politique de qualité réaffirmée en août 1976 dans une lettre adressée aux présidents des chaînes par le Premier ministre, qui définit les objectifs en la matière. Les sociétés de télévision y sont invitées à orienter leurs efforts dans le sens d'une amélioration de la qualité des programmes, notamment par l'augmentation du nombre de créations télévisuelles françaises. Pour les aider, un fonds de création audiovisuelle est créé en 1979. Géré par le ministère de la Culture, il 'a pour objectif de favoriser la réalisation d'œuvres d'auteurs et la recherche de nouveaux talents dans le domaine du documentaire' par un système de coproduction avec les chaînes. La loi de juillet 1982, enfin, ne mentionne plus la notion de qualité mais indique que la répartition de la redevance entre les chaînes tient compte, entre autres, de l' 'effort consenti en faveur de la création'. » (G. Poels, *Les trente glorieuses...*, p. 327).

proposent en 1979 *La relative vérité d'Albert Einstein* sur TF1, qui cherche à « redonner une dimension humaine et accessible à celui qui fut un homme grand et simple tout au long de sa vie »¹⁶⁶ et, surtout, un témoin privilégié de l'histoire de son temps. « Physicien génial, homme errant, politiquement engagé, pacifiste mais entraîné dans la fabrication de la bombe atomique, sioniste convaincu », Einstein est représentatif des grands enjeux historiques du début du XXe siècle en même temps qu'il est le représentant par excellence du génie scientifique de l'humanité. La composition des experts sollicités pour la série témoigne du lien étroit que la télévision attribue aux sciences formelles par rapport à l'histoire ; les physiciens – Georges Lochak, Roland Omnes, Marie-Antoinette Tonnelat – y sont aussi légitimes que les historiens – Serge Moscovici, Pierre Thuillier – pour traiter de l'histoire contemporaine. C'est l'un des effets de la télévision historique qui fait appel à des experts et témoins d'horizons divers : elle crée une équivalence des expériences qui entraîne une confusion quant aux fondations de la connaissance historique.

L'exploration géographique, présentée plus haut, joue également un rôle important dans la transmission d'un discours général sur l'histoire de l'humanité : *Les grands fleuves* sont des « reflets de l'histoire » qui permettent d'en apprécier les différentes facettes¹⁶⁷. « Sources de vie et de richesse, protecteurs ou destructeurs, les fleuves ont toujours constitué un pôle d'attraction pour l'homme et favorisé le développement des civilisations »¹⁶⁸ ; un an après la diffusion de la *Méditerranée* de Fernand Braudel, la série n'est pas étrangère au discours porté par ce dernier, qui participe à un épisode réalisé par Carlos Vilardebo¹⁶⁹. Les fleuves y apparaissent à la fois comme un centre de concentration humaine, vecteur de l'agriculture, mode de transport, et source d'énergie ; ce sont aussi une source de mort par les inondations du Gange, le climat équatorial de l'Amazone ou du Nil blanc, l'insalubrité du Pô. L'histoire des fleuves se poursuit jusqu'aux manifestations récentes de l'innovation technologique : « Aujourd'hui encore, les fleuves sont indispensables pour le refroidissement des centrales nucléaires ; et aussi, privilège malheureux, les fleuves sont les poubelles de la civilisation industrielle. Cela risque de mettre en péril tout un équilibre écologique et, de plus en plus, on

¹⁶⁶ Dossier de presse TF1 de la série, Institut national de l'audiovisuel, Fonds TF1 – Dossiers d'émissions.

¹⁶⁷ « Les noms des fleuves font rêver... Car l'histoire des fleuves est d'abord celle des hommes qui les ont découverts, des civilisations que leurs eaux calmes ou tumultueuses ont vu naître et mourir, des communications qu'ils ont établies, quelquefois par des guerres cruelles allant jusqu'au génocide, entre des peuples qui, sans eux, ne se seraient jamais connus. La géographie n'est que le prétexte ou le point de départ pour montrer comment les fleuves ont fait vivre les hommes, de la pratique ancestrale de la pêche ou des inondations qui fertilisaient les plaines, aux immense complexes industriels d'aujourd'hui. [...] Si chaque fleuve a son histoire qui lui est particulière, toutes ces histoires ont ceci de commun : que les fleuves ont profondément marqué les hommes qui ont vécu sur leurs rives et les civilisations qu'ils ont contribué à créer. » (Dossier de presse FR3 de la série, Institut national de l'audiovisuel, Fonds FR3 – France 3).

¹⁶⁸ *Ibid.*

¹⁶⁹ *Les grands fleuves : reflets de l'histoire*, « Le Tage », diffusé sur FR3 le 30 septembre 1977. Identifiant de notice INA : CPC77057763.

lutte contre ce phénomène. »¹⁷⁰ La formule particulière de la série, qui aborde tour à tour des cours d'eau saisis comme objet historique autonome au sein d'un bassin fluvial qu'il détermine, interdit toutefois un discours d'ordre général sur ce que représentent pour l'humanité les fleuves dans leur ensemble. On touche déjà là à l'ambition créatrice du genre du documentaire : la série est une collection d'émissions autonomes, confiées à des réalisateurs disposant d'un « cahier des charges » mais libres de s'exprimer selon leur « sensibilité particulière ». A ce titre, l'objet-fleuve s'efface parfois derrière des évocations plus traditionnelles et moins façonnées par l'influence braudélienne. L'émission consacrée à la Loire¹⁷¹ délaisse les aspects économiques, politiques et sociaux définis par les producteurs de la série pour mettre en valeur le patrimoine des châteaux qui semble seul porter l'intérêt du fleuve français, identifié à une histoire nationale traditionnelle – celle de Saint Martin, Grégoire de Tours, Louis XI et François Ier :

Impropre aux moyens de navigation moderne, ce n'est pas un fleuve actif, comme le Rhin, spectaculaire comme le Mississippi, mais on y trouve toutes les nuances du paysage de France. C'est à la lumière de Loire, entre le gris et le rose, qu'on arrive à saisir, un soir peut-être, l'essence d'une civilisation. Une église romane dorée au soleil couchant, un manoir mystérieusement endormi livrent les clefs du passé mieux que des manuels. [...] Pendant les règnes des Valois, c'étaient Chinon, Amboise, Loches, Blois qui étaient les points de mire du royaume.¹⁷²

En d'autres occasions, le fleuve constitue un objet d'histoire nationale qui pose la question de l'inscription de cette dernière dans une histoire mondialisée. Avec la Volga¹⁷³, Georges Barsky s'intéresse à un symbole de l'histoire russe, rempart contre les Tatars à l'est, les Allemands à l'ouest, et berceau d'hommes illustres parmi lesquels Lénine, Gorki, Gogol ou Dostoïevski. A l'inverse, Marcel Pagliero, qui insiste sur la « mission pacifique de rapprochement des peuples » que constituent des projets de creusements de canaux entre les mers, s'interroge avec le Rhin : « Qu'est-ce que le Rhin ? Une frontière qui sépare les peuples, ou un lien qui les unit ? Disons qu'à travers les siècles il a été les deux, et que malgré le tumulte des armées conquérantes qui l'ont traversé dans les deux sens, une grande civilisation est née sur ses rivages »¹⁷⁴. En sollicitant de nombreux historiens, avec plusieurs intervenants à chaque

¹⁷⁰ Dossier de presse FR3 de la série, *op. cit.*

¹⁷¹ *Les grands fleuves : reflets de l'histoire*, « La Loire », diffusé sur FR3 le 14 octobre 1977. Identifiant de notice INA : CPC77054282.

¹⁷² Dossier de presse FR3 de la série, *op. cit.*

¹⁷³ *Les grands fleuves : reflets de l'histoire*, « La Volga », diffusé sur FR3 le 23 septembre 1977. Identifiant de notice INA : CPC77058221.

¹⁷⁴ *Les grands fleuves : reflets de l'histoire*, « Le Rhin », diffusé sur FR3 le 28 octobre 1977. Identifiant de notice INA : CPC77052598.

épisode, la série dénote les ambitions du genre documentaire qui associe désormais la participation des experts à des tournages d'ampleur : Michel Honorin¹⁷⁵ réalise l'épisode consacré à l'Amazonie après avoir tourné celui sur le Gange, et dispose de deux mois dans la jungle américaine où l'histoire est rattrapée par le présent¹⁷⁶. Par de telles séries qui bénéficient du précédent des *Grandes batailles*, les réalisateurs de télévision apparaissent à l'image des *Grands explorateurs* que le petit écran aime tant à mettre en scène : « *Driven by ambition and greed, in quest of prestige and glory or searching for a unique brand of personal fulfilment, they made journeys never achieved before* »¹⁷⁷.

Si la télévision fait de la place pour les explorateurs eux-mêmes – Paul-Émile Victor produit en 1985 *L'Aventure polaire*, réalisée par Jean-Michel Meurice, qui s'inscrit dans la programmation voulue par TF1 du « thème de l'aventure » et retrace par la même occasion l'histoire glorieuse du documentaire par la figure de Robert Flaherty et de son *Nanook* – c'est bien, *in fine*, Daniel Costelle qui s'impose comme le grand aventurier de la télévision française. Ses nombreux tournages à l'étranger sont l'occasion, plus encore que d'enregistrer des images inédites, d'une exhumation d'archives méconnues : comment procède-t-on, dans le cadre d'une *Histoire des inventions*, « pour obtenir 23 000 mètres pellicule 16mm couleur et 21 000 mètres de documents d'archives ? »¹⁷⁸ Il faut voyager, en Italie, en Suède ou en Angleterre¹⁷⁹ ; Costelle dispose désormais de plusieurs collaborateurs qui débusquent pour lui à l'étranger les documents requis, mais également les témoins et les lieux de tournages ; Marcelle Lioret, monteuse des *Grandes batailles*, est chargée des cinémathèques américaines¹⁸⁰. Représentant par

¹⁷⁵ Ancien grand reporter de guerre, Michel Honorin travaille originellement à la télévision pour *Cinq colonnes à la une* ; emprisonné pendant vingt-huit jours et passé à tabac par des militaires français lors d'un de ses reportages au Tchad, proche de Gilles Caron, autre grand reporter disparu au Cambodge en 1970, il passe à la réalisation de documentaires comme « activité plus pacifique ».

¹⁷⁶ . « L'Amazonie a demandé deux mois de tournage. Deux mois qui ne furent pas de tout repos. A l'image du fleuve. [...] Lorsque Michel Honorin et son équipe de techniciens de la station FR3 de Lille sont arrivés à Belem, le convoi de personnalités venues de Rio pour inaugurer la portion d'autoroute aux environs de Manaus venait d'être attaqué par des Indiens armés d'arcs et de sarbacanes ! Dérision des armes, pauvreté du geste, mais cri de protestation face à la mainmise des trusts multinationaux sur le pays, devant les méthodes employées pour extraire le maximum de richesses en un minimum de temps [...] Près d'Iquitos, Michel Honorin a vu et filmé des Indiens à qui on fait jouer les 'indiens' pour les touristes venus en charter... 'C'est la misère propre', dit le cinéaste [...] » (*Le Matin*, 5 novembre 1977).

¹⁷⁷ Présentation de la série *Les Grands explorateurs*, de Jesse Lasky Jr. et Pat Silver, réalisée par Fred Burnely et racontée par David Attenborough pour la BBC, adaptée pour TF1 en 1979.

¹⁷⁸ Dossier de presse TF1 de la série *Histoire des inventions*, Institut national de l'audiovisuel, Fonds TF1 – Dossiers d'émissions.

¹⁷⁹ Costelle se déclare « allergique au plan extérieur, au grand panoramique », pourtant moteur de l'esthétique des *Grandes batailles*. Cette nouvelle série est tournée dans l'intérieur de « musées vivants » : à Londres au Science Museum, au Musée de la Science de Florence et à la maison de Léonard à Vinci, au musée Gutenberg de Mayence, au musée de l'horlogerie de Locle, mais également à Taïpei, Tokyo, Detroit, Philadelphie, etc.

¹⁸⁰ « Il existe des trucs personnels pour trouver. Connus dans le 'milieu' des cinémathèques, les gens ont tendance à m'appeler, et puis j'ai établi des relations réelles d'amitié avec les cinémathèques des autres pays. La difficulté ne réside plus dans le fait de chercher, mais dans celui de choisir les documents. Un exemple, une chance inouïe ! Le CNRS possédait des films inédits de l'Office français des inventions entre 1910 et 1920 que l'on m'a apportés. » (*Ibid.*). La série *Histoire des inventions* rassemble ainsi des documents filmés issus des collections de la Library of Congress, de la

excellence des « grandes séries » documentaires, Daniel Costelle est aussi attaché au développement, dans les années quatre-vingt, de nouvelles formes documentaires ; détaché de l'influence journalistique de Turenne et Guillard, le genre s'oriente alors vers le divertissement au détriment de l'information.

b. Documentaire-spectacle, ou création télévisuelle ?

Une fois Costelle seul aux commandes, le documentaire se voit en effet attribuer des fonctions bien différentes. Pour autant, le réalisateur considère toujours que « tout doit être journalistiquement expliqué » en envisageant un public-cible bien particulier :

Lorsque j'écris, je considère un téléspectateur : mon fils. Il a 14 ans, il n'est pas tendre et je suis respectueux de son jugement... Je rectifie le tir en pensant à lui, tout doit être clair pour qu'à aucun moment il ne puisse me dire : je ne comprends pas. Apprendre à se cultiver, tout en se distrayant, voilà ce qui est fondamental. C'est un spectacle que je propose à tous les publics.¹⁸¹

Dans cet objectif, l'écriture et le montage des documentaires costelliens sont désormais encadrés de « conseillers techniques » pour « éviter les erreurs historiques » ; fait exceptionnel dans les rapports entretenus par la production de documentaires et l'historiographie de l'histoire télévisée, Isabelle Veyrat-Masson contribue à la série *Histoire des inventions* en tant que chercheuse du CNRS. Pour autant, et sans « avoir sacrifié des informations », Costelle envisage désormais de gommer le récit du documentaire traditionnel pour faire du film de montage un véritable spectacle. La « promenade à travers les inventions » propose un « raccord d'idées, plus difficiles que des raccords chronologiques »¹⁸² qui suit la règle simple de privilégier le divertissement : « ne pas être didactique, si possible être drôle tout en restant sérieux, l'idée : ne pas ennuyer. Je veux surprendre et étonner que je l'ai été moi-même. C'est un essai drôle, tendre, un hymne, un chant à la folie humaine. »¹⁸³

Sherman Grinberg Film Library et de la Eastman Kodak Company pour les États-Unis, ainsi que de collections japonaises, allemandes, britanniques, italiennes, en plus des documents conservés par l'INA, Pathé ou le CNRS. La réalisation de la série demande une période record de six mois de visionnage des documents ; Costelle l'envisage comme « une espèce de carnet de route, de plongée personnelle » visant avant tout à donner à voir les « documents inclassables » qu'il a rencontré au cours de sa carrière ; d'où l'invention comme fil conducteur plutôt qu'une thématique événementielle (« Il y a un point de vue sur chaque chose. C'est pourquoi les inventions sont regroupées par thèmes : la survie, le monde, l'inconnu, la folie, la guerre, le plaisir qui sont autant d'épisodes. La chronologie historique n'intervient qu'à l'intérieur du thème. »).

¹⁸¹ Dossier de presse TF1 de la série *Histoire des inventions*, Institut national de l'audiovisuel, Fonds TF1 – Dossiers d'émissions.

¹⁸² Marcelle Lioret, *Ibid.*

¹⁸³ Daniel Costelle, *Ibid.*

Avec l'*Histoire du rire*, diffusée en 1984, le flou est total entre discours historique, satire fictionnalisée et harangue politique ; Costelle pense sa série comme un « petit manuel de survie de l'humanité »¹⁸⁴ qui prolonge les « petites notes d'humour » déjà présentes dans ses documentaires précédents. Le caractère presque pamphlétaire est explicite au regard de la dénonciation par Costelle d'un politiquement correct qui interdirait toute liberté créatrice en conduisant à l'autocensure :

Nous avons tenu à ce que la série ne présente aucune espèce de problème et que toutes les séquences soient d'un bon goût et d'une qualité morale irréprochable de sorte que nous n'aurons pas d'ennuis ni avec les autorités ecclésiastiques, ni avec la droite, ni avec la gauche, ni avec le centre, ni avec les vieux, ni avec les jeunes, ni avec les blancs, ni avec les noirs, ni avec les jaunes, ni avec les violets, ni avec les animaux, ni avec les choses. Notez que les choses n'écrivent pas beaucoup mais je me méfie ! Cette Histoire du rire est de nature à faire l'unanimité dans toutes ses séquences à part une dizaine d'entre elles qui peuvent choquer les bonnes mœurs, à part la moitié de la série pour des oreilles politiquement engagées !¹⁸⁵

Si la fonction divertissante de l'histoire télévisée n'a rien de nouveau – on l'a vu, les programmes historiques répondent très tôt aux trois missions fondatrices de la télévision, informer, cultiver, distraire – et n'est d'ailleurs pas antinomique de la pratique scientifique de l'histoire¹⁸⁶, cette donnée apparaît relativement nouvelle dans le champ du documentaire historique ; Marcel Ophuls était auparavant l'un des rares cinéastes à assumer l'importance du spectacle dans sa pratique de réalisation. Plus important semble être, pour le genre documentaire, l'attachement à la notion de création ; cette dernière se substitue à celle de culture dans les années qui suivent l'éclatement de l'ORTF¹⁸⁷. La notion de « documentaire de création » se développe dans les années quatre-vingt comme significative d'une recherche de nouvelles formes et de nouveaux discours cinématographiques. Costelle est toujours au centre du mouvement : sa série des *Grandes aventures de l'Himalaya*, écrite par Maurice Herzog,

¹⁸⁴ « Voici l'Histoire du Rire, ou comment l'homme réussit à survivre au grand stress historique et planétaire en arrivant parfois à se tenir les côtes. [...] Pour raconter cette prodigieuse histoire, 60 000 mètres de négatifs, de nombreuses reconstitutions (Aristophane, Rabelais, Cervantès, Mark Twain, Feydeau, etc.) des interview exclusives (Dieu, Adam, Henri Bergson, etc.), beaucoup d'extraits de films (Marx Brothers, Buster Keaton, Chaplin, etc.), et, nous l'espérons, un œil neuf et beaucoup de rires. » (Dossier de presse TF1 de la série, Institut national de l'audiovisuel, Fonds TF1 – Dossiers d'émissions).

¹⁸⁵ *Ibid.*

¹⁸⁶ Isabelle Veyrat-Masson le rappelle, Marc Bloch s'étant réclaté de la pratique de l'histoire comme divertissement tandis qu'Henri-Irénée Marrou reconnaissait que « si malsain que puisse paraître cet attrait pour les épisodes romanesques du passé, il témoigne d'une curiosité déjà plus avouable et de plus vaste portée : elle nous permet d'entrevoir ce qui constitue une des finalités les plus riches de la recherche historique, à savoir sa valeur propre comme récit animé, passionnant des aventures humaines » (cité in I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*).

¹⁸⁷ Cf. G. Poels, *Les trente glorieuses...*, « 1974-1982 : de la culture à la création », pp. 324-330.

« conquérant » de l'Annapurna en 1950 puis ministre de Charles de Gaulle, s'inscrit dans la lignée des « grandes fresques historiques » que le réalisateur a déjà produites pour TF1 et en reprend la communication autour des documents inédits, en même temps qu'elle sert de prototype du « documentaire de création » tel que l'entend TF1. Pour Francis Mercury, responsable des documentaires de la chaîne, c'est cette notion de création qui engendre le succès du genre sur TF1. Dans le cas des documentaires historiques, la « création » consiste avant tout à dépasser les formes les plus stéréotypées du film de montage et à faire le lien entre l'évocation du passé et un discours au présent :

Le documentaire sur TF1 s'inscrit dans la voie du présent et de la passionnante rigueur à laquelle il est contraint. [...] La vision du présent, de la réalité, peut être exposée en effet par les techniques du reportage. Mais sa transposition dans la durée, appuyée sur les références au passé, à travers les documents et les témoignages comme dans les *Grandes aventures de l'Himalaya*, animée par la projection dans le futur sans laquelle n'existerait pas l'Espérance des hommes, cette transposition dans la durée reste à mon avis la raison d'être des documentaires de création et celle de leur succès.¹⁸⁸

La définition de la « création » télévisuelle se fait toutefois en des termes très génériques, vagues, et profondément subjectifs qui doivent bien faire penser qu'il s'agit avant tout d'un élément de communication autour des émissions produites plutôt que d'une véritable politique :

La création, c'est l'imagination, le risque, le talent, le subjectif, bref, l'originalité. Elle est l'ardeur portée chez nous par une longue tradition de la liberté dans l'art, dans les écritures, dans l'action, dans la pensée. Voilà pourquoi le documentaire sur TF1 rejette le passéisme, le conservatisme, le superficiel. Depuis sept ans bientôt, c'est de l'homme, de la vie des sociétés actuelles, du monde, non seulement tels qu'ils sont mais tels qu'ils veulent être, que nos émissions cherchent à parler. L'aventure de l'audace, de la volonté, des périls choisis, du hasard terrible des succès ou des échecs, c'est toujours l'aventure des hommes.¹⁸⁹

La « création » télévisuelle résiderait ainsi dans le refus d'une production historique trop sèche, matérialisée par des films de montage à prétention objective – dont Marc Ferro avait produit les premiers exemples ; à ce titre, TF1 n'a pas le monopole du créateur puisque ces orientations sont partagées avec les autres chaînes et encouragées par l'INA, qui n'y appose

¹⁸⁸ Francis Mercury, dossier de presse TF1 de la série, Institut national de l'audiovisuel, Fonds TF1 – Dossiers d'émissions.

¹⁸⁹ *Ibid.*

toutefois pas les mêmes termes que Mercury. Dans un contexte de concurrence entre les chaînes, la mise en avant de l'identité propre à chacune est un véritable vecteur publicitaire qui doit attirer l'attention du public.

Le caractère subjectif de l'œuvre costellienne est toutefois bien affirmé. Le réalisateur fait état d'une véritable découverte durant la production de la série, toujours pensée comme une aventure conquérante du génie humain¹⁹⁰ ; c'est, surtout, une écriture subjective issue de l'expérience de Maurice Herzog qui estime que « les références personnelles du narrateur doivent être nécessairement une caution pour conférer au texte le caractère d'un témoignage animé, faute de quoi il apparaîtrait comme étant le résultat d'un travail de documentation et de compilation »¹⁹¹. La chaîne se montre plus audacieuse lorsqu'elle diffuse des documentaires qui rompent pleinement avec ces éléments : en 1982, TF1 diffuse une évocation de la peste de 1720¹⁹² écrite et réalisée par Michelle Porte qui affiche comme parti-pris la recherche d'une forme documentaire originale par l'emprunt à des éléments de fiction et le recours à une illustration esthétique et poétique plutôt qu'au caractère explicite de l'archive, qui conduit l'écriture du scénario et du commentaire sans s'imposer dans le film. Elle présente ainsi sa méthode :

Ce film n'a pas le ton du documentaire historique classique qui tenterait d'illustrer, à l'aide de banc-titre, reconstitution ou autre, le récit de cette peste. Il s'agit plutôt d'une sorte de fiction, d'un film sur la 'mémoire des lieux', sur la mémoire d'une ville, Marseille, concernant un épisode de son passé, l'un des plus tragiques de son histoire. Ce film nous montre Marseille maintenant ; l'image du film, le Marseille actuel, est en quelque sorte le théâtre déserté d'une tragédie toujours présente à

¹⁹⁰ « Cela a été pour moi une grande découverte : je ne connaissais pas ces exploits et la rencontre de tous ces alpinistes m'a beaucoup intéressé. Leurs exploits étaient chaque fois un véritable suspense. Beaucoup ont vécu une expérience angoissante et tragique. Alors que l'aviation se jouait entre un homme et une machine, on assistait là à un combat entre un ou plusieurs hommes et la montagne invincible. Cela accentuait le suspense et créait un dépouillement qui prenait une intensité dramatique. De plus, mon équipe et moi avons éprouvé une véritable fascination pour la beauté de la montagne. [...] Ce qui me passionne, c'est de raconter une histoire humaine. J'ai fait une somme de documents et d'interviews. Tous ces alpinistes ont été interviewés à Chamonix, car ce qui m'importait n'était pas de les mettre devant l'Himalaya mais devant une montagne. [...] C'est l'histoire de la conquête de l'Himalaya qui se distribue selon une recherche continue de la difficulté. Aujourd'hui, tous les grands sommets sont conquis et maintenant, comme le montre le dernier film, l'ambition des alpinistes est de les conquérir, en solitaires, sans camp intermédiaire et sans sherpas. Ces histoires de l'Himalaya sont donc des documents, à la mémoire des premiers conquérants. » (Daniel Costelle, *Ibid.*).

¹⁹¹ « « Mon but est de montrer que, dans l'Himalaya, il y a eu des actes d'héroïsme qui sont restés tout à fait anonymes ; j'ai voulu réparer une injustice. [...] L'histoire de ces hommes affrontés à ces montagnes est édifiante à tous égards. Elle démontre la violence de la passion qui les inspire. Aujourd'hui, l'âge d'or de l'himalayisme tire à sa fin ; il m'a paru opportun d'en faire le point. J'ai voulu que les plus valeureux témoignent pour les nouvelles générations, tous ceux qui ont sacrifié leur existence au nom d'un idéal doivent s'exprimer dans ces émissions avant de devenir des héros de légende. [...] Les critères choisis ? L'éventail des nationalités, l'intensité dramatique de l'expédition, la variété des régions, l'éminence du rôle de ces explorations dans l'histoire de l'Himalaya, la richesse des documents disponibles (films, photos, enregistrements, articles), les personnalités des conquérants. Tout cela m'a permis de retenir six aventures exceptionnelles, les unes victorieuses, les autres tragiques, couronnées ou non de succès. » (Maurice Herzog, *Ibid.*)

¹⁹² *La peste, Marseille 1720*, diffusé sur TF1 le 17 juin 1982. Identifiant de notice INA : CPA82051485.

travers le récit du narrateur. [...] Il est important de noter que dans ce journal imaginaire écrit dans le style même de l'époque, tous les personnages, tous les faits, tous les événements, rigoureusement exacts jusque dans leurs moindres détails, sont extraits des chroniques et documents de l'époque. [...] Dans le rapport qui s'établit entre les lieux montrés et le récit des événements qui s'y déroulèrent, une grande place est laissée à l'imaginaire du spectateur. Les tableaux de Michel Serre, peints en 1720 sur les lieux mêmes de la peste viennent attester de la véracité des scènes que le narrateur vient de *nous donner à voir* dans son récit.¹⁹³

Cette recherche de formes originales pour servir l'illustration d'un événement qui n'a jamais été filmé correspond, plus qu'à la politique de documentaires de TF1, au développement du genre encouragé par l'INA qui collabore alors avec les trois chaînes de la télévision publique. L'écriture d'un texte « plausible » par un narrateur imaginaire qui aurait assisté à l'épidémie, de même que l'évocation mélancolique de l'événement recherché dans ses traces contemporaines, correspondent aux dispositifs mis en place par des réalisateurs proches de l'INA dans la série *Passé Simple*¹⁹⁴, véritable exemple de création télévisuelle qui n'en revendique toutefois pas le titre.

La mise en avant de la « création » comme nouvelle mesure de la qualité d'un programme n'est pas sans effet ; elle se fait au détriment de la défense de la télévision culturelle, qui pâtit de la réforme du secteur public ; dès 1982, les quelques mesures prises en la matière marquent un coup d'arrêt alors que le gouvernement prépare l'ouverture de la télévision aux capitaux privés¹⁹⁵. On remarque encore quelques diffusions de documentaires historiques qui sont le relais de la vie culturelle française, mais sans développer les spécificités télévisuelles de cette dernière ; en 1987, la série *Quarante ans d'Avignon*, mise en scène par des réalisateurs assimilés à une certaine ambition culturelle¹⁹⁶, célèbre l'anniversaire du festival créé par Jean Vilar. En pleine cohabitation au sommet de l'État, et alors que la politique culturelle du gouvernement de gauche portée par le ministre Jack Lang était l'un des enjeux majeurs du mandat de François Mitterrand, la saisie par FR3 de ce sujet – à plus forte raison confié à des réalisateurs engagés à gauche – n'est pas anodine. La mémoire de Mai 68 est présente dans l'évocation, alors que la dramaturgie des événements fait de la rue le plus grand théâtre de France ; les réalisateurs posent la question de la représentation d'un événement, le festival, longtemps boudé par la

¹⁹³ Michelle Porte, dossier de presse INA de l'émission, Fonds INA – Institut national de l'audiovisuel.

¹⁹⁴ Cf. *infra*, Chapitre V.

¹⁹⁵ I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, p. 358.

¹⁹⁶ René Allio, bien connu pour *Les Camisards* et *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère...* (cf. P. Morrissey, *Historiens et cinéastes...*) réalise la première émission de quatre, *Jean Vilar* ; Romain Goupil est chargé de la troisième, *Les Lieux et le public*.

télévision, et pour lequel il n'existe que peu d'images. Romain Goupil en fait état, et *Quarante ans d'Avignon* devient un pamphlet contre l'abandon de la culture par la télévision :

Immédiatement consulter les archives [de 1947] : signature du Plan Marshall, mais rien sur Avignon. Regarder les photos : au centre un point lumineux, la scène, mais Lieu et Public se mêlent dans l'ombre de la nuit. Septembre 1947 : aucune image. Écouter une histoire. La préhistoire. [...] 1951 : la rencontre d'un homme [Georges Franju, premier réalisateur à filmer le festival] et d'une ville. Les années d'or. [...] 1968. Encore un lieu supplémentaire : la rue. [...] 1969-1970. Avignon devient un enjeu national. [...] La télévision, le pouvoir, ne veulent rien nous montrer : au mieux une accumulation d'images sans aucun sens. Montrer le public comme une clientèle ou Avignon, non comme la ville des idées, du théâtre, de la vie, mais Avignon ville du désordre... Je renonce à montrer ces images. Des images contre le théâtre. Zoom, panoramiques en tous sens, des images assassines. [...] Les années 80 : les années médias.¹⁹⁷

En premier lieu, les orientations prises par les documentaires historiques à la télévision, dans les années qui suivent l'éclatement de l'ORTF, sont ainsi bien le reflet des réformes et des évolutions institutionnelles du média. Si l'arrivée au pouvoir de la gauche assure, dans un premier temps, la réintégration de professionnels écartés et la diffusion de programmes interdits, puis dans un second temps la production de programmes historiques définis par une notion de service public forte, la volonté portée par le gouvernement Mauroy d'ouvrir le monopole public sur l'audiovisuel a nui à la production des documentaires les plus ambitieux en termes épistémologiques ; sur ce plan, ce sont paradoxalement les années de la présidence de Valéry Giscard d'Estaing qui constituent l'apogée de la production de documentaires qui contribuent plus encore qu'avant à la médiatisation des représentants de la nouvelle histoire.

¹⁹⁷ Romain Goupil, synopsis de l'émission « Les Lieux et le public », Institut national de l'audiovisuel, Fonds INA – productions et coproductions INA.

Chapitre II. Le triomphe de la nouvelle histoire

Les historiens gravitant autour de la revue des *Annales* avaient trouvé une porte d'entrée à la télévision dans la période de l'ORTF, à partir de 1970 ; après cette séquence inaugurale de la mise en scène de discours universitaires au petit écran, « la période qui s'étend de 1975 à 1981 constitue une transition, et également un âge d'or. »¹ Plusieurs mouvements propres à la télévision comme à l'activité intellectuelle convergent et aboutissent à une situation inédite d'ouverture du média aux universitaires : ces derniers tirent avantage de la modification des rapports sociaux chez les professionnels de la télévision² qui ouvrent les responsabilités de production à des acteurs étrangers du média de même que des retombées de 1968 qui « sont en fait sensibles à partir du milieu des années 1970 ». L'heure est par ailleurs à la retombée d'une méfiance réciproque : les professionnels de télévision, qui craignaient le caractère peu « médiatique » de mandarins trop sérieux pour s'adresser au grand public commencent à envisager – notamment suite au succès d'émissions littéraires dans lesquelles ils interviennent – la participation d'historiens à des émissions dans un rôle autre que celui de conseiller historique. Chez les historiens, les nombreux soupçons qui entachaient la perception de la télévision³ s'effacent alors que le courant historiographique dominant s'intéresse progressivement à des enjeux cinématographiques⁴ ; cinéphiles, les têtes d'affiche de la nouvelle

¹ I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, p. 219.

² « Les liens de solidarité qui existaient par catégories professionnelles cèdent la place à ceux qui se créent à l'intérieur de chaque société. En définitive, 'le changement des règles du jeu a modifié le comportement des acteurs' et 'le démembrement de l'Office en petites unités isolées a conduit à l'affaiblissement consécutif du pouvoir professionnel'. Depuis les années 1960, les structures, mises en place pour limiter et spécialiser la tâche des réalisateurs, multiplier leurs interlocuteurs et noyer les décisions, ont fait leur effet. L'ouverture relative de la profession a fait entrer de nouveaux réalisateurs, et la généralisation de la production privée en accélère l'éclatement inéluctable. » (*Ibid.*).

³ « De leur côté, les historiens, dont la pratique est 'tout entière relative à la structure de la société', ne viennent que progressivement à la télévision. Si aujourd'hui ils se déclarent rarement hostiles à une participation dans les médias, ils ne l'ont, pendant longtemps, pas fait sans risques. René Rémond explique ainsi qu'il existait un 'vieux soupçon que, lorsqu'on était médiatique, on n'était pas sérieux'. Le discrédit d'une télévision tenue pour peu digne de respect est d'ailleurs assez général dans la société française, comme l'a expliqué Dominique Boullier. Il fonctionne comme une sorte de stéréotype. » (*Ibid.*, p. 220).

⁴ Du côté du documentaire, la volonté revendiquée par nombre de réalisateurs et producteurs de reconstituer les « ambiances » du passé rejoint les injonctions faites à l'écriture historique que reconnaît Krzysztof Pomian : « Faire savoir, faire comprendre, faire sentir. Que ces trois exigences à l'égard de l'histoire lui soient de nos jours présentées par son public, c'est ce que montre le comportement des lecteurs d'ouvrages qui en traitent et de revues qui s'y consacrent. Il en ressort aussi, rien d'étonnant à cela, que la troisième de ces exigences est la plus largement partagée. La première, en revanche, est exprimée principalement par des historiens professionnels capables d'apprécier l'originalité d'un travail, voire, pour certains, de contrôler l'adéquation des nouveautés qu'il apporte aux sources dont il prétend les avoir tirées. D'autre part, à chacun de ces exigences correspond approximativement une classe déterminée d'ouvrages historiques : à la première surtout les monographies savantes, à la deuxième les essais ou les traités, à la troisième les romans. Cela dit, on connaît des monographies qui ont éveillé des émotions, des essais qui ont enrichi le savoir et des romans qui ont fait avancer l'intelligence du passé. Une œuvre historique exemplaire, c'est celle qui réussit à satisfaire d'une façon équilibrée aux trois exigences à la fois. [...] Ces exigences imposent à toute représentation du passé des contraintes que les historiens sont tenus de respecter, s'ils aspirent à ce que leurs travaux intéressent non seulement d'autres historiens mais aussi un large public. Partout où c'est possible, où l'état des sources le permet, où, en particulier, on dispose de narrations et d'images, une représentation du passé, pour être reconnue satisfaisante, ne saurait se limiter à sa dimension biológico-

histoire sont cependant rarement des téléspectateurs assidus et c'est par la participation au média qu'ils apprennent à le découvrir. Celle-ci est dans un premier temps, on l'a vu, principalement déterminée par une logique mercantile : la nouvelle histoire, « dotée d'une réelle sensibilité aux préoccupations du siècle, ne pouvait manquer le grand recentrage des années 1970-1980. Aucun hasard si les historiens se retrouvent au premier rang de l'acceptation des règles du marché et de l'explosion médiatique. »⁵ J'ai montré que les premiers franchissements de frontière avaient eu lieu, dans le cadre de la production de documentaires historiques, dès 1970 ; après 1975, la télévision opère toutefois une légitimation plus générale de l'université dans son ensemble qui, pour certains observateurs, symbolise l'affaiblissement du pouvoir autonome et de la légitimité par les pairs des historiens, contraints de s'inféoder à un média de masse⁶. Pour d'autres au contraire, l'investissement de grands historiens à la télévision répond à une demande sociale prégnante : Jean-Noël Jeanneney, qui contribue grandement à la légitimation de la télévision comme objet d'étude historique, considère qu'« il était temps que les historiens se penchent sur cet outil exceptionnel, à la fois comme source et comme enjeu, où se réfractent les forces politiques, et aussi comme diseuse d'histoire »⁷.

L'entrée des historiens à la télévision n'est en effet pas sans s'accompagner d'une réflexion critique sur les enjeux de cette médiatisation et les moyens de communication adaptés qui rentrent dans les considérations de « l'histoire nouvelle » :

L'histoire nouvelle, on doit le sentir ici, s'affirme en tout cas dans la conscience de sa sujétion à ses conditions de production. Ce n'est pas sans raison qu'elle s'intéresse de plus en plus à elle-même et accorde une place de plus en plus grande et privilégiée à l'histoire de l'histoire. Produit, elle s'interroge aussi sur son producteur, l'historien. Ce défricheur, cet aventurier, ce conquérant qu'est l'historien moderne est mal à l'aise dans sa peau. De plus en plus spécialisé, il n'a pourtant pas atteint

écologico-technique, reconstruite à partir de traces, ni à sa dimension économique-démographique et mentale, reconstruite à partir des contenus latents de textes et d'images et des contenus explicites de documents, ni même à ces trois dimensions ensemble. Pour donner pleinement au passé cette qualité qui en fait un passé nôtre, pour le faire sentir autant que les mots en sont capables, il faut aussi reconstruire, si cela se laisse faire, de ce passé la dimension visible, aboutir à une description de ce qui se présentait alors au regard, et il faut de plus en plus reconstruire la dimension vécue, aboutir à une description des états affectifs suscités, chez ceux dont c'était le présent, par le spectacle auquel quotidiennement ils participaient d'une manière ou d'une autre. Mais ces deux dimensions ne peuvent être atteintes qu'à partir des contenus manifestes des narrations, écrites ou imaginées, et plus rarement aussi des documents, car seules ces sources possèdent de tels contenus et seules elles traduisent à ce titre des points de vue subjectifs. Les contenus manifestes et tout particulièrement ceux des narrations s'avèrent ainsi indispensables à toute reconstruction du passé qu'on voudrait voir reconnue comme pleinement satisfaisante. » (K. Pomian, *Sur l'histoire...* pp 60-62).

⁵ Laurent Joffrin, « L'adoubement du chevalier Duby, *Libération*, 28 janvier 1988.

⁶ « Mais le ralliement des historiens aux médias de masse dans les années 1970, lorsque 'le monde de l'Université et de la recherche tente de parader sur des tréteaux plus publics', est-il une capitulation ? C'est ce que n'est pas loin de penser Jean-Pierre Rioux, pour qui la crise de légitimité de l'Université serait à l'origine de cette 'dérive vers les médias' qui 'compense pour certains la perte de pouvoir et de sécurité à l'intérieur de l'institution universitaire, dilatant chez d'autres les mérites déjà reconnus. » (I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, p. 221).

⁷⁷ *Historia*, n°432, novembre 1982.

une technicité qui, d'une part, le mette à l'abri de la promiscuité des vulgarisateurs de bas étage, des plumitifs de l'historiette, et, de l'autre, le hisse au prestige des nouveaux héros scientifiques du second XXe siècle, ceux qui manient l'atome, la formule magique, ceux que couronne le prix Nobel. Il ne peut plus être Michelet, modèle désespérant par le haut et par le bas, géant aux pieds d'argile ; il ne peut être (encore ?) Einstein. Homme de métier (Marc Bloch en a fait un programme), il est toujours trop et plus assez un homme de l'art.⁸

Cette médiatisation nouvelle est surtout à rapprocher des orientations historiographiques des années soixante-dix, marquées par l'application de nouvelles méthodes et la saisie de nouvelles sources⁹, parmi lesquelles l'image animée tient son rang ; le développement de l'histoire culturelle comme celui, plus ancien, de l'anthropologie culturelle rejoignent des préoccupations qui se font alors jour dans la production cinématographique historique¹⁰ ; dans la tradition conquérante de l'école des *Annales* qui assure sa pérennité depuis la fin des années 1920 en phagocytant les sciences sociales dont elle tire son inspiration, l'histoire recueille un succès inédit dans les médias des années 1970 : « Profitant des places autrefois occupées en majorité par les historiens dits amateurs, les historiens professionnels se sont tour à tour dévoilés auteurs de livres à succès, journalistes, responsables de grandes éditions éditoriales, animateurs d'émissions de radio ou de télévision. »¹¹ C'est par le transistor que tout semble commencer : Jacques Le Goff anime les *Lundis de l'histoire* de France culture depuis 1968¹². Pour autant, le mouvement annaliste n'est pas le seul à entreprendre le voyage

⁸ J. Le Goff, P. Nora (dir.), *Faire de l'histoire...*, p. 13.

⁹ « Conjointement à l'impulsion de l'histoire et de l'historien dans les médias, il convient de rappeler que les années 1970 sont marquées par les grandes évolutions historiographiques en partie initiées par les « annalistes » Lucien Febvre, Marc Bloch puis Fernand Braudel. Le début de la décennie témoigne ainsi de l'utilisation de nouvelles sources comme l'image fixe ou animée. Documents figurés et oraux, produits de fouilles archéologiques, statistiques, photographies, pollen, fossiles, ex-votos, etc. viennent élargir le champ d'exploration de l'historien. Résultat de cette « conquête du territoire de l'historien », les années 1970-1980 sont également marquées par de nouvelles thématiques. Dans le cadre de ce sujet, il convient d'insister surtout sur la promotion spectaculaire de l'histoire culturelle et le renforcement des liens entre anthropologie et Histoire. Contre l'image d'une histoire 'immobile', certains historiens créent une nouvelle pratique et écriture de l'Histoire appelée anthropologie historique. C'est le cas de Jacques le Goff et Jean-Claude Schmitt qui créent un groupe d'anthropologie historique à l'EHESS. » (P. Morrissey, *Historiens et cinéastes...*, p. 70).

¹⁰ « La rencontre avec l'anthropologie ouvre deux nouveaux horizons : l'étude des sensibilités et l'étude de la culture matérielle. Il s'agit d'écrire une histoire plus humaine, une histoire qui prend l'homme comme objet d'études dans ses aspects les plus concrets et le plus effectifs : corps, sexualité, maladies, alimentation, images sensibilité, mentalités... Au contact des notions de culture et civilisation matérielle introduites par l'archéologie – dont le boom, durant les années 1960-1970 témoigne de ce nouvel intérêt pour l'objet et pour une histoire du quotidien et du matériel -, l'anthropologie historique édifie l'histoire de l'alimentation, du vêtement, de la maison, de la vie quotidienne, l'histoire de la famille, de la mort, des femmes, des marginaux, etc. Autant de préoccupations nouvelles qui rejoignent en grande partie celles des cinéastes. » (*Ibid.*).

¹¹ *Ibid.*

¹² « Quand le journaliste Pierre Sipriot (1921-1998), producteur depuis 1966 des *Lundis de l'histoire* sur France culture, quitte l'émission, il demande à Fernand Braudel quel historien pourrait prendre la relève et celui-ci lui suggère Jacques Le Goff. A partir de janvier 1968, Le Goff anime seul l'émission pendant quatre ans, puis il y associe Denis Richet et plus tard Michelle Perrot. Pour Jacques Le Goff, les *Lundis* doivent servir à révéler le défi de la vulgarisation et à faire

vers les plateaux de télévision : Christian Delacroix et Patrick Garcia invitent à envisager la médiatisation historique par un phénomène générationnel plutôt que d'école¹³, tandis qu'Isabelle Veyrat-Masson rappelle que des représentants d'autres courants historiques y tiennent un rôle fondamental, parmi lesquels René Rémond, Raoul Girardet et bientôt Jean-Noël Jeanneney, qui refusent l'ostracisme des *Annales* et deviennent majoritaires dans les années 1980.

Enfin, la médiatisation d'historiens malgré tout dominés dans un premier temps par le poids de la « nouvelle histoire » tient largement à la rencontre d'un discours scientifique avec un besoin social : le rapport à l'histoire prend une nouvelle fonction sociale dans l'après-mai 68 marqué par un désenchantement et un repli dans le passé plutôt qu'une foi en l'avenir, et le rejet nouveau par les historiens de leur ambition globalisante s'inscrit dans un contexte de refus des idéologies et de déclin du marxisme. La nouvelle histoire peut apporter du sens à une société en crise qui se réfugie dans une « mode rétro » :

[...] l'histoire des mentalités et des représentations écrites par les historiens de la nouvelle Histoire est une histoire sensible, s'intéressant aux émotions, aux peurs, à l'irrationnel. Quelles qu'en soient ses formes (écrite, filmée, etc.) cette histoire essaye de reconstruire l'expérience physique du passé. [...] Ainsi, la médiatisation de l'histoire à la télévision, si elle est une médiatisation d'un savoir, est aussi la réactivation des images du passé puisque les principales interventions des historiens se font par les films. Le passé est convoqué comme moyen de comprendre l'histoire puisqu'il est ce qui nous touche encore, ce qui nous relie au présent, c'est-à-dire le sensible du passé comme mode de compréhension : « à défaut d'une destinée

connaître l'histoire nouvelle : Braudel, Duby, Furet, Le Roy Ladurie... y présentent leurs livres. L'émission doit aussi rendre compte de l'ouverture aux sciences sociales : ainsi, le 13 octobre 1969, invite-t-il Georges Dumézil et Claude Lévi-Strauss. Pierre Miquel (1930-2007), de son côté, s'investit dans les années 1970 dans des émissions radiophoniques, cette fois sur France Inter. Il produit *Les Oubliés de l'Histoire*, *Histoires de France* et *Les Faiseurs d'Histoire*. Aux marges de l'Université, Alain Decaux avait déjà créé en 1951 sur Paris-Inter, ancêtre de France Inter, *La Tribune de l'Histoire*, qui sera produite jusqu'en 1970. » (Christian Delacroix, Patrick Garcia, « Génération 12, nés entre 1921 et 1930. Une génération heureuse ? » in Y. Pottin, J.-F. Sirinelli, *Générationnaires...*, p. 207).

¹³ « Inscire les historien.ne.s de cette génération dans la trame d'un récit historiographique 'standard', qui voit le puissant modèle de l'histoire économique et sociale des *Annales*, à son apogée dans les années 1960, se recomposer sous les auspices de l'ouverture aux mentalités et au culturel (ce dont l'expression 'nouvelle histoire' veut rendre compte), est sans doute historiographiquement réducteur. Ce genre d'assignation néglige par trop non seulement les pratiques de l'histoire hors de la galaxie des *Annales*, mais aussi les itinéraires individuels, voire ceux de sous-groupes qui perturbent le bel agencement historiographique de cette période classiquement ordonnée sous le signe du passage de la 'deuxième génération des Annales' (avec les figures tutélaires de Braudel et de Labrousse) à la troisième. Le risque est de plaquer sur un groupe générationnel en mouvement une cohérence historiographique 'extérieure' (ce qu'induit notamment la notion cohérentiste et continuiste d' 'école', voire de 'courant'), mal ajustée aux expériences de l'histoire (celle qui se déroule et celle qui s'écrit) des acteurs. L'approche par la génération est peut-être l'une des façons de contourner ce type de 'réification des collectifs' en réintroduisant de la performativité dissensuelle, ou à tout le moins diversifiée, c'est-à-dire de l'historicité et de la complexité. Pourtant, au-delà de l'hétérogénéité des parcours et des productions intellectuelles, force est de constater qu'existent, pour cette génération, des môles de mise en cohérence, des regroupements internes à la discipline, des entreprises de clarification épistémologique et des opérations d'étiquetage qui dépendent en partie des contextes intellectuels 'externes' à l'histoire et qui contribuent à contenir quelque peu cette hétérogénéité. » (*Ibid.*).

collective exaltante puisque les grandes utopies sont mortes, on se tourne vers une sorte d'ethnologie intérieure qui porte en elle la nostalgie du passé. » [...] Il n'est d'ailleurs pas étonnant que cette histoire sans hommes soit populaire puisqu'elle est celle des anonymes, des paysans, des marginaux, des fous, des opprimés, des femmes. L'histoire se fait anthropologique, elle descend dans la société, se fait pratique de terrain, construction de sources pour donner une voix à ceux qui n'en ont pas.¹⁴

Pour le documentaire, se pose la question de l'adaptation du discours anthropologique à un genre qui, paradoxalement, ne semble pas lui correspondre aussi bien que la fiction : c'est en tant que conseillers historiques que des historiens entretiennent des rapports fructueux avec des cinéastes de fiction qu'ils conseillent sur des enjeux de véracité de la reconstitution¹⁵. Dans la production de documentaires historiques, les historiens conseillers se consacraient en effet plutôt aux vérifications factuelles du discours qu'à l'orientation de représentations visuelles. Le genre du documentaire est toutefois frappé, après l'éclatement de l'ORTF, par un coup de tonnerre retentissant qui marque les mémoires historiennes : pour la première fois, des historiens reconnus sont l'objet d'une médiatisation en écrivant et produisant eux-mêmes des séries de grande ampleur consacrées à leurs travaux.

A. Petit écran, histoire totale : Braudel et sa *Méditerranée*

Qui de mieux que le pape des *Annales* pour ouvrir le bal ? La diffusion en 1976 de la série de Fernand Braudel et Georges Vallet, *Méditerranée*, constitue un tournant dans l'histoire de la télévision comme pour l'histoire télévisée. En premier lieu, *Méditerranée* inaugure pour les documentaires historiques cet « âge d'or » de transition entre l'ORTF et la télévision libérale : jamais les documentaires historiques ne bénéficient d'une telle liberté de ton autant qu'esthétique ni ne disposent de budgets conséquents consacrés à la transmission d'une haute culture universitaire. La série marque également une prise de conscience chez les historiens des possibilités que procure le média télévisuel : sa diffusion est un élément constitutif d'un imaginaire historien collectif et est toujours citée comme référence originelle par des historiens producteurs du XXI^e siècle. Plus prosaïquement, il y a au petit écran un « tournant Braudel » dans les représentations télévisuelles de la Méditerranée :

Ce tournant est déterminant car il permet d'observer l'émergence et la position d'une Méditerranée historique à l'écran. Cette œuvre télévisuelle se distingue du

¹⁴ F. Danelon, *Un intellectuel...*, p. 115.

¹⁵ Cf. P. Morrissey, *Historiens et cinéastes...*, p. 72.

reste de la production. Avec la série *Méditerranée*, les auteurs ont embrassé l'ambitieux dessein de dresser un portrait exhaustif de ce « personnage complexe », selon la terminologie braudélienne [...]. La Méditerranée devient une « problématique légitime, un ensemble pertinent, une échelle spatio-temporelle appropriée pour penser l'histoire ». Elle est fondatrice d'une nouvelle période où l'idée de Méditerranée par le biais du petit écran s'est institutionnalisée en tant qu'objet scientifique et surtout historique.¹⁶

1. Le maître d'une école

En 1976, Fernand Braudel est marié depuis plus de trente ans avec la Méditerranée : sa thèse, en grande partie écrite en captivité pendant la guerre et soutenue en 1947, consacrée à *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, est à l'origine d'une révolution historiographique par l'imposition des concepts braudéliens de la pluralisation du temps qui, à travers la mise en avant du temps long, évacuent l'histoire événementielle en s'intéressant aux structures et aux permanences¹⁷.

¹⁶ Marilyne Crivello, « Histoire d'un regard : la construction de la Méditerranée à la télévision française (1958-2004) », in B. Cousin, M. Crivello, *Télévision et Méditerranée...*, pp. 32-33.

¹⁷ « Tout travail historique décompose le temps révolu, choisit entre ses réalités chronologiques, selon des préférences et exclusives plus ou moins conscientes. L'histoire traditionnelle attentive au temps bref, à l'individu, à l'événement, nous a depuis longtemps habitués à son récit précipité, dramatique, de souffle court. La nouvelle histoire économique et sociale met au premier plan de sa recherche l'oscillation cyclique et elle mise sur sa durée ; elle s'est prise au mirage, à la réalité aussi des montées et descentes cycliques des prix. Il y a ainsi, aujourd'hui, à côté du récit (ou du 'récitatif' traditionnel), un récitatif de la conjoncture qui met en cause le passé par larges tranches : dizaines, vingtaines ou cinquante d'années. Bien au-delà de ce second récitatif se situe une histoire de souffle plus soutenu encore, d'ampleur séculaire cette fois : l'histoire de longue, même de très longue durée. [...] Ainsi le mot événement. Pour ma part, je voudrais le cantonner, l'emprisonner dans la courte durée : [...] à la première appréhension, le passé est cette masse de menus faits, les uns éclatants, les autres obscurs et indéfiniment répétés [...]. Mais cette masse ne constitue pas toute la réalité, toute l'épaisseur de l'histoire sur quoi peut travailler à l'aise à la réflexion scientifique. La science sociale a presque horreur de l'événement. Non sans raison : le temps court est la plus capricieuse, la plus trompeuse des durées. [...] Un mode nouveau de récit historique apparaît, disons le 'récitatif' de la conjoncture, du cycle, voire de l'inter-cycle', qui propose à notre choix une dizaine d'années, un quart de siècle, et, à l'extrême limite le demi-siècle du cycle classique de Kondratieff. [...] Au-delà des cycles et intercycles, il y a ce que les économistes appellent, sans toujours l'étudier, la tendance séculaire. Mais elle n'intéresse encore que de rares économistes et leurs considérations sur les crises structurelles, n'ayant pas subi l'épreuve des vérifications historiques, se présentent comme des ébauches ou des hypothèses, à peine enfoncées dans le passé récent, jusqu'en 1929, au plus jusqu'aux années 1870. Elles offrent cependant une utile introduction à l'histoire de longue durée. Elles sont une première clef. La seconde, bien plus utile, est le mot de structure. Bon ou mauvais, celui-ci domine les problèmes de la longue durée. Par structure, les observateurs du social entendent une organisation, une cohérence, des rapports assez fixes entre réalités et masses sociales. Pour nous, historiens, une structure est sans doute assemblage, architecture, mais plus encore une réalité que le temps use mal et véhicule très longuement. Certaines structures, à vivre longtemps, deviennent des éléments stables d'une infinité de générations : elles encombrant l'histoire, en gênent, donc en commandent, l'écoulement. D'autres sont plus promptes à s'effriter. Mais toutes sont à la fois soutiens et obstacles. Obstacles, elles se marquent comme des limites (des enveloppes, au sens mathématique) dont l'homme et ses expériences ne peuvent guère s'affranchir. Songez à la difficulté de briser certains cadres géographiques, certaines réalités biologiques, certaines limites de la productivité, voire telles ou telles contraintes spirituelles : les cadres mentaux aussi sont prisons de longue durée. » (Fernand Braudel, « La longue durée », *Annales ESC*, n°4, octobre-décembre 1958, cité in C. Delacroix, F. Dosse, P. Garcia, *Les courants...*, pp. 338-340).

Trente ans plus tard, son œuvre, si elle est incontournable dans le milieu historique, n'a pas pénétré l'imaginaire collectif des représentations historiques ; la série diffusée sur FR3 va en assurer la pérennité. Braudel n'est pas à l'origine du projet : représentant de la deuxième génération des *Annales*, il est plus âgé que ses disciples qui ont pris la direction collégiale de la revue et interviennent plus fréquemment que lui à la télévision. Il n'a en 1976 à son actif que trois passages devant la caméra, d'abord en 1966 dans le magazine littéraire de Georgette Elgey¹⁸, ensuite, en 1970, aux *Dossiers de l'écran* pour participer à un débat sur l'histoire de Venise¹⁹, enfin dans l'émission consacrée à l'historiographie pour laquelle Arthur Conte avait manifesté un vif intérêt²⁰. L'initiative du projet revient à Pierre Gérin qui tente de produire une première série consacrée à l'histoire de la Méditerranée sur Europe 1 en 1972²¹ ; après un échec, il retente sa chance deux ans plus tard en contactant cette fois Fernand Braudel. Il compose alors une équipe : il recrute deux réalisateurs, Folco Quilici et Carlos Vilardebo, et choisit Georges Vallet, directeur de l'École française de Rome, pour former le tandem dirigeant de la série avec Braudel²². Depuis 1972, ce dernier est à la retraite de sa chaire d'Histoire de la civilisation moderne au Collège de France et de son poste de directeur d'études à la VIe Section ; d'après Marc Ferro, peu familier du média télévisuel, il hésite longuement avant de se lancer dans l'aventure²³. Plusieurs raisons peuvent l'avoir poussé à accepter de prendre la direction de

¹⁸ *Clio et les siens : les livres et l'histoire*, diffusé sur la Deuxième chaîne de l'ORTF le 11 octobre 1966. Identifiant de notice INA : CPF97102414.

¹⁹ *Les dossiers de l'écran*, « La République sérénissime », diffusé sur la Deuxième chaîne de l'ORTF le 18 décembre 1970. Identifiant de notice INA : CPF86606292.

²⁰ *Signes des temps*, « Les historiens », diffusé sur la Deuxième chaîne de l'ORTF le 30 octobre 1972. Identifiant de notice INA : CPF86638311.

²¹ Cf. « Table ronde autour de Fernand Braudel et la série télévisée *Méditerranée* », in B. Cousin, M. Crivello, *Télévision et Méditerranée*... Il est à noter que, d'après Isabelle Veyrat-Masson, Jean-Marc Leuwen serait à l'origine du projet. Faute d'avoir pu dépouiller des sources de première main sur la production de la série, je ne suis pas en mesure de déterminer qui, le premier, a lancé le projet *Méditerranée*. Je préfère toutefois privilégier la version donnée par les historiens qui ont effectivement participé à l'écriture de la série, même si les souvenirs peuvent être trompeurs.

²² « Tout ce beau monde a déboulé à l'École française de Rome. Georges Vallet, qui en était le directeur à l'époque, figure parmi les responsables de la série. Des jeunes étaient là aussi, à l'École, soit comme directeurs des études, soit comme membres. Moi-même j'étais directeur des études et Patrice Pomey était membre. Avec quelques autres, nous nous sommes investis dans l'entreprise. On y a passé des semaines et des semaines. Ça a été une expérience passionnante pour nous, surtout à cette période, car c'était une première. » (Maurice Aymard, « Table ronde... », *op. cit.*, p. 42-43).

²³ « En fait je dois dire, modestement, à Maurice, que Braudel m'avait demandé : 'J'y vais ? Je n'y vais pas ?' J'avais eu une expérience qui n'était pas spécialement celle de la radio, mais des films de montage : j'avais fait *Trente ans d'histoire* en 64-67. Braudel et Renouvin l'avaient vu. Braudel m'avait dit : 'Oui, c'est très bien, mais c'est de l'histoire événementielle', ce qui n'était pas un compliment dans sa bouche ! Ensuite j'en avais fait un, en 70, qui n'était plus de l'histoire événementielle, mais qu'il n'avait pas vu. Et voilà que vers 74-75, il me dit : 'Marc, j'y vais ou je n'y vais pas ?' J'avoue que j'étais un peu perplexe, parce qu'il était à mille années-lumière de ce type d'expérience. Il n'en connaissait pas les chausse-trappes et moi, je les connaissais, les chausse-trappes du film de montage, qui est la forme la plus élémentaire du film d'histoire. Braudel ferait une histoire structurale. Et surtout, ce serait un film de tournage. Alors que moi, j'avais l'expérience du film de montage, qui se prête à d'autres expérimentations. C'est en cela que cette série est novatrice. C'est le premier film qui soit de tournage sans être une histoire événementielle. » (Marc Ferro, « Table ronde... », *op. cit.* p. 46)

la série : la possibilité nouvelle d'employer des images, l'adresse à un large public, ou tout simplement un intérêt passionné pour la télévision²⁴.

Dès son lancement, la série est un projet franco-italien ; plus encore, c'est un travail d'équipe qui fait intervenir de nombreux historiens rattachés à « l'école » – sinon l'empire – braudélien. Les réalisateurs eux-mêmes se mettent au diapason de l'aventure intellectuelle qui se met en route : Folco Quillici, qui a alors réalisé un film sur la Polynésie – « une œuvre »²⁵ – affiche une mentalité d'anthropologue au service de laquelle il met son inspiration cinématographique. Vilardebo semble être d'une nature opposée : « Je lui ai dit : 'Cet homme a un talent fou, mais méfiez-vous : il va vous faire un film tellement beau qu'on ne saura plus que c'est Braudel !' »²⁶ Les différents épisodes affichent ainsi des caractères formels et esthétiques parfois très variables selon l'identité de leur réalisateur ; le contenu et la teneur du discours sont également fonction de l'auteur du commentaire et peuvent présenter des différences historiographiques fondamentales. En plus de Braudel et Georges Vallet, qui supervisent la série et, en son sein, signent certains épisodes²⁷, *Méditerranée* rassemble pour son écriture Pierre Toubert, Georges Duby, Maurice Aymard, Robert Mantran, Pierre Gros, Patrice Pomey, André Vauchez et d'autres historiens proches de Fernand Braudel : si ce dernier est bien le capitaine à bord, l'un des principes fondateurs de la série est le recours systématique à des experts qui doivent discourir devant la caméra mais aussi contribuer à l'écriture des textes.

Ce qui prédomine dans la réalisation de la série, c'est ainsi le travail d'équipe dont l'écriture du scénario est coordonnée par le producteur, Pierre Gérin, qui fait le lien entre la troupe d'historiens et les deux réalisateurs dont les sensibilités sont bien différentes. L'écriture se fait par le visionnage :

Avec Folco Quillici essentiellement, nous visionnions des kilomètres et des kilomètres de pellicule, toujours passionnants. Il s'agissait d'abord de sélectionner ce que nous voulions retenir, puis nous essayions – avec bien des difficultés, je dois dire, en ce qui me concerne – de monter quelque chose sur le monde étrusque, le

²⁴ « Selon Marc Ferro, Braudel fut surtout passionné par la possibilité qui lui était offerte d'utiliser des images. Son intérêt pour elles était d'ailleurs ancien et il avait sans doute été l'un des premiers à les utiliser comme base d'analyse dans *Civilisation matérielle, économie et capitalisme*. Il avait ensuite confirmé son intérêt pour ce matériau en soutenant le séminaire de Marc Ferro sur le cinéma à l'EHESS. Georges Duby estimait pour sa part que Fernand Braudel avait d'abord été intéressé par la capacité du petit écran à toucher un public beaucoup plus large que le sien. Les deux interprétations ne s'excluent pas. Selon Pierre Miquel, le plaisir de Fernand Braudel fut d'un tout autre ordre : 'Braudel adorait la télévision. Ce qui lui plaisait ce n'était pas d'en faire, lui, de la télévision, et de se montrer. Mais quand on l'emmenait en hélicoptère au-dessus des toits, il revenait dans un état d'extase, parce que là il voyait son histoire, sa Méditerranée, d'en haut. » (I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, p. 237).

²⁵ Marc Ferro, « Table ronde... », *op. cit.*, p. 46.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Braudel est notamment derrière l'écriture des épisodes « La Terre », « La Mer », « L'Histoire », « Venise ».

monde romain, etc. : quelque chose qui fût à la fois attrayant pour un public élargi et relativement précis dans ses objectifs.²⁸

L'écriture de la série constitue un véritable apprentissage de l'objet télévisuel, mais aussi de la manière d'exploiter les images en histoire et d'en proposer un montage : d'après Pierre Gros, le langage cinématographique est ainsi à même de faire efficacement « passer des réalités difficiles à expliquer par le discours historique. Maurice Aymard, lui, fait état d'une grande improvisation pour mener à bien le projet. L'objet télévisuel qui résulte de cette expérience n'en demeure pas moins profondément marqué par son caractère braudélien : l'écriture suit les orientations du patriarche pour qui l'étude de la Méditerranée du présent, en relevant les permanences du temps long, doit donner accès aux civilisations humaines du passé²⁹. Le texte de présentation de la série fait une promesse similaire :

Fernand Braudel, dans la préface du livre qu'il a consacré à la Méditerranée, écrit : « Je pense que cette mer telle qu'on peut la voir et l'aimer reste le plus grand document qui soit sur sa vie passée. » De cette mer inquiétante pour l'homme de la préhistoire à la mer moderne dont les rivages asservis reçoivent chaque année l'immense migration des touristes, nous allons tenter de découvrir les visages divers, et à travers eux, celui des civilisations qui dans leurs mutations souvent dramatiques ont laissé, au-delà des paysages transformés, des colonnes, des temples ou des villes mortes, une « mesure particulière » de l'homme, car c'est l'homme qui sera toujours présent dans cette série. C'est donc en parcourant en tous sens et en tout temps la Méditerranée, que nous allons, au cours de cette série d'émissions, remonter aux sources profondes qui sont à l'origine de nos comportements sociaux et familiaux, de nos modes de penser et d'agir, de nos attitudes culturelles, de notre vision du beau, de nos hantises et de nos espoirs³⁰.

Au-delà des conceptions historiographiques, l'engagement des historiens qui participent à la série est profondément sentimental, et tous manifestent un rapport personnel à l'objet étudié. Pour Maurice Aymard, le contexte de l'époque de la réalisation fait de l'objet « Méditerranée » une présence familière :

²⁸ Pierre Gros, « Table ronde... », *op. cit.*, p. 45.

²⁹ « Braudel annonce dans 'la Terre' que 'la Méditerranée est sur son passé le meilleur des témoins'. Ainsi toute la démarche consiste-t-elle à observer les sociétés en leur état présent pour en déduire leur passé. [...] La série brosse le portrait d'un espace unifié, formant un monde à part entière. Mais, à l'intérieur de ce monde dominant des contrastes, des particularismes et des excès. La métaphore assimilant la Méditerranée à une mosaïque prend ici tout son sens. La Méditerranée fait figure de macrocosme, elle n'apparaît pas comme isolée du monde. S'il existe une Méditerranée des 'confins', c'est justement parce que des échanges s'opèrent entre cet espace et d'autres régions du monde. » (Maryline Crivello, « Histoire d'un regard : la construction de la Méditerranée à la télévision française (1958-2004), in B. Cousin, M. Crivello (dir.), *Télévision et Méditerranée...*, p. 34).

³⁰ Dossier de presse FR3 sur *Méditerranée*, Institut national de l'audiovisuel, Fonds CSA.

Alors, évidemment, il y avait cette espèce d'humanisme unanime pour la Méditerranée et nous, les jeunes de l'époque, étions soulevés par cette vague. Il faut bien voir que nous étions quand même entre la grande inondation de novembre 1966 et les tremblements de terre de 1981. C'étaient les années de plomb à Rome. Nul n'avait, de plus, l'impression de vivre dans un paradis préservé, c'est certain. Mais en même temps, il y avait ce sentiment profond que la Méditerranée était un monde unique en soi : émergeait donc aussi cette idée de l'unité³¹

laquelle rejoint finalement les représentations historiques de la série développées dans le cadre du modèle de pensée braudélien³² :

[La série] offre plusieurs points de vue d'un même problème afin d'en fournir une étude aussi précise et complète que possible. *Méditerranée* ne transpose pas à l'écran les procédés discursifs de la thèse qui l'a inspirée. A l'écran, douze angles ont été choisis afin de parcourir en tous sens et tout temps cet espace. [...] L'exposé historique est un tableau centré non sur le changement mais sur les particularités de son objet et ce qui fait et assure son unité. Il relie entre eux une pluralité de faits contemporains et construit une totalité, un ensemble où les choses vont ensemble.³³

La réalisation de la série, qui requiert de longs mois de tournage dans tout le pourtour méditerranéen pour en capter pleinement les modes de vie, ses paysages et ses traditions, aboutit à la constitution d'une sorte de conservatoire sur pellicule d'une civilisation tout entière. Certaines séquences ont une valeur documentaire inédite :

Pour ces séries, on a filmé des choses qui ne l'ont plus jamais été, en Italie du sud ou en Italie centrale. Par exemple, certaines cérémonies religieuses populaires, à la limite du paganisme, encore extrêmement fréquentes à l'époque, ont donné lieu à des séquences extraordinaires et, au-delà de ce qui a été gardé au montage, à des tournages exhaustifs. Je me rappelle la séquence sur l'épisode des tarentules, en Italie du Sud : on voyait la population se ruer sur le cinéaste et le cameraman, surpris, pour détruire les documents qu'ils avaient filmés. C'est quelque chose que l'on n'a évidemment plus beaucoup vu.³⁴

³¹ Maurice Aymard, « Table ronde... », *op.cit.*, pp. 47-48.

³² « Pour nous – que ce soit pour les historiens des religions, pour Braudel historien de la période Charles Quint, Philippe II, ou pour nous, plus modestement historiens de l'Empire romain – la Méditerranée était, par définition, un tout. En particulier, on n'imaginait pas Rome autrement que de l'Atlantique à l'Euphrate. De ce point de vue, la notion de continuité et d'unité, à la fois temporelle, structurelle, culturelle également pour certaines périodes, nous était tout à fait familière et ne nous posait aucun problème. » (*Ibid.*).

³³ Maryline Crivello, « Histoire d'un regard... », *op. cit.*, pp. 33-34.

³⁴ *Ibid.*, p. 57.

D'autres encore organisent la mise en scène de la première étape du travail historique par l'exhumation des sources : une séquence est ainsi consacrée aux fouilles sous-marines menées par Patrice Pomey avec André Tchernia, qui sont intégrées dans le mouvement plus large de la quête d'une connaissance, par la trace, portant sur des structures plutôt que des sites particuliers³⁵.

Malgré sa qualité intrinsèque, la série peine à trouver son audience, qui stagne à 0,9% en moyenne³⁶. Les douze épisodes sont diffusés de façon hebdomadaire, le vendredi, sur FR3 entre le 24 septembre et le 24 décembre 1976 ; ils bénéficient d'un horaire plus appréciable pour un documentaire historique, à 21h30, à l'exception du dernier épisode qui pâtit des célébrations du réveillon de Noël et est décalé à 23h30. Il semble que la série a échoué à s'adresser à un grand public : sans disposer d'un présentateur vedette, ni mettre en avant des événements célèbres ou de grands personnages, *Méditerranée* n'est pas conduite par un fil continu chronologique auquel les téléspectateurs sont habitués³⁷ ; le discours est cohérent pour ces auteurs, universitaires patentés qui naviguent sans peine entre les concepts et les thématiques épistémologiques, mais semble trop aride pour un grand public vite dépassé et contraint à se contenter de belles images. Tous ces problèmes seront résolus quatre ans plus tard par Georges Duby, qui se met en scène en présentateur omnipotent et emploie une structure chronologique, et dont la série rencontre un succès plus important.

En revanche, *Méditerranée* a eu une véritable influence historiographique auprès du grand public en lui donnant accès à l'œuvre écrite de Braudel, jusque-là trop érudite pour permettre une sortie de l'université³⁸. La thèse publiée en 1949 constitue une véritable bible historiographique pour une génération entière d'historiens qui font leurs premières armes dans les années cinquante : au point que Maurice Aymard voit dans l'étude par Braudel de grandes structures et de grands espaces la genèse des études des microcosmes – précisément

³⁵ « On a toujours envie que l'on parle de ses propres recherches alors qu'en réalité, elles servaient, dans *La Méditerranée*, à illustrer un propos qui était souvent beaucoup plus large. Je pense notamment à la Méditerranée en tant que témoin de sa propre histoire, comme Braudel le rappelait. En fait, c'était cela que les images sur les épaves, la plongée sous-marine, évoquaient, en même temps que la symbolique de la quête de la recherche de l'historien. » (Patrice Pomey, *Ibid.*, p. 44-45) *Méditerranée* propose un nombre important de séquences en haute mer ou sous-marines d'une qualité inédite pour la télévision française : l'apport du réalisateur Carlos Vilardebo y est pour beaucoup, lui qui avait déjà réalisé un long-métrage d'aventures marines (*Les îles enchantées*).

³⁶ « L'audience en elle-même était très restreinte, mais je pense que l'impact a été à plus long terme, par le bouche-à-oreille et les critiques dans les magazines spécialisés. » (Delphine Leoni, « Table ronde... », *op. cit.*, p. 57).

³⁷ Cf. I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, p. 237.

³⁸ « Ce qui va faire le succès grand public de *La Méditerranée* – du livre, de la thèse –, c'est précisément cette série télévisée. Avant 1976, il y a eu deux éditions : l'une à 1500 exemplaires, l'autre à 3500. Il y a donc 5000 exemplaires de *La Méditerranée* qui circulent en langue française. C'est un livre qui nous a tous marqués, de Duby à nous, dans notre formation d'historien. Ce n'est pas du tout un livre grand public, ce n'est pas Montaigne. Nous sommes encore à une époque où le livre oriente les travaux, les réflexions, les choix de gens plus ou moins jeunes, mais qui travaillent tous dans des directions différentes. De ce point de vue, le livre était finalement une étape dans l'histoire même d'une œuvre. Une œuvre a une histoire, une vie. Or, la vie de cette œuvre va être transformée par la télévision... » (Maurice Aymard, « Table ronde... », *op. cit.*, p. 52).

l'inverse ! – qui débute dans les années soixante, et qui seraient motivées par l'impossibilité d'alors de produire des travaux originaux sur un sujet braudélien, toutes les mers du globe ayant été l'objet de monographies par des historiens. Pour le grand public, la série rend accessible la pensée braudélienne avec la publication de son adaptation en deux tomes illustrés en 1977, *L'espace et l'histoire* et *Les hommes et l'héritage*, rassemblés en un seul ouvrage par Flammarion en 1985, *La Méditerranée*. Le livre reprend l'exacte structure en chapitres de la série, en en modifiant quelque peu l'ordre. Les seuls changements interviennent au niveau des titres : « Mirage », dans la série, est devenu « Le miracle romain » – plus explicite – dans le livre. L'équipe d'historiens est plus réduite pour l'ouvrage, dont l'écriture est un travail classique que ses auteurs maîtrisent mieux que le commentaire en voix-off : Braudel écrit lui-même cinq chapitres, et six autres historiens issus de l'équipe de la série (Filippo Coarelli, Maurice Aymard, Roger Arnaldez, Jean Gaudemet, Piergiorgio Solinas et Georges Duby) se répartissent le reste du livre. Le texte est une adaptation fidèle du discours de la série, mais en procédant à des ajustements qui correspondent aux caractéristiques du livre par rapport au documentaire : sans séquences filmées, sans la force de conviction du montage qui rapproche des images entre elles, le texte se doit d'être plus descriptif. Il doit par ailleurs composer avec un commentaire scindé en deux : dans *Méditerranée*, le commentaire en voix-off est redoublé de séquences où les experts – dont Braudel – s'adressent à la caméra dans un discours de l'oralité moins maîtrisé. Le texte du livre correspond alors à un approfondissement littéraire du discours oral. Dans le premier épisode de la série, « Terre », le commentaire prononce ces mots :

Le désert ne s'efface que lorsqu'intervient l'océan. Dès octobre, ses dépressions envahissent la mer intérieure, les masses d'air froid des plaines continentales franchissent l'océan montagneux et, au contact de la mer chaude, provoquent vents, pluies et tempêtes.³⁹

Dans le livre, Braudel écrit :

Le désert s'efface quand intervient l'Océan. Dès octobre, les dépressions océaniques gonflées d'humidité entament leurs voyages processionnaires, d'ouest en est. Les vents de toutes les directions foncent sur elles et les poussent en avant, les chassent vers l'Orient. La mer s'assombrit, elle prend les tonalités grises de la Baltique, ou bien, ensevelie sous une poussière d'écume blanche, elle semble se couvrir de neige. Et les tempêtes, de terribles tempêtes, se déchaînent.⁴⁰

Paradoxalement, au vu des principes de l'école des Annales quant à la fonction du récit, c'est bien dans l'écriture classique que ce dernier se fait le plus sentir : dans le film, l'image se

³⁹ *Méditerranée*, « Terre », diffusé sur FR3 le 24 septembre 1977. Identifiant de notice INA : CPC76056300.

⁴⁰ Fernand Braudel, *La Méditerranée*, « La Terre », Paris, Flammarion, 1985.

veut descriptive, littéraire autant que cinématographique, et le texte est simplifié. On peut aussi voir là le signe d'une adaptation au public que Braudel avait imposé à ses collaborateurs, lesquels se souviennent que, en « conteur extraordinaire »,

Pour lui, enseigner, c'était simplifier ; l'écriture, c'était simplifier. Nous étions automatiquement plus compliqués, ce qui, d'ailleurs, posait parfois des problèmes de cohésion avec les réalisateurs. A partir de ce qu'on leur disait, ces derniers avaient besoin de simplifier, de 'traduire'. De ce point de vue, le rapport de Braudel avec la série télévisée est fondamentalement différent du nôtre : il nous faisait entrer dans un univers que l'on ne maîtrisait pas du tout et dans lequel lui, finalement, était à l'aise.⁴¹

Bien plus vendue que sa thèse, l'adaptation de la série fait de Braudel un auteur à succès : la pensée braudélienne infuse les représentations collectives alors même que, dans le champ historique, des contestations commencent à se faire entendre⁴². Ferro lui-même, son dauphin, s'avoue déçu à la relecture de la grande œuvre de Braudel quelques années plus tard :

Il manquait la volonté humaine, les passions. La thèse fondamentale de Braudel, qu'il énonce d'ailleurs dans sa conclusion, c'est que les hommes essaient de changer l'histoire, mais qu'il existe un certain déterminisme géographique – et non pas marxiste : au fond, la volonté des hommes s'effrite face aux permanences, aux structures.⁴³

Il n'en demeure pas moins que le grand public trouve dans les textes de Braudel et de sa suite un grand récit fondateur, plus audible que l'imposante *Grammaire des civilisations*⁴⁴ et qui, après l'effondrement des idéologies, propose un nouveau cadre déterministe détaché de toute lecture politique. La série, si elle fut peu regardée, constitue un chef-d'œuvre de l'art télévisuel, qui orientait – littéralement – pour la première fois le point de vue des caméras vers l'horizon du Levant⁴⁵, comme de l'historiographie : loin de souffrir d'une simplification qu'imposerait la vulgarisation, la transposition cinématographique du récit braudélien et de son personnage central, la mer, s'enrichit de nouvelles possibilités didactiques.

⁴¹ Maurice Aymard, « Table ronde... », *op. cit.*, p. 52.

⁴² L'historiographie plus récente revient sur les travaux de Braudel en montrant les limites et surtout, les angles aveugles : Horden et Purcell, auteurs de *La mer qui corrompt*, dénoncent les anachronismes braudéliens et l'illusion cyclique que conduit sa vision des structures.

⁴³ Marc Ferro, « Table ronde... », *op. cit.*, p. 60.

⁴⁴ Fernand Braudel, *Grammaire des civilisations*, 1963, rééd. Paris, Flammarion, 1987.

⁴⁵ Cf. Delphine Leoni, *La Méditerranée au regard de la télévision française : les représentations de la Méditerranée à la télévision*, mémoire de maîtrise sous la direction de Maryline Crivello, Université de Provence, 2000.

2. Le documentaire, genre historiographique ?

a. « *Ce sont les mêmes gestes qu'autrefois, mais accomplis par des jeunes gens en blue-jeans* »⁴⁶

Le passé ne cesse d'expliquer le temps présent et la réciproque est vraie : le présent ne cesse d'éclairer le passé. On ne peut pas, en Méditerranée, ne pas être sensible à ce prodigieux dialogue entre hier et aujourd'hui. Si l'on considère l'immense passé de la mer, celui de ces régions qui débouchent sur elle et qui trouvent dans cette rencontre les couleurs essentielles de leur vie, si l'on voit l'immensité de ce passé, on ne peut être que convaincu d'une chose évidente, la Méditerranée est sur son passé le meilleur des témoins.⁴⁷

Les mots d'ouverture que prononce Fernand Braudel, dans les premières minutes de « Terre », « chapitre » inaugural de *Méditerranée*, résumant l'enjeu de la série : cette histoire générale des civilisations est écrite à la fois au passé et au présent, car c'est dans les traces historiques visibles dans ce dernier qu'est signifiée la permanence des pratiques et des gestes, en somme, de la culture. Il n'est pas aisé de résumer l'ampleur des discours et des images de la série, dont l'ambition est de donner à voir la diversité des paysages (Fig. 1.a à d) et des constructions (Fig. 1.e à h) du bassin méditerranéen, qui témoignent pourtant d'une unicité due au cadre commun. Plusieurs Méditerranées coexistent dans l'approche de Braudel et Vallet, qui soulignent chacune des aspects divers de l'histoire des civilisations. Cadre géographique et géologique, la Méditerranée est avant tout un lieu de vie déterministe dont les cultures humaines se sont adaptées aux conditions spécifiques. Étendue d'eau navigable, c'est un espace nourricier, par la pêche qui s'y pratique ou l'agriculture qui se développe sur son littoral ; route

⁴⁶ *Méditerranée*, « Mer », diffusé sur FR3 le 1^{er} octobre 1976. Identifiant de notice INA : CPC76055225.

⁴⁷ « [...] mais il est bien certain que le visage de la Méditerranée a changé avec les millénaires et avec les siècles. Elle n'est pas la somme d'une série de décors qui seraient dressés comme dans un décor de théâtre. En effet, la Méditerranée a vu changer, et elle devait changer, elle a vu changer la ligne fragile de ses littoraux ; ses fleuves ont modifié leur cours, s'enfonçant quelquefois profondément dans les alluvions qui servent de base à la vie de tous les jours pour les hommes ; même ont changé les climats (...); et surtout, et surtout, il y a eu les hommes. Les hommes avec le cortège de leurs cultures, de leurs animaux domestiques, de leurs routes, de leurs créations. Mais si la Méditerranée a toujours changé, elle constitue tout de même un cadre ; un cadre dans lequel il faut replacer les événements du passé pour leur donner leur véritable sens et toute leur dimension. » (Fernand Braudel, *Méditerranée*, « Terre », diffusé sur FR3 le 24 septembre 1976, CPC76056300).

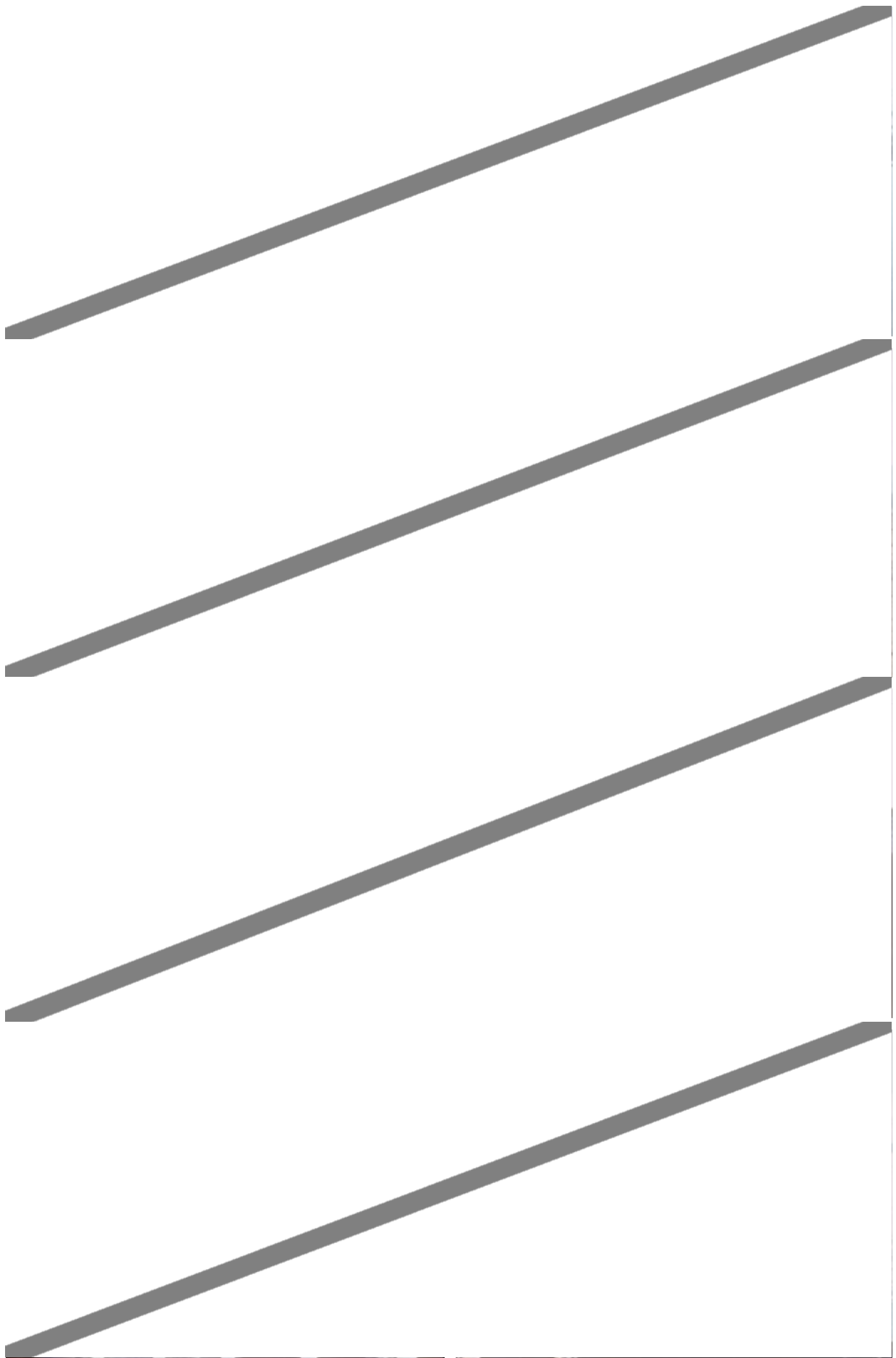


Figure 1, a à h : Plans d'ouverture de la série. Méditerranée, « Terre », 24 septembre 1976, FR3, INA, CPC76056300.

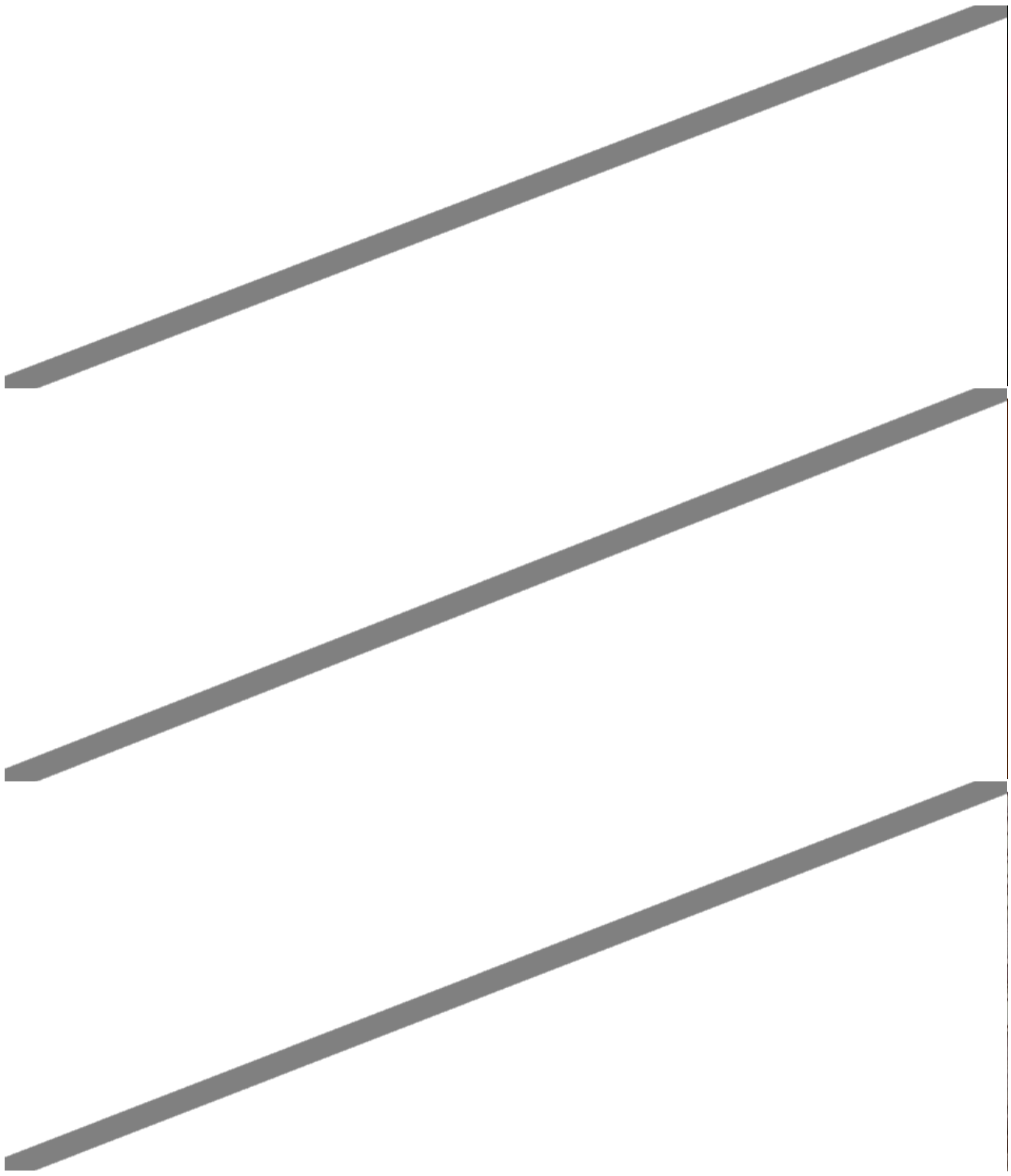


Figure 2, a à c : Construction d'une galère selon des techniques antiques ; d et e : chantier naval moderne ; f : une caravelle au XVIe siècle. Méditerranée, « Rome vers l'unité », 26 novembre 1976, FR3, INA, CPC76055467.

démesurée, lieu d'échange, « la Méditerranée est entourée d'une plus grande Méditerranée, zone immense où rayonnent son commerce et, puisque les idées accompagnent toujours les choses, sa culture. »⁴⁸ L'histoire de la Méditerranée est ainsi aussi celle du trafic maritime, de la route du fer, de la laine ou du marbre transporté sur ce « fleuve » qui coule d'est en ouest et d'ouest en est ; l'économie qu'elle suscite intervient dans les modes de vie loin du rivage et l'homme méditerranéen est aussi un terrien. De fait, se croisent et se succèdent autour de la mer

⁴⁸ Fernand Braudel, *Méditerranée*, « Mer ».

commune des civilisations qui se découvrent et s'influencent ; leur histoire est événementielle lorsqu'elles s'affrontent, sur terre ou sur mer, artistique par l'édification des palais de Cnossos ou des villas romaines, technique quand s'échangent des pratiques agricoles, sociale par l'étude des mentalités et des traditions populaires. Dans ce grand récit braudélien, l'homme est à la fois absent et omniprésent : « s'intéresser aux civilisations, c'est s'intéresser au plus gros personnage de l'histoire de la Méditerranée. C'est donc laisser de côté ceux qui ne sont pas de cette taille extraordinaire, si bien que l'histoire de la Méditerranée est traversée de bout en bout par l'histoire monstrueuse des civilisations. »⁴⁹ Au temps long géologique du personnage que forme la mer s'ajoute ainsi le temps intermédiaire de l'histoire de l'humanité ; le développement des civilisations embrasse dans un seul et même mouvement l'installation des populations mégalithiques, connues par des graffitis dans des grottes, la naissance des premiers empires entre Mésopotamie et Egypte, la conquête de la mer par les Phéniciens et jusqu'à la lente transformation du cœur de l'Empire romain en l'Italie médiévale des communes. La succession des cultures forme une histoire naturelle des civilisations : elles s'y entassent comme autant de couches stratigraphiques, « les unes au-dessous des autres », ce dont rendent compte les fouilles archéologiques dont les pratiquants sont historiens autant que géologues. Ce faisant, la série reconstitue une chronologie épistémologique du savoir historique : l'étude du climat et de la géographie est la source archivistique originelle dont procède tout le reste. Lui succèdent les traces archéologiques puis écrite : l'histoire naît en Grèce⁵⁰ dont les sources écrites fondent l'opposition civilisationnelle entre occident et orient ; les premiers conflits entre les cités grecs et l'empire perse sont des marqueurs de la cohabitation en Méditerranée d'aires civilisationnelles, « ennemis complémentaires : c'est une seule et même histoire »⁵¹ qui perdure jusqu'aux croisades chrétiennes, qui reconduisent le combat civilisationnel contre l'Islam, la prise de Constantinople par le sultan et même, en tirant sur la corde, la crise de Suez de 1956. Ainsi, encore dans les années soixante-dix, « on voit à chaque instant brûler des conflits qui sont des conflits d'autrefois. C'est répéter les mêmes erreurs, les mêmes atrocités, les mêmes tragédies, aujourd'hui encore. »⁵² L'histoire des civilisations s'impose ainsi comme une clé de lecture valable jusque dans l'analyse des enjeux politiques et sociaux contemporains : ce qui sépare les jeunes étudiantes de l'Algérie socialiste de leurs mères paysannes, « ce n'est pas

⁴⁹ Fernand Braudel, *Méditerranée*, « Histoire », diffusé sur FR3 le 29 octobre 1976. Identifiant de notice INA : COC76066115.

⁵⁰ « Les Grecs, de toute évidence, c'est d'abord Hérodote et ensuite Thucydide. Homère c'était quelqu'un qui apporte des images à l'histoire, il n'est pas historien. Il n'est pas historien qui réfléchisse sur la suite des événements pour essayer d'en voir l'ordre de succession. » (Fernand Braudel, *Ibid.*).

⁵¹ Georges Duby, *Ibid.*

⁵² « Et en Méditerranée c'est encore plus visible que quelquefois les civilisations sont les unes à côté des autres, et que la mer ne les sépare plus. La mer, c'est une demi-heure de voyage. » (Fernand Braudel, *Ibid.*).

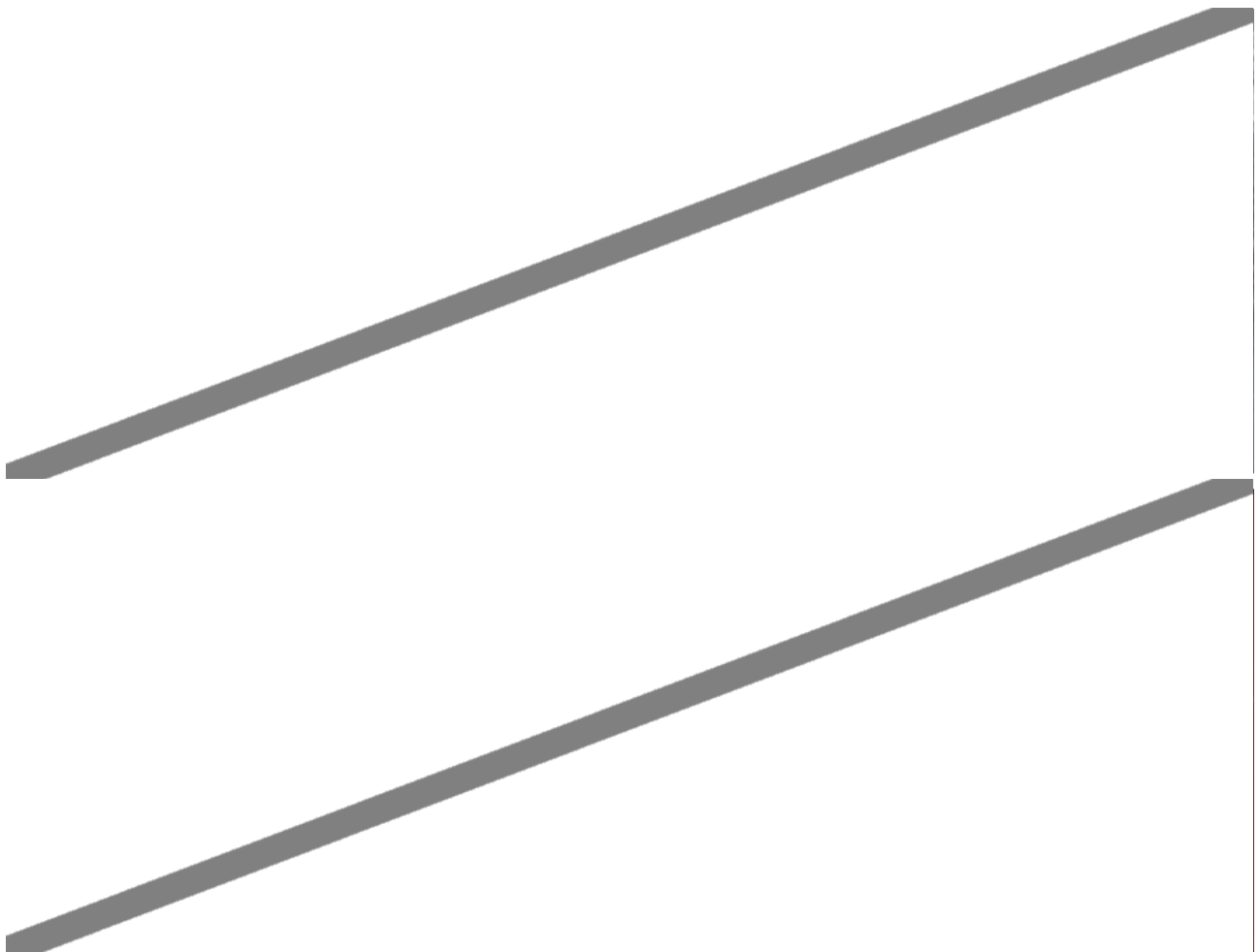


Figure 3, a-b : Paysages méditerranéens ; c-d : le Stromboli. Méditerranée, « Terre », 24 septembre 1976, FR3, INA, CPC76056300.

seulement tout ce qui sépare une génération d'une autre, la ville de la campagne, l'aisance du dénuement, c'est, on peut presque le dire, une différence de civilisation.»⁵³ Dans cette compréhension, le choc pétrolier de 1975 n'apparaît pas comme un événement spécifique mais constitue une étape logique engoncée dans le temps long du capitalisme, indissociable du primat géologique : c'est toujours sur l'eau qu'on transporte les marchandises, c'est toujours par la traversée de la Méditerranée que les aires civilisationnelles échangent et commercent, et les cargos d'aujourd'hui (Fig. 2.d, 2.e), tributaires du développement technique des caravelles modernes (Fig. 2.f), ne diffèrent en rien des galères antiques (Fig. 2.a, 2.b).

Cette histoire de la Méditerranée est donc celle de l'ensemble des civilisations qui s'y sont croisées, de leur pratiques politiques, économiques, religieuses et sociales. Dans cette compréhension, la mer est à la fois un espace et un personnage ; surtout, c'est un cadre – au sens épistémologique autant que cinématographique – qui détermine l'ensemble des pratiques humaines qui s'organisent en son sein, y compris l'activité terrestre. Dans la logique du temps long braudélien, la géologie est le point de départ de tout : ce sont les paysages ingrats de la Méditerranée qui ont contraint les hommes à s'installer au sommet des falaises (Fig. 3.a), à aménager des terrasses et développer l'irrigation pour extraire exploiter un sol aride (Fig. 3.b). L'histoire de l'homme méditerranéen est le récit de l'affrontement d'une nature cyclopéenne :

⁵³ *Ibid.*

le Stromboli fume toujours (Fig. 3.c, 3.d) et les textes de Pline le Jeune forment un témoignage atemporel de l'imposition du temps géologique sur la vie des hommes. Les civilisations méditerranéennes sont ainsi façonnées par la rudesse du monde qui les entoure ; il y a continuité du défi civilisationnel entre les montagnes grecques et les déserts d'Afrique. Même dans les ruptures civilisationnelles, c'est le cadre d'ensemble qui détermine le tout : la mer, qui est aussi, c'est selon, un lac ou un fleuve, est compartimentée en plusieurs aires lesquelles confèrent un « visage particulier » aux cultures qui s'y développent et expliquent l'histoire politique générale⁵⁴. Pour servir cette vision de l'histoire, les deux premiers épisodes, « Terre » et « Mer » établissent le cadre qui conditionne les civilisations ; les seules activités humaines qui y sont développées sont directement liées à l'exploitation du milieu géographique, la culture du blé, de la vigne et de l'olivier sur terre, la pêche et les échanges commerciaux sur mer. Ce sont là les fondations de la civilisation : se nourrir, nourrir les autres. Ces premiers épisodes consacrés aux invariants et à la longue durée autorisent la mise en œuvre, dans les émissions suivantes, d'une histoire attachée aux pratiques, aux représentations et aux mentalités, voire à l'événementialité du politique qui rompt quelque peu avec les thématiques braudéliennes.

L'enjeu principal de *Méditerranée* est donc la recherche par l'image des traces des permanences civilisationnelles dans un cadre déterministe. L'histoire est en tension entre la continuité des pratiques culturelles et sociales et leur imperceptible évolution, résultat de l'adaptation des hommes à leur milieu par l'invention. La description des modes de vie antiques n'est en rien étrangère à celle du contemporain :

Voilà. C'est comme ça qu'on vit aujourd'hui encore sur une île de la mer Égée.

__ De l'archaïsme, en somme.

__ Sans doute, mais aussi, l'aboutissement, qu'on pourrait dire moderne, d'une très longue, d'une très lente évolution. Imaginez quelle somme d'expérience il a fallu pour parvenir ne serait-ce qu'à naviguer, à labourer, à pratiquer l'élevage, pour vivre en société, pour fonder des villes. Il a fallu des milliers d'années, une évolution qui a du avoir ses héros inconnus, ses Ulysse d'une mer sauvage.⁵⁵

Ce faisant, nombre de pratiques et de gestes fonctionnent à la fois comme des marqueurs d'une mémoire ancestrale et comme expression de la continuité historique. Le berger, figure méditerranéenne par excellence qui ponctue le rythme de la série, renvoie au nomadisme dont

⁵⁴ « Ce compartimentage des mers ne fait que répondre au fractionnement des mers. Cette constante géographique a accentué le morcellement politique, la difficulté de remembrement des pouvoirs. » (*Méditerranée*, « Terre »).

⁵⁵ Fernand Braudel, *Méditerranée*, « L'Aube », diffusé sur FR3 le 15 octobre 1976. Identifiant de notice INA : CPC76065817.

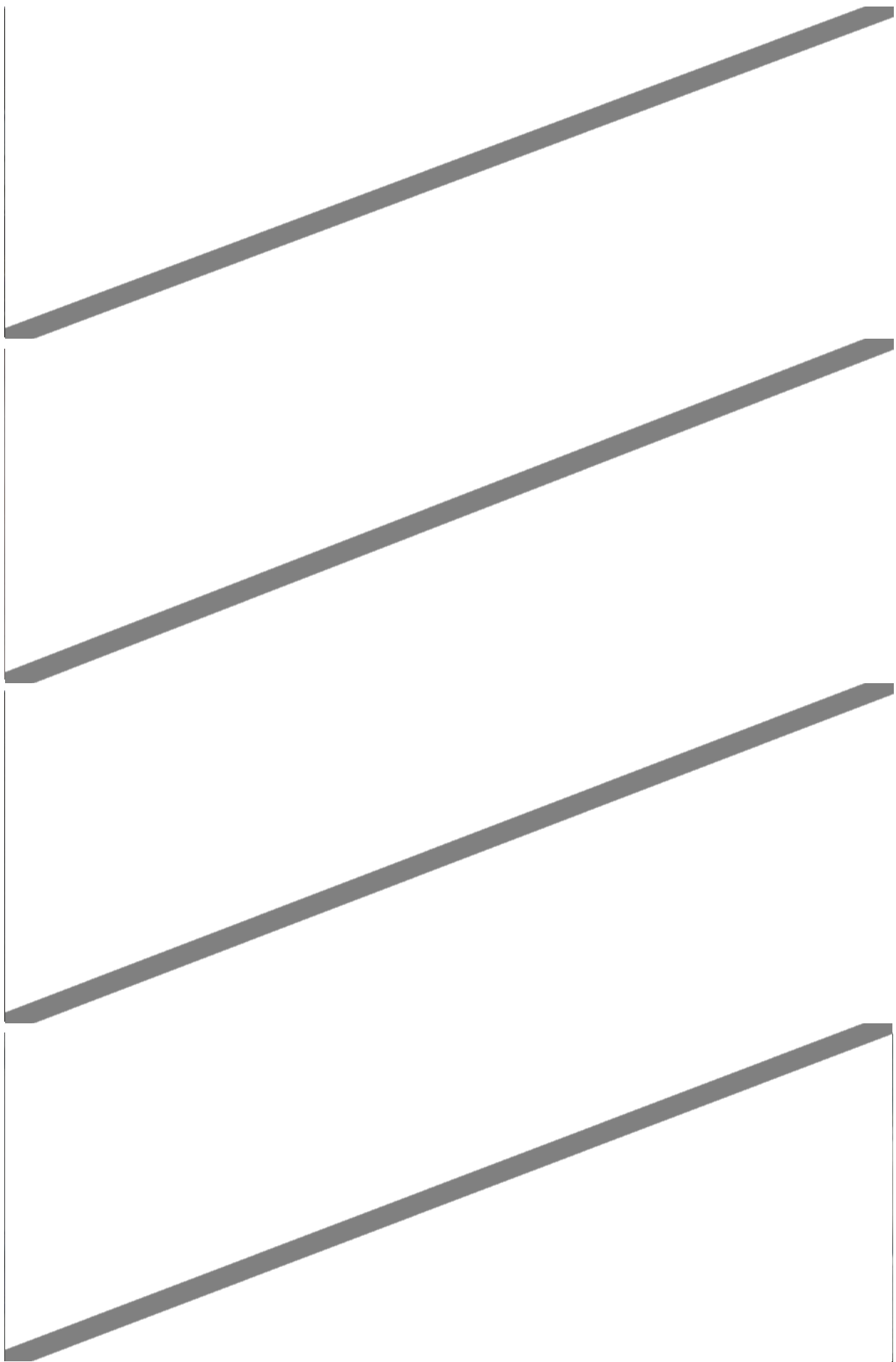


Figure 4, a-b : Fête d'inspiration païenne en Italie ; c à f : l'organisation de l'espace public méditerranéen ; g-h : La vie dans l'espace privé. Méditerranée, « Espaces », 19 novembre 1976, FR3, INA, CPC76065149.

il est une « forme rationalisée » et à la légende des cyclopes ; « leur monde sauvage s'oppose au monde subtil d'Ulysse et de ses compagnons. »⁵⁶ La permanence se traduit dans l'ensemble des pratiques agricoles, par lesquelles le paysan a évolué en un citoyen implanté dans un terroir : mené à la charrue ou mécanisé, le travail de la terre reste le même et les vendanges, « aujourd'hui comme hier », font communiquer « travail et fête » ; « ce sont les mêmes gestes qu'autrefois mais accomplis par des jeunes en blue-jeans. »⁵⁷ La pêche est une activité nourricière immémoriale, à propos de laquelle les textes d'Eschyle sont toujours pertinents. Les lieux sont également témoins des permanences de l'installation humaine : des ports industriels se sont développés là où les pêcheurs grecs appareillaient. En appliquant cette quête de la continuité aux sources matérielles du passé, la série propose par ailleurs une réflexion sur la trace : les ruines en sont une, source pérenne et vectrice d'une connaissance historique par l'archéologie. « Bien que rongée, la pierre a résisté. Mais ce qui faisait l'essentiel du commerce méditerranéen a disparu. Périssables les esclaves, les hommes, périssable le bois, le blé, l'huile, et le vin, et plus encore, le sel. »⁵⁸ D'où l'emploi, en complément de sources écrites, de l'iconographie ancienne : les représentations imagées donnent à voir des gestes et des pratiques qui perdurent dans le présent. L'intelligence de l'historien consiste également à reconnaître dans les objets contemporains une équivalence à ceux du passé ; à ce titre, l'amphore – par ailleurs toujours utilisée en Tunisie – est présentée comme le « plastique d'hier ». C'est enfin dans l'observation du quotidien qu'est rendu visible le mode de vie méditerranéen : l'espace public de la ville est à la fois le lieu de rassemblement des masses autour de cérémonies millénaires (Fig. 4.a, 4.b) et un espace communicant entre le passage et, déjà, la vie privée (Fig. 4.c à f) ; la mise en scène de la vie en extérieur est graduée depuis son expression par la foule jusqu'au cercle intime de la famille, dont le rassemblement dans un cour intérieure (Fig. 4.g, 4.h) décrit le mieux l'organisation spatiale de la sociabilité méditerranéenne.

Si ces quelques éléments ne suffisent pas à décrire l'ensemble des discours portés par la série, qui développe rien de moins d'une histoire générale des civilisations, et de sa richesse iconographique, ils donnent en tout cas à voir la manière dont le propos s'insère dans une vision braudélienne de l'histoire, qui fait communiquer l'action des hommes au cadre géographique dans lequel ils s'installent. Géologie et climat sont des éléments de compréhension tant de l'organisation spatiale et sociale d'une société que de l'histoire politique des différentes communautés méditerranéennes. *Méditerranée* a par ailleurs ceci de particulier que l'ensemble des images documentaires sont des visions du présent ; l'iconographie antique elle-même est

⁵⁶ *Méditerranée*, « Terre ».

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Méditerranée*, « Mer ».

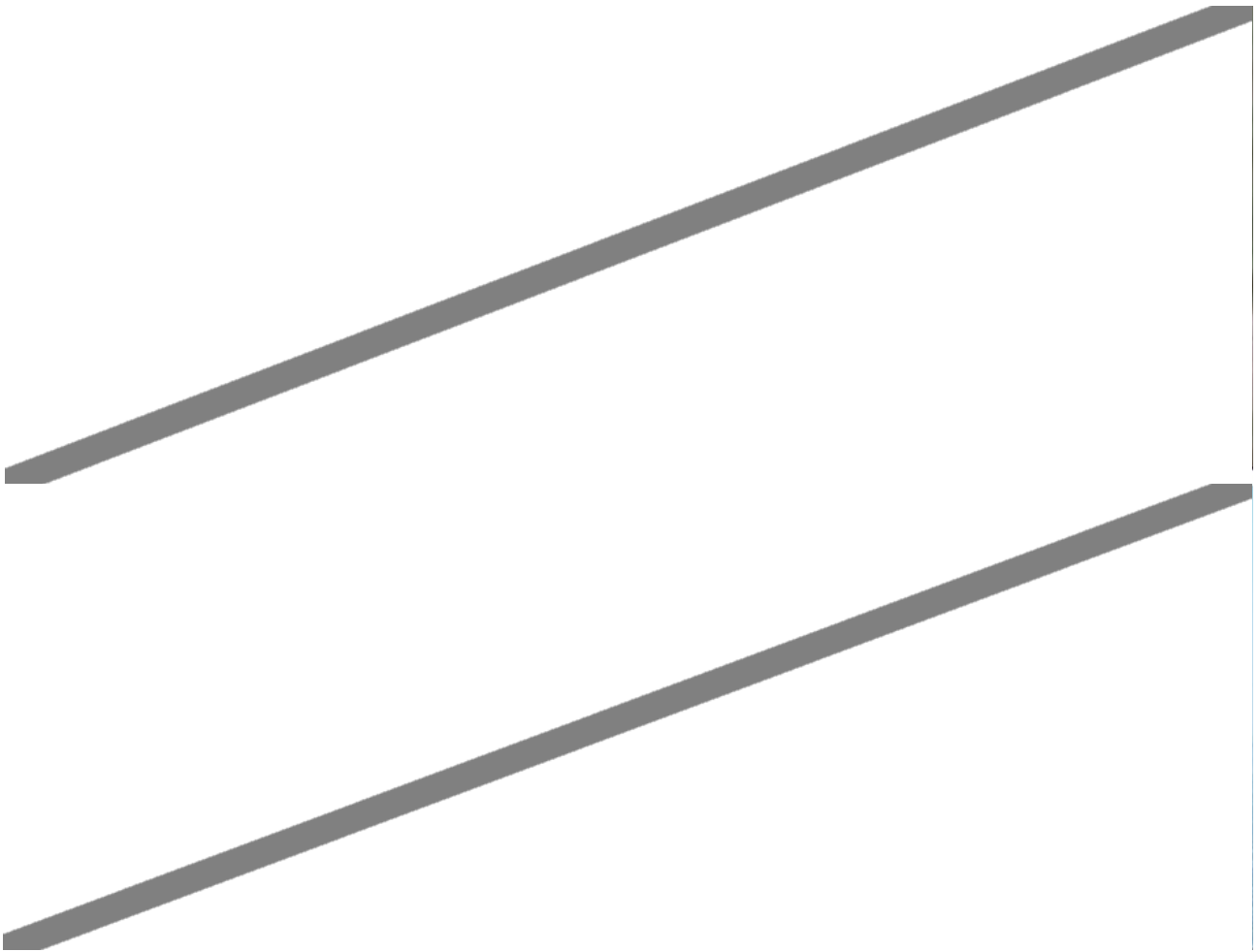


Figure 5, a-b : Fernand Braudel. *Méditerranée*, « Terre », 24 septembre 1976, FR3, INA, CPC76056300. c-d : Fernand Braudel. *Méditerranée*, « L'Aube », 15 octobre 1976, FR3, INA, CPC76065817.

saisie comme une trace, reconstituée dans sa matérialité plutôt que présentée comme une représentation atemporelle et objective du passé. C'est, dès lors, par des procédés cinématographiques particuliers que la série appose un caractère historique, voire historiographique, aux images du présent.

b. Des formes cinématographiques de l'historiographie ?

J'ai déjà eu l'occasion d'évoquer le concept des formes cinématographiques de l'histoire, défini par Antoine de Baecque comme « mise en scène choisie par un cinéaste pour donner forme à sa vision de l'histoire »⁵⁹. En observant le travail de réalisation de Carlos Vilardebo et Folco Quilici, on peut se poser la question de la capacité du cinéma à produire des formes cinématographiques de l'historiographie, c'est-à-dire une mise en scène qui donne forme à une vision de l'histoire dans laquelle transparaissent des enjeux historiographiques et épistémologiques. Ici, deux éléments majeurs doivent être relevés : premièrement, le montage documentaire sert l'idée d'une permanence et d'une équivalence entre différentes époques, différents lieux et différentes pratiques ; secondement, les mouvements de caméra et, en

⁵⁹ A. de Baecque, *L'histoire-caméra...*, p. 13.



Figure 6, a et d : Pêche contemporaine ; b et c : Scènes de pêche de mosaïques antiques. Méditerranée, « Mer », 1^{er} octobre 1976, FR3, INA, CPC76055225.

particulier, l'emploi du zoom avant ou arrière font le lien entre des objets historiques autonomes et un cadre général et déterministe.

Si la représentation des historiens joue également un rôle de transmission historiographique – tous les auteurs de la série apparaissent à l'écran –, la mise en scène de l'expert est classique au regard de la tradition du documentaire historique. Les historiens sont enregistrés en extérieur, au sein du cadre historique qu'ils décrivent ; lorsque ce sont des archéologues interrogés sur un chantier de fouille, la série bénéficie d'une mise en scène de l'histoire en train de se faire et de l'historien au travail. Les apparitions de Fernand Braudel à l'écran témoignent toutefois de son manque de maîtrise de l'objet télévisuel ; sans être mis en avant par rapport aux autres auteurs, il ne s'adresse jamais directement à la caméra. Son discours est transmis par la médiation opérée par un interlocuteur qui apparaît parfois dans le champ (Fig. 5.c) ; s'il tient un rôle de narrateur, Braudel est éloigné de la figure de présentateur que saisit Georges Duby dans les années suivantes.

Venons-en à la fonction du montage, qui transmet la double idée de la permanence et de l'équivalence des pratiques. La première tend à montrer que les gestes, les mentalités, les actions des hommes sont ancestraux et demeurent les mêmes depuis des millénaires ; la deuxième suppose que cet ensemble de pratiques a un caractère civilisationnel et peut s'observer de façon équivalente en divers endroits et selon des modalités variables. Le montage

joue un rôle essentiel en ce qu'il confronte et rassemble des images qui documentent les mêmes actions : ici, la pêche au filet est semblable pour les hommes du XXe siècle (Fig. 6.a, 6.d) et pour leurs ancêtres romanisés (Fig. 6.b, 6.c). L'équivalence est ici liée à la fonction nourricière de la pêche, déterminée par l'environnement maritime mais qui correspond aux mêmes modalités que l'élevage sur terre : « la vie des Méditerranéens, qui semblent ignorer la mer, n'est pas en contradiction avec la *tonara*. Cette pêche, en réalité, se rapproche d'un métier de la terre. Elle est un travail saisonnier, comparable à la vendange, à la moisson. [...] Les poissons sont semblables à des bœufs, de même taille, suspendus comme eux à des crochets, tirés avec des treuils »⁶⁰ (Fig. 6.d). La séquence de pêche puis de découpe des poissons, véritable massacre qui rougit la mer et inonde les rues d'un village côtier de sang, semble être une réactualisation du *Sang des bêtes* : l'influence de Franju sur le genre documentaire est toujours palpable en 1976. Equivalence géographique enfin, d'une pratique répandue à travers tout le bassin méditerranéen : « Les phéniciens passent pour avoir inventé la *tonara*, que les grecs et les romains ont pratiquée, mais ce sont les arabes qui l'ont codifiée. Le vocabulaire, pour l'essentiel, appartient à leur langue. Ainsi, l'enclos que constituent les filets, c'est la madrague, d'un terme arabe, *al-mazraba*, qui signifie 'enceinte'. C'est le mot arabe *raïs* lui-même qui désigne le chef. »⁶¹ La permanence historique se retrouve également dans la jonction que fait le commentaire entre passé et présent, redoublée par le montage et les fondus entre scènes antiques et plans contemporains :

Ces mosaïques d'époque romaine [Fig. 6.c] proposent une vision idéalisée des fonds marins. La faune, dans l'Antiquité, était sans aucun doute plus riche qu'elle ne l'est aujourd'hui, mais elle était déjà si menacée que Rome cherchait à en protéger les espèces grâce à des bateaux viviers et des aquariums. Des aquariums, il en existe des magnifiques sur les côtes de la Méditerranée. Voici celui de Naples.

De même, le télescopage d'un commentaire historique sur des plans contemporains formule une connaissance empirique de la civilisation : ce sont des images de bateaux de tailles variées qui illustrent l'évolution technique de la navigation, le pêcheur capable de tirer seul sa barque sur le rivage étant signalé comme héritier des temps homériques.

⁶⁰ Méditerranée, « Mer ».

⁶¹ *Ibid.*

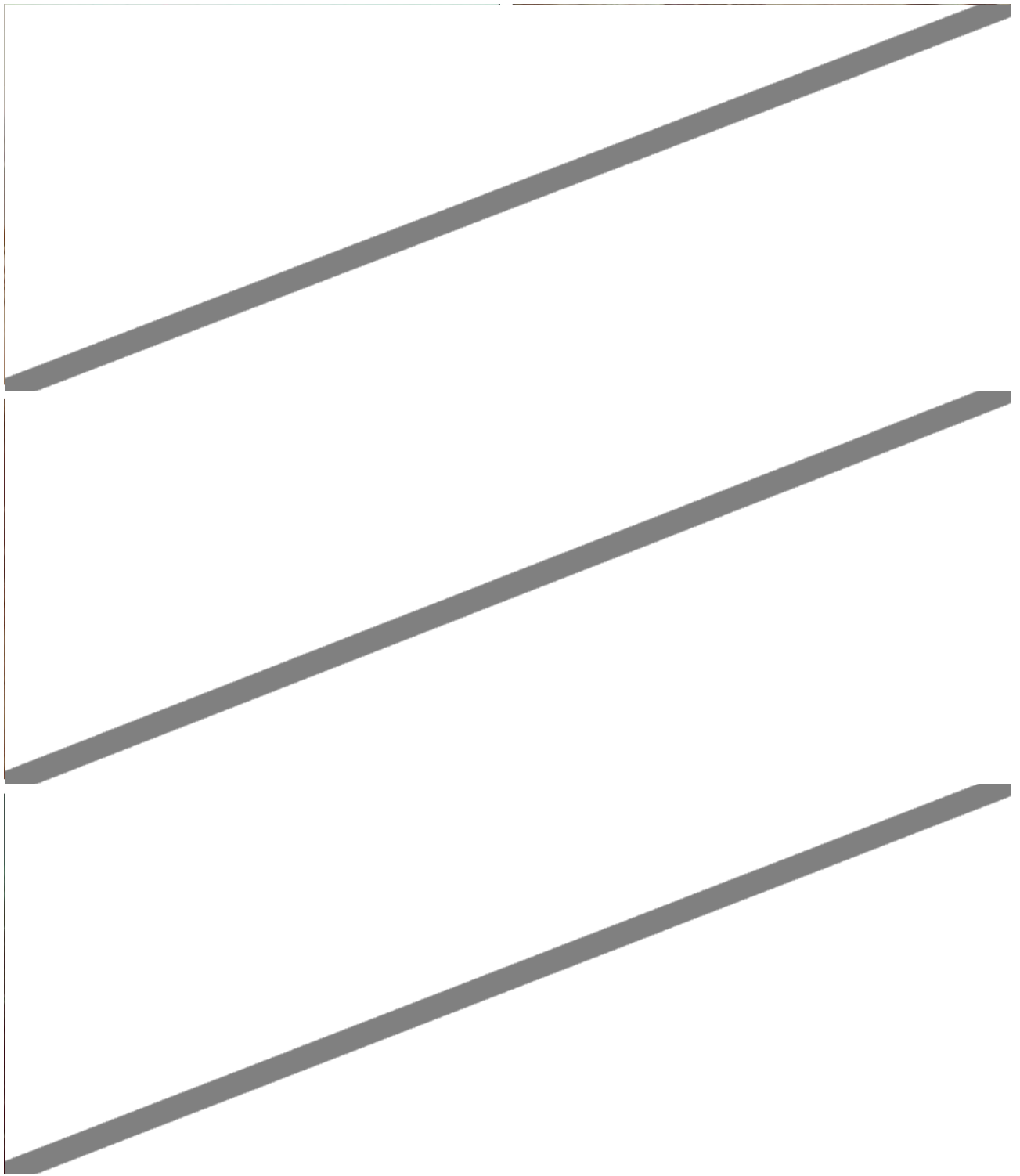


Figure 7, a-b : Temples grecs ; c : Carrière de marbre en Italie ; d : Musée du Bardo, Tunis ; e : Tête de statue naufragée ; f : Statue sans tête. Méditerranée, « Mer », 1^{er} octobre 1976, FR3, INA, CPC76055225.

Fréquemment, le documentaire s'attarde sur un objet particulier dont il trace l'évolution des usages depuis l'Antiquité jusqu'au XXe siècle ; ainsi les blocs de marbre, rassemblés au montage dans plusieurs états historiques, de la ruine des temples grecs (Fig. 7.a, 7.b) à la muséification des vestiges (Fig. 7.d), rapprochée des carrières toujours en activité dans les années soixante-dix (Fig. 7.c). Le montage rassemble les différentes pièces du puzzle historique qui demande à ce que les traces du passé soient mises en collusion pour en comprendre l'ensemble : « On ne saura jamais à qui était destiné ce visage qu'un naufrage a

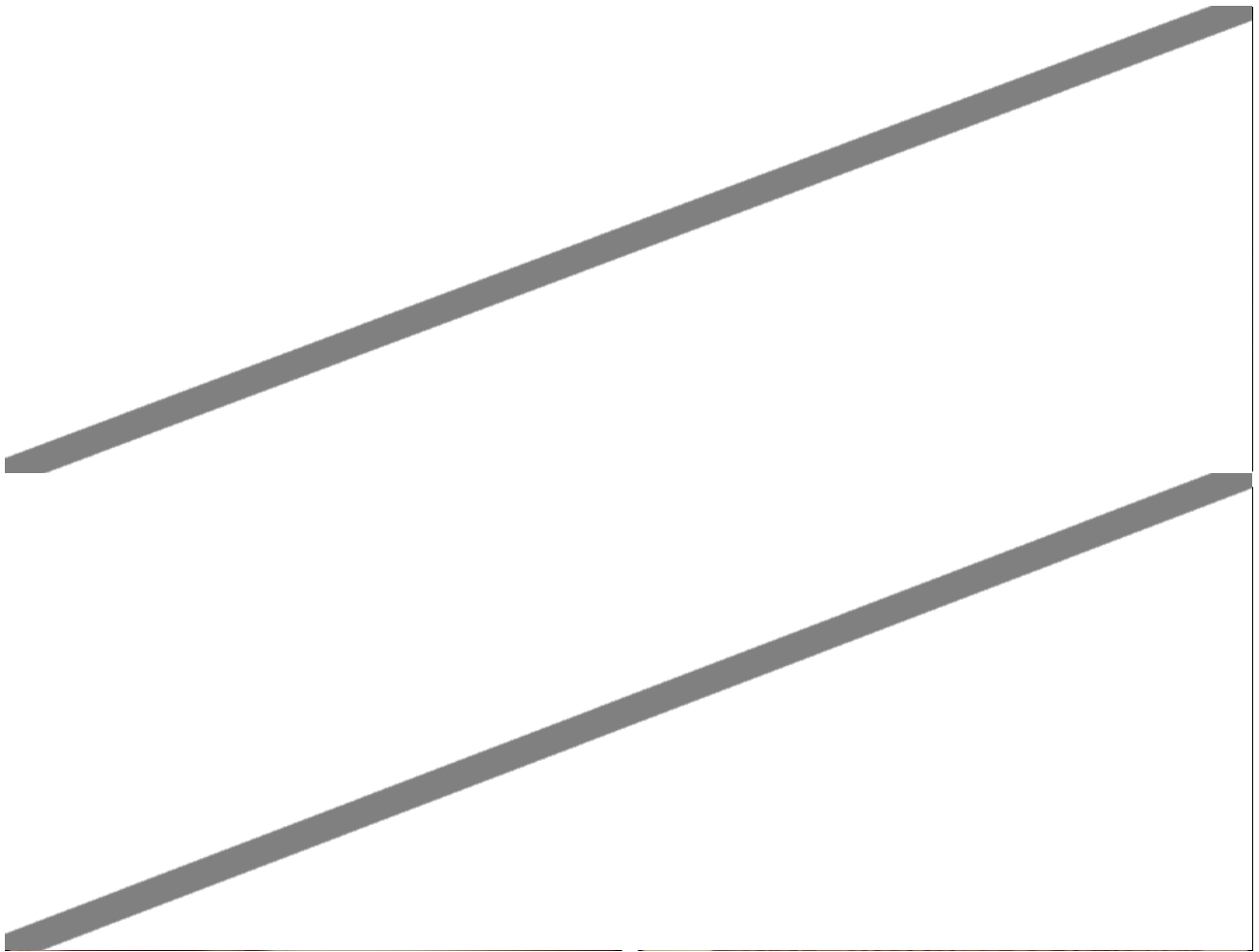


Figure 8, a : Commerce d'olives ; b : Fresque du port d'Ostie ; c : Artisan nord-africain ; d : Vase antique. Méditerranée, « Mer », 1^{er} octobre 1976, FR3, INA, CPC76055225.

dérobé à tout regard durant des siècles... »⁶² (Fig. 7.e). Ou bien, peut-être, le sait-on, maintenant que le documentaire a débusqué une statue décapitée (Fig. 7.f). Le montage rassemble de même des gestes qui perdurent par une pratique ancestrale et une transmission traditionnelle : olives et grains s'écoulent toujours dans les cales des navires, aujourd'hui (Fig. 8.a) comme autrefois (Fig. 8.b), on pratique toujours la poterie avec la même technique du tour (Fig. 8.c). Les femmes sont toujours chargées de tisser la laine (Fig. 9.b, 9.c) avec les mêmes outils que dans l'Antiquité (Fig. 9.a, 9.d). Les traditions populaires sont également un héritage ancien que le montage met en évidence (Fig. 10.a à d) :

La Crète possède son mythe, le minotaure, et des rituels paysans qui tournent autour du taureau, symbole de force et de fécondité. Ce serait beaucoup dire que l'on retrouve, quatre mille ans plus tard, les cérémonies et les croyances d'autrefois. Pourtant, l'importance du sacrifice du taureau telle que nous l'ont révélé les fresques et les statuettes conservées dans le musée de l'île semble revivre au cours de cette fête de la Grèce d'aujourd'hui. C'est la Saint Pierre et Paul. Tout un village s'est

⁶² *Ibid.*

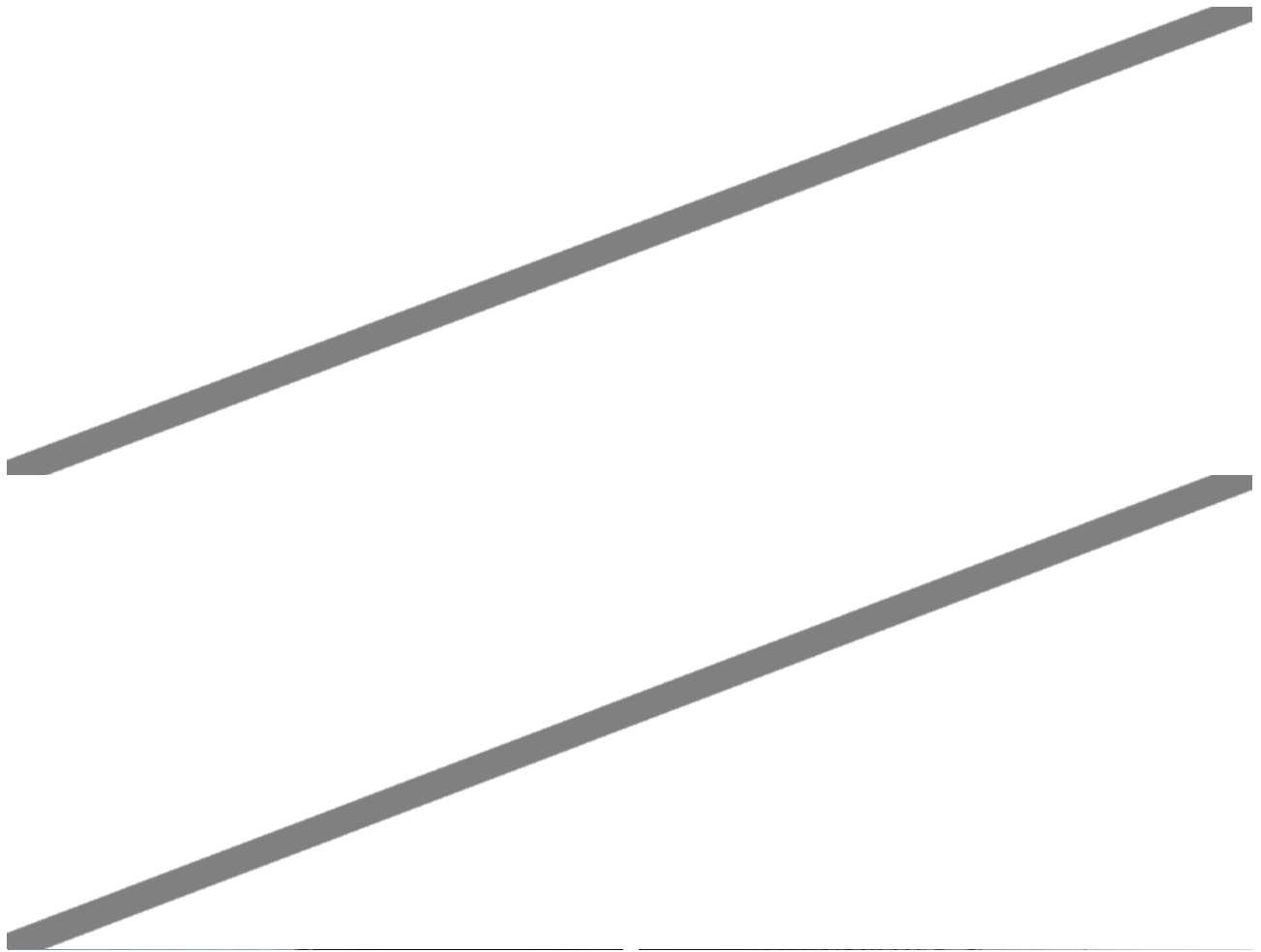


Figure 9, a et d : Vase grec ; b et c : Le tissage de la laine. Méditerranée, « Espaces », 19 novembre 1976, FR3, INA, CPC76065149.

rassemblé pour assister à l'abattage des génisses. Il y a quelques années, cela se passait devant l'église, aujourd'hui un petit abattoir a été dressé en pleine campagne, le clergé tolère la fête mais ne la préside pas.

Kaléidoscope d'images d'origines temporelle et géographique variées, servi par un montage saccadé de plans très brefs, *Méditerranée* est un essai cinématographique fondé sur l'implicite et le subliminal comme illustration démonstrative d'un discours raisonné. L'esthétique documentaire y tient également au point de vue adopté par la caméra, à l'épaule, qui privilégie un regard relevant du cinéma-vérité ; le champ est souvent obstrué, les angles de vue sont pris dans le mouvement des acteurs saisis par l'objectif. La caméra elle-même est un geste, donne à voir la houle des navires ; le plan fixe est interdit.

Des nombreux mouvements de caméra appréciables dans la série, il en est un qui semble devoir être envisagé comme véritable manifeste historiographique : l'emploi du zoom s'inscrit dans la logique d'un usage documentaire qui éclate le cadre de la fiction en même temps qu'il s'enrichit d'une didactique épistémologique propre à la pratique braudélienne de l'histoire. A l'instar du panoramique ou du travelling, le zoom est traditionnellement engoncé dans une pratique documentaire du cinéma. Dans *Blow-up* de Michelangelo Antonioni, c'est en agrandissant ses clichés que le protagoniste découvre qu'il a photographié une scène de meurtre ; l'attention aux détails fait ressortir des indices qui donnent un sens nouveau au

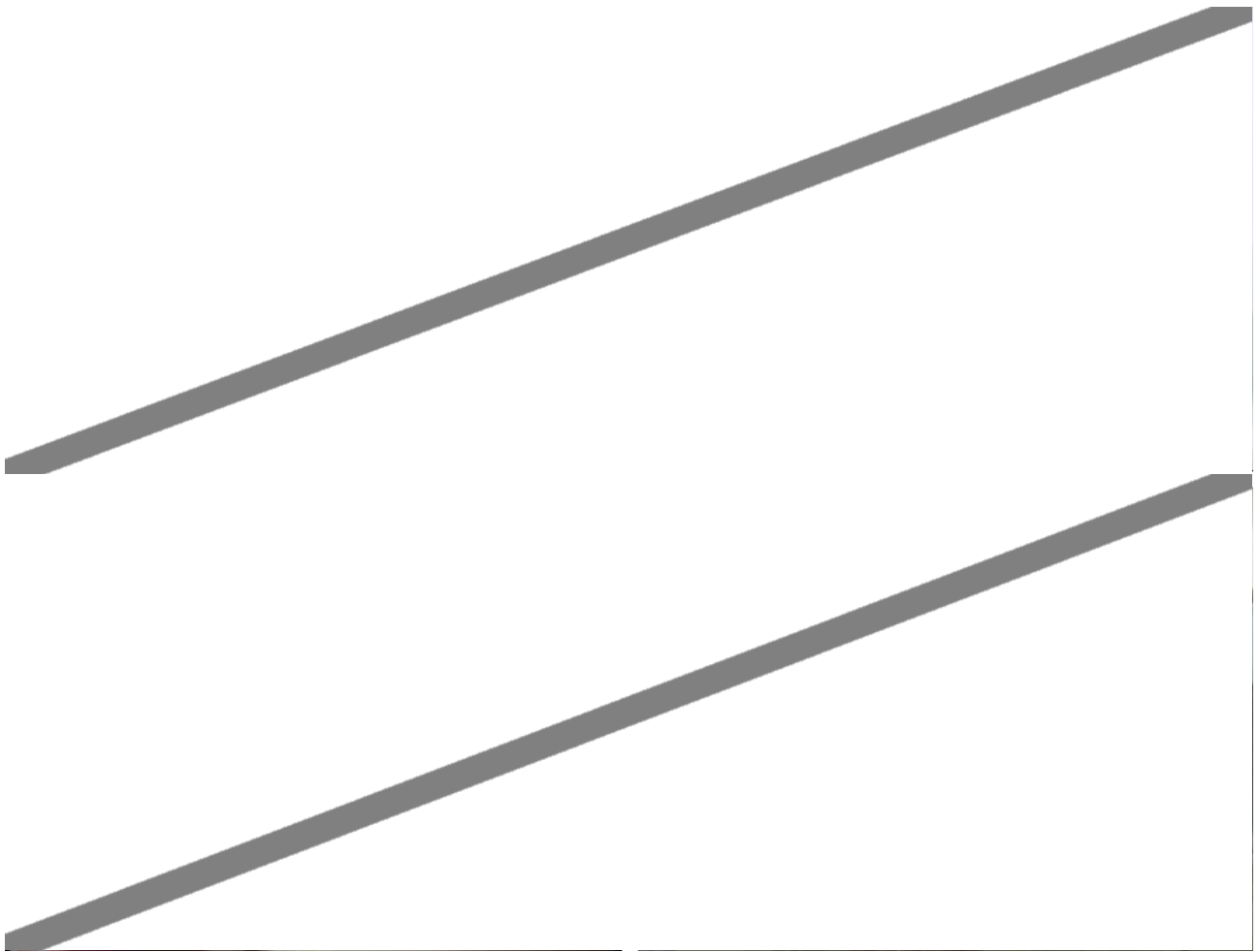


Figure 10, a : Fresque minoenne ; b et c : Statues taurines du musée de Cnossos ; d : Sacrifice d'une génisse pour la Saint Pierre et Paul. Méditerranée, « L'Aube », 15 octobre 1976, FR3, INA, CPC76065817.

tableau de l'ensemble. Assimilé à la pratique historique de l'enquête, le zoom – avant ou arrière – sert également au dévoilement du subterfuge de la fiction et à l'abolition de la suspension d'incrédulité. En excipit de *La Montagne sacrée*, Alejandro Jodorowsky emploie un zoom arrière par lequel son personnage de l'Alchimiste, révélant la présence d'une équipe de tournage, éclate le cadre de la fiction et rend visible pour ses disciples comme pour les spectateurs la fable cinématographique :

Je vous ai promis le grand secret, et je ne vous décevrai pas. Est-ce la fin de notre aventure ? Rien n'a de fin. Nous sommes venus chercher le secret de l'immortalité, pour devenir des dieux. Et nous sommes ici, mortels. Plus humains que jamais. Nous n'avons pas découvert l'immortalité, mais avons au moins obtenu la réalité. Nous étions dans un conte de fée, et nous nous sommes réveillés. Mais cette vie est-elle réelle ? Non. Ceci est un film. Élargissez le plan. Nous sommes des images, des rêves, des photographies. Nous ne devons pas rester ici, prisonniers. Nous dissiperons l'illusion. Ceci est maya. Adieu, montagne sacrée. La vraie vie nous attend.⁶³

⁶³ « I promised you the great secret, and I will not disappoint you. Is this the end of our adventure ? Nothing has an end. We came in search of the secret of immortality. To be like gods. And here we are... mortals. More human than ever. We have not obtained immortality, at least we have obtained reality. We were [...] in a fairytale, and we came to life. But...

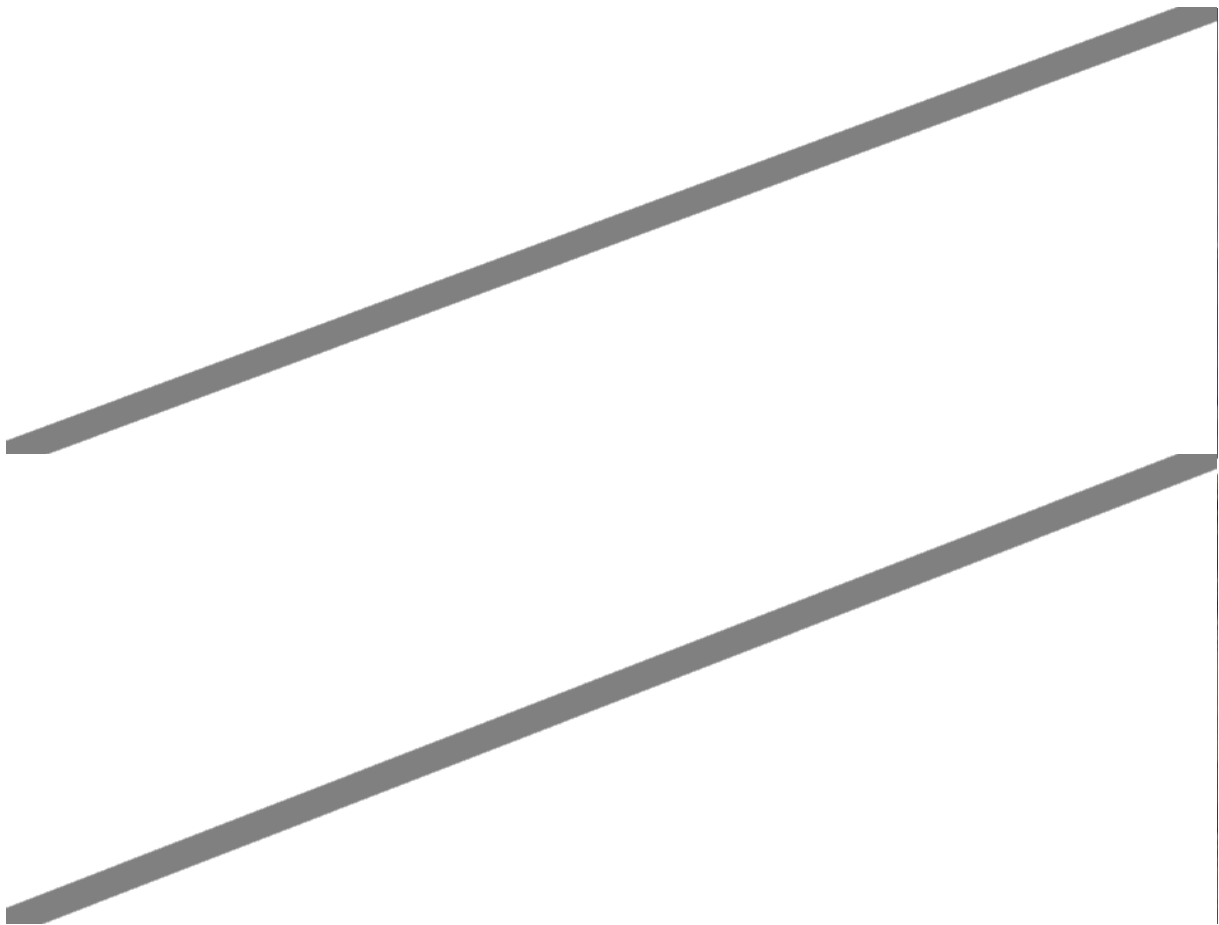


Figure 11, a-b : Une femme étend son linge ; c-d : Un laboureur aux champs. Méditerranée, « Espaces », 19 novembre 1976, FR3, INA, CPC76065149. [Les rectangles rouges signalent la zone du plan dans laquelle s'effectue le zoom].

Si chez Jodorowsky l'élargissement du cadre n'est qu'une tricherie, un arrangement de plus avec la réalité – la vraie équipe de tournage n'est pas celle qui apparaît à l'écran, cette dernière servant de leurre, et la fiction s'incarne dans un nouveau plan –, dans le cas d'un documentaire, le zoom avant ou arrière peut servir de preuve, d'établissement de la véracité. On l'a vu en définition du genre, est documentaire un film qui ne change pas de paradigme lorsque son regard s'élargit et donne à voir un cadre plus large : le documentaire s'inscrit dans une adéquation au monde réel qui suppose que toute représentation du monde extérieur au film est cohérente avec les propos tenus et les images montrées en son sein. Dans *Méditerranée*, le dispositif cinématographique s'accorde à l'épistémologie du discours : le mouvement de caméra se mue en un mouvement de pensée qui replace chaque élément historique observé dans un cadre plus large, déterministe, qui permet d'apprécier les rapports qu'un lieu, un personnage ou un événement entretient à son milieu. Le cadre lui-même n'est pas modifié, le zoom s'effectue dans le plan, sans coupe, et il n'y a aucun changement de point de vue ; le zoom s'impose ainsi comme vecteur d'une histoire totale braudélienne en ce qu'il consiste à observer une même donnée historique selon plusieurs échelles graduelles.

is this life reality ? No. It is a film. Zoom back camera. We are images, dreams, photographs. We must not stay here, prisoners. We shall break the illusion. This is maya. Goodbye to the holy mountain. Real life awaits us. » (Alejandro Jodorowsky, *La Montagne sacrée*, 1973).

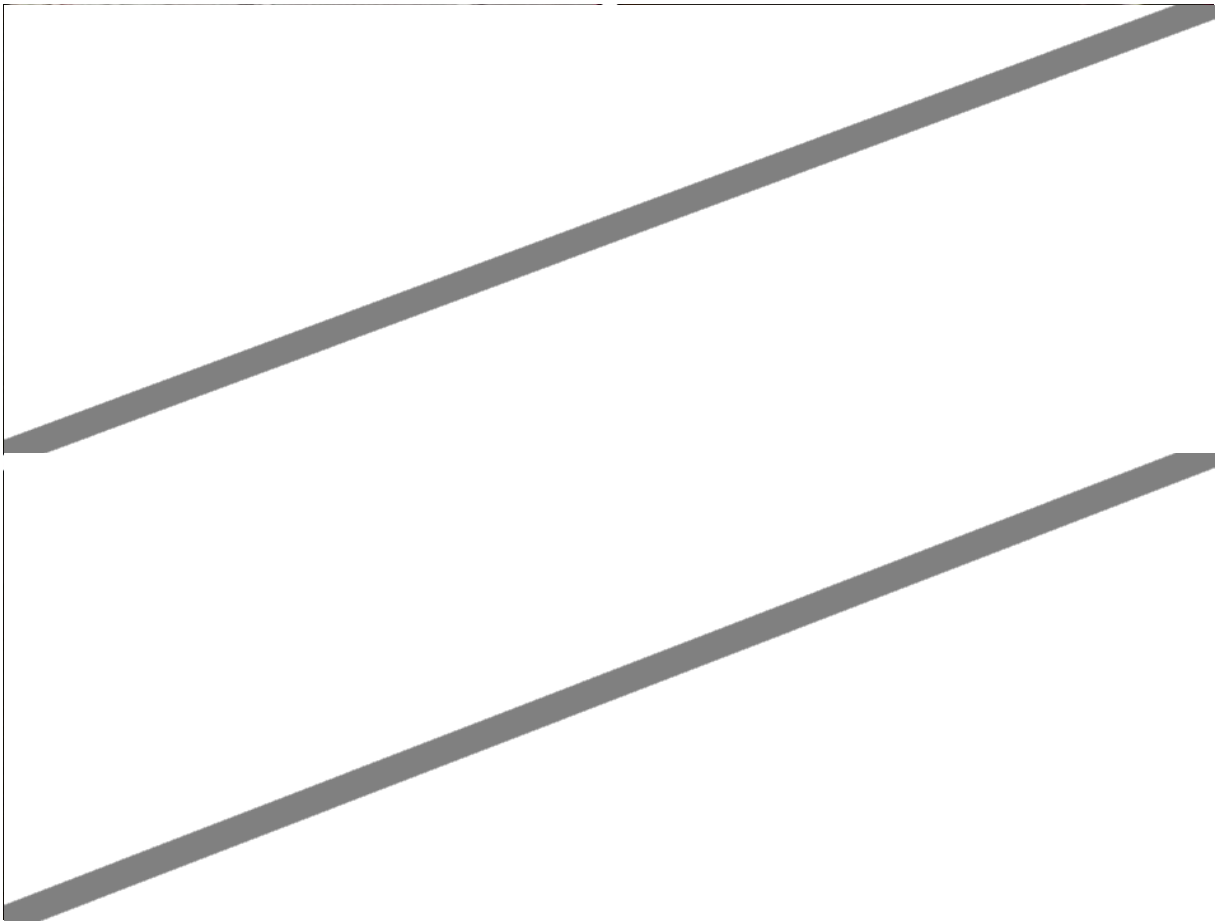


Figure 12, a : Moissonneuse-batteuse contemporaine ; b : Statuette d'un araire ; c-d : Un paysan aux champs. Méditerranée, « Espaces », 19 novembre 1976, FR3, INA, CPC76065149.

Le mouvement de caméra est particulièrement exploité pour faire émerger des acteurs individuels d'un cadre général : ainsi, la femme qui étend son linge (Fig. 11.b) est une illustration-type de l'organisation sociale d'une petite communauté villageoise orientale (Fig. 11.a) tandis que l'activité du paysan aux champs (Fig. 11.d) est étroitement déterminée par la géographie, le climat et la topographie du terroir qui l'entoure (Fig. 11.c). Occasionnellement, les deux dispositifs du montage dévoilant la permanence des pratiques et du zoom intégrant cette pratique à un cadre large sont rassemblés en une même séquence : ici, le travail de la terre est à la fois présenté dans sa continuité historique (Fig. 12.a, 12.b) et dans son déterminisme géographique (Fig. 12.c, 12.d). C'est bien l'activité humaine au sein du monde géologique et naturel que fait émerger le dispositif : les villes de l'Italie médiévale font ainsi l'objet d'un zoom avant qui les donne à voir au regard de leur milieu, visible au premier plan. La ville est ainsi réintroduite comme lieu de pouvoir dominant un espace rural, lequel est à la fois nourricier (Fig. 13.a), communicant (Fig. 13.e) et protecteur (Fig. 13.g). Le zoom arrière donne aussi à voir en un simple élargissement du cadre le rapport entretenu entre pouvoir temporel (Fig. 13.c) et spirituel (Fig. 13.d) ; combiné à un discours qui en explicite les aboutissants, le dispositif cinématographique s'insère ainsi parfaitement dans la vulgarisation d'une historiographie particulière.

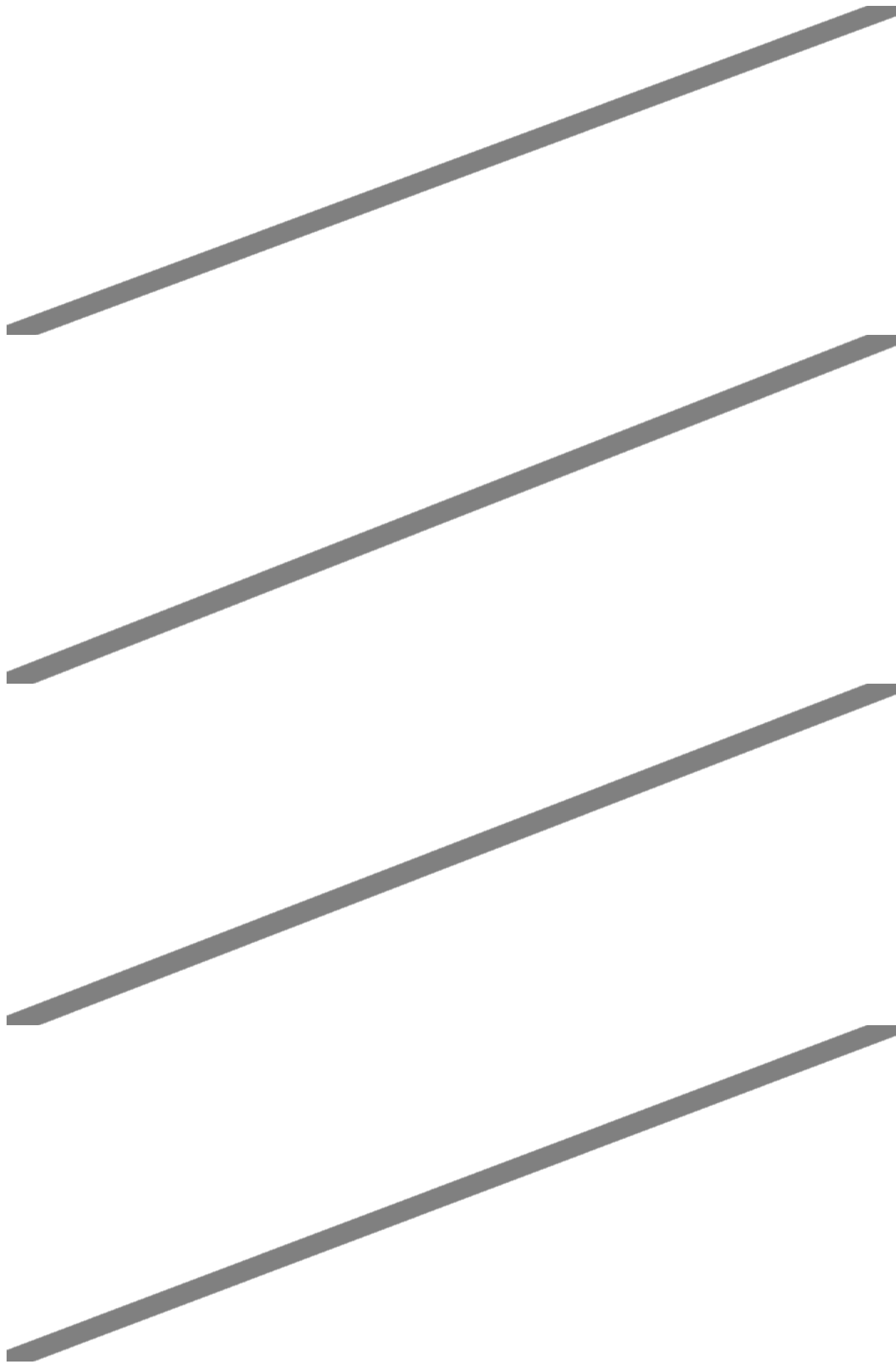


Figure 13, a à h : Villes médiévales d'Italie. Méditerranée, « Rome vers l'unité », 26 novembre 1976, FR3, INA, CPC76055467.

Cette analyse ne suffit pas à décrire l'ensemble des procédés cinématographiques et du discours porté par la série ; certaines séquences, notamment les plans sous-marins ou l'incrustation en arrière-plan de Georges Vallet d'images appuyant ses propos en remplacement de la mise en scène classique de l'historien sur les lieux dont traite son récit, sont à l'avant-garde de l'art télévisuel et témoignent des possibilités esthétiques de la production audiovisuelle. Constituant certainement le catalogue d'images le plus riche diffusé à la télévision française, *Méditerranée* affirme surtout la capacité du documentaire à accompagner une écriture historique universitaire par son équivalent cinématographique. Dans la série, les historiens ne sont responsables ni du tournage ni du montage des images ; il y a donc eu transmission efficace de la pensée historique des universitaires vers les réalisateurs. En ce sens, la série de Fernand Braudel et Georges Vallet s'impose comme le chef-d'œuvre de cette période d'apogée historiographique du documentaire. Reste que ces procédés jouent de l'implicite plus que du rationnel ; participant déjà à l'aventure, Georges Duby réoriente quelques années plus tard le primat esthétique du documentaire vers une efficacité didactique servie par un commentaire attaché à la description et l'analyse explicite des sources iconographiques convoquées.

B. La maîtrise totale de l'histoire : Duby et *Le temps des cathédrales*

Comment sommes-nous à voir en Georges Duby deux historiens ? Le premier, descriptif et technique, est enraciné dans la campagne et la seigneurie. C'est l'historien de l'économie de la terre. Le second, à l'écriture cinématographique, fait chanter le Moyen-Âge et rehausse les cathédrales. L'un scrute les fondements de la société médiévale, l'autre est l'auteur de beaux livres d'images.⁶⁴

Le sincère intérêt qu'a porté Georges Duby au cinéma autant que l'influence de ce dernier sur sa pratique d'historien n'est un secret pour personne : participant à plusieurs projets d'adaptation télévisuelle ou cinématographique de son œuvre, président de La Sept à sa fondation, il consacre en 1984 un article resté célèbre aux rapports que peut entretenir l'historien avec le cinéma, dans lequel il « proclame le droit qu'a l'historien d'imaginer »⁶⁵. Ce rapport cinématographique à l'écriture est sensible chez Duby dès la publication en 1967 de son *Dimanche de Bouvines*, par lequel l'auteur réintroduit l'événement et les personnages comme outils légitimes dans l'attirail de l'historien⁶⁶. L'influence d'un certain cinéma, qui emploie la

⁶⁴ Gil Bartholeyns, « Des arts à l'Art : l'image en mouvement », in P. Boucheron, J. Dalarun (dir.), *Georges Duby...*, p. 295.

⁶⁵ G. Duby, « L'historien devant... ».

⁶⁶ « En ce qui me concerne, tout a commencé il y a déjà seize ans, lorsque je fus sollicité par les Editions Gallimard d'écrire l'un des derniers livres qui ne l'étaient pas encore d'une collection intitulée, de manière fort significative, 'Trente

caméra à des fins d'enquête – j'ai déjà cité le *Blow-Up* d'Antonioni – est déterminante pour des historiens cinéphiles de la génération de Duby : lui-même s'en réclame, qui porte dès les années 1960 une attention particulière aux films historiques. Du côté du cinéma, le Rubicon est franchi lorsqu'en 1980 Duby est contacté par François Ruggieri qui souhaite alors adapter son *Dimanche de Bouvines* en un film réalisé par Miklós Jancsó dont le scénario doit être écrit par Serge July⁶⁷ : cette expérience est l'occasion de sortir du milieu historien, alors que Duby souhaite « ne pas [s]'adresser seulement à [s]es confrères et à [s]es élèves, mais à beaucoup d'autres. »⁶⁸ Ce rôle de conseiller historique, par rapport au statut d'expert et d'auteur qu'il a à la télévision, induit pour l'historien « une autre fonction, qui passe par les conversations préalables avec le cinéaste et avec le scénariste, puis par la relecture experte du scénario, la préparation du tournage dans l'optique du conseil concernant décors, costumes, situations, habitudes, enfin le visionnage, non moins expert, d'un montage du film. »⁶⁹ Le choix d'associer l'auteur du *Dimanche* à la réalisation du film ne relève pas du hasard, alors que les producteurs auraient pu faire le choix d'une adaptation du texte sans solliciter l'auteur : c'est la conviction de la nature profondément cinématographique de l'écriture de l'historien⁷⁰, dans une période même où le cinéma européen découvre la richesse d'une mythologie historique spécifique⁷¹, qui convainc Serge July de participer au projet⁷². Le rôle de Duby dans ce projet, qui se consacre à historiciser les décors,

jours qui ont fait la France'. Le titre de cet ouvrage était déjà fixé. Il était beau. *Le Dimanche de Bouvines*. Un jour, une date : 27 juillet 1214. Un événement, ponctuel. J'acceptai. Mes amis s'étonnèrent. En 1968, l'histoire événementielle, bien sûr, paraissait en pleine déroute. [...] Je me permis de négliger le récit de l'événement, de renvoyer à ceux qui, un demi-siècle plus tôt, l'avaient décrit mieux que je n'aurais pu le faire à nouveau, de prendre l'événement non pour lui-même, mais pour ses effets de résonance [...]. Je me servis donc de Bouvines pour tenter d'une part d'esquisser une anthropologie de la guerre féodale et d'autre part examiner au plus près le travail de la mémoire et de l'oubli dont le souvenir d'un épisode militaire fondateur avait été l'objet au fil du temps. » (*Ibid.*)

⁶⁷ Cf. S. July, « Le cinéma en quête... ».

⁶⁸ Georges Duby, cité in Antoine de Baecque, « Duby et le cinéma », in P. Boucheron, J. Dalarun (dir.), *Georges Duby...*, p. 316.

⁶⁹ Antoine de Baecque, *Ibid.*

⁷⁰ « Je suis donc entré dans l'état d'historien avec une disposition à regarder, à visualiser. D'où l'importance que j'attache à la cartographie, aux procédés graphiques de toutes sortes qui, d'un seul coup d'œil, résument le contenu de cent pages de texte. » (Georges Duby, *L'Art et l'image. Une anthologie*, cité in Antoine de Baecque, *Ibid.*, p. 322)

⁷¹ « Voilà une matière exceptionnelle pour faire en Europe un cinéma qui ait l'efficacité spectaculaire des films de Steven Spielberg ou de George Lucas, et réussir mieux encore puisque nous disposons d'un trésor exceptionnel, le Moyen Âge tel que nous le révèlent depuis plusieurs années les médiévistes français de ce que l'on a appelé la « nouvelle histoire ». Autrement dit, là où Spielberg rêve sur des comics pour se projeter dans des temps indéterminés, la démarche de production de Bouvines consiste à vouloir adapter non pas un livre, mais une vision « scientifique » du monde médiéval. Le cinéma, par cet acte, vient symboliquement de découvrir ce qu'il cherche en vain : un univers mythologique clé en main avec son système de culture, ses personnages exceptionnels et ses aventures extraordinaires. Là où les Américains font de la BD le réservoir de secours de la fiction cinématographique, les Français intellectualisent leur soif de récits en s'adressant à des autorités scientifiques labellisées. Et seuls des historiens peuvent légitimer cette révolution dans la représentation sans laquelle la mayonnaise du spectacle ne prendrait pas. » (Antoine de Baecque, *Ibid.*, p. 320).

⁷² « Si j'ai accepté de relever le défi que me lançaient à la fois Duby et le cinéma, c'est notamment parce que j'ai pu constater, tant dans la lecture de ses livres qu'au cours de nos conversations, que le visuel occupait une place essentielle dans son travail d'historien. Duby est à la fois cinéphile, 'producteur' de photographies dont il commande les angles de prises de vue, ami et amateur de peintres, et peintre lui-même. Cinéphile, Duby est attentif à tous les films où des cinéastes s'interrogent sur la création de l'image, et qui tentent de la libérer de son insignifiance acquise avec le triomphe du cinéma.

les gestes, le langage, est révélateur de la perfusion d'une nouvelle histoire fondée sur la quête à la fois des mentalités et de la matérialité du passé avec un cinéma de fiction vériste qui se reconnaît dans l'injonction de l'historien, dont le droit à l'imagination est contrebalancé : « son devoir est aussi de contenir son rêve dans les limites du connaissable, de demeurer véridique et de veiller à s'interdire tout anachronisme. »⁷³ Tout en identifiant Georges Duby comme un partenaire privilégié de la production cinématographique, le projet n'aboutit pas. A la télévision, les rapports sont plus fructueux : c'est là, tout en affirmant de même les principes de son rapport à l'image, que Georges Duby fait la rencontre du grand public en produisant, écrivant et présentant *Le temps des cathédrales*.

1. Un grand historien au petit écran

Passionné de cinéma avant de s'intéresser à la télévision, c'est au sein de cette dernière que Duby vit son expérience la plus marquante de production d'une série de haute culture :

Cette expérience avait été pour moi source de satisfactions abondantes. J'avais apprécié tout l'avantage de pouvoir élargir encore, et cette fois démesurément, mon auditoire, de ne point toucher seulement les amateurs de bonne lecture, mais d'atteindre jusque dans l'intimité de soirées tardives un public immense et d'une grande diversité culturelle. La difficulté était de communiquer mon savoir à ces milliers d'inconnus sans les ennuyer, de les faire pénétrer avec moi dans un monde qu'ils ignoraient totalement, de leur proposer quelques clés pour s'avancer vers la signification d'œuvres très belles et de les leur faire aimer. [...] mon devoir était d'honorer mon public en ne m'abaissant point mais en exigeant de lui qu'il se haussât.⁷⁴

Avant *Le temps des cathédrales*, Duby s'est déjà manifesté au petit écran : en même temps qu'il participe à des émissions littéraires⁷⁵, il tient un rôle d'expert dans des documentaires qui,

De telle sorte qu'on a le sentiment que Duby, lorsqu'il est dans une salle de cinéma, est finalement en plein travail : il pense en effet la mise en scène comme l'un des outils nécessaires à sa méthode d'investigation. Ce n'est pas fortuit si l'un des chapitres du dimanche de Bouvines est intitulé tout simplement 'Mise en scène'. Ce chapitre commence ainsi : 'Tous les rôles sont tenus par des hommes, comme il convient dans l'ancien théâtre.' Au cours de l'un de nos entretiens de travail, je l'ai interrogé sur ses plaisirs d'historien. J'avais noté la réponse : 'Ce qui m'intéresse ce sont les mises en rapports et les connexions ; j'aime réussir à montrer la cohérence d'un système.' Puis en souriant, de manière discrètement moqueuse, il avait conclu : 'en fin de compte, j'ai une conception très globalisante de l'histoire.' Orson Welles et Robert Bresson ne disent pas autre chose lorsqu'ils parlent de leurs films, de leurs mises en scène et de leurs montages. » (S. July, « Le cinéma en quête... »).

⁷³ G. Duby, « L'historien devant... », p. 84.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 81.

⁷⁵ Georges Duby est l'invité de Bernard Pivot dans son émission *Ouvrez les guillemets* le 7 mai 1973.

déjà, mettent en scène l'historien comme chercheur : il apparaît dans un documentaire de Marcel Bluwal consacré au Collège de France⁷⁶ ainsi que dans un épisode des *Grandes batailles du passé*⁷⁷. Toutefois, ce que Duby retient comme sa véritable première sollicitation à la télévision est celle qui vient de Pierre Dumayet, qui le contacte pour un épisode d'*Histoire des gens*⁷⁸. Cette première expérience lance l'intérêt de l'historien pour le petit écran : « A l'époque, n'ayant pas de téléviseur, je ne regardais qu'épisodiquement *Cinq colonnes à la Une*, et j'aimais la manière dont Dumayet présentait les choses. »⁷⁹ Georges Duby participe encore à quelques émissions durant les années 1970, sans réellement retrouver le même rôle central que lui a offert *Histoire des gens* : il fait partie de l'aventure menée par Braudel entre 1974 et 1976. *Le temps des cathédrales* fait définitivement basculer l'historien dans une nouvelle dimension : il est contacté par Roger Stéphane, lecteur de son livre dans lequel il aborde, en 1976, la société du Moyen Âge par l'étude des arts⁸⁰, et qui souhaite en réaliser l'adaptation. Pour ce dernier, jusque-là réalisateur de documentaires d'histoire contemporaine, l'ouvrage est d'une importance particulière qui justifie sa médiatisation au plus grand nombre :

Le coup de foudre que j'ai eu pour Duby s'explique probablement parce qu'il m'a dévoilé l'existence d'une civilisation que je pressentais vaguement, mais dont j'ignorais tout. Une civilisation qui à mes yeux était occultée. Cette constatation m'est apparue comme une raison essentielle de faire ce film.⁸¹

Fait suffisamment rare pour être souligné, le projet de Stéphane rencontre l'accord immédiat du directeur général d'Antenne 2, Xavier Larrère, qui souhaite proposer une émission prestigieuse sur le Moyen Âge, qu'il considère trop délaissé, mais dont la politique consiste à éviter de mettre en avant des historiens peu adaptés au média⁸² : Duby est choisi pour son talent de vulgarisateur, déjà éprouvé dans ses ouvrages comme par ses premiers passages devant la

⁷⁶ *Signes des temps*, « Collège de France : 2eme partie », diffusé sur la Deuxième chaîne de l'ORTF le 17 décembre 1973. Identifiant de notice INA : CPF86638320.

⁷⁷ *Les grandes batailles du passé*, « Poitiers 733 », diffusé sur la Troisième chaîne de l'ORTF le 30 janvier 1974. Identifiant de notice INA : CPF92017224.

⁷⁸ *Histoire des gens*, « L'an Mil, 960-1040 », diffusé sur la Première chaîne de l'ORTF le 19 octobre 1974. Identifiant de notice INA : CPF86634094.

⁷⁹ F. Anthonioz, J. Bourdon, « Un historien complice... », p. 33.

⁸⁰ G. Duby, *Le temps des cathédrales...* Il s'agit, en 1976, d'une refonte de l'ouvrage en deux volumes que Georges Duby avait écrit en 1966 pour Albert Skira dans une perspective de jonction de l'histoire politique, culturelle et sociale avec ses manifestations dans l'art monumental. Dix ans plus tard, sous l'impulsion de Pierre Nora, Georges Duby publie *Le temps des cathédrales. L'art et la société, 980-1420*, version « rajeunie » (Cf. I. Veyrat-Masson, p. 238).

⁸¹ Roger Stéphane, *Témoignage chrétien* consacré au *Temps des cathédrales*, 25 février 1980, cité in I. Veyrat-Masson, p. 239.

⁸² « L'historien pur n'a pas grand-chose à voir avec la télévision, parce qu'il est extrêmement à cheval sur les questions de rigueur et de méthode, alors que la télévision doit être aussi du spectacle. Avec l'histoire, il faut des gens qui soient capables de servir d'intermédiaires entre la réalité historique et le public. » (Xavier Larrère, *Ibid.*).

caméra, et Larrère consent à l'indépendance financière et intellectuelle totale de la série⁸³. A l'instar de *Méditerranée*, cette dernière est le produit d'un véritable travail d'équipe : Duby élabore le plan de tournage avec Roger Stéphane, le producteur, Roland Darbois, son réalisateur attitré, Roland Darbois, et Michel Albaric, dominicain qui rejoint le projet en charge de l'illustration musicale mais tient un rôle majeur dans l'élaboration du documentaire⁸⁴. L'image est le point de départ du film : avant l'écriture de tout scénario, Duby fixe la liste des monuments dans lesquels l'équipe doit aller tourner des plans les plus variés possibles et qui doivent conduire l'écriture du texte à partir d'un pré-montage présenté à l'historien⁸⁵. Le tournage est l'occasion pour ce dernier de découvrir à nouveau les images de l'art médiéval et d'apprendre à les regarder d'une nouvelle manière : les monuments dans lesquels tourne l'équipe sont débarrassés du mobilier contemporain⁸⁶ afin de n'en laisser voir au spectateur que les éléments originaux⁸⁷. Duby relate à plusieurs reprises ce nouveau regard :

Le tournage a révélé des choses que moi-même ni personne n'avait jamais pu voir. Nous avons filmé le tympan de Conques à hauteur d'homme comme nul n'avait pu le contempler. Nous avons pu vider la nef de la cathédrale de Chartres de tout son mobilier et la redécouvrir dans sa nudité originelle. Un autre regard s'est imposé au fur et à mesure que nous tournions et que nous montions les images. [...] La télévision peut être un moyen de communication magnifique entre les recherches de la culture savante et les besoins d'un large public. Elle peut être comme le tympan des cathédrales : la mise en images, visibles par tous, des travaux érudits menés par quelques moines dans le silence des archives et des bibliothèques.⁸⁸

C'est bien la prise de vues au travers de l'objectif qui détermine le regard de l'historien : Duby ne se déplace que pour les tournages qui ont lieu en France tandis qu'une grande partie des plans sont tournés en Allemagne ou en Italie. L'expérience du tournage est prolifique

⁸³ « Aucune question d'argent n'apparaît d'ailleurs dans l'histoire de cette série, ce qui contraste avec d'autres cas où le problème financier est intervenu constamment – sans qu'il soit toujours possible de déterminer la bonne foi de l'argument. » (I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, p. 239).

⁸⁴ F. Anthonioz, J. Bourdon, « Un historien complice... », p. 34.

⁸⁵ Duby se montre redoutablement efficace dans l'exercice, comme le relate Roland Darbois : « Les choses se sont alors passées très vite. Il venait le matin vers 10h, regardait une ou deux fois le film, puis nous allions déjeuner. Nous parlions d'autre chose et nous nous quittions à quinze heures. Le lendemain, Georges Duby apportait un texte qui collait à une seconde près à l'image. On n'avait jamais vu une semblable maîtrise. » (*Télé 7 Jours*, « Le temps des cathédrales : un nouveau regard sur les hauts-lieux du Moyen Âge », 23 janvier 1982).

⁸⁶ « Il fallut enlever toutes les statues de Saint-Antoine de Padoue ou de Sainte-Thérèse de Lisieux, éliminer tout l'arsenal saint-sulpicien, retirer les chaises et les chaires, cacher les installations électriques et lorsque nous tournions des paysages, camoufler les clôtures de barbelés, éviter les poteaux télégraphiques » (*Ibid.*).

⁸⁷ « Pour la télévision, Georges Duby a vidé la nef de Chartres » (*Télérama*, « Ils vivaient dans des cabanes et bâtissaient les cathédrales », 23 février 1980).

⁸⁸ *Ibid.*

également pour les hommes de télévision qui l'organisent : la « méthode Duby » marque profondément Roland Darbois et Roger Stéphane qui la réemploient par la suite en réalisant pour la télévision italienne une autre série, *L'Europe des cités*, qui traite de l'histoire de la Renaissance par « les pierres au lieu des manuscrits »⁸⁹. Pour Duby, l'enjeu premier du travail qu'il réalise pour la télévision est en effet de « transmettre ce que je sais, ce que j'ai appris, au plus grand nombre de gens possibles »⁹⁰, non seulement au grand public mais également à ceux avec qui il produit la série. Cette adresse à un auditoire qui est une foule redouble son activité d'enseignant :

Il s'agissait pour moi de mettre à la portée d'un public éclairé, mais aussi d'un très large public, ce que je sais et ce que je pense. N'oubliez pas que j'ai derrière moi vingt ans de carrière comme professeur d'université durant lesquels j'ai fait des cours à des jeunes gens qui ne savaient rien sur l'histoire du Moyen Âge et qui n'étaient pas plus cultivés que la moyenne des téléspectateurs. Je ne suis pas certain d'avoir évité des termes trop techniques, mais sûr d'avoir essayé.⁹¹

D'après Isabelle Veyrat-Masson, la série accuse un échec relatif de ce point de vue-là : elle rend manifeste le difficile passage de l'image au discours, dans le flou entre la rigueur historique et la mise en avant d'une émotion. Si le discours proposé est très clair pour l'historien lui-même, le grand public risque de lâcher prise :

On se perd souvent à sauter d'une cathédrale à l'autre, à jongler avec les arcs brisés, les ogives, les arcs-boutants, à voyager d'un territoire à l'autre, d'une époque à une autre selon le bon vouloir d'un temps qui n'a pas la sagesse de la chronologie, à travers une civilisation qui se tisse selon des rythmes inégaux.⁹²

Si la série est globalement saluée comme un événement télévisuel et culturel d'ampleur, la critique n'est pas tendre qui lui reproche un caractère trop didactique, trop professoral, prégnant notamment par la mise en scène de Georges Duby en universitaire sur fond de carte⁹³. A l'égard du grand public, il me semble au contraire que la mise en scène, par des procédés plus classiques que ceux qu'avaient proposés les réalisateurs de *Méditerranée*, rendait plus compréhensible le discours général, facilité notamment par l'insertion des épisodes dans une

⁸⁹ « Pour mener son enquête, Georges Duby ne disposait pas des moissons de documents et de témoignages sous lesquelles croulent souvent ses collègues de temps plus rapprochés ou plus bavards. On possède plus de matériaux pour comprendre la civilisation de la Grèce antique que pour cerner les modes de vie et de pensée de ces hommes du XI^e siècle [...] ». (*Ibid.*).

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ F. Anthonioz, J. Bourdon, « Un historien complice... », p. 34.

⁹² *Le Monde dimanche*, 24 février 1980, cité in I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, p. 241.

⁹³ Cf. I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, p. 243.

chronologie. En revanche, les documentaires de Duby proposent de longues séquences consacrées à une seule œuvre, que la caméra explore sous tous les angles, en usant du zoom pour entrer dans les détails ou dévoiler l'ensemble, et sur lesquelles l'historien se laisse aller à des commentaires cryptiques qui multiplie les métaphores et les références bibliques sans nécessairement expliciter ou seulement décrire la scénographie représentée. Il est certain que de tels plan, s'ils proposent des dispositifs esthétiques plus originaux, ont pu perdre les téléspectateurs ne disposant pas des mêmes références intellectuelles ni du même imaginaire historique que Georges Duby⁹⁴. Pour ce dernier, la difficulté, en important son discours érudit à l'écran, résidait précisément dans la production d'un texte limpide rendu impossible par l'omniprésence de l'image qui conduit irrémédiablement à l'imagination, contre laquelle, on l'a vu, l'historien ne doit pas nécessairement se prémunir :

Notre ignorance, ces très larges trous qui morcellent les assises de notre savoir : voici qui me fait vaciller. Il est possible dans un livre d'avouer l'indécision, de cerner les lacunes, de poser des garde-fous par les détours du discours. Mais à l'image, et quand l'ampleur de l'audience oblige à simplifier, à gommer toutes les nuances ? Comment faire ? Imaginer, mais dans quelles limites ? L'historien n'a pas la liberté du romancier. Son devoir, impérieux, est de tenir en bride son imagination. Or le souci des « entrées » le presserait de la débrider. Et c'est pourquoi, finalement, comme le ver dans le fruit, l'anxiété gît au cœur de mon plaisir et le ronge.⁹⁵

Cette question de l'imagination est fondamentale dans la pratique audiovisuelle de l'historien, lui qui fut confronté à la fiction comme au documentaire. Quelques années après la réalisation de la série, cette fois dirigeant de télévision, il livre une vision ouverte de ce que doivent être les productions historiques à la télévision :

Ma réflexion m'amène à penser qu'il faut utiliser tous les genres. Je pense que la fiction n'est pas du tout à écarter à condition que soient associés au projet un ou plusieurs conseillers scientifiques qui puissent imposer leur point de vue. Si je prends l'exemple de *La Croisade des Enfants*, coproduit par FR3 et la Sept, lorsque j'ai été saisi du projet de Serge Moati, j'ai demandé à mon confrère de l'Académie des inscriptions et belles lettres, Pierre Toubert, de jouer ce rôle auprès du réalisateur. Il a réussi à redresser la plupart des erreurs... mais il en reste toujours.

⁹⁴ Considérons tout de même, car c'est une évidence, que « les émissions cependant atteignirent les objectifs que Georges Duby s'était fixés [...]. Depuis 1968, avec *Le Dimanche de Bouvines*, le professeur d'université avait déjà découvert le plaisir de 'ne pas s'adresser seulement à ses confrères historiens et à ses élèves, mais à beaucoup d'autres, de se dégager de la corporation, de n'être plus astreint à barder de notes érudites l'exposé du résultat de ses recherches.' La télévision lui a apporté une dimension supplémentaire. Elle lui a permis de 'donner une clé (à des non-spécialistes) pour entrer dans ces magnifiques formes d'art en disant à quoi elles servaient, à quels besoins elles répondaient.' » (*Ibid.*, pp. 241-242).

⁹⁵ G. Duby, « L'historien devant... »

J'ai moi-même été conseiller historique sur *L'An Mil*, le film de Jean-Dominique de la Rochefoucauld, et j'ai regretté, à la sortie, d'avoir laissé passer certaines inexactitudes. Le film dans lequel une intrigue, très simple, soutenait l'intérêt des téléspectateurs, est un exemple de la façon dont la fiction permet de véhiculer énormément de connaissances. En effet, la télévision ne doit jamais donner à celui qui la regarde l'impression qu'il retourne à l'école, c'est la raison pour laquelle je me méfie du documentaire qui risque souvent d'être ennuyeux. Il faut une pédagogie discrète mais enveloppée.⁹⁶

L'expérience de diriger des productions mettant en scène autrui, avec l'ensemble des genres que cela suppose, semble ainsi avoir modifié la vision de l'historien qui estimait auparavant légitime de refuser « la transparence et l'immersion. Entre le passé et nous, il y a le document, c'est-à-dire ce qui permet d'écrire l'histoire, et il y a le personnage de l'historien. »⁹⁷ Duby revint finalement sur cette conception qui, si elle présentait l'avantage d'être fidèle aux conditions de production de la connaissance historique, n'était pas nécessairement adaptée – du moins, pas pour tous les cas – à une médiatisation efficace requérant de refuser des dispositifs didactiques arides.

Reste que c'est bien dans le champ du documentaire que l'expérience de Duby demeure comme un tournant incontestable : pour la fiction, ce sont d'autres historiens qui s'en sont chargés⁹⁸, mais toujours dans la continuité d'avec une ouverture préalable de l'université à l'écran par la voie du documentaire. Christian Delage considère l'apport de Duby comme rien de moins qu'un renouvellement du genre du documentaire historique, rendu possible par l'application de méthodes de l'histoire de l'art au film et le recours permanent aux sources :

C'est grâce à une attention particulière portée à l'écriture que Georges Duby réussit la gageure d'évoquer des monuments dont l'austérité architecturale reposait sur une éthique du refus de l'ornementation, de la représentation figurée. L'historien n'hésite pas ici à évoquer l'itinéraire qu'il s'est imposé en pénétrant dans le bâtiment cistercien pour en découvrir l'ordonnement. S'attachant autant à la lecture des textes de Bernard de Clairvaux qu'aux impressions ressenties à la vision des abbayes, « l'historien qui veut comprendre doit s'efforcer d'épouser les mouvements de cette pensée, comme il doit s'astreindre aux mêmes cheminements, pénétrer lui aussi au cœur de la nuit, à tâtons, guetter là, comme l'on guette le messie, les premières

⁹⁶ F. Anthonioz, J. Bourdon, « Un historien complice... », p. 34.

⁹⁷ Gil Bartholeyns, *Des arts...*, *op. cit.*, p. 308.

⁹⁸ Cf. P. Morrissey, *Historiens et cinéastes...*

lueurs de l'aube... » [Georges Duby, *Saint Bernard, l'art cistercien*, Paris, Arts et métiers graphiques, 1976].⁹⁹

Tant la télévision que Georges Duby furent profondément marqués par l'expérience du *Temps des cathédrales*. La rencontre avec le média conditionne pour l'historien son expérience d'auteur mais aussi son engagement professionnel. En premier lieu, l'impact de la redécouverte des images du Moyen Âge influence encore le caractère cinématographique de son écriture, déjà visible en 1968¹⁰⁰, et qui se manifeste par la publication, après la création de la série, d'un album reprenant son contenu, les images comme le texte : « Je le présente sans retouche, tel qu'il fut élaboré dans le vif d'une première impression visuelle, tel qu'il fut dit. Ces phrases ont été parlées. Devant un public immense, divers... A l'image elles sont entièrement soumises, subordonnées. »¹⁰¹. Par ailleurs, par la réussite de la série, Duby s'impose comme un interlocuteur légitime des producteurs et réalisateurs de cinéma comme de télévision, ce qui conduit notamment aux expériences cinématographiques évoquées plus haut. A la télévision, le rôle pris par Duby est absolument inédit pour un historien : il est nommé président de La Sept (Société d'édition des programmes de télévision) à sa fondation, en 1986 ; cette société publique de production contribue à donner naissance à la chaîne culturelle Arte, cinq ans plus tard. Là, il souhaite développer une production historique guidée par une rigueur de tous les instants, et qui l'a conduit à refuser un grand nombre de projets :

Cette exigence, cette rigueur m'apparaissent propres à susciter des produits de meilleure qualité qu'ils ne le sont encore actuellement. C'est surtout dans le domaine du documentaire que nous rencontrons des difficultés... Il existe peu de producteurs désireux de se lancer dans cette voie et peu de réalisateurs capables de présenter des scénarios suffisamment travaillés.¹⁰²

En tant que dirigeant, Duby est ouvert à une production qui tient compte de la particularité du public et développe des programmes adaptés plutôt qu'à la diffusion sans médiation d'une histoire scientifique : il regrette ainsi le caractère thématique de la série de Jean Labib consacrée à de Gaulle, puisqu'il considère important « pour l'enseignement de l'histoire, que ce soit à l'école ou par la télévision, [...] de respecter la construction chronologique. »¹⁰³ Deaux lui apparaît comme une référence incontestable : le principe de

⁹⁹ Christian Delage, « Le documentaire, source d'histoire », in J.-P. Bertin-Maghit (dir.), *Lorsque Clio...*, p. 108.

¹⁰⁰ « Pour l'écran, Duby n'utilise pas le langage cinématographique, c'est plutôt à l'écrit que l'historien serait 'cinématographique', jouant de scènes d'ouverture, de montages, d'images frappantes, de descriptions immersives » (Gil Bartholeyns, « Des arts... », *op. cit.*, p. 304).

¹⁰¹ Georges Duby, cité in Christian Delage, « Le documentaire... », *op. cit.*, p. 109.

¹⁰² F. Anthonioz, J. Bourdon, « Un historien complice... », p. 35.

¹⁰³ *Ibid.*

conter l'histoire ne lui est pas répugnant, à conditions de « sacrifier à toutes les exigences de la véracité », ce que fait le père de *La Caméra*. Aussi, responsable de la production des programmes historiques pour la commémoration de Bicentenaire de 1989, Duby s'appuie sur deux types de programmes complémentaires, des fictions – ou des évocations fictionnalisés – et des documentaires « pédagogiques ».

Du côté de la télévision, l'année 1980 est emblématique de cet « âge d'or » du documentaire mais les signes de sa fin sont déjà perceptibles. Tandis que *Le temps des cathédrales* consacre le triomphe de la nouvelle histoire, cette dernière fait l'objet, dans l'espace public, d'attaques de toute part qui lui reprochent, dans sa médiatisation, de brouiller les connaissances historiques du grand public en abandonnant l'élément central que constitue la chronologie : Alain Decaux organise un colloque consacré à l'enseignement de l'histoire tout entier fondé sur cette question, et les principales figures de la nouvelle histoire entament leur auto-critique¹⁰⁴. La composition des équipes de télévision signale paradoxalement la fin d'une présence historique privilégiée : Pierre Miquel – lui-même tenant d'une histoire plus classique, fermement opposé aux orientations de la nouvelle histoire – quitte la direction du département des documentaires en 1980¹⁰⁵. Des projets héritiers de Duby sont lancés dans les années 1980, mais n'aboutissent pas : Patrick Deschamp porte en 1983 le projet d'une série de six épisodes sur les Croisades, pour laquelle il embauche contractuellement Georges Duby, qui retrouve là son intérêt pour l'image¹⁰⁶ mais dans de nouvelles perspectives de mise en scène : il s'agit désormais de produire, selon un tapuscrit de Duby intitulé « Création télévisée : les croisades »,

[...] un tableau vivant de l'allégorie sensible et émouvante : donner aux idées des formes, offrir des images au rêve de croisades – le commentaire de l'historien précise « d'une grande beauté » ou encore « admirables »...–, incarner par l'accent porté à un visage, une coupe de cheveux, une couleur, un vêtement.¹⁰⁷

¹⁰⁴ Cf. I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, p. 243.

¹⁰⁵ Cf. *Ibid.*, p. 244.

¹⁰⁶ « Ce projet confirme chez Duby une place qu'il a déjà occupée, non pas tant lors du Bouvines cinématographique (où les places étaient prises par July et Jancso), mais dans la conception et la fabrication de Saint Bernard. L'art cistercien, en ce qui concerne l'image photographique. Lors de ce travail sur la photographie mise en place dans un livre, l'utilisation du document imagé a été très pensée et poussée : ce que Duby réalise alors avec Saint Bernard est un livre photographique pourvu d'une mise en scène des images. Il choisit les angles de prises de vue lors de la commande des photographies, sélectionne lui-même tous les clichés, participe directement au montage, cette organisation permettant l'intrication du visuel dans le texte. Il s'agit d'une mise en scène, 'une 'mise en livre' impliquant une relation continue entre les images, entre les images et le texte, par usages de contrepoints, de cadrages, d'incrustations, de légendes ou de mise en intrigue. Cela conforte l'écriture proprement dite de Georges Duby, qui fonctionne de manière très concrète par la conception de « plans » narratifs, descriptifs, et de montage entre les idées, les fiches, les documents. L'historien, avec Saint Bernard, se fait metteur en scène et monteur de photographies à l'intérieur de son propre texte. » (Gil Bartholeyns, « Des arts... », *op. cit.*, pp. 324-325).

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 325.

La fiction est ici envisagée par la reconstitution, alors que Duby écrit qu'« il faut costumer les idées, les faire vivre afin de mieux persuader. »¹⁰⁸ Le projet n'aboutit pas ; ce ne sera pas le seul. Deux ans plus tard, l'historien est sollicité pour le scénario de *L'homme et l'agriculture*, qui, une fois de plus, pose la question de la mise en scène de périodes et d'enjeux particuliers¹⁰⁹. Des extraits du scénario laissent envisager l'orientation souhaitée : on pense à utiliser des extraits de textes de la Bible, des documents figurés sur les monuments de l'Égypte antique, des traces historiques de diverses natures mises au jour dans le sud-est du monde méditerranéen, comme des « images d'archives » de facture plus classique¹¹⁰. Malgré leurs divergences, une donnée centrale émerge des quatre projets télévisuels ou cinématographiques auxquels Duby est convié après la diffusion du *Temps des cathédrales* : aucun n'est réalisé. *Le temps des cathédrales*, in fine, reste la seule manifestation d'une histoire audiovisuelle à la Duby, et s'est imposée comme telle dans les mémoires collectives de la télévision ; mais l'impact de l'historien sur la production cinématographique fut bien plus important, lui qui, plus que quiconque, symbolisa l'entrée dans une période fructueuse de collaborations historico-cinématographiques.

2. De l'an Mil aux temps nouveaux

Bien que Duby, en 1976, a participé à la série de Fernand Braudel et Georges Vallet, *Le temps des cathédrales* développe un propos historique bien différent de celui porté par *Méditerranée* et qui correspond au récit tel que l'envisage Georges Duby depuis *Le Dimanche de Bouvines*. Les acteurs et l'événement retrouvent leur place de moteurs du discours ; la série est une histoire chronologique de l'Europe occidentale du Bas Moyen-Âge, depuis la fin de l'influence carolingienne jusqu'aux prémices de la Renaissance. Histoire de l'art certes, c'est surtout une histoire par l'art que développe Duby : les œuvres et les monuments sont envisagés comme des produits des représentations de leur époque et peuvent donner à voir l'organisation de la société au travers de ses imaginaires. Histoire des mentalités, c'est aussi une histoire

¹⁰⁸ Georges Duby, cité in *Ibid.*

¹⁰⁹ « En s'attaquant à la très longue durée – de la préhistoire aux années 1960 -, il est confronté à des périodes qui n'offrent pas les mêmes possibilités de visualisation du passé. Le néolithique, dont il ne reste que de frêles vestiges, n'est pas le Moyen-Âge qui nous a laissé des images parfois naturalistes, et le Moyen-Âge n'est pas le XXe siècle, où l'archive cinématographique permet de réaliser des films de montage puisqu'il y a homologie entre le document et le médium. Les historiens cinéastes sont loin d'être égaux en matière de contenu visuel et de potentiel narratif. En traversant l'histoire de l'humanité, Duby s'offrait *a priori* toute la gamme des possibilités. » (*Ibid.*, p. 305).

¹¹⁰ « Arrivé à la mécanisation de la seconde moitié du XIXe siècle, Duby écrit : 'Pour la mise en images de ces phénomènes, je pense que l'exploitation de photographies de la fin du XIXe et du début du XXe peut être d'une grande utilité. Le goût actuel pour les arts et traditions populaires, le souci d'une grande partie des téléspectateurs de retrouver dans ces images leurs racines, ce qu'était la vie de leurs aïeux, peut rendre cette utilisation très attractive.' » (*Ibid.*, p. 306).

matérielle : le discours est en lien étroit avec l'image, et le commentaire fait office d'une véritable clé de lecture des œuvres médiévales. Certaines, comme la tapisserie de Bayeux, au-delà des événements qu'elles documentent, servent à élucider les traces de l'organisation sociale visibles dans la mise en scène des rapports qu'entretiennent les acteurs politiques de l'époque. Guillaume n'est pas que le duc de Normandie à la conquête du trône d'Angleterre, il est surtout un seigneur entouré de ses vassaux et donne à voir les rapports d'homme à homme dans l'Europe féodale :

Ces guerriers devant qui tremblent les paysans et les prêtres, un jour, ils se sont agenouillés devant lui, tête nue, sans armes, ils ont mis leurs mains nues, jointes, entre les siennes. Il a refermé ses mains sur les leurs et puis il les a relevés, rétablis dans l'égalité, dans l'honneur, il les a baisés sur la bouche. Et puis ces chevaliers ont juré. Ils ont juré de le servir, de l'aider, de ne jamais le trahir, et ainsi, ils sont devenus ses vassaux. Le mot veut dire : ses petits garçons.¹¹¹

Au service de son discours, Duby assume un héritage télévisuel de Braudel autant qu'il le dépasse ; comme chez son prédécesseur, c'est de la géographie dont procède l'ensemble. Les premières séquences de la série dévoilent ce monde vide que les images tournées en campagne rendent perceptible – permanent ? – encore au XXe siècle :

Très peu d'hommes. Des solitudes. Vers l'ouest, vers le nord, qui deviennent immenses, qui finissent par tout recouvrir. Des friches, des marécages, des fleuves vagabonds et puis les landes, les taillis, les bocages, toutes les formes dégradées de la forêt que laissent derrière eux les feux de broussailles et les ensemencements furtifs des brûleurs de bois. Ici et là des clairières, un sol cette fois conquis mais qui n'est pourtant qu'à demi dompté, des sillons légers, dérisoires, ceux qu'ont tracé sur des terres rétives des outils de bois trainés par des bœufs maigres. Dans cet espace nourricier, de grandes tâches vides encore, tous les champs que l'on laisse en jachère, un an, deux ans, trois ans, dix ans parfois, pour que naturellement dans le repos se reconstituent les principes de leur fertilité. Des huttes de pierre, de boue, de branchages, réunies en hameaux, qu'entourent des haies d'épines et la ceinture des jardins, de loin en loin, une cité, une enceinte tant bien que mal réparée. Des bâtisses de pierre qui datent de l'empire romain converties en églises ou en citadelle, près d'elles quelques dizaines de cabanes ou vivent des vigneronns, des tisserands, des forgerons, ces artisans domestiques qui fabriquent pour la garnison et pour le

¹¹¹ Georges Duby, *Le temps des cathédrales*, « L'Europe de l'an mil », diffusé sur Antenne 2 le 25 février 1980. Identifiant de notice INA : CPB80053266.



Figure 14, a-b : Le « monde sauvage » ; c-d : Georges Duby. Le temps des cathédrales, « L'Europe de l'an mil », 25 février 1980, Antenne 2, INA, CPB80053266.

seigneur évêque des parures et des armes, deux ou trois familles de Juifs enfin qui prêtent un peu de monnaie, sur gages. Des pistes, les longues files des corvées de portages, de flottilles de barques sur tous les cours d'eau. Tel est l'occident de l'an mil : un monde sauvage.

La principale différence qu'affiche, discursivement, Duby avec Braudel réside dans sa propre mise en scène ; auteur et conteur du commentaire, il manifeste une véritable maîtrise de l'objet télévisuel en se faisant présentateur, s'adressant directement au téléspectateur qu'il regarde droit dans les yeux par le biais de la caméra. En posture de professeur, il dispose d'un magistère qui ne souffre l'intrusion d'aucun médiateur entre lui et son public ; là où Braudel n'était qu'un intervenant parmi d'autres experts, que le spectateur mal informé ne pouvait reconnaître, Duby devient, avec *Le temps des cathédrales*, un véritable homme de télévision.

Par la mise en scène des oeuvres de l'art médiéval, Duby propose une histoire générale de la société occidentale ; le temps du « monde sauvage », de la faim et de la misère généralisée, où seuls les monastères renferment des trésors de culture et de science, dénote le regard obsolète que porte l'historien sur la période de l'an mil ; l'*autre Moyen-Âge*¹¹² porté par la nouvelle histoire accuse ses limites en ce qu'il oppose une période d'épanouissement culturel –

¹¹² Cf. Jacques Le Goff, *Pour un autre Moyen-Âge*, Paris, Gallimard, 1977.

à partir du XI^e siècle – à un âge supposément sombre qui l'aurait précédée. Dans cette compréhension, le XII^e siècle est un temps de sortie de la pauvreté : le capitalisme bourgeois naissant invente l'argent, en même temps que la population et les pouvoirs se concentrent dans les villes. L'histoire des mentalités illustre le mouvement : d'une religiosité de la crainte fondée sur l'*Apocalypse*, l'occident chrétien bascule dans un rapport serein au divin basé sur les *Évangiles*. La société médiévale est toujours dominée par les congrégations religieuses : les Clunisiens sont « plus puissants que les empereurs de la terre », leur abbatale est « le grand monument » du temps, plus somptueux encore que le palais d'Aix-la-Chapelle. Le milieu monastique est l'héritier de la culture romaine et porteur d'un humanisme qui se diffuse ensuite à la société : le cloître est le premier trophée de l'art monumental religieux avant que les cathédrales ne soient érigées. La quête des traces en témoigne, et Duby aborde en historiographe les représentations des tympans clunisiens :

Cet art est un art de très grands seigneurs et c'est le seul qui nous reste. Parce que, de ce qui faisait la parure de la vie pour les pauvres, même pour les chevaliers, même pour les princes laïcs, il n'est rien resté. Et puisque nous, les historiens, nous ne percevons de la pensée des hommes de ce temps que cette expression aristocratique, nous ne sentirions rien, nous risquons d'oublier tout ce qu'il y avait de turbulence, de véhémence, dans cette civilisation dont c'était l'enfantement rageur et dont il ne subsiste, dans les formes artistiques, que quelques expressions qui représentent le mal, qui représentent le démoniaque, et notamment le grand écroulement de Souillac.¹¹³

Les pierres ne sont toutefois pas les seules à parler ; Duby appose les textes aux monuments de leur époque, et la *voix* de Bernard de Clairvaux rend audible la grande fracture du XII^e siècle – analogue aux conflits contemporains – entre Clunisiens et Cisterciens¹¹⁴. Lus par un autre narrateur, les textes s'introduisent dans le montage des images comme un contrepoint en voix-off qui place le dispositif documentaire dans un héritage de la pensée millénaire. Le procédé de mise en opposition du texte et de l'image est aussi efficace dans le décalage qu'il produit que l'étaient les mises en scène équivalentes chez Marcel Ophuls : le

¹¹³ Georges Duby, *Le temps des cathédrales*, « La quête de Dieu », diffusé sur Antenne 2 le 25 février 1980. Identifiant de notice INA : CPB80056132.

¹¹⁴ « Cette voix, cette grande voix qui s'élève condamnant Cluny, criant trahison, c'est celle de Saint-Bernard. Contestation. Et c'est à ce niveau, à ce niveau de la très haute culture monastique, que nous percevons les contradictions dont ce siècle, comme le notre, était rempli. Rupture. Rupture violente. Saint Bernard se battant, se battant contre tout, contre les cardinaux, contre les philosophes qui redécouvraient éblouis le savoir antique, contre les rois incestueux, contre les chevaliers qui aimaient trop l'amour et la guerre. Lutteur, lutteur infatigable, intraitable, impossible, se trainant malade d'un bout à l'autre de la chrétienté pour moraliser, pour exhorter. Nous n'avons aucune image qui nous montre son visage, sa stature. Nous avons ses mots, nous avons ses paroles, une parole tonitruante, lancée de toute part par ses équipes de secrétaires qui recopiaient ses sermons. » (Georges Duby, *Ibid.*).

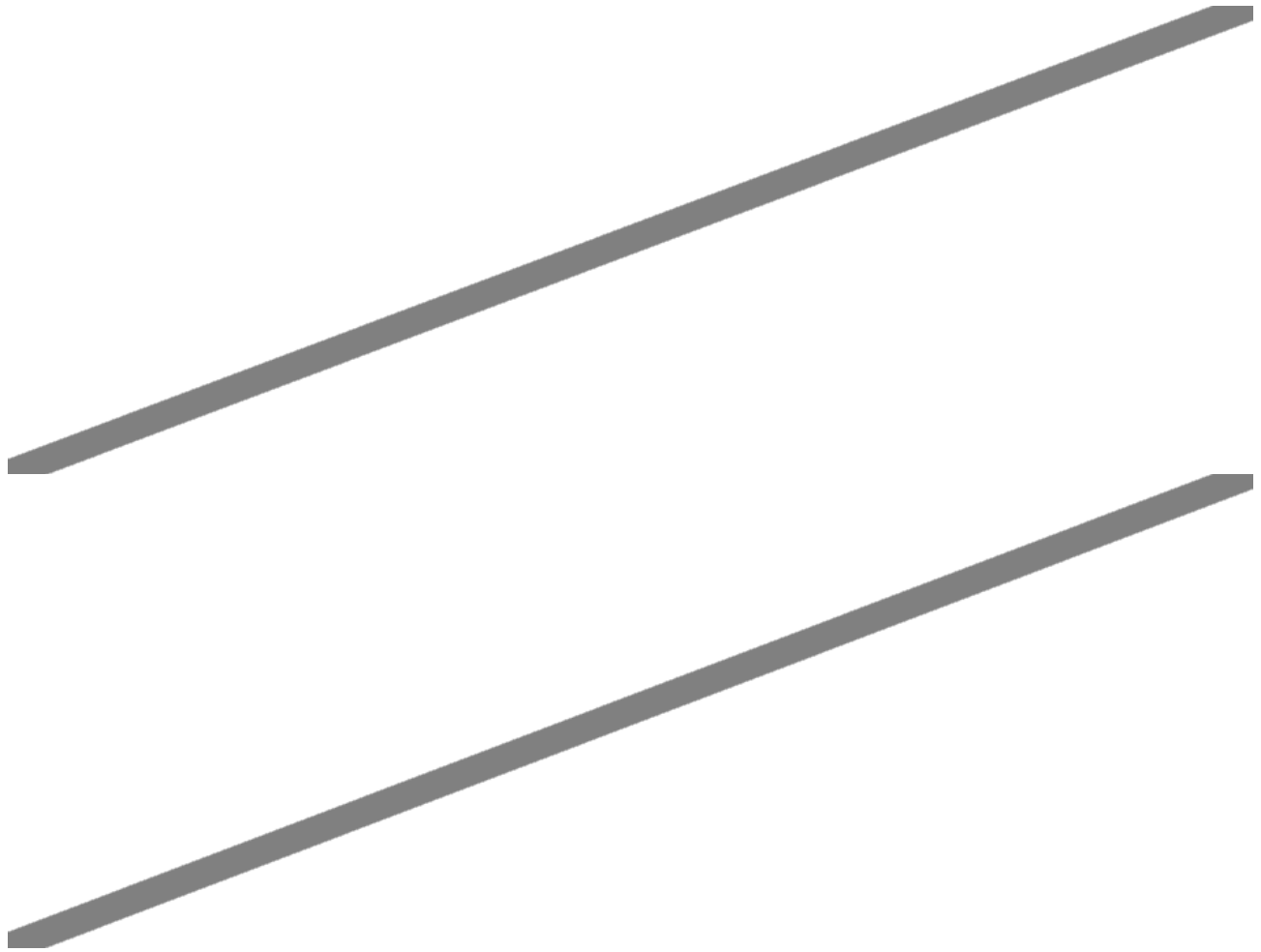


Figure 15, a à d : vie fluviale à Paris (*Vie de Saint-Denis*, manuscrit du XIII^e siècle). Le temps des cathédrales, « *La cathédrale, la ville, l'école* », 17 mars 1980, Antenne 2, INA, CPB80050064.

Moyen-Âge trouve une expression vivante et contemporaine dans sa résurrection qu'opère Duby, usant du dénudement des édifices rendus à leur simple expression d'origine, ou des déambulements de la caméra dans des espaces de vie où elle reproduit le cheminement des moines qui les habitaient. Le contrepoint par le montage d'images est aussi opérant : la série met en regard des chapiteaux clunisiens et cisterciens comme représentatifs, au travers leur riches ornements d'une part, de leur dénuement de l'autre, d'un affrontement entre deux manières de penser le monde. La véritable révolution de la société médiévale intervient finalement avec l'édification des cathédrales, qui restituent à la société urbaine son rôle de moteur vital de la civilisation : sortant de la « coquille » du cloître, « la cathédrale est la maison du peuple, du peuple citadin. »¹¹⁵ La société moderne naît dans les villes qui s'émancipent de l'empereur et des monastères ; avec les corporations de travailleurs, le capitalisme enclenche sa dynamique et l'art devient, dès lors, une réalité tangible ; foyers intellectuels et artistiques se recoupent dans des centres urbains qui déterminent l'organisation sociale telle qu'elle perdure encore au XX^e siècle. Le récit que propose Duby est, en définitive, celui de la naissance d'un peuple comme acteur de l'histoire : à l'empereur « enveloppé dans les étoiles »¹¹⁶, se substitue

¹¹⁵ Georges Duby, *Le temps des cathédrales*, « *La cathédrale, la ville, l'école* », diffusé sur Antenne 2 le 17 mars 1980. Identifiant de notice INA : CPB80050064.

¹¹⁶ « Et pour dire quoi ? Qu'il est sur la terre le maître suprême du temps, du passé et du futur. Qu'il est le maître du beau temps, donc, des belles moissons, de la prospérité, le vainqueur de la faim, qu'il est le garant de l'ordre chargé de maintenir

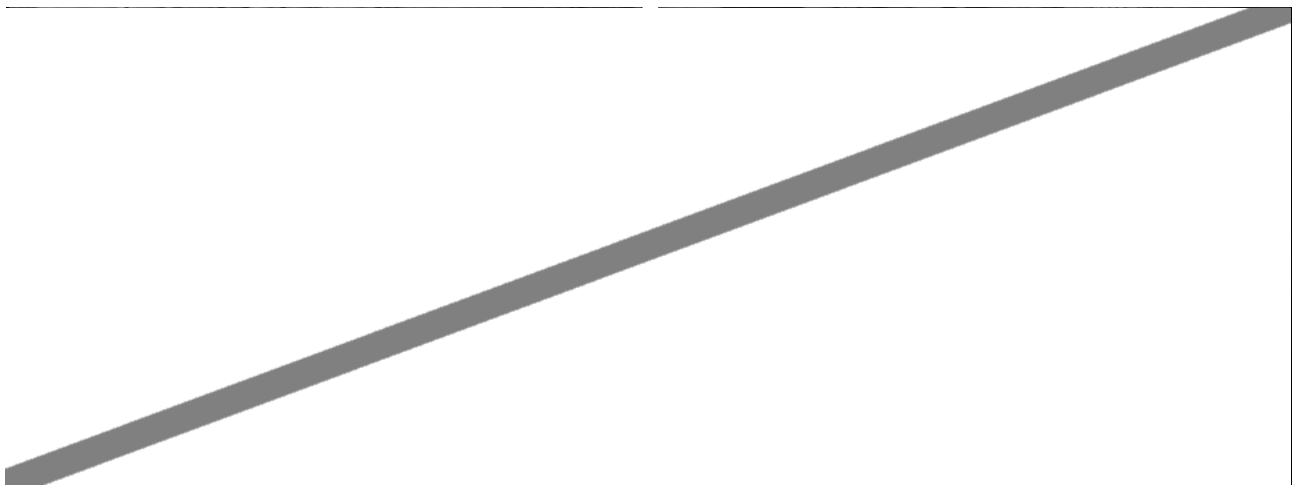


Figure 16, a à b : *Le centre du monde, Jérusalem. Le temps des cathédrales*, « *L'Europe de l'an Mil* », 25 février 1980, Antenne 2, INA, CPB80053266.

la foule éduquée par les prédicateurs mendiants. Duby explore les différentes manifestations des mentalités populaires, visibles dans le théâtre qui prend la suite des liturgies, ou d'une première diffusion de masse des images pieuses qui accompagnent la prédication. La maîtrise de la fabrication du papier et de la xylographie sont des « révolutions véritables », pré-industrielles, qui font entrer la société médiévale dans une ère de la communication ; le documentaire, montage d'images, est alors un objet particulièrement adapté pour mettre en scène cette nouvelle société dont les discours ne passent plus par la parole mais par des images édifiantes que Duby s'attache à expliciter¹¹⁷. Le Moyen Âge s'achève sur un « goût sadique pour la représentation du supplice »¹¹⁸ qui semble n'être rien d'autre que le reflet des désastres du temps ; c'est la force de la série de Duby de montrer, par l'exemple, comment l'histoire des images médiévales affiche une continuité certaine avec la médiatisation de masse contemporaine dont la télévision est l'un des avatars. En une période où les professionnels de la télévision découvrent les archives du média et leur capacité à agir comme miroir reflétant de la société, Duby ne propose rien de différent lorsqu'il confère un rôle fonctionnel aux enluminures comme témoignages de phénomènes de société absents des représentations architecturales. L'historien fait même état d'une confiance aveugle accordée aux images qui rappelle le long apprentissage qu'ont nécessité les « images d'archives ». Tandis que l'architecture religieuse est présentée et exploitée en tant que phénomène social, manifestation des mentalités particulières et inscrivant dans le marbre des rapports de force, l'iconographie

l'ordre, de repousser le trouble, la discorde, qu'il est le vainqueur de la peur. » (Georges Duby, *Le temps des cathédrales*, « *L'Europe de l'an mil* », *op. cit.*).

¹¹⁷ Ainsi sur des icônes de la vie de Jésus : « Ainsi, encadrant le baptême du Christ, les images prémonitoires du passage de la mer Rouge, de la grappe de la terre promise, pour mieux faire comprendre que par le baptême, chaque chrétien échappe à la poursuite de l'armée du mal et pénètre dans le pays béni où coule le vin de la vraie science. » (Georges Duby, *Le temps des cathédrales*, « *Vers les temps nouveaux* », diffusé sur Antenne 2 le 21 avril 1980. Identifiant de notice INA : CPB80055176).

¹¹⁸ « L'enfant Jésus, le corps blessé, le sang, la mort, voilà ce qui reste entre les mains de l'art populaire. Puissance de l'image, plus que des mots, par toutes ces fresques, l'imaginaire de l'homme quelconque en 1400-1430 s'est peuplé de scènes précises : l'invisible, l'intemporel aussi présent que le réel, au premier plan la Vierge et le crucifié ; à l'arrière-fond, le Paradis et l'Enfer, c'est-à-dire l'avenir de tout homme et de toute femme, l'un ou l'autre, par-delà la mort, inéluctablement, et par conséquent à l'horizon de toutes les consciences. » (Georges Duby, *Ibid.*).

médiévale ne suscite pas l'effort de décryptage que Duby porte sur les monuments : considérées comme des représentations manifestes de la vie quotidienne, elles sont saisies comme des sources objectives et absolues sans que soient interrogées leurs conditions de production. Le montage fonctionne comme opération cinématographique de mise en mouvement : les fondus entre images d'une même composition (Fig. 15.a, 15.b) ou les panoramiques en gros plan sur une scène déroulée font de l'image fixe un récit animé. Tout au plus, Duby propose-t-il un discours fleuri et allégorique, simplement descriptif des miniatures exploitées ; ainsi, sur les armures du *Livre des tournois* de René d'Anjou, Duby mentionne à propos des combattants en lice « tout leur attirail, lui aussi soigneusement inventorié, une panoplie bruisante où chaque tournoyeur s'enferme, transformé en grand insecte lourd et cliquetant, hérissé de crocs. Et pourtant, ce souci encore d'élégance, de superfluité, dans chaque pièce de cette carrosserie étincelante ».

Le propos comme les dispositifs cinématographiques sont autrement plus inspirés lorsqu'il s'agit de retrouver dans l'organisation spatiale des monuments médiévaux la symbolique des rapports de force. Mais la distinction entre iconographie et monumentalité peut aussi être considérée au regard de l'enquête sur la matérialité que propose le documentaire ; à l'inverse des réalisateurs de *Méditerranée* qui reconduisaient à l'image la saisie du monde comme un cadre – notion cinématographique par excellence – certes susceptible d'être élargi ou resserré, mais toujours filmé de manière frontale, Roland Darbois applique dans *Le temps des cathédrales* en véritable mise en scène dimensionnelle des espaces dans lesquels il tourne. L'iconographie pâtit donc de la comparaison : sa mise en scène fait l'objet de simples panoramiques latéraux qui restituent un sens de lecture à l'ensemble – la tapisserie de Bayeux est lue « comme une bande dessinée » – ou de zooms dépossédés de leur fonction historiographique pour ne plus servir qu'à l'identification de détails particuliers (Fig. 16.a, 16.b).

Au regard de la monumentalité, au contraire, le documentaire reprend certains dispositifs de *Méditerranée* ; la permanence des centres urbains autorise de filmer la ville de Laon (Fig. 17.a, 17.b) comme témoignage de la société médiévale tandis que le zoom avant est réactivé comme insertion d'un objet historique dans un cadre plus large. Ainsi, la mise en scène de la cathédrale de Chartres (Fig. 17.d), qui apparaît comme seul marqueur de l'urbanité au sein d'un espace rural (Fig. 17.c) sur lequel elle impose son pouvoir, conduit un propos historiographique :

Bien sûr il ne faut pas oublier que la vitalité urbaine naissait de la vitalité rurale, de la campagne, la campagne toujours active, le XIIe siècle est le grand moment des

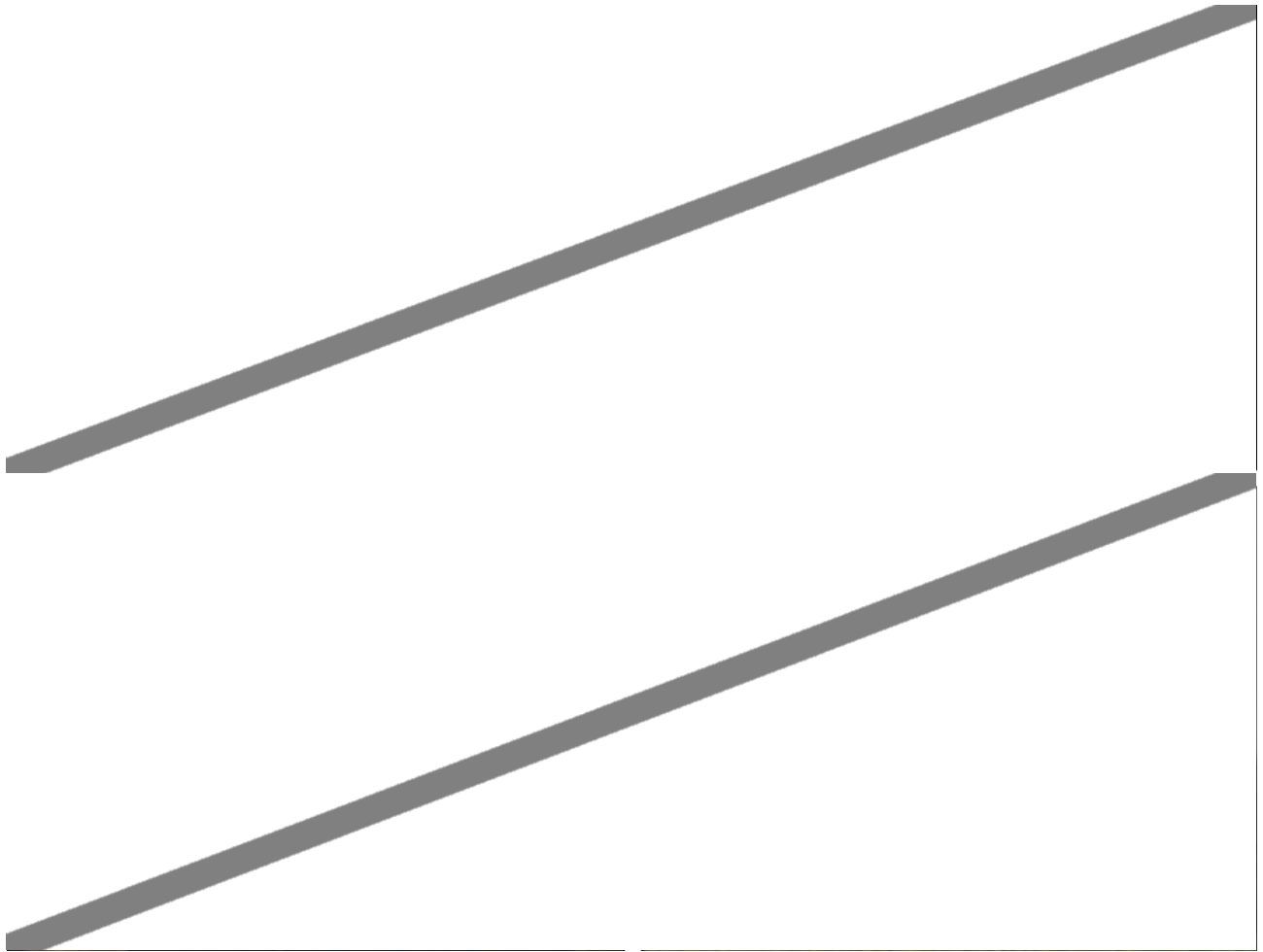


Figure 17, a-b : Cathédrale et centre médiéval de Laon ; c-d : Cathédrale de Chartres. Le temps des cathédrales, « La cathédrale, la ville, l'école », 17 mars 1980, Antenne 2, INA, CPB80050064.

défrichements, l'époque où se crée vraiment le paysage que nous voyons encore. La campagne ravitaillait la ville en hommes, en immigrants, elle la nourrissait, elle lui fournissait toutes ses matières premières, la source de la richesse bourgeoise était là, dans les champs, et les bœufs que l'on plaça tutélaires sur les tours de Laon ne sont-ils pas comme un hommage rendu aux travailleurs rustiques ? Ce qui est sûr en tout cas, c'est que l'argent, les innombrables pièces de monnaie qui furent dépensées pour bâtir les cathédrales, ont été gagnées par la peine, par la fatigue, et par les conquêtes paysannes.¹¹⁹

C'est toutefois en filmant à l'intérieur des monuments que le documentaire met en œuvre une didactique proprement historienne, laquelle a influencé la pratique scientifique de Georges Duby qui découvrait par ces images nouvelles les lieux tel qu'il ne les avait jamais vus. Bénéficiant de monuments vidés de leur mobilier contemporain, sans la présence d'aucun visiteur, la caméra multiplie les angles de vue comme autant de points de vue des différents acteurs historiques qui avaient cohabité dans le lieu. Ainsi, l'organisation spatiale – qui est une organisation du pouvoir, spirituel et temporel – de la chapelle impériale est mise en valeur par

¹¹⁹ Georges Duby, *Le temps des cathédrales*, « La cathédrale, la ville, l'école », *op. cit.*

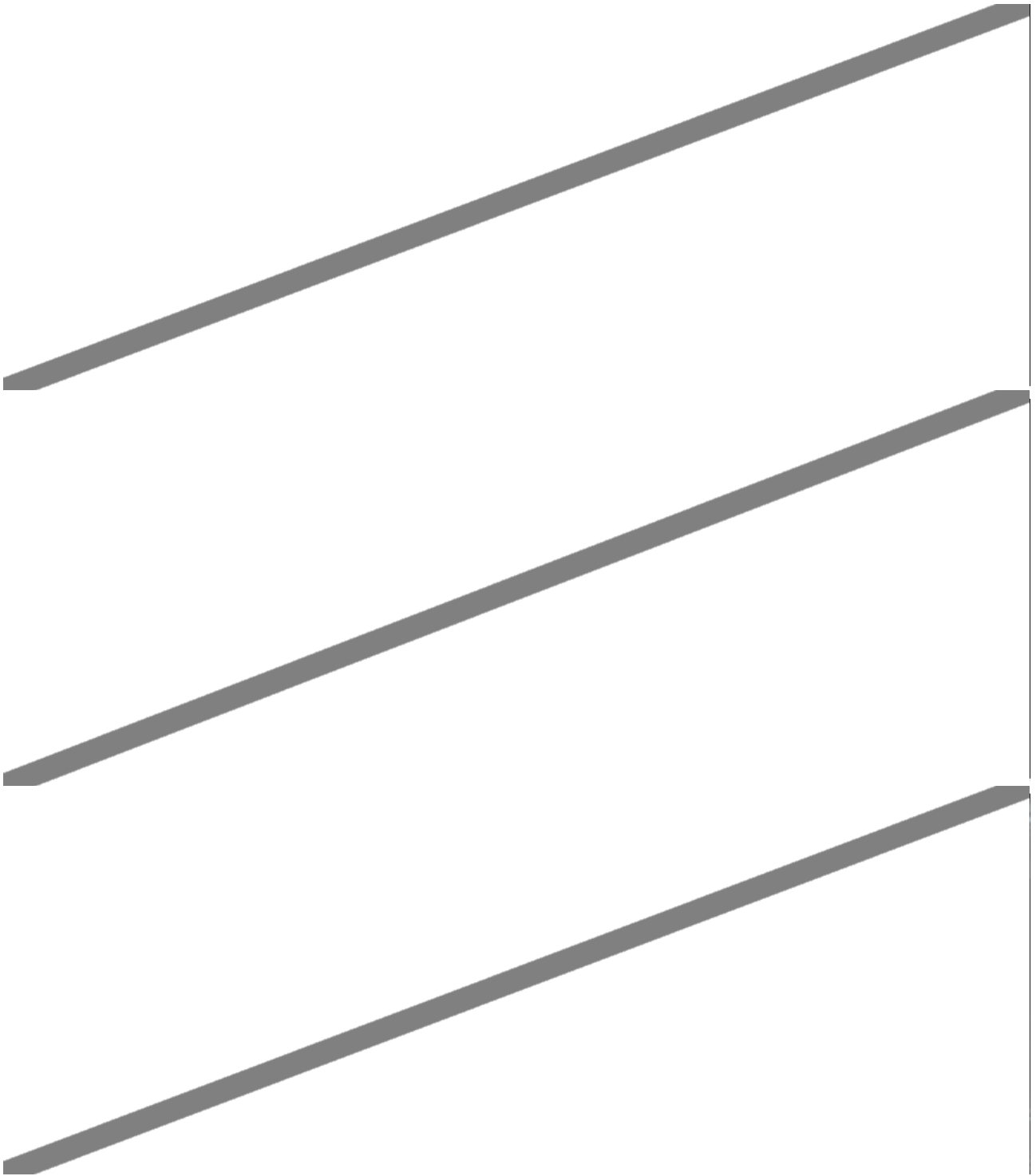


Figure 18, a à h : Chapelle impériale d'Aix. Le temps des cathédrales, « L'Europe de l'an Mil », », 25 février 1980, Antenne 2, INA, CPB80053266.

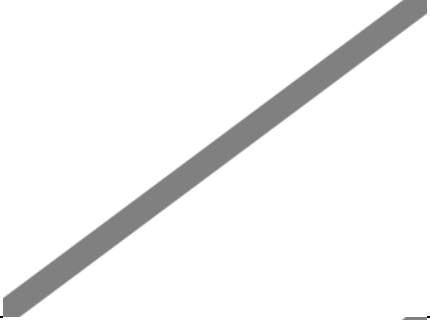
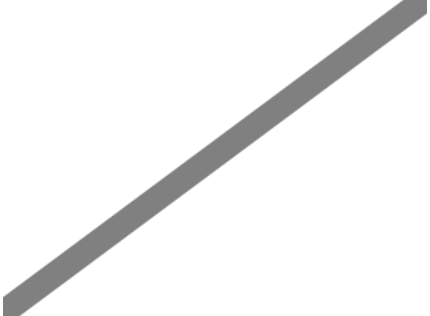
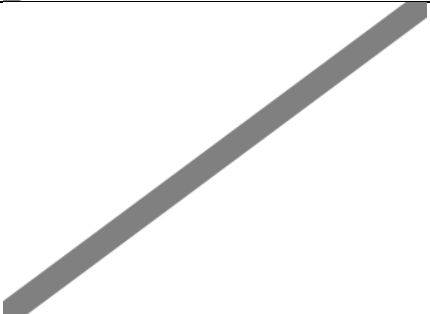
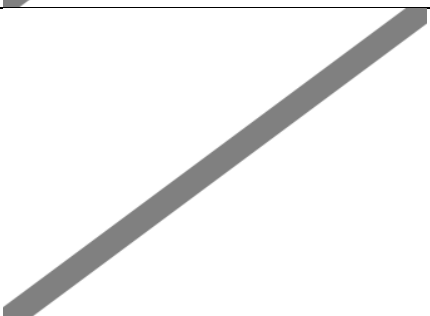
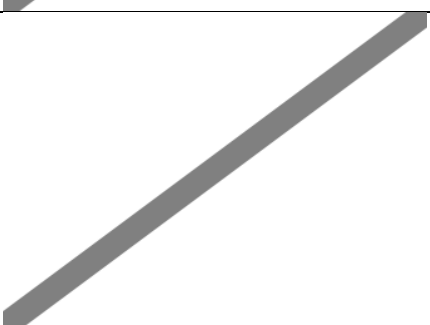
la multiplication des prises, plongées et contre-plongées correspondant au point de vue de chacun des témoins de la liturgie, les sujets regardant d'en bas vers le haut, l'empereur portant un regard inverse :

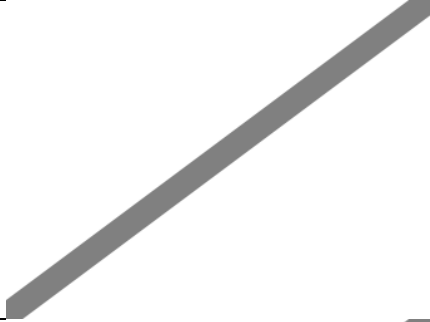
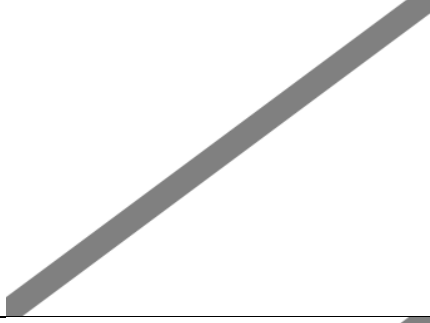
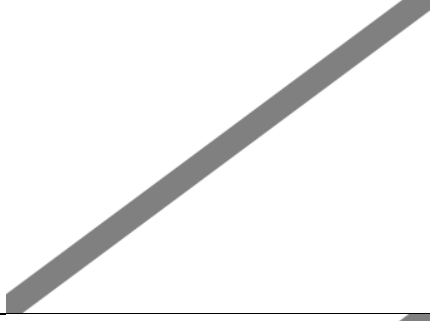
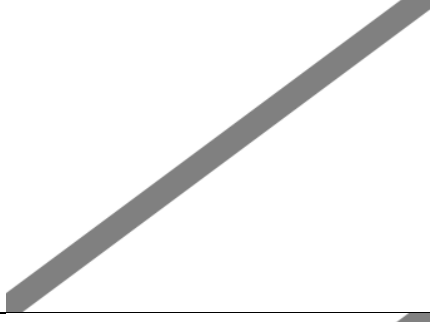
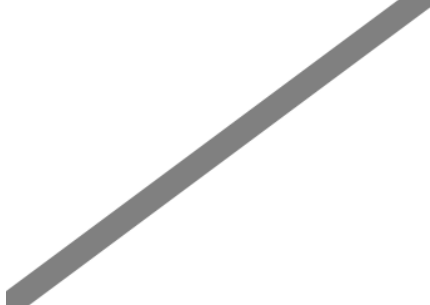
Sur la conscience collective de l'an Mil règne une grande figure, celle de Charlemagne. Sa mémoire est fixée dans un monument, la chapelle impériale, Aix-la-Chapelle, qui est comme le sceau de cette première renaissance, comme un appel à de nouveaux efforts, à perpétuellement renouer, renaître. Ce bâtiment s'est voulu impérial et romain. Deux modèles : Rome, Jérusalem, deux églises rondes, et

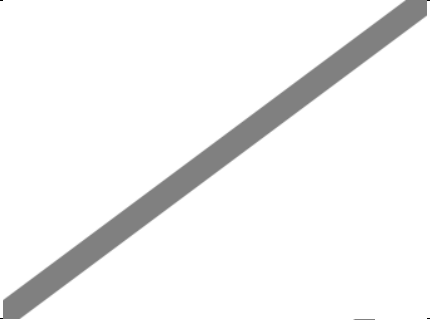
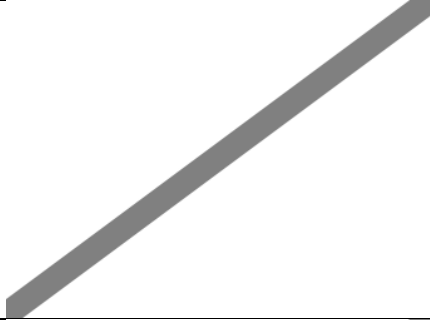
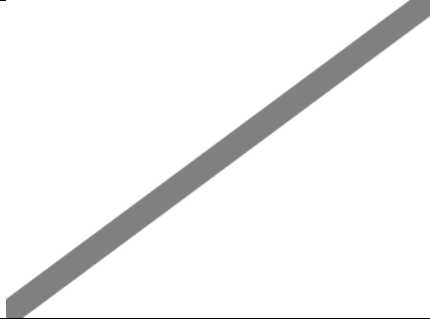
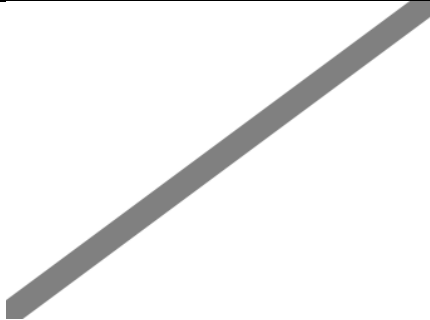
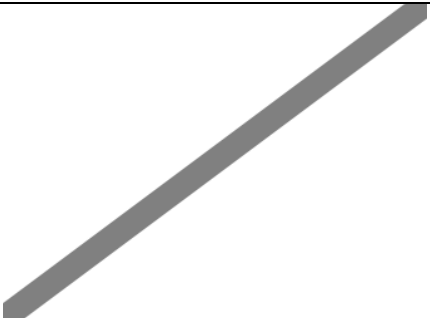
symbolisant par l'organisation de l'espace intérieur la relation entre le visible et l'invisible, symbolisant le passage. Passage du carré, signe de la terre, au cercle, signe du ciel, par l'octogone [Fig. 18.a]. Il convenait à l'empereur de venir prier dans un tel espace puisque sa mission était précisément cela, d'être l'intermédiaire, l'intercesseur entre Dieu et son peuple, entre l'ordre parfait de l'univers céleste et le trouble, la misère, la peur de ce bas monde. Dans la chapelle, deux niveaux. A l'étage inférieur [Fig. 18.b], les gens de la cour, les domestiques, ceux qui servent l'empereur par la prière, par les armes, la foule des hommes qu'il commande, qu'il chérit et qu'il doit élever vers le bien, plus haut, vers lui. Parce que sa place à lui, le trône impérial, il est à l'étage supérieur [Fig. 18.c]. Il est déjà emporté par l'ascension, il est déjà engagé dans le divin. Les hymnes de louange que l'on chantait pendant les grandes fêtes autour de la personne du souverain disaient celui-ci élevé. Non pas bien sûr jusqu'au niveau de Dieu, mais au moins jusqu'au niveau des archanges. Cette tribune souveraine [Fig. 18.d, 18.e], à l'extérieur, sur la grande salle, où Charlemagne rendait la justice, tourné vers le terrestre, mais le trône, le trône regardait, lui, vers l'intérieur, vers l'autel [Fig. 18.f], vers la coupole où siège le Tout-Puissant. Il regardait vers les choses du ciel pour un tête-à-tête solitaire avec le seigneur Dieu.

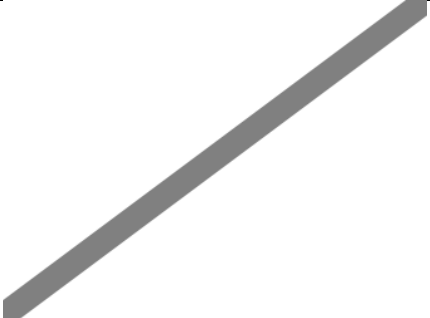
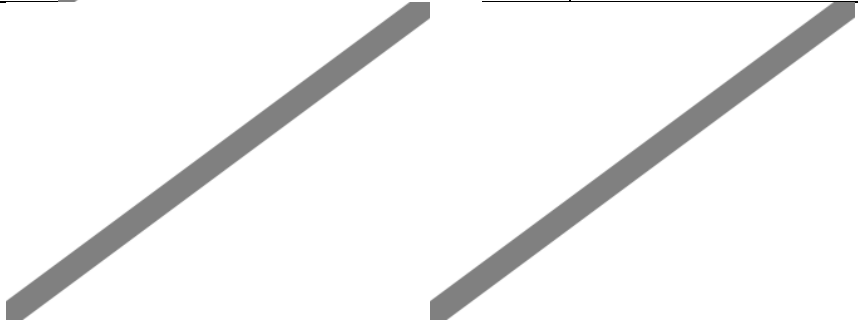
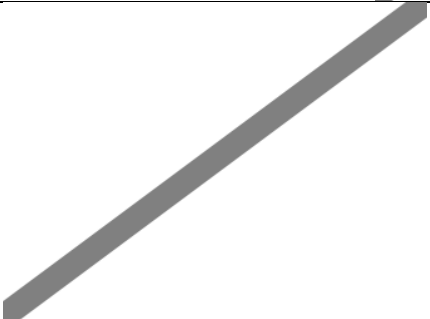
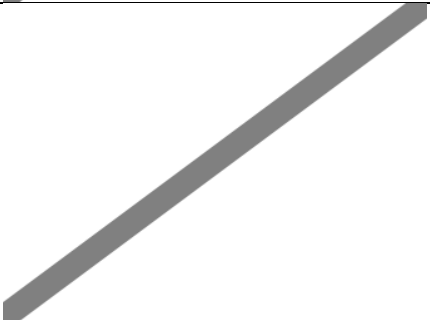
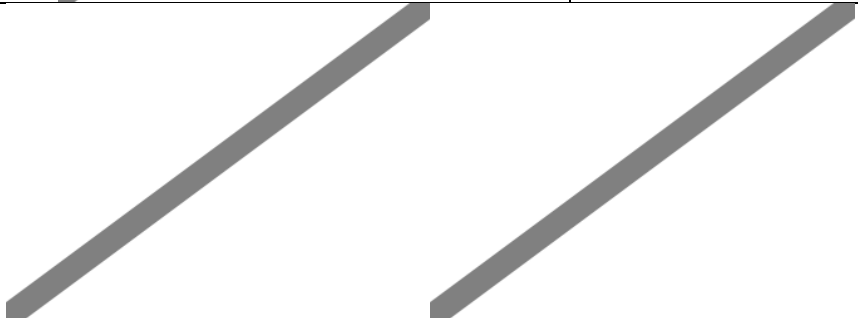
La dimensionnalité des lieux est également explorée par des travellings avant dans les nefs, qui suivent le point de fuite de la perspective géométrique qui conduit toute édification religieuse ; surtout, les mouvements tournants de la caméra donnent à voir la distribution de différents espaces dont l'organisation raisonnée correspond aussi à des représentations mentales. Les miniatures, les bas-reliefs et les fresques, qui sont des écrans et non des espaces, ne permettent pas la même exploration ; en certaines occasions, le documentaire opère toutefois une décomposition des œuvres iconographiques, mais c'est bien le commentaire en voix-off qui impose une grille de lecture explicite de la signification figurée. Il est éclairant de mettre en comparaison l'organisation du discours en fonction de l'attention portée aux images ; je propose ci-dessous le descriptif détaillé d'une séquence entière¹²⁰ dans laquelle je fais correspondre le discours prononcé par Georges Duby aux images auxquelles ce discours s'applique. On voit ainsi la fonction première du commentaire assuré par l'historien : il s'agit de donner à comprendre au spectateur la symbolique d'une production artistique et la signification d'éléments allégoriques ou métaphoriques dans les mentalités de l'époque qui les a produits.

¹²⁰ *Le temps des cathédrales*, « Le bonheur et la mort », diffusé sur Antenne 2 le 14 avril 1980. Identifiant de notice INA : CPB80050719. Par souci de clarté, je n'indique pas les mouvements de caméra qui composent la séquence ; cette dernière est, dans un premier temps, conduite par des panoramiques latéraux qui circulent d'un détail à l'autre de l'ensemble, puis des inserts séparés par des fondus.

	<p>Sur l'une des travées, une fresque, elle fut peinte vers 1350. C'est l'illustration d'un sermon d'une prédication moralisante construite à partir d'un très vieux thème, l'histoire des trois morts et des trois vifs.</p>
	<p>Trois chevaliers, très riches et très heureux, sont partis chasser dans la forêt. Le plaisir.</p>
	<p>Brusquement, la troupe bute sur trois sarcophages ouverts, qui montrent trois cadavres pourrissants, grouillants de vers.</p>
	<p>Au plus fort de la joie de vivre, le tête-à-tête fortuit, stupéfiant, avec la mort, avec la décomposition du corps. Notre corps est mortel.</p>
	<p>Il va, demain, tout à l'heure, retourner à la poussière, redevenir cette chose puante, répugnante, une charogne. L'horreur.</p>

	<p>Sur cette horreur, sur cette répulsion, cette révolusion, joue l'exhortation à faire pénitence. La mort, la mort présente au cœur de la vie.</p>
	<p>Ainsi va toute chair vers la pourriture inexorable. Tous les hommes, puissants ou misérables, finiront ainsi.</p>
	<p>Ils rejoindront ce monceau de cadavres empilés depuis la faute d'Adam et dont se sont séparé les armes.</p>
	<p>Pour garder les chrétiens du péché, les prêtres du XIVE siècle ont inlassablement ravivé cette idée, ravivé cette angoisse.</p>
	<p>Oui, vous êtes jeunes, plein d'ardeur, vous vous divertissez, vous aimez les chansons, vous aimez la danse.</p>

	<p>Attention : la mort est là, elle plane sur vos réjouissances, invisible, imprévisible, vous ne lui échapperez pas, elle est en vous. Le ver dans le fruit.</p>
	<p>D'où l'inquiétude sur tous ces visages.</p>
	<p>Ces garçons, ces filles, se forcent à rire, à plaisanter, ils voudraient s'étourdir, oublier... Peine perdue.</p>
	<p>A la vie, à la chair, colle cette anxiété, cette culpabilité savamment entretenue par les directeurs de conscience. Et son empreinte marque tous les gestes, toutes les expressions.</p>
	<p>Et c'est pourquoi se sont évaporés le sourire, la sérénité des statues de Reims.</p>

	<p>La mort, la peur.</p>
	<p>Une peur plus naïve, toute nue, chez les bêtes, voyez le recul, le retrait des chevaux, voyez leurs yeux.</p>
	<p>Et sur l'autre partie de la fresque, la morale de cette histoire. Vous mourrez tous, mourir c'est passer, trépasser, franchir le pas, aller au-delà.</p>
	<p>Vers quoi ? Vers ces lieux que Dante a visités, le Purgatoire, l'Enfer, le Paradis.</p>
	<p>Si vous êtes bien préparé, si vous suivez bien les préceptes, si vous vivez comme l'entend l'église, vous aurez place parmi les Saints, [...]</p>

	<p>[...] même si vous êtes pauvre, même si vous êtes femme, [...]</p>
	<p>[...] avec les rois, les cardinaux, les patriciens.</p>
	<p>Dans une famille bien rangée, dans l'ordre, pour l'éternité. Au Ciel.</p>
	<p>Et là, pour les élus, plus de trouble, plus d'inquiétude, la joie parfaite, la délivrance.</p>
	<p>Il suffit pour aller là-haut de bien mourir : la bonne mort.</p>

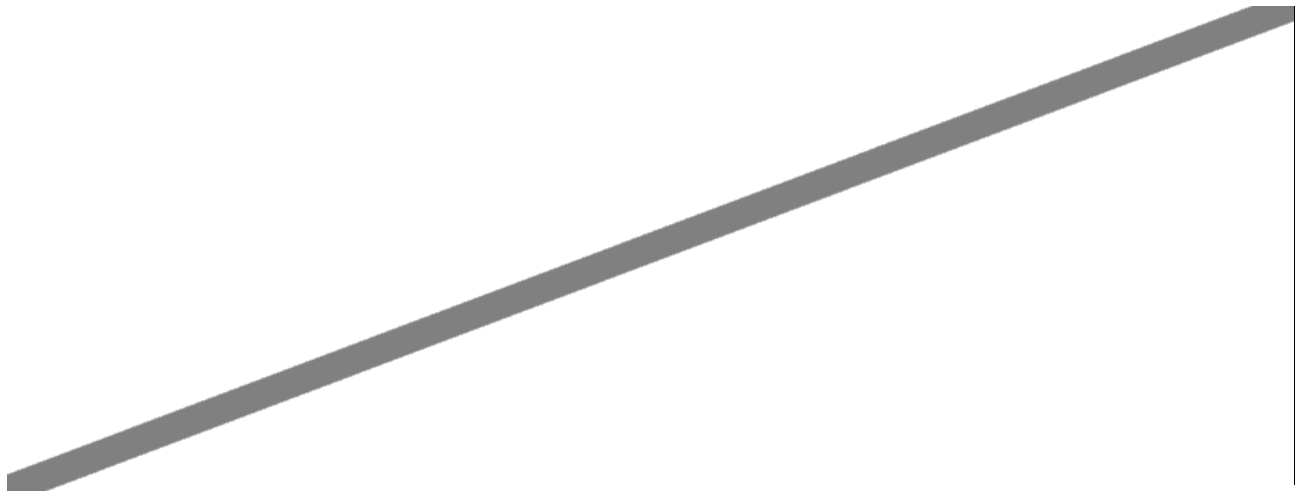


Figure 19, a-b : Détails du Tribut de Saint Pierre, fresque de Masaccio, Chapelle Brancacci, Florence. Le temps des cathédrales, « Vers les temps nouveaux », 21 avril 1980, Antenne 2, INA ; CPB80055176.

On a donc bien affaire, avec *Le temps des cathédrales*, à une histoire des mentalités et des représentations collectives par le biais de l'histoire de l'art. Cette dernière prend une importance particulière à la fin extrême de la période envisagée par Duby, lorsque les évolutions politiques, sociales et économiques transparaissent dans le changement de paradigme autour de la figure de l'artiste ; incapable d'envisager une rupture brusque de la période médiévale¹²¹, Duby interrompt son récit au moment où l'artiste commence à signer son œuvre. Le centre de gravité de la culture européenne s'est déplacé de Paris à l'Italie, où Masaccio, le premier, se met en scène parmi les Apôtres ; le documentaire donne à voir ce changement de paradigme fondamental dans l'avènement d'une révolution humaniste en clôturant la série sur un plan – le seul – de l'altération d'une œuvre ; le religieux est effacé au profit de l'homme qui fait son autoportrait.

In fine, la série de Duby apparaît à plusieurs reprises comme étonnamment contemporaine ; cette histoire des mentalités est aussi une réflexion sur la quête de rédemption de l'homme, confronté dans son unicité à la mort du corps, et qui doit, en tant que communauté des croyants, préparer la fin des temps et le Jugement dernier. La série est scandée par les représentations de corps morts, tantôt sereines avec les gisants, tantôt symptomatiques des peurs des siècles traversés par les cataclysmes militaires et épidémiques. La conclusion de l'ensemble, qui rassemble en un seul épilogue des représentations diverses des châtiments subis par les incroyants et les pécheurs, illustrées par les mots de Dante guidé par le poète aux Enfers, est réactualisée dans l'imaginaire contemporain marqué par les traces cinématographiques d'une Apocalypse moderne : ces amas de corps souffrants (Fig. 20.a à d), décharnés, jetés dans la fosse et dévorés par les flammes sont une vision d'imaginaire passée à la réalité dans les camps de la mort nazis. C'est là l'un des marqueurs de la collaboration d'historiens

¹²¹ « Au terme de notre traversée de l'art médiéval, durant quatre siècles, depuis l'an mil, depuis les Apocalypses de Catalogne et la tapisserie de Bayeux, depuis le tympan de Conques et les enchevêtrements du pilier de Souillac, passé l'intermède théologique du XIIIe siècle, la lumière, la paix, le Moyen Âge prend fin sur ces accents tragiques et par le lancinant rappel du mal, de la douleur corporelle, infligée ici-bas par les méchants, et qui leur sera en retour dans l'autre monde infligée, grincement des dents des plus puissants, des plus glorieux potentats du monde. Quand prend-il fin le Moyen Âge ? Question vaine, du moins insoluble. » (Georges Duby, *Le temps des cathédrales*, « Vers les temps nouveaux », *op. cit.*).

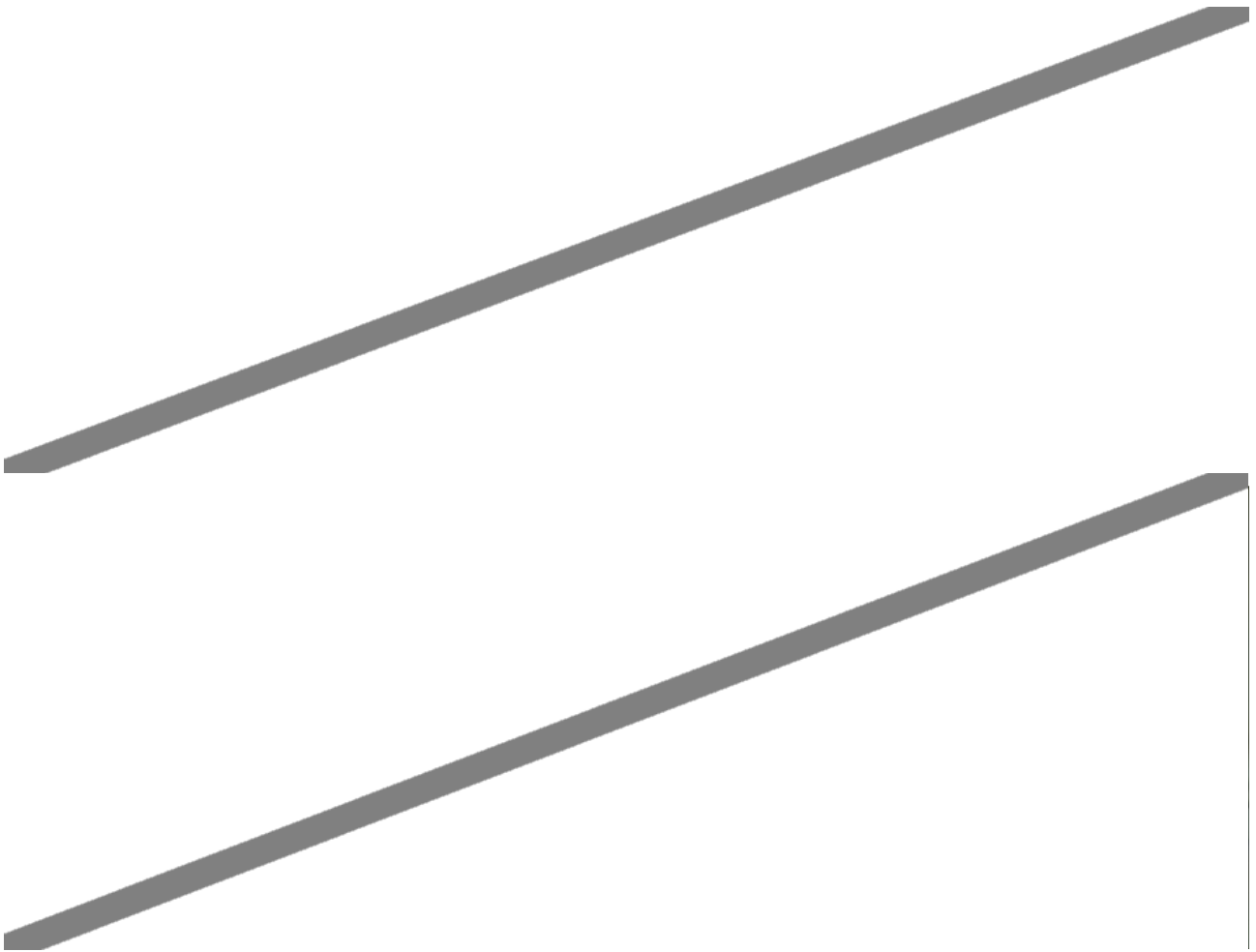


Figure 20, a à d : *L'Enfer. Le temps des cathédrales*, « *Vers les temps nouveaux* », 21 avril 1980, Antenne 2, INA ; CPB80055176.

universitaires avec la télévision ; médiévistes, modernistes, auteurs d'un récit souvent en quête des permanences du passé dans le présent, les représentants des *Annales* sont confrontés, dans leur rapport nouveau à l'image, à des représentations collectives indissociables des mémoires contemporaines et des traumatismes du XXe siècle.

C. Un nouveau « Monsieur Histoire » : Ferro est de retour

Dans l'ensemble des historiens qui bénéficient de cet « âge d'or » médiatique de la seconde moitié des années soixante-dix, un nom manque à l'appel. Ferro, historien de marque de la télévision des années soixante, est laissé de côté tout au long de la décennie ; il participe certes à quelques émissions en tant qu'expert, est occasionnellement invité pour présenter ses livres, mais pas à la hauteur de ses confrères des *Annales*, sur lesquels il avait pourtant un temps d'avance. Plusieurs raisons peuvent expliquer cette absence : en premier lieu, et c'est une certitude, les dirigeants de la télévision décident de se passer des services de Ferro après qu'il a commis *Lénine par Lénine*, dont la diffusion tient essentiellement à l'orgueil d'une télévision refusant de se laisser accuser de censure¹²². Les émissions littéraires comme les documentaires

¹²² Revendiqué de gauche, il ne semble en tout cas pas que Ferro ait fait les frais d'une censure politique : il est toujours loisible de participer à des émissions et de paraître devant la caméra pendant les années soixante-dix, et son retour en tant

mettent alors en avant des intellectuels dont l'histoire qu'ils portent ne présente aucun risque politique, focalisée sur des périodes anciennes voire sur une histoire détachée de toute événementialité. Plus encore, Ferro ne correspond pas au profil des historiens médiatiques de la période : s'il est certes un protégé de la première heure de Fernand Braudel, un membre indéniable de « l'école des *Annales* », ses propres sujets de recherche l'éloignent bien de l'histoire des mentalités, de l'anthropologie historique ou de l'histoire sociale qui sont de réelles modes historiographiques. Lui est un historien du politique, qui travaille toujours dans des contextes événementiels ; il pourrait être rapproché d'un René Rémond, monstre sacré de l'histoire politique, s'il n'avait pas théorisé et développé tout un champ de l'histoire du cinéma pensé comme source d'une contre-analyse des sociétés. Cette histoire d'un type nouveau, qui prend réellement son essor dans les années soixante-dix, assure rétrospectivement son retour à la télévision : même éloigné du petit écran, Ferro n'a jamais cessé de travailler sur les images, intégrées à une réflexion plus large concernant les sources de l'histoire¹²³, de les monter, d'en faire des films ; les trois montages qu'il réalise sur Mao, dans le cadre d'une série de films produits par Pathé et à destination des professeurs pour un usage en classe, sont diffusés par la télévision à la mort du Grand Timonier¹²⁴ ; la presse relaie alors ses travaux, et notamment les *Cahiers du cinéma* qui s'intéressent à sa méthode. Ferro semble à cette époque quelque peu revenir en grâce : il passe deux fois à l'écran dans *Les Grandes batailles du passé* en 1975 et 1976, et est surtout invité dans le magazine *Les livres et l'histoire*¹²⁵ pour présenter son ouvrage *Cinéma et histoire* et développer son usage des sources. Le véritable retour de Ferro à la télévision, qui débouche après 1990 sur une présence continue au petit écran pendant une dizaine d'années, a réellement lieu en deux temps dans les années 1980 : d'abord avec la réalisation d'une série tout à fait annaliste en 1981, ensuite avec la préparation du modèle *Histoire parallèle* en 1985.

1. Plus papiste que le pape : une série « façon Braudel »

Diffusée sur FR3 entre janvier et mars 1981, *Une histoire de la médecine* expose clairement l'héritage dont Ferro peut se réclamer par rapport à Fernand Braudel. Dans *L'histoire sous*

que producteur d'une série a lieu avant l'élection de François Mitterrand par laquelle sont rappelés les écartés du gaullisme.

¹²³ Cf. François Garçon, « Préambule. Des noces anciennes », in F. Garçon, *Cinémaction...*, pp. 9-19.

¹²⁴ M. Ferro, *Mes histoires...*

¹²⁵ *Les livres et l'histoire*, « Marc Ferro : cinéma et histoire », diffusé sur Antenne 2 le 4 novembre 1977. Identifiant de notice INA : CPB77058106.

surveillance, ouvrage inspiré par la série produite avec Jean-Paul Aron¹²⁶, il expose les cadres de pensée qui ont conduit ces deux travaux. La « triple révolution braudélienne » en est un :

En premier lieu elle appliqua directement à l'histoire la méthode des sciences de la nature et des sciences de l'homme. Dans *la Méditerranée*, nouveau Linné, Braudel procède à une observation et à une classification systématique des phénomènes observés en Méditerranée, les classant, les comparant, confrontant tous les signes cliniques qui définissent systèmes et statuts ; la norme y découle de l'exception, pas l'inverse. Au reste, lui-même, dans la préface de *la Méditerranée*, puis dans celle du *Capitalisme*, utilise constamment les termes de la classification : *étiqueter, délimiter, inventorier, isoler, observer*. En ce sens, *la Méditerranée* constitue un modèle d'histoire comparatiste poussé à des limites extrêmes ; puisque, deuxième aspect de la révolution épistémologique, Braudel élargit le champ de l'historien à l'économie, à la géographie, ce qui fut la spécificité des *Annales* : « sus aux fenêtres closes aux rideaux tirés ». Enfin, en rangeant au magasin des accessoires l'histoire-récit organisée autour du couple-événement/datation, il lui substitue un mode d'organisation de la démonstration que légitime le choix d'un référent unique, la durée.¹²⁷

La série que Ferro réalise avec Aron s'inscrit résolument dans ce modèle : sans plus recourir à la chronologie ni même à l'événement, en abordant en huit épisodes thématiques l'histoire des sociétés humaines par leur rapport à la maladie, à la mort, mais aussi au soin, *Histoire de la médecine* rend perceptibles au petit écran – peut-être mieux que Braudel lui-même – les paradigmes historiques et épistémologiques des dernières décennies. Les documentaires sont des objets résolument historiographiques : le choix de la médecine comme moyen d'étudier la société ne relève pas du hasard mais correspond bien aux questionnements d'un homme dont les travaux posent la question de l'écriture de l'histoire, de l'enquête historique et du rapport aux sources :

Cette confrontation n'est pas aussi insolite qu'il paraît. Polybe, déjà, avait comparé la pratique de l'historien à celle du médecin, notant que l'un et l'autre collectent des indices, des signes, qu'ils disposent suivant un ordre chronologique, l'anamnèse du patient. En outre, notait Polybe, le médecin dit au patient ce qui le reconforte ; n'est-ce pas également ce que fait souvent l'historien qui exerce à sa façon une fonction

¹²⁶ Inspiration que Ferro explicite dans les remerciements de l'ouvrage : « L'idée de cet ouvrage m'est venue lors de la préparation d'*Une Histoire de la Médecine*, série de films pour la télévision réalisés en collaboration à J.-P. Aron : c'est dire toute ma gratitude à son endroit. » (M. Ferro, *L'histoire sous surveillance...*).

¹²⁷ *Ibid.*, p. 164.

thérapeutique ; ne dit-il pas, comme l'homme politique, à chaque société, le discours qui la valorise... La société, est-ce notre malade ?¹²⁸

Jusque dans les évolutions les plus récentes, Ferro reconnaît dans l'histoire des pratiques historienne et médicale des parcours analogues : pour les deux disciplines, le XIXe siècle finissant a marqué le déclin du généraliste et l'émergence des spécialistes¹²⁹.

Ferro n'est pas seul dans l'affaire : il produit la série avec Jean-Paul Aron, spécialiste de l'histoire de la biologie et de la médecine. Les rôles sont ainsi relativement attribués : Aron est compétent pour l'aspect historiographique du sujet évoqué – un rôle proche de celui du conseiller historique – tandis que Ferro maîtrise la méthode cinématographique et détermine les orientations épistémologiques. Les conditions de mise en production expliquent cette répartition des tâches : c'est d'abord Ferro qui a été contacté en 1976 par Pathé, société avec laquelle il travaille régulièrement depuis dix ans, pour produire une série sur le sujet¹³⁰. Après s'être déclaré incompetent, il se met à la recherche de spécialistes ; c'est lui qui décide d'engager Jean-Paul Aron, qui a déjà écrit une « histoire de la médecine »¹³¹ et dont la maladie conduit en partie la réalisation de la série¹³². A deux, ils écrivent un script qui est accepté par FR3 pour constituer une série. Si Ferro est déjà un expert du film de montage, le sujet est nouveau en ce qu'il ne s'agit plus de proposer un simple montage d'archives sur un récit événementiel ; Aron,

¹²⁸ *Ibid.*, p. 139.

¹²⁹ « La recherche des cas et des situations à tourner a considérablement élargi le champ de mon savoir : grâce à cette enquête sur la médecine expérimentale, les relations entre patients et maladies, les procédures de la chirurgie, la socialisation des soins, etc., j'ai découvert les ressemblances et les différentes qu'on peut observer entre l'évolution de la médecine, celle des sciences biologiques et sociales et celle de l'histoire aussi. La partie centrale de *L'histoire sous surveillance* (1985), intitulée 'Clio, entre le docteur Marx et le docteur Knock', doit son origine à cette enquête, à la préparation de films. [...] Ajoutons que les conflits nés pendant la réalisation des films m'ont permis de tracer une sociologie des conflits et des rôles dans la réalisation d'une œuvre collective. » (Marc Ferro, « De Braudel à *Histoires parallèles*, entretien par François Garçon et Pierre Sorlin », in F. Garçon (dir.), *Cinémaction*, « Cinéma et histoire... », p. 56).

¹³⁰ Dossier de presse de la série *Une histoire de la médecine*, Institut national de l'audiovisuel, Fonds FR3 – France 3.

¹³¹ Cf. Jean-Paul Aron, *Essai d'épistémologie biologique*, Paris, C. Bourgeois, 1969.

¹³² A l'occasion de la rediffusion de la série en 1990, Marc Ferro s'exprime sur la maladie de Jean-Paul Aron, mort du sida en 1988, et sur son irruption dans la production de la série : « C'était la machine mentale la plus rapide. En une phrase, Aron est capable d'élaborer les concepts nécessaires au travail commun. Le personnage intime, qui devait tardivement se dévoiler à travers 'L'aveu' fait au *Nouvel Obs* – non seulement au sujet de son sida, mais aussi et autant au sujet de son homosexualité – ne se laisse pas approcher aisément : jamais il ne m'a parlé de son homosexualité. J'ignorais qu'il fût homosexuel, je m'en foutais ! Pour lui, entre le travail et sa vie privée, il y avait la même séparation qu'entre l'Église et l'État. Je n'en ai su davantage, fortuitement, qu'au cours de l'élaboration de ce projet. Il a fini par me parler de sa maladie bien après qu'elle se soit déclarée. Je le croyais alors atteint d'une leucémie : 'Marc, c'est pire, m'a-t-il dit.' Braudel avait coutume de me dire : 'Je sais ce que tu penses au son de ta voix.' C'est ainsi que la maladie de Jean-Paul se lisait : je l'ai entendu mourir à la voix. [...] Son attitude était double : une très grande alacrité nourrie par un regard d'analyste extrêmement lucide et critique ; mais aussi un très grand respect de l'ordre médical [Aron est issu d'une famille de médecins]. Il avait une meilleure connaissance que moi de l'histoire des sciences, et par conséquent de la symbolique de la médecine. » (Revue de presse de la série *Une histoire de la médecine*, Institut national de l'audiovisuel, Fonds FR3 – France 3).

qui n'a pas, lui, d'expérience de réalisation, manifeste plus de difficultés à se faire à l'exercice¹³³. Trois réalisateurs, Claude de Givray, Jean-Louis Fournier et Pierre Gauge¹³⁴, interviennent sur la série. Cette dernière rassemble des « images d'archives », parmi lesquelles de l'iconographie pour les périodes les plus anciennes jusqu'à des documents de cinéma, mais aussi des séquences tournées en Espagne, en Italie, aux États-Unis et en Tunisie. La réalisation et le montage occupent quatre années, avec de nombreux tournages impliquant des médecins. Cette expérience est source de nombreuses difficultés : Aron et Ferro peinent à leur expliquer leur point de vue et leur objectif de produire une histoire des sociétés à travers l'histoire de la médecine. Ferro le rapporte :

Au départ, il s'est agi d'une véritable aventure, parfois dangereuse ; on s'est d'abord fait jeter de l'Institut Pasteur. Motif : pourquoi des non-médecins s'occuperaient-ils d'avoir un regard sur la médecine ? L'Ordre des médecins n'a pas voulu nous recevoir ; il a critiqué nos films avant même de les avoir vus.¹³⁵

Contraints de définir clairement leur projet, les deux hommes le présentent ainsi : il s'agit de « films d'histoire plus que de films médicaux, s'inspirant d'une vision de l'histoire qui insiste sur les permanences autant que sur les ruptures, sur les attitudes mentales autant que sur les progrès de la technique ; ces films sont aussi une réflexion sur le passé et le présent des sociétés. »¹³⁶ La notion de « ruptures » en plus, la série est profondément braudélienne. En évoquant la période la plus contemporaine, la série conduit à une réflexion sur les changements de paradigmes qui interviennent dans la santé : les dernières décennies seraient celles d'une prise en main individuelle des malades qui apprennent alors eux-mêmes à se soigner. D'objets de la médecine, ils en deviennent des acteurs ; on retrouve là aussi l'idée de concordance de la médecine avec la science historique, cette dernière se trouvant au début des années 1980 en plein dans une période de « rétrophilie » où chacun peut mener ses propres recherches.

Les différents épisodes sont écrits selon une logique thématique : sont successivement abordés l'épidémie – « le phénomène collectif type permettant de saisir le rapport entre la maladie et la société, l'État, l'Église, les médecins et les comportements individuels »¹³⁷ –, les institutions médicales, l'histoire « de la connaissance du corps humain, du droit au savoir, des

¹³³ Jean-Paul Aron regrette en effet de ne pas avoir intégré des « commentaires » plus pédagogiques dans le scénario de l'émission, qui auraient pu apporter plus de clarté : « il n'était pas toujours évident de traduire en images nos idées. » (Dossier de presse de la série *Une histoire de la médecine*, *op. cit.*).

¹³⁴ Après la réalisation d'*Une histoire de la médecine*, Marc Ferro continue sa collaboration avec Pierre Gauge : ils réalisent ensemble des courts-métrages documentaires sur l'histoire du XXe siècle financés par l'EHESS dont certains sont diffusés à la télévision sous le titre *Les pilules historiques de Marc Ferro*.

¹³⁵ Marc Ferro, Dossier de presse de la série *Une histoire de la médecine*, *op. cit.*

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ Marc Ferro, *Télé 7 Jours*, 25 janvier 1981.

progrès de la chirurgie », les médecins, « serviteurs de la médecine », la place des malades. Les deux derniers épisodes

s'interrogent sur deux problèmes de notre temps : d'abord, la situation de la médecine dans la société ; hier, elle passait pour conquérante, mais n'est-elle pas soumise aux Etats, aux idéologies ? Autre mise en question, celle de l'existence d'une science médicale unique, dont, à l'exclusion de toutes les autres, seules les pratiques seraient valables, à la fois pour tous et pour tous les pays, ou bien y a-t-il plusieurs médecines, thérapeutiques, pas nécessairement toutes issues de la faculté, néanmoins efficaces, opératoires...¹³⁸

Le rapport purement scientifique à la médecine n'a donc que peu d'importance, et ce n'est pas non plus un portrait hagiographique des grands personnages de l'histoire de la médecine : ce sont bien les pratiques sociales que celle-ci encadre et permet d'étudier que les deux hommes mettent en avant¹³⁹. Face à l'histoire télévisuelle du progrès humain mise en place par Daniel Costelle, Ferro et Aron s'inscrivent en faux et défendent un récit décentré :

L'exemple des sciences humaines nous a montré que le progrès technique n'est pas la seule ligne d'approche de l'histoire des sociétés. Ainsi, quand on a introduit dans le sud-est asiatique les grands barrages en ciment, on croyait qu'ils allaient représenter un progrès considérable sur les vieux barrages chinois en roseaux. Or, les alluvions, qui enrichissaient les terres en aval, en passant par les mailles des barrages traditionnels, furent retenues par les constructions en pierre et ciment. Pire : il y eut des inondations catastrophiques là où, précédemment, les eaux prenaient le temps de s'étaler. Donc, le système que pratiquaient les Chinois avait sa légitimité. Un tel cas – et il en est beaucoup d'autres – nous enseigne à confronter les cultures et à discerner si des recettes applicables à une société donnée sont valables pour toutes.¹⁴⁰

Par moments, cette histoire se fait politique : retournant à ses premiers travaux, Ferro illustre la notion de « perversion » du corps médical par la représentation de médecins soviétiques complices du pouvoir et travaillant à la surveillance des adversaires du régime. De

¹³⁸ Marc Ferro, Jean-Paul Aron, document de présentation de la série, Institut national de l'audiovisuel, Fonds FR3 – France 3.

¹³⁹ « Si nous avions été plus audacieux, nous l'aurions appelé *Histoire politique et sociale de la médecine*, car il s'agit d'examiner, au fur et à mesure qu'ils entrent dans l'histoire, les rapports que les sociétés entretiennent avec la maladie, les malades et les médecins. » (Marc Ferro, *Télé-Poche*, date inconnue).

¹⁴⁰ *Télé 7 Jours*, 25 janvier 1981.

même, le troisième épisode de la série¹⁴¹, consacré à la fonction sociale de l'hôpital, en traite ainsi comme d'un lieu d'enfermement et de contrôle social impulsé par l'État moderne. Certes fortement inspirée par les travaux de Braudel, *Une histoire de la médecine* laisse tout de même apercevoir les apports propres de ses deux auteurs : l'influence principale de Marc Ferro réside évidemment dans la présence du montage, qui fonctionne comme une véritable signature : à l'inverse de Braudel ou Duby pour les séries desquels toutes les séquences du documentaire étaient des images originales – de paysages, de lieux ou encore d'œuvres d'art – tournées pour l'occasion, Ferro impose la présence d'archives cinématographiques dans le montage, qui sont alors mêlées à de l'iconographie plus ancienne et, fait nouveau pour Ferro, à des interviews de spécialistes. Là où, chez ses prédécesseurs, le montage pouvait avoir une fonction historiographique de mise en relation des concepts qui n'étaient qu'illustrés – les images contemporaines de pêcheurs, chez Braudel, n'ayant de valeur que par leur rapprochement avec des images anciennes figurant les mêmes gestes –, Ferro maintient sa perception de l'image comme une source historique autonome, porteuse d'informations qui conduisent une « contre-analyse de la société », et pour laquelle le montage n'intervient que comme structure grammaticale du récit filmique historien. Au-delà du montage, le récit lui-même tranche parfois les liens avec Braudel, ou du moins apporte les éléments qui, pour Ferro, manquaient dans l'œuvre du maître : si Ferro et Aron étudient des structures sociales de grande ampleur, c'est pour en déterminer les permanences autant que les ruptures, et leur étude selon leur « ordre » d'apparition rétablit une chronologie¹⁴². Les sociétés humaines ne sont plus considérées comme déterminées par leur inscription dans un cadre géographique particulier, mais comme des actrices de l'histoire dont le développement n'est ni cyclique ni téléologique. Le retour du personnage historique souligne cette inflexion tout en maintenant la proximité avec le cadre braudélien : les personnages ne sont pas des individus mais des sociotypes définis par leur place dans la société : les deux acteurs principaux du discours de cette *histoire de la médecine* sont *le médecin* et *le malade*.

Après la diffusion de la série, Marc Ferro est une nouvelle fois discret à la télévision, bien que plus présent que dans les années soixante-dix : ses interventions sont surtout limitées à une participation à des débats en plateau sur des questions d'histoire contemporaine, sur lesquelles Marc Ferro apparaît comme un spécialiste dont le champ de compétence ne se limite plus à la Russie révolutionnaire ou à la Première Guerre mondiale : la publication de son *Pétain*

¹⁴¹ *Une histoire de la médecine*, « L'hôpital : de la charité à l'ordinateur », diffusé sur FR3 le 8 février 1981. Identifiant de notice INA : CPC87010247.

¹⁴² « Ces phénomènes de l'histoire de la médecine sont examinés dans l'ordre de leur apparition dans l'histoire et en relation avec leur durée : on commence ainsi par les phénomènes de longue durée et les épidémies, les premières apparues dans l'histoire, puis on examine l'histoire des lazarets et hôpitaux, qui commence plus tard, puis la levée de l'interdit qui frappait la recherche sur le corps humain, qui date de la Renaissance, etc. » (Marc Ferro, « De Braudel à *Histoires parallèles*, entretien par François Garçon et Pierre Sorlin », in F. Garçon (dir.), *Cinémaction*, « Cinéma et histoire... », p. 56).

en 1987, défendu sur le plateau de Bernard Pivot à *Apostrophes*¹⁴³, est un succès qui contribue à faire de lui un intellectuel médiatique de premier plan. Au milieu de la décennie, il présente le pilote d'un magazine produit par l'INA, sans lendemain apparent et ne donnant lieu qu'à une émission ; passé inaperçu à l'époque, *L'histoire commence à vingt heures* est l'élément fondateur de la série qui achève de faire de l'historien un intellectuel médiatique de premier plan, *Histoire parallèle*.

2. Vers des histoires parallèles

Dans le *Cinémaction* consacré à Marc Ferro, François Garçon introduit ainsi le chapitre traitant de « la réussite d'*Histoire parallèle* » :

Cette émission est rare. Pour être plus précis, elle est unique et sans précédent. Une grande télévision hertzienne, disposant d'une couverture technique parfaite, s'est offert, en cette fin de siècle, une émission quasi confidentielle en plein prime time. Et, chose extraordinaire, cette émission, parce qu'elle a trouvé un large public, dure. En septembre 1992, *Histoire parallèle*, diffusé tous les samedis à 20h sur FR3, fêtait son troisième anniversaire.¹⁴⁴

En septembre 1992, donc, *Histoire parallèle* était déjà perçue comme une émission exceptionnelle ; en septembre 2001, elle fêtait son douzième anniversaire avec son 630^e et ultime numéro¹⁴⁵. L'émission, au même titre que *La Caméra explore le temps* ou *Les Dossiers de l'écran* quelques décennies auparavant, a marqué son temps et s'est imposée dans les mémoires collectives comme une référence en matière d'émission historique ; Delphine Robic-Diaz y voit un changement de paradigme dans la manière d'aborder les archives cinématographiques, qui sont devenues grâce à Ferro un « vecteur de transmission mémorielle au même titre que les manuels et autres livres d'histoire. »¹⁴⁶ L'émission n'est toutefois pas le sujet de cette étude ; avec une première émission diffusée en septembre 1989, à la borne extrême de cette thèse, c'est une émission des années 1990 qui a par ailleurs été largement étudiée et critiquée, d'une première analyse menée par François Garçon, cité plus haut, aux travaux plus récents de Florian

¹⁴³ *Apostrophes*, « Pétain, Laval, Brasillach », diffusé sur Antenne 2 le premier mai 1987. Identifiant de notice INA : CPB87006076.

¹⁴⁴ François Garçon, « La réussite d'*Histoire parallèle* », in François Garçon (dir.), *Cinémaction*, « Cinéma et histoire... », p. 58.

¹⁴⁵ *Histoire parallèle*, « De l'Europe d'Hitler à l'Europe de demain », diffusée sur Arte le 1^{er} septembre 2001. Identifiant de notice INA : 1798121.002.

¹⁴⁶ Delphine Robic-Diaz, « Sur les traces de Marc Ferro : existe-t-il des historiens documentaristes ? », in J.-P. Berting-Maghit (dir.), *Lorsque Cléo...*, t. I.

Danelon¹⁴⁷ qui a montré l'importance du dispositif dans la construction de la figure d'intellectuel médiatique de Marc Ferro.

Ce qui est moins fréquemment exposé, c'est qu'*Histoire parallèle* n'était pas, en 1989, une production originale : il s'agissait en réalité d'une deuxième tentative, après l'échec d'un pilote diffusé en 1985 mais sans suite. Produite par l'Institut national de l'audiovisuel, *L'histoire commence à vingt heures*¹⁴⁸ est une idée de Louissette Neil, qui travaille alors à la Sept après avoir été engagée pendant plusieurs années dans la production de documentaires à l'INA. En 1985, l'enjeu est le même que celui qui avait conduit quelques années auparavant la série *Rue des Archives*¹⁴⁹ : il s'agit de valoriser les documents d'archives et actualités cinématographiques conservées par l'INA au sein d'une émission historique, en proposant une distance critique avec la manière dont les images sont saisies par les programmes d'actualités¹⁵⁰. A la différence de *Rue des Archives*, où carte blanche était donnée à des réalisateurs qui souvent « jouaient » avec les archives comme plus qu'ils n'en exploitaient le potentiel historique, *L'histoire commence à vingt heures* est pensée pour être tout entière focalisée sur le rapport qu'entretiennent les images à l'histoire, ces dernières faisant l'objet d'un commentaire critique par un historien. Selon Ferro, Louissette Neil organise un véritable entretien d'embauche collectif pour trouver la perle rare : « elle a donc fait venir un certain nombre de mes collègues et, sans le dire, elle leur a demandé d'improviser un commentaire devant des images. C'est moi qui ai été retenu pour cette série. »¹⁵¹ Comme souvent pour de tels projets, l'idée d'origine touche aux images de guerre : ce premier numéro, consacré à l'Arménie – sujet historique autant que contemporain, en 1985 – renvoie aux premiers travaux sur l'image menés par Ferro, qui réemploie des images utilisées à l'époque : « J'avais retrouvé dans le dernier plan du deuxième épisode sur la guerre de 14 de *Trente ans d'Histoire* des images d'Arméniens massacrés. Mais quand j'avais fait le film sur la Grande Guerre, je ne m'en étais pas aperçu. »¹⁵² Vingt ans après, alors que la mémoire des

¹⁴⁷ Cf. F. Danelon, *Un intellectuel...*

¹⁴⁸ *L'histoire commence à vingt heures*, « Marc Ferro et l'affaire arménienne », diffusé sur Antenne 2 le 17 juillet 1985. Identifiant de notice INA : CPD91005457.

¹⁴⁹ Cf. *infra*, Chapitre IV.

¹⁵⁰ « Beaucoup d'historiens ont noté la superficialité avec laquelle les émissions d'information, d'actualités, le journal télévisé en particulier, présentaient les réalités, et on considère souvent que cette superficialité est fatale. Le principe de cette émission est de réunir sur un sujet donné l'ensemble des documents présentés dans les journaux télévisés et de les proposer à la lecture critique d'un historien, Marc Ferro en l'occurrence, pour les remettre en perspective. [...] La série visait à donner au spectateur des éléments d'appréciation plus approfondis, à le forcer à prendre une distance avec les documents d'actualité qu'il reçoit tous les jours et, donc, à s'interroger sur la distance qui peut exister entre le réel et l'image qu'on en présente. Cette dimension de la réflexion de la part du spectateur est l'élément le plus constant dans l'ensemble des productions créatives nouvelles à base d'archives, qui utilisent le document d'archives parce qu'il offre au spectateur une place que 95 % de la production télévisuelle lui dénie en privilégiant des formes d'émission de pur divertissement. » (Thierry Garrel, « Nouveaux styles de réalisations à base d'archives audiovisuelles », in *La Gazette des archives*, n°140, 1988, pp. 41-46).

¹⁵¹ Marc Ferro, in Anne-Claude Ambroise-Rendu, Isabelle Veyrat-Masson, « Entretien avec Marc Ferro : guerre et images de guerre », in *Le temps des Médias*, 2005/1, n°4, pp. 239-251.

¹⁵² *Ibid.*, p. 243.

génocides du XXe siècle s'est faite entendre dans l'espace public et que l'histoire en est mieux connue, ces images sont réutilisées dans une émission qui traite du passé autant que du présent. Deux ans après l'attentat arménien d'Orly, Ferro ne doit pas seulement évoquer un événement historique encore peu abordé à la télévision, il doit surtout faire usage de la méthode historique pour exposer les raisons et expliquer les conditions d'un événement d'actualité dont les autres médias n'ont attaqué que la surface :

A une opinion publique que les bombes pétrifient, Marc Ferro tente de fournir des repères. La terreur artisanale répond, en fait, au terrorisme d'État et les Français, dit Ferro, sont moins visés que leur appareil politique. [...] Démarche rétroactive qu'aucun média, faute d'images du génocide, n'effleure seulement. Si l'émission trouve un public, elle exaspère aussi. Notamment les journalistes de la presse télévisuelle plus habitués à saigner l'événement à chaud, puis à l'abandonner au profit d'autres sensations fortes.¹⁵³

C'est en effet bien la presse télévisuelle qui est visée par l'émission, qui entend dépasser les insuffisances en termes de contextualisation d'événements servis au grand public sans travail honnête d'explication historique, comme l'expose Francis Denel, directeur du département des documentaires de l'INA et producteur de l'émission :

Les journaux télévisés quotidiens contribuent à l'information d'une partie considérable des Français ; ils en constituent même souvent la seule source régulière et continue. L'organisation même de ces journaux télévisés [...] définissent et conditionnent la nature de ces informations, qu'elles soient économiques, politiques, ou sociales. *L'Histoire commence à vingt heures* voudrait contribuer à prolonger ces informations par leur mise en perspective historique. L'idée n'est pas de constituer à proprement parler un « dossier », mais plutôt de donner la possibilité à un historien de questionner un événement ou une série d'événements d'actualité, d'en démonter les mécanismes, d'en éclairer les causes proches ou lointaines, voire les effets possibles...¹⁵⁴

Plus encore, Marc Ferro aborde la question même de l'actualité télévisée dans une perspective d'histoire à venir : « l'intention d'une telle émission est de retenir les événements qui passent au fil de l'actualité, font la 'une' un jour et disparaissent le lendemain. C'est une

¹⁵³ François Garçon, « La réussite d'*Histoire parallèle...* », *op. cit.*, p. 58.

¹⁵⁴ L'émission doit aussi, en application des missions de l'INA, « contribuer à mieux faire connaître les archives du service public de l'audiovisuel, leur richesse et leur large diversité [...], leur immense capacité à participer aujourd'hui, de manière active, au développement d'une politique de programme. » (Francis Denel, dossier de presse de l'émission *L'histoire commence à vingt heures*, Institut national de l'audiovisuel, Fonds INA – Productions et coproductions INA).

tentative d'analyser ce que l'histoire retiendra un jour de l'actualité. »¹⁵⁵ Le choix du sujet arménien, en plus d'autoriser l'utilisation des archives identifiées par Ferro, permet la réflexion conjointe sur l'événement historique, ses conséquences dans le passé plus récent et le traitement médiatique de cette même actualité : l'enjeu est à la fois de comprendre l'événement des attentats et de revenir sur la mémoire du génocide arménien, victime du silence de l'État turc là où d'autres États génocidaires ont fait « amende honorable » :

Il est facile de comprendre le ressentiment des victimes, des malheureux, et plus aisé encore de sympathiser avec eux, mais la fonction de l'historien est aussi de comprendre le point de vue des bourreaux, non pour les approuver indirectement en donnant leurs raisons, mais pour que d'autres victimes virtuelles d'une situation similaire connaissent au moins les mécanismes qui conduisent les dirigeants d'un État à commettre des crimes contre l'Humanité.¹⁵⁶

Du fait des enjeux variés que s'imposent Ferro et les producteurs de l'émission, *L'histoire commence à vingt heures* est un mélange de documents de toutes sortes, de toutes les origines et de tous les points de vue : y sont présentes les images de la Première guerre mondiale qui documentent le génocide, mais également des séquences de fiction à propos de l'événement, des entretiens avec des acteurs mémoriels aux opinions divergentes – le montage oppose ainsi les discours, sans qu'ils se soient rencontrés, de Shimon Péres, Milan Kundera, d'un diplomate turc niant la politique discriminatoire et l'existence de prisonniers politiques arméniens, et d'Alec Yenikomishian, membre de l'Armée secrète arménienne –, enfin des images d'actualités issues des journaux télévisées et portant sur les attentats arméniens à Paris dans les années 1980. Face à ce mélange discordant, la présence de l'historien est essentielle pour modérer la parole et donner à voir les traitements mémoriels, médiatiques et politiques d'un conflit historique fondamental¹⁵⁷ : c'est le rôle tenu par Marc Ferro, qui tient en plateau un discours à la fois illustré par les documents et en opérant la critique.

Réalisée par Nat Lilienstein, *L'histoire commence à vingt heures* n'est pas censée constituer un simple pilote : en témoigne le titre avec lequel l'émission est présentée, « Dans la série : *L'histoire commence à vingt heures*. Marc Ferro et l'affaire arménienne », qui emprunte à la fois à

¹⁵⁵ Marc Ferro, *Ibid.*

¹⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁷ « L'historien pour première tâche d[...] interroger la société. Au lieu de se contenter d'utiliser les archives, il devrait tout autant les créer, contribuer à leur constitution : filmer, interroger ceux qui n'ont jamais le droit à la parole, qui ne peuvent pas témoigner. [...] la deuxième tâche consiste à confronter les différents discours de l'Histoire : à découvrir grâce à cette confrontation une réalité non visible. » (Marc Ferro, cité in Delphine Robic-Diaz, « Sur les traces... », *op. cit.*).

Décaux le sous-titre personnifié et à Jean-Louis Guillaud¹⁵⁸ la manière de forcer le destin. Si Guillaud avait été exaucée, Denel doit attendre ; avec l'appui d'André Harris, *Histoire parallèle* voit finalement le jour en 1989¹⁵⁹ ; Marc Ferro, dont la présence en sous-titre pouvait aussi signifier qu'on solliciterait l'expertise d'un autre pour une deuxième émission, achève par cette expérience monumentale de douze ans sa mue en intellectuel médiatique.

D. Les héritiers de la nouvelle histoire : la jeune garde à la télévision

Ce tableau des historiens à la télévision des années soixante-dix à quatre-vingt ne serait pas complet sans prendre en compte l'arrivée, d'abord timide avant, pour certains, d'éclater en une médiatisation de premier plan, d'historiens d'une nouvelle génération, plus jeunes que leurs aînés des Annales et de la nouvelle histoire, plus proches surtout de l'Institut d'études politiques de Paris que de l'École des hautes études en sciences sociales, émancipée en 1975 de l'EPHE. Si certains ont déjà fait leurs premiers pas à la télévision, l'arrivée de cette nouvelle génération est manifeste dans un projet en particulier de série documentaire, jamais mené au bout mais dont les archives fragmentaires¹⁶⁰ permettent d'observer un moment de bascule dans les programmes historiques à la télévision, en même temps qu'elles illustrent les différentes étapes de mise en production d'une émission et, chose rare, les échecs successifs qui peuvent conduire à l'annulation d'une série.

En 1970, Jean-Jacques Bloch, producteur des *Bonnes adresses du passé*, propose à l'ORTF le projet d'une série intitulée *Les Conquérants du rêve*. Appelée à être réalisée par l'équipe responsable des *Bonnes adresses*, elle en suivrait aussi les orientations, en dressant le portrait de personnages historiques exceptionnels, à même de constituer des exemples édifiants :

¹⁵⁸ Après *Verdun*, Jean-Louis Guillaud avait demandé à Daniel Costelle de rajouter au générique « Dans la série des Grandes batailles » avant le titre *La bataille d'Angleterre*, afin d'imposer l'idée du rendez-vous pour le spectateur quand bien même la possibilité d'une suite n'avait pas encore été discutée.

¹⁵⁹ Sans s'étendre sur un sujet qui dépasse les cadres de cette étude, il convient tout de même de noter la différence de dispositif existant entre *L'histoire commence à vingt heures* et *Histoire parallèle* : cette dernière, lancée soixante après le déclenchement de la Seconde Guerre mondiale, débute en présentant au public les actualités cinématographiques projetées cette semaine-là en 1939, « idée qui consistait surtout à confondre deux propagandes : des documents français et des documents allemands de la guerre de 40 que je devais commenter avec un Allemand. Lui commentait les documents français, moi les documents allemands, puis nous échangeions. Mais dès le mois de mai, il n'y avait plus de documents français à cause de la déroute des armées françaises. Les programmeurs – qui ignorent l'Histoire – croyaient que les documents existaient jusqu'au 18 juin, ou jusqu'à l'armistice. J'ai eu alors l'idée de recourir aux documents anglais. Nous avons donc continué l'émission en confrontant les films anglais et allemands, et ensuite, anglais et italiens, anglais et russes. Cela duré 5 ans... » (Marc Ferro, Anne-Claude Ambroise-Rendu, Isabelle Veyrat-Masson, « Entretien... », *op. cit.*, p. 243-244).

¹⁶⁰ Toutes les sources présentées dans cette partie de chapitre proviennent d'un seul et même fonds conservé par l'Institut national de l'audiovisuel, le Fonds Jean-Jacques Bloch, où elles sont conservées à la côte « Projet de série : Histoires de l'histoire ». Je m'abstiendrai donc, en notes de bas de page, d'indiquer la provenance de chaque pièce afin d'éviter une redondance désagréable.

Au moment même où nous entrons dans une ère que symbolise la conquête de la Lune, triomphe du génie de l'organisation, l'esprit d'aujourd'hui se plaît à rêver à ceux qui, au siècle passé, avaient pensé qu'avec la libération de l'individu l'exploit personnel pourrait apporter à l'ensemble de l'humanité cette part de rêve qui habite en chacun de nous. Il suffisait de risquer, d'oser.¹⁶¹

Pour étayer son projet, Bloch propose une première liste de huit « conquérants » dont la « petite histoire, en fin de compte, façonne l'histoire tout court » : le général Allard, Antoine de Tournens, Gaston de Raousset-Boulbon, David de Mayrena, le marquis de Rays, La Ville d'Avray, le marquis de Morès, les frères Lebaudy. Cette première proposition de projet est un échec : sans savoir à qui s'adresser pour en obtenir la mise en production, Jean-Jacques Bloch n'obtient pas de réponse favorable.

Il retente sa chance trois ans plus tard : la série s'intitule désormais *Aventuriers d'hier et d'aujourd'hui* et reprend les sujets biographiques déjà proposés tout en suggérant de nouveaux noms dont la vie romanesque promet l'intérêt du public :

La vie de ce genre d'aventuriers du passé pourrait prendre place dans une série intitulée 'Aventuriers d'hier et d'aujourd'hui', qui pourrait également traiter de la vie du commandant René Drouillet (toujours vivant) [...] Un autre personnage fabuleux, décédé en 1952, Conrad Killian, pourrait également faire l'objet d'une émission. Ce géologue de haute valeur, qui traversa le Ténéré à la recherche des émeraudes de Garamantes, découvrit le premier les fresques des grottes de Tassili, devint l'amant de Zora, la suzeraine du Hoggar, fit rectifier les frontières qui séparent le Sahara du Fezzain, au moment des accords Laval-Mussolini, étant le premier à soupçonner le sous-sol pétrolier du Sahara, et qui, envoyé en mission dès 43 pour reprendre les recherches pétrolières, survit miraculeusement à une tentative d'empoisonnement, vraisemblablement fomentée par les pétroliers britanniques, évite de justesse, de retour en France, d'être écrasé par une voiture qui fonce sur lui volontairement, refuse les propositions fabuleuses que lui offre le gouvernement canadien et finira par être retrouvé pendu à l'espagnolette d'une fenêtre d'un hôtel de Grenoble. Il est évident que ce genre de personnages permettrait de réaliser des émissions passionnantes et je pense même qu'en ce qui concerne Conrad Killian la vie de ce paladin des sables, qui vient d'être publiée par

¹⁶¹ « Le récit et l'évocation de quelques-unes de ces aventures parfois extravagantes vécues aux quatre coins du monde par des Français au cœur souvent trop généreux et à l'imagination parfois trop fertile mais dont l'action a été, en général, bien qu'éphémère pour certains, à la hauteur des intentions, devraient servir l'intérêt, la curiosité et la distraction des téléspectateurs. » (Lettre de Jean-Jacques Bloch à M. Burgères, 16 mars 1970).

Euloge Boissonnade, permettrait, éventuellement dans un autre domaine, la réalisation d'un feuilleton de grande qualité.¹⁶²

Pour soumettre son projet, Jean-Jacques Bloch s'appuie désormais sur des éléments plus importants : Euloge Boissonnade a d'ores et déjà écrit pour lui un scénario adapté de sa biographie de Conrad Kilian¹⁶³. Il a par ailleurs diversifié les sujets potentiels, qui ne sont pas tous biographiques, et pour lesquels les scénarios s'accompagnent d'une documentation précise ou de références bibliographiques. Bloch propose ainsi des émissions consacrées à la pomme de terre ou au savon de Marseille¹⁶⁴, aux fêtes du Carême, à Archimède¹⁶⁵, à la pêche à la baleine, au banquet des maires du 22 janvier 1900, à Orélie Ier, « roi d'Araucanie et de Patagonie », au drapeau rouge, au moulin à eau¹⁶⁶, au crâne de Descartes : autant de sujets qui n'ont rien à voir les uns avec les autres, à une époque où rares sont les séries dont le sujet n'est pas ancré dans une thématique précise : seul Alain Decaux semble disposer d'une telle liberté, et le projet passe une nouvelle fois à la trappe.

C'est précisément par le recours à un présentateur médiatique apprécié du public, Pierre Miquel, que Bloch réussit à mettre en œuvre son projet en 1976-1977 sous le titre *Histoires de l'histoire*. Le dispositif reprend largement celui employé pour *Alain Decaux raconte*, le direct en moins : un comédien lit les textes écrits par Miquel en s'adressant à la caméra, devant un écran blanc sur lequel doivent être projetés les documents et photographies convoquées pour illustrer le récit. Des tournages ont lieu en février et mars 1977, par lesquels la série traite des sujets historiques les plus divers : la première série de tournages – sur trois – comprend « Hardi, les Francs ! », évocation de la bataille de Poitiers, « La Nuit la plus longue », qui traite du passage du Rhin par les Vandales en 406¹⁶⁷, « Paris-Tours en ballon » pour retracer la fuite de Gambetta en 1870, « Ne me parlez pas de Saint-Germain ! » sur la mort dramaturgique et prophétisée de Catherine de Médicis, enfin « Je vous paierai en monnaie de singes », consacré aux amuseurs des ponts de Paris sous le règne de Saint Louis. En-dehors des sujets déjà tournés, on évoque

¹⁶² Lettre de Jean-Jacques Bloch à M. Jaigu, 22 février 1973.

¹⁶³ Lettre d'Euloge Boissonnade à Jean-Jacques Bloch, 14 février 1973. Le scénario prévoit une adaptation en deux parties et témoigne des difficultés des spécificités de l'écriture télévisuelle pour un auteur : le scénario proposé par Boissonnade consiste en une fiction écrite à la troisième personne, qui semble nécessiter une réécriture pour permettre la bonne réalisation d'un feuilleton. Jean-Jacques Bloch semble avoir lui-même corrigé manuellement le texte, en rajoutant notamment des éléments de présentation, afin de le faire correspondre aux attentes que pourraient avoir des lecteurs à la direction des programmes.

¹⁶⁴ Sujets s'appuyant sur l'*Histoire pittoresque de notre alimentation* de Georges Blond, publiée en 1960 chez Arthème Fayard, et, pour le savon, une *Histoire du commerce de Marseille* aux éditions Privat ainsi que *La Faillite de Georges Prunemoyr, savonnier à Marseille au XVIe siècle* de Paul Giraud, mémoire datant de 1942.

¹⁶⁵ Documenté essentiellement par des sources antiques, dont l'*Histoire romaine* de Tite-Live.

¹⁶⁶ Pour lequel Bloch joint une fiche de lecture d'un numéro de la *Revue archéologique* publié en 1940, entre autres.

¹⁶⁷ Et dans laquelle la mise en scène des soldats romains découvrant l'invasion est explicitement présentée comme une évocation de la découverte du Débarquement de Normandie par les soldats allemands, le 6 juin 1944.

quelques textes possibles : une histoire symbolique du drapeau rouge depuis la Révolution française, une évocation de l'histoire de l'anesthésie, la vie du marquis de Rays. Les tournages suivent un calendrier serré, sans possibilités d'aménagements : la série est enregistrée tous les vendredis, avec un calendrier fixé jusqu'au 15 avril 1977¹⁶⁸. Le scénario de certaines émissions propose des dispositifs originaux : l'émission consacrée à Conrad Kilian, par exemple, doit mettre en scène un dialogue entre une voix hors-champ et un comédien dans le cadre, lequel sera relancé par les interventions de la voix-off. Par certains sujets très précis, la série a l'ambition d'aborder une histoire plus générale et à teneur sociale : « La pêche à la ligne » présente ainsi un serf du temps de Philippe Auguste, Simplicius, dont la situation fictionnelle est le prétexte d'un discours sur la féodalité médiévale de même que la situation économique de l'époque, traitée au travers des marchés de Paris dans lesquels Simplicius se rend. Les sujets à venir donnent à voir la diversité des histoires évoquées : pour la 5^e série d'enregistrements, prévue pour le 18 mars 1977, sont programmés « Savon : une mousse avec l'accent », histoire du savon de Marseille, « 250 ans pour croquer la pomme », épisode sur la pomme de terre qui débute par la réalisation d'un hachis parmentier, « Avez-vous timbré votre lettre », mais aussi « Il y a mai et mai », une histoire générale des événements survenus pendant le mois de mai, nécessairement très politique.

Les épisodes s'apparentent à des saynètes, mélanges de fiction interprétée par des comédiens et de projection de documents ; la durée est réduite à moins de dix minutes pour permettre une diffusion quotidienne en semaine, entre deux longs programmes : chaque séance de tournage doit donc aboutir à l'enregistrement de cinq émissions. Le calendrier est cependant très vite dérégulé, pour des raisons que les archives n'explicitent pas¹⁶⁹ : toujours est-il que dès les premiers tournages de février, la production prend du retard et certains épisodes nécessitent d'être tournés à plusieurs reprises¹⁷⁰. La première diffusion est programmée pour le 14 mars : l'émission dispose alors de seize épisodes là où vingt-cinq devraient déjà être en stock.

¹⁶⁸ Document d'organisation des enregistrements, non daté mais certainement rédigé la semaine du 20 mars 1977.

¹⁶⁹ Il semble que les causes des difficultés que rencontre l'émission soient multiples : l'expérience a démontré l'impossibilité d'enregistrer cinq sujets par séance d'enregistrement, du fait de la fatigue des comédiens et d'une fermeture des studios à 18h ; Jammot sollicite d'obtenir un deuxième comédien et l'accès aux studios jusqu'à 18h30 afin d'assurer la production et la diffusion de quatre épisodes par semaine. En l'absence d'une décision allant dans ce sens, Bloch fixe comme seul choix possible une diffusion en septembre après un enregistrement intégral de l'émission, ou la suppression de celle-ci (Note de Jean-Jacques Bloch à l'attention d'Armand Jammot, non datée). Un document de tournage donne une idée des rythmes des enregistrements : le studio ouvre à 12h30 et permet d'enregistrer à 13h après préparation ; l'équipe dispose d'une demi-heure toutes les heures pour enregistrer les cinq émissions, cadence impossible à accomplir avec une fermeture du studio à 18h.

¹⁷⁰ Le 18 février, l'équipe doit enregistrer à nouveau les épisodes « Hardi les Francs ! » et « Paris-Tours en ballon », tournés une première fois le 11 février, et ne peut enregistrer qu'un épisode supplémentaire ; le 28 février, trois épisodes sont enregistrés quand il aurait fallu en enregistrer cinq, sans compter les quatre manquants de la semaine précédente ; trois épisodes sont à nouveau enregistrés le 4 mars, puis quatre le 11 mars.

La semaine précédant cette date, les tournages sont arrêtés et la production officiellement interrompue¹⁷¹, en l'attente d'une réorganisation : c'est chose faite lorsque, lors d'une conférence de production, les producteurs décident de recourir à un autre groupe d'historiens. André Kaspi est contacté par Jean-Jacques Bloch, qui le charge de recruter « un groupe de ses collègues et collaborateurs » pour œuvrer à une solution concernant la série¹⁷². L'émission fait alors partie des émissions produites par Armand Jammot, qui dirige un tiers des programmes d'Antenne 2 ; Bloch suggère que des séquences soient désormais enregistrées selon la nouvelle formule pour obtenir confirmation de leur programmation par Jammot. La réponse de ce dernier donne le ton : il lui recommande de continuer son étude d'une amélioration des programmes tout en lui interdisant de procéder à aucun enregistrement tant que n'est pas fait « de façon très précise le point sur cette affaire »¹⁷³. Une semaine plus tard, Bloch est en mesure de présenter une refonte de la série¹⁷⁴ : André Kaspi a contacté un « certain nombre de ses collègues » dont un bon nombre ont répondu favorablement, ce qui permet d'envisager la constitution de trois groupes de « trois jeunes historiens » qui assureront chacun un après-midi d'enregistrement, avec deux sujets par personne. La modification de la série est donc totale : il n'est plus question de confier à Pierre Miquel l'écriture du scénario ni l'exécution de ce dernier à des comédiens, tous ces rôles revenant aux nouveaux auteurs, en l'occurrence des historiens issus de l'université. Ces derniers sont d'une génération nouvelle, plus à l'aise avec la télévision que leurs aînés des *Annales*, pour laquelle ils ont déjà des références en tête : « André Kaspi et ses collègues semblent avoir parfaitement compris le problème d'accrochage des téléspectateurs au démarrage d'une émission historique, et ce sont eux-mêmes qui ont cité comme exemple les *Histoires extraordinaires* de Bellemare, ce qui paraît être bon signe. »¹⁷⁵ Cette mention d'un « problème d'accrochage » confirme que les difficultés que rencontre la série ne sont pas seulement d'ordre technique : le rajeunissement imposé correspond bien à un écartement de Pierre Miquel, dont on n'avait pas envisagé qu'il lise lui-même ses textes, au profit d'universitaires plus télégéniques. La contribution de ces derniers a déjà permis à Bloch d'élaborer une nouvelle liste de sujets, dont certains sont issus des premiers scénarios de la série ; cette dernière est désormais organisée en grandes rubriques, parmi lesquelles on trouve le calendrier, les inventions et grands travaux, les batailles, les personnages

¹⁷¹ Note de Jean-Jacques Bloch à l'attention de Françoise Roucan, non datée mais écrite entre le 11 et le 18 mars 1977.

¹⁷² « Nous tiendrons avec ceux-ci une conférence mardi 29 mars au cours de laquelle nous déterminerons les différents sujets qui composeront l'enregistrement pilote de la série. » Note de Jean-Jacques Bloch à l'attention d'Armand Jammot, 24 mars 1977.

¹⁷³ Note d'Armand Jammot à Jean-Jacques Bloch, 25 mars 1977.

¹⁷⁴ Note de Jean-Jacques Bloch à Armand Jammot, 31 mars 1977.

¹⁷⁵ *Ibid.*

et biographies, les symboles, les maladies et vices, la religion et le surnaturel, les civilisations, l'alimentation, le tourisme et l'exploration¹⁷⁶.

La réponse d'Armand Jammot est la dernière en date, ce qui laisse supposer que cette réorganisation du projet en incluant des « jeunes historiens » en fut le dernier soubresaut avant la suppression définitive de la série. Jammot rend explicite la différence existant entre un responsable de programmes, peu enclin à laisser continuer un projet déjà éprouvé par l'échec, et le producteur d'une série désireux de voir celle-ci programmée :

Je suis très heureux que tes historiens semblent avoir compris, en faisant eux-mêmes référence aux Dossiers Extraordinaires, à l'esprit et le ton de notre projet. Toutefois le choix des sujets m'inquiète – La Chine classique – l'Inde – La Peste – Les Sorcières de Salem – Georgieff – etc., etc., me paraissent des sujets bien vastes pour être traités en 7 minutes. Mon avis est que tout sujet général doit être traité à partir d'une anecdote significative : « l'étrier de Poitiers » « et pourtant elle tourne » etc., etc. Jacques Martin appellerait ça « le petit bout de la lorgnette », j'ajoute un vieux proverbe : « on n'attrape pas les mouches avec du vinaigre ». Je dois te prévenir tout de suite que je ne donne pas suite à la réservation, que tu demandes, des studios. Dans l'intérêt de cette expérience, il me paraît inutile d'ajouter les pilotes inutiles, aux pilotes ratés. La réalisation télévisuelle, dans cette affaire, étant moins importante que la qualité et la forme du récit lui-même, je te suggère de faire des expériences sur magnétophone avec tes historiens. Il ne nous restera plus qu'à écouter. Si le récit est bon, si l'histoire accroche, nous convoquerons les caméras et cette affaire sera réglée.¹⁷⁷

¹⁷⁶ La liste complète des sujets, classés par catégories, est : « *Calendrier* : 1er mai ; 1er avril ; 14 juillet ; Noël ; Mardi-Gras ; Fête des Mères ; Saint Jean. *Inventions et grands travaux* : Le cinéma ; Le savon de Marseille ; la roue ; le nylon ; l'auto ; l'avion ; la machine à coudre ; la machine à écrire ; la photo (la guerre en images) ; le téléphone ; le sous-marin ; l'imprimerie ; la poudre ; le chemin de fer ; le fil de fer barbelé ; le papier ; le verre ; le disque ; la radio ; la télévision ; l'électricité ; le radar ; le caoutchouc ; le pont du Gard ; les pyramides égyptiennes ; les pyramides mexicaines ; le canal de Suez ; le canal de Panama ; le temple de Salomon ; les menhirs ; les dolmens. *Personnages et biographies* : Aurélie Ier roi d'Araucanie ; le général Allard ; le marquis de Rays ; Lebaudy ; Conrad Kilian ; Machiavel ; Montaigne ; Leonard de Vinci ; Michel Ange. *Guerres de batailles* : réseau de renseignements ; la guerre a été gagnée en Suisse ; les V1 et les V2 ; La bombe atomique ; Les guerres d'Italie au XVe siècle ; la bataille de Salamine ; le sergent York ; la bataille de Culloden ; Les animaux dans l'armée : l'âne, le mulet, les chevaux, les éléphants, les chiens, le dauphin. *Civilisations* : les Huns ; les Vandales ; Sumer ; les Mayas ; les Incas ; les Etrusques ; la Chine Classique ; l'Inde ; Contacts entre les civilisations ; Civilisations mystérieuses (Basques et Hongrois) ; le Ghetto ; les Pueblos. *Symboles* : Le drapeau rouge ; l'hymne anglais ; la Marseillaise ; l'Internationale ; La croix gammée ; la faucille et le marteau ; l'âne et l'éléphant. *Maladies et vices* : la peste ; le sommeil ; la coqueluche ; la lèpre ; la variole ; Pasteur ; Flemming ; le tabac ; le haschich ; l'opium ; l'alcool ; les jeux d'argent. *Religion et surnaturel* : Fatima ; les sorcières de Salem ; la tour de Babel ; Gurdjieff ; Les Roses croix ; les Francs-Maçons. *Alimentation* : La pomme de terre ; un grand cuisiner, Vatel ; le thé ; le chocolat ; les épices ; l'alimentation dans les temps préhistoriques ; les famines ; l'usage de la fourchette ; l'usage des assiettes ; le maïs ; les banquets. *Tourisme, thermalisme, exploration* : bains de mer ; l'alpinisme ; les villes d'eau ; le costume et le maquillage ; les soins corporels ; mer ; terre ; Afrique ; Amérique. (*Ibid.*).

¹⁷⁷ Note d'Armand Jammot à Jean-Jacques Bloch, 4 avril 1977.

Les mésaventures des *Histoires de l'histoire* s'arrêtent là ; des historiens répondirent tout de même à l'appel de Jean-Jacques Bloch, dont la personnalité et l'attitude tranchent avec les figures universitaires habituellement présentes au petit écran. André Kaspi, le premier recruté, est représentatif d'une nouvelle génération historique : à la Sorbonne, il a soutenu une thèse sous la direction de René Rémond, qui est un représentant éminent de l'université à la télévision depuis déjà dix ans. Les projets qu'il présente sont à mi-chemin entre une histoire universitaire et des sujets à même d'intéresser le grand public, notamment « le tabac » ou « les sorcières de Salem », à une époque où les procès de sorcellerie font l'objet d'études de micro-histoire retentissantes. Pascal Ory répond favorablement à l'appel transmis par Kaspi, et propose « une liste de séries thématiques un peu en marge des sentiers battus qui me paraissent mériter l'intérêt du téléspectateur de 18 heures 30 »¹⁷⁸ ; ces jeunes historiens, à l'inverse d'un Braudel qui se lance dans l'aventure *Méditerranée* sans idée précise du discours télévisuel, sont eux-mêmes des téléspectateurs qui manifestent des attentes très définies d'un discours historique correspondant au grand public. Pascal Ory suggère ainsi d'aborder les thèmes « maudits et méconnues », « révoltés, réfractaires, marginaux », « maîtres spirituels », « histoire(s) de la culture populaire », « les édifices de la cité », « les grands procès », « géographie historique de Paris », « les grandes mystifications ». Il ne se contente ainsi pas de suggérer des sujets attractifs pour le téléspectateur : on reconnaît dans certaines de ces thématiques les influences d'une histoire culturelle en voie d'édification, notamment par un sujet consacré aux expositions universelles de Paris, qui constitue alors son sujet de thèse¹⁷⁹. Fred Kupferman fait également partie des historiens à répondre à Jean-Jacques Bloch ; lui propose deux scénarios, l'un consacré à une usurpatrice de l'identité de Jeanne d'Arc, l'autre à l'épidémie de choléra à Paris en 1832¹⁸⁰.

A l'issue du dépouillement des archives de la série *Histoires de l'histoire*, jamais réalisée, il est difficile d'avoir une idée précise de son importance dans la production de programmes historiques en 1977 et, partant, de sa signification quant à la médiatisation d'historiens spécifiques ; la série a rencontré des difficultés dès le début des tournages et Armand Jammot, qui demeure prudent, ne semble pas avoir réellement compté sur une conclusion heureuse. Au moment où les nouveaux historiens interviennent dans le projet, la série est déjà sous le coup d'une suppression imminente. Difficile également d'analyser avec précision la teneur de la série, tant le nombre de sujets évoqués à un moment où un autre de l'écriture des scénarios est important : il semble toutefois qu'entre 1970 et 1977, et encore dans les dernières semaines de production, la série se soit progressivement ouverte à des orientations historiques originales, d'inspiration universitaire, tout en conservant les sujets anciens rattachés à une histoire biographique « par le petit bout de la lorgnette ». Un des derniers sujets proposés, consacré au

¹⁷⁸ Lettre de Pascal Ory à Jean-Jacques Bloch, non datée.

¹⁷⁹ Cf. *infra*, pièces justificatives.

¹⁸⁰ Lettre de Fred Kupferman à Jean-Jacques Bloch, 20 avril 1977.

roi Dagobert, fait état de cette évolution : portant certes sur un personnage d'une historiographie classique, le scénario fait état de l'ambition culturaliste de « montrer la dimension historique d'un personnage connu surtout par une chanson [...]. Comment la légende et le folklore se sont emparés de l'histoire, jusqu'à devenir des éléments de cette histoire elle-même. »

Toutefois, le point le plus intéressant dans le parcours de cette série inachevée, à mon sens, consiste bien en l'appel qui est fait à des « jeunes historiens » en remplacement d'une personnalité de la télévision historique plus âgée, et vraisemblablement dépassée, en la personne de Pierre Miquel. Au-delà de la personnalité des historiens sollicités, qui déplace l'influence de ces personnalités intellectuelles, appelées à s'investir dans une médiatisation télévisée, de la VIe Section de l'EPHE vers les couloirs de la Sorbonne et de l'IEP de Paris, c'est plus encore la réaction de historiens en question qui démontre un changement de paradigme générationnel. Si les années soixante-dix sont bien celles de la médiatisation triomphale des pontes de la nouvelle histoire, qui produisent des documentaires historiques qui sont de véritables œuvres de l'art télévisuel en même temps qu'une transmission inédite de l'histoire annaliste, apparaît alors une nouvelle génération d'historiens plus familiers du média, qui s'y accoutumeront d'autant plus facilement et participeront, pour certains, à l'élaboration de l'histoire scientifique du média.

Chapitre III. Retour du refoulé et règlements de comptes

Les dernières années de l'ORTF, on l'a vu au travers du parcours du *Chagrin et la Pitié*, sont celles – d'après Henry Rousso – du « miroir brisé » qui succède à la longue période de « refoulement » mémoriel qui avait laissé dans l'ombre les mémoires plurielles de la Seconde Guerre mondiale, de l'occupation et de la collaboration ; après 1974, vient le temps de « l'obsession » qui voit les années noires devenir cette « nouvelle affaire Dreyfus » opposant les Français entre eux¹. Dans cette obsession mémorielle, plusieurs données nouvelles apparaissent : la plus considérable est l'importance croissante prise par la mémoire juive et par les représentations historiques de la déportation et du génocide, alors que plusieurs affaires et scandales témoignent des résurgences de l'antisémitisme en France, déjà perceptibles durant la période gaullienne². Dès 1978, l'affaire Darquier³ signifie le retour définitif dans l'espace public du souvenir de la collaboration ; l'impact est tel que Raymond Barre, premier ministre, adresse une lettre publique aux présidents des chaînes dans laquelle il les engage à veiller sur la manière dont l'histoire des années d'occupation est retransmise⁴. Les affaires, notamment

¹ « La permanence d'une tradition catholique, la division droite/gauche réactivée et ressourcée par les engagements de l'Occupation, l'antisémitisme, autant d'éléments constitutifs (parmi d'autres du socle fissuré de l'identité de la France contemporaine. Tout comme la crise proprement dite de Vichy, son souvenir et ses représentations conflictuelles ont mis en jeu les mêmes valeurs antagonistes. Ainsi, la référence à l'Occupation, quel que soit le camp d'où elle émane, recoupe la plupart du temps les grands débats du siècle : la société ou la nation, l'égalité ou la hiérarchie, l'État ou l'individu, la morale ou l'efficacité, l'exclusion ou l'intégration de la différence, c'est-à-dire (entre autres) une société organiquement 'française' ou une société 'pluriethnique', 'pluriculturelle'. Chaque fois que l'un ou l'autre de ces problèmes s'est trouvé à l'ordre du jour dans la France d'après-guerre, le souvenir de Vichy a ressurgi de manière plus ou moins accusée, comme une nouvelle affaire Dreyfus qui aurait supplanté la précédente. » (H. Rousso, *Le syndrome...*, p. 339).

² Durant une conférence de presse tenue le 27 novembre 1967, De Gaulle parle à propos d'Israël d'un « peuple d'élite, sur de lui-même et dominateur » ; ce « tournant de 1967 » « isole à nouveau une partie de la communauté juive, convaincue que les vieux démons ont refait surface. Le sentiment d'être redevenus des juifs français et non plus des Français juifs explique le retour vers le passé, certains rappelant spontanément que de mêmes causes produisent parfois des effets similaires. Mais, dans le même temps, les appels incessants à l'Histoire vont prendre l'allure d'une tentative de légitimation interne à la communauté, susceptible de faire taire les oppositions et réticences de Juifs peu enclins à soutenir sans conditions Israël. » (*Ibid.*, p. 162).

³ Le 28 octobre 1978, *L'Express* publie un entretien de Louis Darquier de Pellepoix, commissaire général aux questions juives de 1942 à 1944 depuis caché en Espagne, titré d'une déclaration du nazillon : « A Auschwitz, on n'a gazé que les poux ». « Trente-cinq ans après, Darquier n'a rien oublié ni renié. [...] D'abord, il nie l'existence de la solution finale et la disparition de millions de personnes : 'Une invention pure et simple, une invention juive, bien sûr.' Ensuite, tout en minorant son propre rôle, il accuse nommément René Bousquet, ancien secrétaire général à la Police, d'avoir organisé la répression contre les juifs en zone nord, en particulier la rafle du Vel d'Hiv, conduite par des policiers français. Une affirmation exacte, confirmée par des documents que produit Ganier Raymond, et qui sont accablants pour le gouvernement de Vichy, bien que connus depuis longtemps. Darquier avouera même, non sans ingénuité, qu'il 'rencontrait très peu d'Allemands' dans son travail. » (*Ibid.*, p. 164).

⁴ « J'ai constaté, au cours de ces derniers mois, une tendance de certains organismes de presse et d'information à consacrer, de façon parfois complaisante, des articles ou des émissions à des sujets traitant, directement ou indirectement, du nazisme et de ses plus graves manifestations. [...] Naturellement, il ne peut être question de jeter un voile sur ces faits et personnages. Je suis le premier à comprendre l'intérêt et les exigences de la recherche historique, et il me paraît capital que les générations issues de l'après-guerre disposent d'une connaissance précise et lucide. [...] Mais dans notre pays où ne peut s'effacer le souvenir de la guerre et de l'Occupation, les responsables de l'information doivent demeurer vigilants quant à la manière dont l'Histoire est présentée. Il me paraît souhaitable d'éviter que par goût du spectaculaire ou d'une excessive originalité une trop grande place soit faite à des émissions qui risqueraient d'être ressenties comme une

judiciaires, s'enchaînent ; les années soixante-dix à quatre-vingt sont scandées par les noms de Touvier, Darquier, Leguay, Bousquet et Papon, anciens fonctionnaires de Vichy qui font subitement l'actualité. L'intrusion du passé dans le présent est redoublée par la résurgence du négationnisme incarné par Robert Faurisson ; réagissant en novembre 1978 à l'interview du Darquier de Pellepoix par une lettre publiée dans *Le Matin* où il entend dénoncer le « seul et même mensonge » que constitueraient chambres à gaz et génocide juif, il mène dès lors la croisade négationniste⁵. Condamné dès 1981, puis à nouveau en 1983, ses propos entraînent un engagement inédit d'historiens et d'intellectuels dans la défense de la vérité, à la fois sur l'affirmation des faits établis du génocide et sur la méthode historique galvaudée par des prétendus « révisionnistes ». Au sommet de ces réactions, Pierre Vidal-Naquet, fils de Juifs assassinés à Auschwitz, déjà engagé intellectuellement contre la torture durant la guerre d'Algérie, publie « Un Eichmann de papier »⁶. Dans le champ de la recherche, l'Institut d'histoire du temps présent est créé au CNRS en 1978 et absorbe le Comité d'histoire de la Seconde Guerre mondiale deux ans plus tard ; outre la définition d'un « temps présent »⁷,

réhabilitation... » (Raymond Barre, Lettre publique du 3 novembre 1978 adressée à Jacqueline Baudrier, Jean-Louis Guillaud, Maurice Ulrich et Claude Contamine).

⁵ « Dans une société encline à croire la moindre rumeur, où n'importe quel 'carnet secret' opportunément révélé peut mettre (pour quelques jours) en faillite quarante ans d'historiographie, la démarche scientiste d'un Faurisson créait d'elle-même une actualité. Les journalistes n'en sont pas plus responsables que leurs lecteurs : on peut noter toutefois que les thèses de Faurisson et des négationnistes ont toujours reçu un écho plus large (même si c'était pour les condamner) que les imposants colloques et ouvrages scientifiques, que l'on redécouvrait toujours après coup. Enfin, plus directement liée à la structure de la mémoire collective, la démarche négationniste a joué sur les failles d'un mode de représentation de l'histoire. En premier lieu, elle a utilisé à son profit le révisionnisme de la période du miroir brisé. Le même bénéfice du doute et le même sentiment de vérité révélée qui ont permis de faire voler en éclats la gangue des années 1950-1960, et de donner une grande publicité au Chagrin, aux ouvrages (historiques ou non) publiés pendant la vague 'rétro', à la série Holocaust, ont servi un Faurisson, même s'il proférait des mensonges. Là réside la perversité du discours négationniste : s'être engouffré dans cette relecture, cette révision de l'histoire des années quarante, entamée depuis une décennie. » (H. Rousso, *Le syndrome...*, p. 181).

⁶ Pierre Vidal-Naquet, « Un Eichmann de papier », *Esprit*, septembre 1980, p. 8-56. Cf. Pierre Vidal-Naquet, *Les Assassins de la mémoire*, « Un Eichmann de papier » et autres essais sur le révisionnisme, Paris, La Découverte, 1987.

⁷ « Faut-il retenir un 'événement-matrice' comme la Seconde Guerre mondiale pour ouvrir le temps présent ? Ou faut-il retenir comme date initiale 1917 (la Révolution russe) ? Depuis les événements de l'année 1989 se pose également la question de la borne terminale. Dans quelle mesure les années 1989-1991 qui marquent la fin du monde bipolaire ouvrent-elles un nouveau présent ou repoussent-elles plus loin dans le passé les dates initiales du temps présent ? La périodisation d'un 'court XXe siècle' (1914-1991) – découpé en 'ère des catastrophes', 'ère du redressement après 1945' et ère finale de 'la nouvelle époque des crises mondiales' proposée par Eric Hobsbawm, ne constitue-t-elle pas aussi une manière de saper la légitimité chronologique d'un temps présent ou tout au moins une manière de le réduire au passé immédiat, c'est-à-dire post-1989 ? [...] Outre ces problèmes de délimitation chronologique, quelles sont les caractéristiques qui singulariseraient le temps présent par rapport aux autres périodes ? Pour Ricoeur, par exemple, notre temps présent 'demeure marqué par l'horrible', avec en premier lieu la 'Solution finale'. L'historien du temps présent a affaire à de la mémoire vive, celle de ses contemporains, dont les 'enjeux brûlants pèsent de tout leur poids sur son travail'. Cette caractérisation souvent retenue marque une dépendance plus grande par rapport aux besoins de légitimation par l'histoire provenant des institutions ou des acteurs sociaux collectifs (ce qu'il est convenu d'appeler la demande sociale). Confrontée en première ligne au 'basculément mémoriel' et identitaire à partir des années 1970 (analysé par Pierre Nora), aux interrogations et aux doutes sur les 'passés qui ne passent pas' (Vichy en premier lieu), 'l'histoire du temps présent' se singularise alors comme gestion historique des usages sociaux et des instrumentalisation des passés incomplètement mis en histoire et de la mémoire pas encore refroidie. » (C. Delacroix, F. Dosse, P. Garcia, *Les courants historiques...*, p. 536-538).

remplaçant du concept d'histoire contemporaine, qui semble constituer un objet nouveau d'investigation pour l'historien, la démarche scientifique est une réponse directe aux affaires et aux scandales de la période⁸.

La programmation télévisée accompagne le mouvement ; la télévision française est marquée par la diffusion en 1979 du feuilleton américain *Holocaust*, qui, le premier, donne à voir au petit écran une histoire de la déportation par le génocide des Juifs. Le véritable choc intervient quelques années plus tard, avec la diffusion de *Shoah*, de Claude Lanzmann, œuvre monumentale de neuf heures consacrée à la mémoire d'un cataclysme impossible à mettre en histoire. Si la diffusion sans encombre de ces deux programmes témoigne de la capacité accrue de la télévision à aborder sereinement le passé et, enfin, à émerger du mythe résistancialiste dominant les décennies précédentes, le petit écran reste marqué par la période de l'ORTF et voit s'opposer des courants contraires. D'une part, le miroir est bien brisé et la télévision produit des documentaires qui renouvellent le regard porté sur les années d'occupation, dont les mémoires d'autres événements plus récents – de la guerre d'Algérie à Mai 68 – bénéficient dans leur médiatisation plus importante ; d'autre part, les programmes historiques privilégiés demeurent ceux qui entretiennent le souvenir glorieux de la mémoire gaulliste, qui trouve refuge dans les documentaires d'histoire politique ou militaire. Marquées par « la banalisation de la subversion »⁹, les dix années postérieures à l'ORTF ne font pas pour autant de la télévision un média de transgression, qui reste tiraillé entre des mythes conservateurs et des ouvertures nouvelles.

⁸ « En tête du n°1 du Bulletin de l'IHTP figurait un éditorial que j'avais intitulé fièrement 'Un nouvel atelier de Clio'. L'heure en effet était à l'esprit créatif, à l'innovation, à l'audace d'une aventure intellectuelle collective. Non que l'IHTP fut le seul à incarner le changement intervenu dans le *Zeitgeist* – ou si l'on préfère le tournant épistémologique – qui caractérise la seconde moitié des années 1970 et qui explique pour une large part sa naissance : le retour en force de l'histoire et de la mémoire, une quête anxieuse d'identité, la crise des paradigmes des sciences sociales, enfin un présent rempli d'incertitudes sur lui-même et sur l'avenir dans un monde qui ne savait plus s'il allait déboucher sur Prométhée ou sur Pandore. Mais, du fait de la haute mission confiée à l'IHTP par les pouvoirs publics – le CNRS en premier lieu, mais aussi le premier ministre – une lourde responsabilité lui incombait. Il est vrai que l'histoire du temps présent, loin de sortir toute armée du cerveau du roi des dieux, s'inscrivait dans une longue tradition remontant à Hérodote et à Thucydide et illustrée encore de façon éclatante en notre siècle par le Marc Bloch de *L'Étrange défaite*. Des ancêtres prestigieux, des lettres de noblesses authentifiées sur le territoire de toute l'Europe, un héritage multiséculaire : l'IHTP naissant bénéficiait de la présence de nombreuses fées autour de son berceau. Malgré tout l'accouchement fut rude et la petite enfance agitée. C'est seulement après plusieurs années que le navire, s'éloignant de la zone des tempêtes, aborda des eaux plus calmes. » (François Bédarida, 1993, « Temps présent et présence de l'histoire », in IHTP, *Écrire l'histoire du temps présent*, actes de la journée d'études de l'IHTP, Paris, 14 mai 1992, Paris, CNRS Editions, p. 392-393).

⁹ Cf G. Poels, *Les trente glorieuses...*, p. 140.

A. Histoire du temps (omni)présent

1. Historicité du contemporain

Indépendamment de l'imposition dans les mémoires collectives de sujets qui sont autant de conflits franco-français, l'historicité – pensée comme le rapport que les imaginaires collectifs entretiennent avec des représentations spécifiques du passé – du public français semble se focaliser progressivement vers l'histoire la plus récente des quelques décennies précédentes, et qui constitue, pour beaucoup, une masse grouillante de souvenirs plus ou moins organisés. Isabelle Veyrat-Masson propose les résultats de plusieurs sondages comme traces d'un désinvestissement collectif de l'histoire : « l'identification aux héros traditionnels est en crise » dans les années 1980¹⁰ tandis que le passé s'efface : « parmi les figures qui ont influé sur l'histoire du monde, la moitié appartient à la période contemporaine et 4/6 aux cinquante dernières années. »¹¹ Si la télévision joue un rôle certain dans l'élaboration des représentations du passé, elle n'est pas la seule institution à influencer le rapport des Français à l'histoire. Le milieu scolaire et étudiant y contribue également, qui tend dans les années quatre-vingt-dix à la suprématie des périodes les plus récentes¹². La seconde moitié des années soixante-dix est de même marquée par l'explosion du contemporain, dans la foulée du bouleversement paxtonnien : concernant l'histoire de la Seconde Guerre mondiale, la Résistance tient toujours le devant de la scène mais la collaboration est mieux étudiée ; le CHDGM d'Henri Michel rejoint l'Institut

¹⁰ I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, p. 419.

¹¹ « Si l'on retient comme définition de l'histoire celle d'E.J. Hobsbawm, 'la période antérieure à notre existence', qu'est devenue l'histoire ? Et comme le dit parfaitement Jean-Pierre Rioux commentant le sondage de 1996 : 'Passe encore pour Hitler et Staline, indéboulonnables en mémoire tragique, mais comment expliquer la présence de Rabin, assassiné quelques semaines avant la date du sondage, au panthéon de l'histoire mondiale ?' Ce qu'il appelle 'la force de la contemporanéité' n'est-il pas tout simplement une absence de culture historique et la difficulté de se projeter dans le passé ? [...] Non seulement notre histoire est désormais dépersonnalisée, mais surtout elle est 'subvertie par l'actualité.' Il apparaît que 'le présent est dans l'histoire'. Pour Jean-Noël Jeanneney, à qui on a demandé de réagir au sondage de 1987, il s'agit moins de l'actualité que d'une appropriation plus personnelle du passé : '[...] Chaque âge choisit le moment qui structure sa génération, avec l'exception notable de la guerre de 1914-1918. Cette percée de la notion, implicite, de génération reflète on ne peut mieux la rupture de la fin des années 1960. Raoul Girardet constate lui que 'les Français pensent visiblement moins en termes d'histoire qu'en termes d'idéologie'. Tous ces sondages confirment l'incapacité de se repérer dans la trame de la temporalité historique. Seuls les jeunes, en raison de la proximité de l'enseignement scolaire, et les catégories les plus cultivées ont conservé une certaine capacité à relativiser leur vécu récent. » (*Ibid.*, p. 420).

¹² « Philippe Joutard, dénonçant la 'tyrannie de l'actualité', fait remarquer que les périodes antérieures à la Révolution française ne représentent plus que 10% des programmes scolaires. Un lycéen français consacre actuellement 5 des 9 trimestres de sa scolarité en histoire aux huit décennies qui suivent la guerre de 1914. Son année de terminale est consacrée entièrement à la période qu'ont vécue ses parents et lui-même : 1945-1990. A l'âge où les jeunes gens commencent à acquérir le sens de l'épaisseur temporelle, ils n'ont plus l'occasion de réfléchir sur les origines, les civilisations, les évolutions. Que ce soit dans l'édition où 'l'histoire contemporaine et d'abord politique continue à dominer', à la télévision ou dans la recherche historique (30% des thèses soutenues en 1994 portent sur la période postérieure à 1944), l'histoire très contemporaine est véritablement le grand vainqueur de la bataille pour la mémoire. » (*Ibid.*, pp. 433-434).

d'histoire du temps présent en 1979¹³. Dans le champ médiatique, Henri Amouroux, qui entretient la confusion sur les responsabilités effectives des crimes des années noires, devient « pour la moyenne des Français le spécialiste incontesté de cette époque »¹⁴ et, pour la droite, une caution intellectuelle et scientifique. Le boom des productions historiennes sur la période de 1940-1944 répond, dans son ensemble, à une demande sociale que le choc du *Chagrin et la Pitié* a révélé en 1971.

En-dehors de la production scientifique et intellectuelle, la mémoire renouvelée se manifeste de diverses manières dans l'espace public. Les commémorations officielles ne prennent pas la mesure du nouveau paradigme mémoriel, la période giscardienne manifestant de nombreux silences voire des retours en arrière : lors de sa première année en tant que célébrant national, Valéry Giscard d'Estaing supprime la commémoration du 8 mai¹⁵. Le cinéma joue, en revanche, un rôle prépondérant : « indicateur des mentalités contemporaines », il saisit dès les années soixante l'histoire la plus contemporaine comme sujet de prédilection et développe dans les décennies suivantes son goût pour l'histoire du temps présent¹⁶. Un des effets visibles des représentations exacerbées de l'histoire de la Seconde Guerre mondiale est, dans les années 1980, l'effacement dans les imaginaires collectifs et la production culturelle des représentations de la Grande Guerre qui tenaient pourtant le haut du pavé depuis les années

¹³ A la suite de la publication par Jean-Pierre Azéma de *De Munich à la Libération. Nouvelle histoire de la France contemporaine*, les études se multiplient : Pierre Laborie, Jean-Baptiste Duroselle, Michèle Cointet, Pierre Assouline, Laurent Lemire, Denis Peschanski et Philippe Burrin y contribuent. Avec Robert Paxton, Michel Marrus ou Serge Klarsfeld, la période de l'occupation est traitée par ses angles culturels, intellectuels et scientifiques et autour de la question centrale de l'antisémitisme. En collaboration avec ou en-dehors de la production historique, le témoignage se développe comme compensation au difficile accès aux documents : « Dans la reconstruction du passé, l'historien et le témoin ont formé souvent un couple inséparable. On peut même affirmer que l'étude de la Seconde Guerre mondiale, en France comme ailleurs, a inauguré un nouveau type de relations entre la mémoire savante, d'un côté, et la mémoire individuelle ou la mémoire associative, de l'autre. Il est remarquable, par exemple, que l'étude de la Résistance ait précédé celle du régime de Vichy, alors que ce dernier, autorité légale du pays et en charge de l'administration, a laissé incomparablement plus d'archives, de documents, de traces objectives que la première (sans compter les archives allemandes, qui remplissent, en France et en Allemagne, des kilomètres de rayonnages). L'historiographie a subi là aussi une 'mémoire dominante'. » (H. Rousso, *Le syndrome...*, p. 301).

¹⁴ « Par son style et son ton, Amouroux a proposé une sorte d'antidote au syndrome. Tandis que les scandales et les résurgences se succédaient, il a offert, avec la tranquillité des grands sages, une réalité sans arêtes, acceptable, un peu au ras des individus. De thèse ? Point, ou si peu. Plein d'un bon sens tout populaire, il n'a que faire des analyses sophistiquées : des bons et des méchants, il y en avait dans tous les camps, les Français ont été pétainistes puis gaullistes, quant à l'*Impitoyable guerre civile* (1983), elle ne commence qu'en 1943 ; 'la terreur répliquant à la terreur', les adversaires y sont renvoyés dos à dos. En somme, la plupart des drames de l'Occupation peuvent être mis au compte de la fatalité de la guerre. » (*Ibid.*, p. 293).

¹⁵ Cf. *Ibid.*, p. 255. « Comme l'écrit joliment Robert Frank, 'ce qui est tristement mémorable n'est pas aisément commémorable.' Les silences du 8 mai sont trop lourds, trop présents pour qu'un rituel symbolique, de surcroît très fluctuant, puisse les faire oublier. Par définition, la Seconde Guerre mondiale, dans son entité historique, et au contraire de la Grande Guerre, ne peut pas, en France, être un objet de commémoration. C'est l'une des raisons pour lesquelles le passé resurgit 'spontanément', hors des cadres institutionnels. La persistance d'un syndrome de Vichy est même la marque la plus éclatante de l'échec, en la matière, de la mémoire officielle. » (*Ibid.*, p. 259).

¹⁶ Si Rousso considère que la production de films de cinéma consacrés à la Seconde Guerre mondiale manifeste un désintérêt pour la période, j'ai déjà exposé que l'analyse de chiffres – à la télévision – similaires aux siens m'a fait aboutir à une conclusion différente ; il me semble qu'il faut reconsidérer son analyse au regard de l'importance d'autres sujets historiques dans la production cinématographique générale.

soixante. Deux explications peuvent être proposées pour ce déclin, l'une liée à la nécessité générationnelle de la transmission¹⁷, l'autre à un effet de saturation¹⁸. Cette chute de la mémoire fait suite à l'engouement qu'avait suscité l'anniversaire de 1978 ; elle rend visible l'échec de la commémoration officielle à assurer la pérennité du souvenir.

2. Une obsession télévisuelle

Après l'éclatement de l'ORTF, l'histoire du XXe siècle est, plus que jamais, omniprésente à la télévision. Si la Seconde Guerre mondiale est consacrée comme l'événement principal de la télévision historique, les documentaires s'ouvrent à des sujets originaux qui en constituent des à-côtés ; en 1978, Teri Wehn Damisch prolonge l'expérience d'une exposition tenue au Centre Georges Pompidou avec sa série *Paris-Berlin 1900-1933*¹⁹, qui aborde les « quelques pages de l'histoire qui précèdent l'avènement du Troisième Reich »²⁰ et le « climat dans lequel baignaient l'Allemagne et la France » par l'histoire de l'art. La série envisage, dans un discours traditionnel d'une guerre de trente ans – qui dure ici plutôt sept décennies – les trois grands conflits entre la France et l'Allemagne comme des événements reliés, chacune étant l'aboutissement des conséquences et des conflits non réglés de la précédente, jusqu'à « la défaite collective de l'Europe et son effondrement » ; l'art y est employé comme révélateur des traumatismes des témoins des conflits. C'est aussi l'occasion d'une réflexion sur l'événement historique, constitué par ses médiations rétrospectives qui imposent leur sens à tous les Fabrice de l'histoire :

Les témoignages et documents rassemblés dans ce programme audiovisuel, indépendamment de la valeur exceptionnelle de certains d'entre eux, ne sauraient, bien sûr, rendre compte d'une période aussi dense et chaotique ni des rapports très complexes qui se sont établis entre la France et l'Allemagne. Mais qui a « vu », par

¹⁷ « [...] on peut en effet se demander si la première augmentation de programmes n'est pas à corrélérer avec la fin de vie progressive de la dernière génération de 14-18. L'inflation des programmes correspondrait alors à une supposée transmission d'un patrimoine relevant de l'oralité ou de l'objet, à l'immédiate descendance ou aux petits-enfants, le phénomène étant relevé par une évolution sensible de l'enseignement de la Grande Guerre à l'école. La deuxième hausse correspondrait dès lors à l'extinction des derniers poilus. Certains phénomènes de l'édition du livre d'histoire et leur influence sur l'ensemble de la création artistique (la fameuse édition en 1998 des *Lettre des Poilus* chez Librio par exemple) ne doivent pas non plus être minorés. » (A. Beauvillard, L. Bihl, *La grande guerre...*).

¹⁸ « [...] c'est l'interprétation la plus simple. La multiplication des fictions portant sur une thématique ou une époque finit tôt ou tard par lasser le public, ce qui implique un changement de politique ou de programmation. Le coût de certaines fictions peut également entrer en ligne de compte. Cela apparaît plus spécifiquement si l'on présente des graphiques où le corpus sélectionné ne se base plus uniquement sur les films ayant pour contexte la période de 14-18, mais ceux ayant pour strict sujet le conflit lui-même. » (*Ibid.*).

¹⁹ Originellement prévue dans le cadre des programmes de l'été qui devaient, sur Antenne 2, rassembler des documentaires d'histoire de l'art du XXe siècle (*Archives du XXe siècle, Musique en 33 Tours, Kandinsky, Otto Dix et la nouvelle objectivité*) et d'autres sur l'histoire politique et militaire du siècle (*Rosa Luxemburg, Les Grandes batailles du passé : La Marne*), la série est finalement diffusée en quatre épisodes en octobre 1979.

²⁰ Dossier de presse INA de la série, Institut national de l'audiovisuel, Fonds INA – Institut national de l'audiovisuel.

exemple, la bataille de la Marne ? Aucun des témoins, des combattants n'a « vu » la Bataille de la Marne. Elle n'a existé, elle n'a eu son sens que lorsqu'elle fut terminée.²¹

La télévision s'ouvre également à de nouveaux sujets d'histoire politique jusque-là délaissés ; Jean-Claude Lubtchansky réalise en 1980 un « documentaire dramatisé » sur un scénario de Jean Ferniot qui met en scène le départ des ministres communistes du gouvernement Ramadier en mai 1947²². Les dispositifs de mise en scène signalent le déplacement du documentaire, dans les années quatre-vingt, vers un mélange des genres avec la fiction, les différents personnages historiques – dont certains vivent toujours – étant interprétés par des comédiens. A rebours de la « méthode Ophuls » fondée sur l'emploi d'archives de fiction, le « documentaire dramatisé » est jugé plus à même de reconstituer le « climat » ou « l'ambiance » du passé tout en se confrontant à diverses contraintes :

Parce qu'elle exige l'exactitude ou, du moins, la vraisemblance, l'Histoire est une science – ou un art – difficile, même quand, pour les besoins du théâtre, du roman ou de la télévision, les auteurs procèdent à quelques « arrangements ». Mais elle est une véritable passoire. Bien des événements n'ont laissé derrière eux que des traces incertaines ou en grande partie effacées. Dès lors l'écrivain, le dramaturge, l'historien même, fût-il de la grandeur de Michelet, se permet parfois quelques libertés. Il ne recevra en tout cas pas de démenti de Pompée, de mise au point de Jean l'Aveugle ou de protestation de la Brinvilliers. [...] Le documentaire dramatique, tel du moins celui qui appartient à la catégorie « 1947 », impose à son auteur d'autres contraintes. Non que celui-ci soit plus scrupuleux ou plus respectueux par nature, mais il prend davantage de risques. Il s'agit en effet de raconter, ou plus exactement de restituer un épisode récent de la vie nationale ou internationale. Et pour cela, naturellement, de solliciter le secours de documents de l'époque, en particulier des séquences filmées pour les actualités télévisées ou cinématographiques. Si l'on se contentait de ces pièces d'archives, les choses (du point de vue de l'Histoire toujours) seraient simples. Mais avec plus d'audace – ou, si vous préférez, de « culot » - le scénariste-dialoguiste est invité à faire parler et agir des personnages dont certains sont encore vivants, et dans des circonstances connues de témoins attentifs, souvent sourcilleux et parfois malveillants.²³

²¹ *Ibid.*

²² 1947, *La première crise de la IVe République*, diffusé sur TF1 le 2 juillet 1980. Identifiant de notice INA : CPA8005042501.

²³ « La seule façon d'échapper à la critique, c'est de faire parler les acteurs du drame comme ils le firent alors, c'est-à-dire à travers leurs discours ou leurs écrits. J'ai par exemple largement utilisé les Mémoires de Vincent Auriol, alors Président de la République, qui notait tous les jours ses conversations, et de quelques ministres, par exemple Charles

On trouve parfois une cohabitation au sein d'un même programme de sujets traditionnels liés aux guerres mondiales et d'autres plus originaux : *L'histoire à la une* de Gilbert Lauzun, à laquelle participent divers historiens²⁴ dont Madeleine Rebérioux, Pierre Miquel ou Jacques Rougerie, évoque des sujets d'histoire politique liés à l'histoire de la gauche²⁵ et des syndicats²⁶, de politique internationale plus contemporains avec les portraits de Mouammar Khadafi²⁷ et de Yasser Arafat²⁸ en même temps qu'elle aborde la Libération²⁹ ou la déportation³⁰. La série témoigne du même renouvellement des dispositifs du documentaire qui entraînent le genre vers le spectacle télévisuel : Pierre Desfons, réalisateur de « Série Brune »³¹, propose un cheminement en « caméra-subjective » pour suivre l'itinéraire d'Hitler³² qui conduit l'équipe à tourner dans une mercedes décorée de fanions nazis dans l'Allemagne de 1984³³. A terme, des documentaires tirent bénéfice de l'histoire contemporaine, supposément bien connue des téléspectateurs, pour transformer le genre en un véritable jeu télévisé ; les spectateurs d'*Histoire d'un jour*, qui aborde les événements politiques et militaires majeurs du XXe siècle, sont mis à

Tillon (communiste) et Edouard Depreux (socialiste). Il me semble que c'est la seule façon d'éviter qu'en fait d'histoires les uns en racontent et les autres en fassent. » (Jean Ferniot, « L'Histoire : de ceux qui la font... à ceux qui la racontent », Institut national de l'audiovisuel, Fonds TF1 – Dossiers d'émissions).

²⁴ Chacun présent en tant qu'expert du sujet évoqué, et parfois dans une posture de présentateur : ainsi, Pierre Miquel présente l'émission consacrée à l'attentat de Sarajevo à la « façon Alain Decaux » (Résumé de visionnage de l'émission, Institut national de l'audiovisuel, Fonds TF1 – Dossiers d'émissions).

²⁵ *L'Histoire à la une*, « La suite s'écrira plus tard : soixantième anniversaire de la victoire du cartel des gauches », diffusé sur TF1 le 9 mai 1984. Identifiant de notice INA : CPA86003698.

²⁶ *L'Histoire à la une*, « De révoltes et d'espoirs : centième anniversaire de la légalisation des syndicats », diffusé sur TF1 le 14 mars 1984. Identifiant de notice INA : CPA8405177401.

²⁷ *L'Histoire à la une*, « Quinzième anniversaire de l'arrivée au pouvoir de Kadhafi », diffusé sur TF1 le 18 septembre 1984. Identifiant de notice INA : CPA84054462.

²⁸ *L'Histoire à la une*, « Un portrait de Yasser Arafat », diffusé sur TF1 le 1^{er} janvier 1985. Identifiant de notice INA : CPA85100798.

²⁹ *L'Histoire à la une*, « Souvenirs de l'été 1944 : un été brûlant », diffusé sur TF1 le 11 juillet 1984. Identifiant de notice INA : CPA84057002.

³⁰ *L'Histoire à la une*, « La déportation : le temps des assassins », diffusé sur TF1 le 30 avril 1985. Identifiant de notice INA : CPA85053350.

³¹ *L'histoire à la une*, « Cinquantième anniversaire de la nuit des longs couteaux », diffusé sur TF1 le 13 novembre 1984. Identifiant de notice INA : CPA84056787.

³² « C'est un film où l'on se met vraiment à la place d'Hitler. Nous avons fait une sorte de reconstitution d'itinéraire un peu symbolique, avec ses nombreux déplacements. [...] C'est dans un avion et une voiture comme ceux-là, qu'il a réfléchi, pris des décisions, s'est rendu en des points précis, pour affermir sa position. » (Pierre Desfons, « Colibri, Rohm ou Long Couteau », Institut national de l'audiovisuel, Fonds TF1 – Dossiers d'émissions).

³³ La reconstitution apparaît alors comme une méthode d'accès à la connaissance historique par l'expérience, capable de compenser voire contredire le discours historique, et qui est relayée par le témoignage : « Ce ne sont pas des historiens ou des intellectuels qui parlent. Ce sont des gens très simples, des témoins qui se trouvaient sur les lieux par hasard, des enfants ou de jeunes adultes passaient, habitaient ou travaillaient par là... Ce sont peu de choses d'une vérité historique, mais ponctuellement vraies. Grâce à ces témoins directs, on a eu quelques révélations qui seront certainement discutées par les historiens. [...] Ce sont des choses qui historiquement n'ont jamais été dites ! » (*Ibid.*). Le hasard de la réalisation conduit à des expériences qui tracent un lien sensible avec le passé : au cours du tournage, le réalisateur du documentaire est logé par hasard dans la chambre d'hôtel où avait dormi Rohm.

contribution pour donner leur avis sur des événements qu'ils ont vécus et dont le film cherche à retrouver l'ambiance, toujours pensée comme une expérience sensible. Chaque émission est précédée de sondages dans la presse : celle consacrée à la crise des missiles de Cuba³⁴ voit 58% des sondés envisager la possibilité d'un conflit nucléaire, tandis que 36% n'y croient pas³⁵. La personnalisation des sujets abordés par l'action de « grands hommes » provoque des questionnaires plus détaillés : c'est le cas de l'émission consacrée au retour au pouvoir de de Gaulle en mai 1958³⁶ dont la teneur des réponses reflète plus les opinions politiques des spectateurs que leurs connaissances historiques. La série ne manque pas d'autodérision : elle diffuse en janvier 1986 un « scénario fictif » annonçant la légalisation des sondages comme nouveau mode de scrutin dès 1988, pour dénoncer « la tyrannie des sondages »³⁷. Le dispositif trace en tout cas un lien entre les intervenants experts et le public, les premiers devant eux aussi répondre à des questions précises en argumentant de leurs connaissances, comme on attend que le public le fasse. Ainsi, pour traiter du départ du pouvoir de de Gaulle, on pose les questions suivantes à des personnalités reconnues compétentes :

Pompidou a-t-il empêché de Gaulle de faire des réformes sociales (avec Roger Stéphane et Olivier Guichard) ? Valéry Giscard d'Estaing a-t-il abandonné de Gaulle et appelé les Français à voter 'non' (avec Jean-Marcel Jeanneney et Philippe Malaud) ? Peut-être être gaulliste sans de Gaulle, ou que reste-t-il du gaullisme (avec Philippe Alexandre et Philippe Seguin) ?³⁸

Si l'histoire contemporaine demeure un sujet de prédilection de la télévision historique et des documentaires, son traitement présente une évolution bien tangible ; à rebours de la tradition du documentaire historique comme montage d'archives, le genre évolue vers plus de fiction et, partant, une représentation sensible et personnelle du passé. En développant le documentaire dans l'optique d'un spectacle, ou même d'un jeu télévisé, la télévision manifeste, plus encore qu'une confusion des genres documentaire/fiction, une adaptation du documentaire aux spécificités des programmes de divertissement. Cette inflexion est emblématique de l'évolution globale du média, déterminée par des nécessités d'audience et divertissement du spectateur, que j'ai déjà abordée ; mais elle semble manifester aussi l'influence de la saisie par

³⁴ *Histoire d'un jour*, « 22 octobre 1962 : le jour où la guerre nucléaire a failli éclater », diffusé sur FR3 le 15 février 1985. Identifiant de notice INA : CPC84101393.

³⁵ Sondage en date de décembre 1984, *L'Humanité*, 15 février 1985.

³⁶ A l'occasion duquel, sur les sondés, 33 % estiment que son action constitue un coup d'état, 25 % que non, et 42 % ne se prononcent pas ; 27 % considèrent la disparition de la IVe République comme due aux crises de colonisation et en particulier la guerre d'Algérie, 40 % l'attribuent au mauvais fonctionnement des institutions et l'instabilité du gouvernement, 33 % ne se prononcent pas ; 65 % portent un jugement positif sur l'action de De Gaulle, 13 % un jugement négatif, 22 % ne se prononcent pas (*Télérama*, 9 janvier 1985).

³⁷ Institut national de l'audiovisuel, Fonds INA – Institut national de l'audiovisuel.

³⁸ *Ibid.*

les professionnels des mémoires du petit écran et de l'historicisation de l'expérience de la télévision comme pratique spectatorielle. Dans les années quatre-vingt en effet, en traitant des événements majeurs des trente dernières années, les documentaires convoquent la mémoire télévisuelle des spectateurs ; ils les font même participer à la réactivation au présent des souvenirs de l'événement vécu au travers de l'écran.

B. L'éclatement du *syndrome*

Une émission symbolise à elle seule le dévoilement des tabous historiques par la télévision française à la suite de l'éclatement de l'ORTF ; à la faveur de la libéralisation de l'audiovisuel public, les *Dossiers de l'écran* retrouvent leur fonction de « miroir » reflétant l'évolution des débats historico-politiques qu'ils avaient perdu pendant les événements de mai 1968. Le choix de l'émission d'Armand Jammot comme lieu privilégié de production d'un discours historique innovant témoigne de la crainte qu'inspire le genre du documentaire, associé au scandale du *Chagrin* ; la diffusion dans le cadre d'une émission de débats de fictions moins acerbes permet un accompagnement moins brutal des regards qui portent sur les sujets historiques tabous. Plus encore, l'organisation du débat tient un rôle fondamental de contrôle du discours historique : la critique par des experts médiatiques du discours de l'œuvre diffusée tient lieu de commentaire en contrepoint qui permet d'arrondir les angles. Par ailleurs, la composition du cénacle qui s'y consacre sert à assurer une égale représentation des sensibilités politiques et scientifiques ; on y trouve des historiens comme des témoins ou des « intellectuels médiatiques », des personnalités de gauche et de droite sur l'échiquier politique. Dans ce cadre sous contrôle, le « dévoilement » des tabous suit leur évocation dans d'autres sphères du débat public – littérature, presse, cinéma – et se fait sans accroc³⁹. Armand Jammot dispose d'une certaine liberté qui manque au genre du documentaire : les *Dossiers* produisent trente-deux créations originales entre 1977 et 1986, dont certaines, à l'instar du *1788* de Failevic, deviennent des œuvres de référence de la télévision historique. *In fine*, les *Dossiers* sont identifiés à la télévision historique de manière générale en ce qu'ils prennent, par leur marge de manœuvre plus ou moins étendue, la température de ce qui *peut se dire* au petit écran ; malgré leur tonalité

³⁹ « L'histoire des *Dossiers de l'écran* se trouve au cœur du processus dialectique qui fait fonctionner la télévision française depuis qu'elle existe : chaque ouverture engendre son mouvement inverse. L'autonomie des chaînes et les déclarations fracassantes sur leur nouvelle liberté favorisent les audaces. Celles-ci provoquent alors des réactions inverses de la part de ceux qui se considèrent comme les propriétaires ou tout au moins les copropriétaires de la télévision. Si certaines avancées ont pourtant lieu, c'est à l'occasion de changements politiques et à l'arrivée d'hommes qui focalisent leur préoccupation sur des enjeux différents ; c'est évidemment grâce aussi à l'évolution de la société, des mœurs et des comportements, qui rend abordables des thèmes ou des questions qui auraient provoqué des tollés quelques années auparavant. Enfin, le rôle personnel de certains individus et l'impact de certaines émissions n'est certes pas négligeable. » (I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, pp. 248-249).

souvent aseptisée, ils signifient l'ouverture progressive de la télévision à une plus grande liberté d'expression⁴⁰.

A ce titre, plusieurs sujets historiques, correspondant à des tabous plus ou moins explicites, se trouvent abordés pour la première fois dans le cadre des *Dossiers de l'écran* qui permettent leur évocation postérieure par des documentaires : l'affaire Dreyfus – qui pose en creux la question de l'antisémitisme – ou l'histoire coloniale en sont des exemples, les *Dossiers* s'attaquant à la guerre d'Algérie avec plus de prudence que ne l'avait fait le programme *L'Algérie dix ans après*, ayant pris la mesure des nombreuses oppositions en la matière⁴¹. Concernant l'histoire de Vichy dans la collaboration avec l'Allemagne nazie, les *Dossiers* sont la panacée au venin du *Chagrin* ; elle est traitée avec de nombreuses précautions, et cinq soirées des *Dossiers* y sont consacrées entre 1975 et 1987⁴². Le portrait que fait l'émission de Pétain est révélateur du difficile équilibre que doit trouver la télévision : il est critiqué tant par les thuriféraires du maréchal que les tenants d'une histoire critique de la collaboration, et sa tenue témoigne des frontières thématiques qui séparent histoire scientifique et journalisme historique⁴³. Des sujets qui ne mettent pas directement en cause la France sont plus facilement traités, comme l'événement Hiroshima ou le génocide juif ; à l'inverse de l'histoire de la collaboration dont le traitement reste un parcours de funambule, la Shoah est, dans les années quatre-vingt, plus aisément abordable au petit écran. A la suite de la diffusion du feuilleton *Holocaust* en 1979, qui en propose une version édulcorée et romantique, et en relais du travail de mémoire effectué par la communauté juive, la télévision peut programmer dans les années 1980 des documentaires qui proposent un véritable travail d'enquête sur l'histoire et les mémoires du génocide. La

⁴⁰ « L'Histoire, à travers les *Dossiers de l'écran*, est une façon d'entamer, de biais et avec prudence quelques questions d'actualité auxquelles la télévision d'État, dans sa grande pusillanimité, n'ose pas se confronter, de la même façon que l'on évite dans une famille certains sujets qui fâchent. Malgré les difficultés, les retours en arrière, les interventions, les peurs, la télévision française accepte progressivement que soient abordées les grandes failles de l'histoire nationale. Après le temps des récits glorieux, puis celui de la mise en question (prudente) de ceux-ci, le moment est donc venu où il a été devenu possible de montrer – de révéler ? - l'autre face de cette histoire positive, officielle, que les forces politiques dominantes d'après-guerre avaient seules choisi d'évoquer. » (*Ibid.*, p. 250).

⁴¹ La teneur contemporaine de la question algérienne est ainsi largement éludée par les soirées des *Dossiers* qui envisagent la guerre avant tout comme un événement militaire, et qui suppose un maintien du silence sur les crimes commis par l'armée française ou les attentats de l'OAS. Les années 1980 permettent de revenir sur ce discours avec des *dossiers* consacrés à Ben Bella, à l'OAS, ou à la mémoire de la guerre ; le rapport à la guerre est toutefois personnalisé plus qu'il ne met en avant les différentes communautés qui y sont liées.

⁴² En particulier, les *Dossiers* diffusant le film *Section Spéciale* de Costa-Gravas pour l'édition intitulée « Le régime de Vichy au service d'Hitler », le 4 janvier 1977. Pour comparaison, dans le même temps, Armand Jammot propose vingt-deux soirées consacrées aux aspects héroïques de la Seconde Guerre mondiale (Cf. I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, p. 260).

⁴³ « Au-delà des jugements, qui semblent donner raison à ceux qui étaient opposés à la tenue d'un tel débat (mais on aurait peut-être trouvé également des pétainistes mécontents de cette soirée), la conclusion de *La Croix* demeure décisive : 'Il est rigoureusement impossible d'écrire l'histoire avec des passions qui ne sont pas éteintes.' Mais, pour que ce jugement soit réellement à propos, encore aurait-il fallu que le dessein des *Dossiers* ait bien été de faire de l'histoire. Or rien n'est moins sûr. On a montré plus haut que la démarche d'Armand Jammot et de son équipe est essentiellement une démarche de journalistes. Ceux-ci ne font pas œuvre d'historiens, ils montent des dossiers et font des scoops. Dans cette perspective, la réussite de la soirée sur Pétain est totale, mémorable. » (*Ibid.*, p. 262).

diffusion du *Shoah* de Claude Lanzmann, en 1987, ne provoque pas les mêmes réactions défensives que *Le Chagrin et la Pitié* avait suscitées seize ans plus tôt. La formule des *Dossiers de l'écran* atteint toutefois ses limites dans les années 1980 : elle accuse un déclin après l'élection de François Mitterrand qui ouvre la télévision à un rapport plus apaisée à l'histoire ; d'hebdomadaire, le programme d'Armand Jammot devient mensuel. La production de films originaux est interrompue en 1985 ; l'émission ne survit pas aux années quatre-vingt-dix. Pour autant, après l'éclatement de l'ORTF, les *Dossiers* sont un véritable aiguillage des représentations historiques d'une télévision qui tient à tout prix à éviter un nouveau *Chagrin* ; elles donnent la marche à suivre et indiquent la marge de manœuvre dont disposent les documentaires pour interroger l'histoire récente.

1. Rétro-viseur : les mémoires du XXe siècle à la télévision

Dans ce cadre du développement médiatique de l'histoire récente, et motivés par la saisie par la télévision de ses mémoires spécifiques, des documentaires trouvent dans l'évocation des dernières décennies une façon apaisée de confronter les mémoires collectives du XXe siècle dans une perspective dégagée du poids de l'histoire politique ; la vie quotidienne, culturelle et sociale des années cinquante et soixante constitue un nouvel objet historique qui renvoie directement aux souvenirs nostalgiques des téléspectateurs. Claude-Jean Philippe jette ainsi en 1983 un pont entre sa mémoire, lui qui avait vingt ans en 1953, et celles du grand public avec la série *Nos années cinquante* : « Le titre dit bien 'Nos années 50' et non pas 'Mes années 50' et encore moins 'Les années 50'. On voit donc le double écueil que représentaient pour moi la prétention à l'objectivité et la tentation de la subjectivité. »⁴⁴ Considérées au regard des années vingt, autre « avant-guerre »⁴⁵ alors que les années cinquante voient poindre la guerre d'Algérie, ces dernières sont abordées selon un découpage périodique à la fois événementiel et thématique⁴⁶ qui confronte le souvenir général d'une période aux traces matérielles et médiatiques de ses événements majeurs :

J'ai donc, durant une très longue période de préparation, confronté mes souvenirs à la re-lecture de bout en bout de la presse de l'époque (*Match*, *L'Express*, *Le Canard Enchaîné*, *L'Observateur*, *Le Monde*), à la vision des bandes d'actualités

⁴⁴ Claude Jean-Philippe, dossier de presse Antenne 2 de la série, Institut national de l'audiovisuel, Fonds INA – productions et coproductions INA.

⁴⁵ « Si j'ai intitulé la première émission 'la fausse avant-guerre', c'est volontairement : la tension entre l'Occident et l'Union Soviétique était telle que nous vivions dans la hantise d'un conflit généralisé. En réalité, c'est la Seconde guerre mondiale qui se terminait. » (*Ibid.*).

⁴⁶ La série est découpée en trois parties diffusées les dimanches entre le 16 et le 30 octobre 1983 : « La fausse avant-guerre, 1950-1953 » (CPB83053671), « Le goût de la vérité, 1954-1956 » (CPB83056804), « La nouvelle Marianne, 1957-1959 » (CPB85103458).

correspondantes, puis des courts métrages réalisés par Alain Resnais, Georges Franju, Rogert Leenhardt, Agnès Varda, puis Jacques Rozier, François Truffaut, Jean-Luc Godard. Marie-Madeleine Nahon a fouillé pour moi le trésor d'émissions conservées – en vrac parfois – de la télévision d'alors.⁴⁷

Dans la même veine, le fait-divers s'impose comme événement privilégié de l'histoire récente en ce qu'il constitue un véritable marqueur social de la construction d'une mémoire collective de l'actualité ; *Histoire d'un jour* aborde occasionnellement des événements qui ne doivent leur caractère historique qu'à la saisie par les médias de masse. Philippe Alfonsi et Maurice Dugowson y produisent un épisode qui revient sur l'événement du suicide de Gabrielle Russier⁴⁸, professeure condamnée pour détournement de mineurs, dans une proximité temporelle réduite ; le fait-divers, en date de 1969, est devenu événement historique en 1985. Le documentaire s'intéresse alors particulièrement à l'engrenage médiatique qui inscrit l'événement dans les mémoires collectives⁴⁹, pensé comme un « dérapage » par lequel un fait-divers devient « fait de société » et vecteur d'identification : « tout le monde se reconnaît en Gabrielle Russier »⁵⁰. Ce rapport d'actualité à l'événement historique représente un enjeu pour des sujets plus classiques ; l'histoire du départ des communistes du gouvernement en 1947⁵¹ est réactualisée par le télescopage de l'actualité politique, alors que les ministres communistes ont quitté le gouvernement de François Mitterrand. « L'histoire se répéterait-elle ? »⁵² Philippe Alfonsi propose une lecture hégélienne de l'histoire cyclique pour répondre à cette interrogation. L'histoire apparaît aussi comme moyen d'interroger les structures politiques contemporaines : la question de la capacité du parti communiste à fonctionner comme « parti de gouvernement » est d'une actualité brûlante. Pour autant, *Histoire d'un jour* affiche un discours autrement plus stéréotypé dès lors que l'événement est fortement ancré dans la

⁴⁷ « Le résultat obtenu après montage est une sorte de visite guidée – fatalement personnelle et parfois partisane – d'une époque que l'on pourrait nommer 'les années sages' par stricte opposition aux 'Années Folles' de l'autre Avant-Guerre. » Claude Jean-Philippe suit un strict fil chronologique, « de manière à faire apparaître les humeurs successives d'une période et à leur donner autant d'importance qu'aux événements réputés significatifs. [...] Il s'agissait essentiellement pour moi, avec des moyens très pauvres [...] de retrouver un peu de l'air de ce temps-là et de le rendre sensible, avec autant de fidélité et de justesse que possible, aux téléspectateurs d'aujourd'hui. » (Claude Jean-Philippe, dossier de presse Antenne 2 de la série, Institut national de l'audiovisuel, Fonds INA – productions et coproductions INA).

⁴⁸ *Histoire d'un jour*, « 1^{er} septembre 1969 : silence, Gabrielle est morte », diffusé sur FR3 le 21 novembre 1985. Identifiant de notice INA : CPC85104719.

⁴⁹ Le fait divers, dans ce cas, explose médiatiquement plusieurs mois après la clôture judiciaire de l'affaire : « Voilà donc l'histoire qui se conclut tragiquement ce 1^{er} septembre 1969 sans provoquer le moindre commentaire dans la presse... Reste la mémoire de ses proches et de ses adversaires. Ce sont eux qui, mot à mot, détail après détail, vont aider à reconstituer cette histoire qui n'a pas laissé de traces. Ni traces, ni images, ni preuves... tout est déjà prêt pour l'oubli ! » (Dossier de presse FR3 de l'émission, Institut national de l'audiovisuel, Fonds CSA).

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Histoire d'un jour*, « 3 décembre 1947 : les communistes condamnés à l'opposition ? », diffusé sur FR3 le 19 septembre 1985. Identifiant de notice INA : CPC84101193.

⁵² Dossier de presse FR3 de l'émission, Institut national de l'audiovisuel, Fonds CSA.

mémoire des téléspectateurs ; pour mai 1968⁵³, il s'agit, plus prosaïquement, de « voir avec le recul ce qui s'est réellement passé » dans une perspective éducative où l'histoire, objective, contraste avec le flou mémoriel :

17 ans déjà ! Certains ont vécu ces événements comme un rêve, d'autres comme un drame ! Et puis il y a ceux qui ne savent pas... Toute la génération des 18-20 ans qui n'ont pas connu ces événements... Et pour cause ! Pour cette génération qui ne sait pas, c'est donc une date mythique, une référence un peu floue qui à la fois les concerne et leur est étrangère.⁵⁴

Ces quelques exemples confirment le rôle éminemment mémoriel qu'entretient la télévision à son public ; la mémoire médiatique, qui semble reposer sur les deux socles d'un rapport strictement télévisuel entretenu aux programmes passés saisis comme archives⁵⁵, d'une part, et de la transmission au petit écran des mémoires traumatiques qui lui sont exogènes, d'autre part, propose également un entre-deux qui permet de retracer par l'attachement à des traces médiatiques de l'histoire – parmi lesquelles le fait-divers – les mémoires du quotidien qui ne suscitent ni conflits ni aigreurs. C'est toutefois bien par la convection d'un « retour du refoulé » que la télévision accompagne les paradigmes mémoriels qui traversent la société française, et qui permettent la production de documentaires portant un regard adouci sur les tabous historiques.

2. Retour du refoulé : les années noires dévoilées

Il semble impossible, dans la France des années quatre-vingt, d'échapper aux rejeux historiques et mémoriels des années 1940-1944 ; les vagues de scandales, affaires et procès successifs s'écrasent en un ressac permanent sur l'actualité politique d'un pays dont le présent paie le tribut du voile qu'il avait jeté sur son passé. Le poids du passé est lourd sous la présidence de Valéry Giscard d'Estaing dont le patronyme évoque des liens douteux avec Vichy et dont la politique commémorative ne rassure pas ; il reste pesant dans les années quatre-vingt pour lesquelles le procès Barbie est un point nodal du travail de mémoire⁵⁶. En plaçant au centre du

⁵³ *Histoire d'un jour*, « Paris 24 mai 1968 : le pouvoir est dans la rue », « Paris 30 mai 1968 : le pouvoir n'est plus à prendre » et « 27 avril 1969 : le pouvoir a changé de mains », diffusés sur FR3 le 22 mars, le 11 avril et le 30 mai 1985. Identifiants de notice INA : CPC85053536, CPC85053567, CPC85053370.

⁵⁴ Dossier de presse FR3 de l'émission, Institut national de l'audiovisuel, Fonds CSA.

⁵⁵ Cf. *supra*...

⁵⁶ « Sur les formes d'abord. Le procès Barbie s'annonçait comme une catharsis, 'un énorme psychodrame national, une cure psychanalytique à l'échelle du pays', comme l'a prophétisé Emmanuel Le Roy Ladurie quelques jours à peine avant le transfert. Sur les contenus ensuite, donc sur l'avenir des représentations collectives de l'événement. Faut-il insister sur la spécificité de la solution finale, donc sur l'antisémitisme comme perversion intrinsèque et originelle ? Faut-il mettre l'accent sur la nature du système politique dans sa totalité et considérer l'ensemble des victimes ? Dans un cas, l'emporte

prétoire les dépositions de résistants ou survivants de la Shoah, le procès rend audible le témoignage des victimes comme complément à celui des héros et fait de la justice un « lieu de mémoire » original dont « la pédagogie, qui est l'enseignement d'un savoir mort », est mise en opposition à « la transmission, la résurrection, l'abolition de la distance entre le passé et le présent »⁵⁷ d'un cinéma documentaire qui renouvelle avec Claude Lanzmann ses dispositifs et sa fonction mémorielle. Le documentaire s'insère dans le calendrier de la mémoire : *Hôtel terminus*, film de Marcel Ophuls dans lequel le documentariste peaufine la méthode⁵⁸ qui avait fait le succès du *Chagrin et la Pitié*, qui retrace le parcours de Klaus Barbie à la tête de la Gestapo de Lyon, est « rattrapé par l'histoire *en train de se faire* »⁵⁹.

un judéocentrisme, fidèle, par certains côtés, à ce que fut le nazisme quand il a pris pour cible principale – mais ni première ni unique – les juifs. Ce qu'a reconnu la législation internationale en distinguant les crimes de guerre de ceux contre l'humanité, qui visait au premier chef la solution finale. Dans l'autre, domine une conception plus politique, qui tente de renouer avec l'esprit unitaire (ou supposé tel) de la Résistance. Refusant de s'intéresser à une facette unique du nazisme, fut-elle topique comme l'antisémitisme, elle s'enracine dans la lutte universelle contre tout système oppressif, quelles qu'en soient les victimes. » (H. Rouso, *Le syndrome...*, p. 241-242).

⁵⁷ Claude Lanzmann, cité in *Ibid.*, p. 247. « Cette position tranchée souligne bien l'enjeu qui a pris corps durant les années 1980 : la question ne se réduisait plus à l'alternative simple et incantatoire 'la mémoire ou l'oubli' (abondamment reprise depuis quelques années par toute une production littéraire) mais bien, puisque le retour du passé était une réalité tangible facilement observable, en même temps qu'un processus moralement nécessaire, quel était le meilleur vecteur de transmission (un film, un procès, un essai) et quel était le sens de celle-ci ? Fallait-il d'ailleurs les mettre en concurrence ? *Shoah* a été diffusé à la télévision française lors du procès Barbie, même si la congénitale frilosité de nos chaînes nationales ou privées ou leur soumission à l'« audimat » l'ont relégué à une heure très tardive (autour de minuit) mais sans décourager des millions de téléspectateurs. Lanzmann, même s'il plaide pour sa chapelle d'auteur et de cinéaste, énonce une vérité : il est vraisemblable que son film, dans le registre de la transmission, a eu et aura un impact incomparablement plus fort que le procès de Lyon. En outre, si l'image cristallise des représentations, elle le fait dans un contexte historiographique précis, avec plus ou moins de réceptivité. Mais elle ne fige pas éternellement, moins en tout cas qu'une instance judiciaire qui se voit obligée de dire l'histoire à coup d'« arrêts » et de donner en l'occurrence une définition stricte du national-socialisme alors que par essence la vérité historique (et non pas simplement historique) est relative, mouvante et sujette à une perpétuelle relecture. » (*Ibid.*, pp. 247-248).

⁵⁸ « Le lecteur aura repéré l'alternance des questions majeures et mineures, les césures temporelles, les passages sans transition et sans motif d'un sujet à un autre, donnant à la conversation un caractère anodin et établissant un rapport de confiance et de bienveillance, ainsi que l'usage parcimonieux de l'ironie que Gustmann, engoncé dans l'orgueil, ne comprend manifestement pas. Alors que dans les conversations menées avec Hemmerle et Zuchner, ce sont les propos d'autres témoins et Ophuls lui-même qui jouent le rôle de contradicteur, il revient ici aux images d'archives de contrer la vision de l'histoire, pour le moins lacunaire et apologétique, de Gustmann. Ainsi, l'insertion des prises de vues de SS, torsos nus, contraints de montrer leur tatouage, signe distinctif à l'ensemble des SS, qui a permis de les confondre après la guerre, comble le caractère volontairement lapidaire de la réponse du témoin : c'est, sans nul doute, entre autres, grâce à l'effacement de son tatouage que Gustmann est parvenu à passer entre les mailles du filet des vainqueurs et de la justice. La prétendue incompréhension et le déni de l'ancien officier SS relatif au massacre d'Oradour, auquel a participé sa division, sont démentis par les photographies immortalisant les ruines du village français rasé par les Allemands, tandis que la sensibilité et la capacité des chiens à distinguer le bien du mal sont collationnés au rôle d'auxiliaire joué par les chiens dans la déportation. [...] » (J. Maeck, *Montrer la Shoah...*, p. 254).

⁵⁹ *Ibid.*, p. 242. « Ophuls est comme tout un chacun prisonnier de son époque, à la différence près que la réalisation d'*Hotel terminus*, qui n'est pas un reportage mais un film de quatre heures trente, est plus que jamais intriquée à l'histoire en train de se faire et qu'au moment de sa conception Ophuls n'a ni la distance ni les clés de compréhension nécessaires pour en déceler les tenants et les aboutissants. La contemporanéité de ces deux histoires – celle de la réalisation du film et celle de l'affaire Barbie – se traduit par le fait qu'*Hotel terminus* est dans une large mesure le réceptacle malhabile des polémiques et tensions propres à l'affaire et au procès Barbie puisque ni réalisateur ni les témoins ne sont aptes à en proposer un examen plus approfondi. » (*Ibid.*, p. 257).

a. *La collaboration : mise en accusation modérée*

En 1988, prenant acte du rapprochement entre historiens et « gens de média »⁶⁰ qui reflète l'évolution du discours télévisuel, du grand spectacle à la réponse à une demande sociale⁶¹, Jean-Pierre Azéma pose de manière surprenante les enjeux historiographiques du discours des documentaires, qui concernent en premier lieu la connaissance des mouvements de résistance plutôt que celle du régime de Vichy :

A l'heure actuelle, quels sont les enjeux de mémoire autour des années de l'Occupation ? Ce ne sont plus principalement Vichy et la Collaboration sur lesquels tout – ou presque – a été dit, c'est surtout la Résistance. Nous avons vécu sur une image du consensus qui est peut-être une image pieuse, un consensus qui convient peut-être bien à la télévision. Certes, les résistants français ont été solidaires, la France s'est dotée d'un Conseil national de la résistance et n'a pas connu les règlements de compte à la Libération qu'ont vécu les pays de l'Est. Mais il y a eu des désaccords politiques profonds entre les différents mouvements et entre les mouvements et Londres. Idée simple, qu'il est très difficile de faire passer.⁶²

Si l'on peut douter du fait que tout ait été dit, à la télévision, sur la collaboration du régime de Vichy, ce positionnement confère aux historiens une fonction pratique et méthodique avant d'être mémorielle ; l'enjeu est d'enrichir les discours des documentaires déjà produits par la télévision des conclusions récentes de la recherche scientifique plutôt que d'encourager l'écriture de discours résolument originaux. La déclaration d'Azéma semble témoigner de la frilosité des professionnels du petit écran comme des historiens à transmettre aux téléspectateurs des connaissances qui inondent pourtant le milieu universitaire. La télévision des années quatre-vingt porte bien des nouveaux regards sur la débâcle de 1940 et les années d'occupation, et plus encore sur l'histoire et les mémoires du génocide juif ; elle ne se saisit en

⁶⁰ « Il y a une demande sociale qui se traduit par des sollicitations de la télévision auxquelles des historiens du contemporain ont accepté de répondre en devenant *historiens médiatiques*. Pour une partie de la profession, devenir un historien médiatique demeure une démarche contestable. Mais nous commençons à être plus présents dans les débats, conscients que nous ne pouvons à la fois reprocher l'inexactitude et refuser de la rectifier quand l'occasion est donnée. » (Jean-Pierre Azéma, « Enjeux de mémoire », entretien avec Jérôme Bourdon et France Anthonioz, INA, 30 décembre 1988, in J. Bourdon (dir.), *Dossiers de l'audiovisuel*, « L'histoire à la télévision... », p. 44).

⁶¹ « J'appréciais beaucoup *Les Grandes Batailles*, à la fois pour la qualité du spectacle et le travail considérable de montage et d'enquête qu'on y sentait, pour la beauté et la rigueur. Les enjeux militaires y étaient traduits avec une honnêteté dans le montage qui ne manipulait pas les propos. Un historien n'aurait pas eu à rougir de ce travail, bien au contraire. Maintenant, on demanderait en plus à ce genre d'émissions de tenir compte de ce qu'elles représentent pour la mémoire collective. [...] Dans la télévision de l'époque, très surveillée, [...] l'aspect strictement militaire prêtait peu à controverses. [...] Mais la télévision a changé. Les professionnels ont mûri. La demande sociale joue aussi. Les mémoires hégémoniques, celle du Parti communiste français comme celle des gaullistes, ont perdu de leur emprise. Depuis une dizaine d'années, le renouveau de la mémoire juive a aussi modifié la vision de ce passé. » (*Ibid.*, pp. 44-45).

⁶² *Ibid.*, p. 45.

revanche jamais pleinement du sujet de la collaboration dont l'accusation reste inachevée après la diffusion du *Chagrin et la Pitié*. Cette dernière est tout au plus mise en exergue par le dévoilement de l'accommodement par une partie de la population française à la présence de l'occupant. Sylvie Lindeperg note bien « l'absence symptomatique » de la vie culturelle française des années noires dans les actualités cinématographiques de la Libération :

La disparition des reportages sur le monde du spectacle qui avaient fait les beaux jours de la presse d'Occupation est à ce titre très significative. [...] Ce constat procure un premier élément de réponse quant à la disparition de ces sujets, la prise en main des actualités par le CLCF s'étant fondée sur une rupture revendiquée avec la presse honnie de l'Occupation. Or, 'à tort et à raison' (car sans souci de nuances ni de hiérarchisation de la faute), les voyages des vedettes françaises en Allemagne, les reportages sur les productions de la Continental, l'accueil à Paris des acteurs de la UFA étaient devenus l'un des symboles forts de la collaboration franco-allemande.⁶³

Dans la foulée du *Chagrin* qui mettait notamment en avant les liens troubles entretenus par des célébrités – Danielle Darrieux ou Suzy Delair – avec les dignitaires nazis par le biais de la Continental, les documentaires assument l'évocation d'un passé honteux par ces agissements qui présentaient l'intérêt de ne constituer ni des crimes de guerre ni une trahison nationale, mais plutôt une démission morale voire un pacte avec le diable. Ce faisant, l'accusation porte non pas sur une participation effective de Français à la politique nazie mais sur des comportements individuels qui, bien que révélateurs d'une attitude collective, ne supposent pas un acte tangible de collaboration. Toujours dans l'inspiration de la méthode Ophuls, la chanson, vue comme une manifestation des mentalités collectives, constitue le mode privilégié de représentations de la période de l'Occupation : André Halimi l'exploite en 1976 avec son film *Chantons sous l'Occupation* qui insiste sur l'insouciance qui domine dans les milieux artistiques du Paris occupé. L'audace s'arrête là : les discours télévisuels sur la collaboration ne franchissent pas sereinement, dans les documentaires, le cap qui les sépare de l'historiographie en plein développement sur le sujet ; aucune production audiovisuelle n'est équivalente au choc que provoque l'œuvre paxtonnienne, et le champ d'expression des discours scientifiques sur l'action des collaborateurs se limite aux émissions de débats dans lesquels ces derniers se voient opposer la contradiction ; ainsi, Pascal Ory, auteur des *Collaborateurs*, est confronté à plusieurs reprises à Henri Amouroux, porteur d'un discours complaisant avec le régime de Vichy.

⁶³ S. Lindeperg, *Clio de 5...*, pp. 105-106.

b. La défaite, l'occupation : nouveaux regards

Plus nombreux sont les documentaires qui, dans les années quatre-vingt, proposent un regard plus original sur les événements et la vie des Français de 1940 à 1944, en abandonnant le cadre d'un « grand récit » militaire et sans poser en accusés les témoins de la période. En 1980, Henri Amouroux⁶⁴ propose une évocation quotidienne, quarante ans après, des événements de la débâcle avec *Mai-Juin 40, Journal d'un printemps tragique*, qui ne marque pas de rupture particulière avec le discours traditionnel qui explique les causes et les responsabilités de la défaite⁶⁵, dans un dispositif d'élucidation des images d'archives⁶⁶ projetées en plateau qui relève autant de la sauce Decaux que la méthode Ferro. En faisant appel à une signature⁶⁷, Francis Mercury, directeur des documentaires de TF1, entend proposer un « événement dans les programmes » que représente cette série inédite de 42 épisodes, qui doit affirmer la suprématie du film sur le livre dans la transmission d'une connaissance historique sensible⁶⁸. L'enjeu est mémoriel, didactique : Amouroux souhaite « intéresser les générations d'après-guerre pour qui cette période est entrée dans l'Histoire mais représente pourtant le vécu et les histoires de leurs parents. Il faut que les jeunes qui entendent tant parler de tous ces événements sachent combien ils ont changé le monde et influencé leur destin quotidien. »⁶⁹ En

⁶⁴ Journaliste avant d'être un auteur d'histoire, Henri Amouroux est rédacteur en chef et directeur de plusieurs titres de presse, dont *Sud-Ouest* et *France-Soir Rhône-Alpes* ; imposé à la télévision comme le spécialiste de la Seconde Guerre mondiale, il a déjà adapté, en 1980, son ouvrage *La vie des Français sous l'Occupation*, et *Mai-Juin 40* est sa première série télévisée.

⁶⁵ « Je voudrais essayer de donner des explications à la victoire allemande de 1940. Il faut montrer, et là les archives en témoignent, le décalage entre l'attitude de la France et celle de l'Allemagne. D'un côté, une lenteur et un manque de résolution flagrants, de l'autre, une organisation et un sens de l'attaque extraordinaire. Je présenterai soir après soir et 40 ans après, cette courte période de 43 jours, du 8 mai au 19 juin 40 [...]. Je dirai, par exemple, sans images, en quoi De Gaulle était déjà, à l'époque, un homme politique. » (Henri Amouroux, Dossier de presse TF1 de la série, Institut national de l'audiovisuel, Fonds TF1 – Dossiers d'émissions).

⁶⁶ Lesquelles témoignent, par leur diversité, de l'importance de la recherche iconographique comme préalable à la production d'émissions : Amouroux exploite des images et des films issus des cinémathèques de Pathé, Gaumont, mais surtout du service de propagande de l'armée allemande en RDA, à Potsdam : « Les Allemands ont tourné énormément de films ; ils considéraient leurs journalistes autant comme des soldats que des correspondants de guerre. [...] Au contraire, les documents français sont faits d'images rassurantes, lénifiantes et complètement décalées par rapport à la réalité. Il faut dire qu'il était interdit aux journalistes français d'aller sur le front. » (*Ibid.*).

⁶⁷ « Henri Amouroux, un nom, une grande signature, un grand journaliste, probablement le plus cité depuis la guerre dans les revues de presse de tous les quotidiens. Un historien aussi : son regard sur les événements de la guerre et de l'occupation sur porte sur les hommes et les femmes qui ont vécu en France ces temps difficiles. » (Francis Mercury, *Ibid.*).

⁶⁸ « Ceux qui verront les larmes aux yeux des parisiennes, place de la Concorde au passage de la voiture – haut-parleur de l'armée allemande, hurlant les clauses de l'armistice – document retrouvé dans les archives du Reich – comprendront mieux qu'à travers tous les livres et tous les discours ce que veulent dire l'occupation, la défaite et leur refus. Dans un seul plan tout est dit, de la collaboration à la résistance d'un peuple. » (*Ibid.*).

⁶⁹ Henri Amouroux, *Ibid.*

1983, Claude Santelli propose avec *L'An quarante, ou un peuple et ses fantômes*⁷⁰ une lecture plus personnelle et mélancolique de la défaite de 1940 :

Comme mon film sur 1936, 1940 a sa place, pour moi, dans une sorte d'autobiographie. Je ne suis pas historien professionnel, mais je crois profondément à la force d'une rencontre d'enfance ou d'adolescence. On ne retrouve jamais cela, dans sa vie : on a d'autres chocs, mais pas aussi intenses.⁷¹

Jeune homme de 17 ans en 1940, Santelli explore alors ses propres souvenirs⁷² en les confrontant aux images d'archives – lesquelles sont cherchées dans les cinémathèques étrangères pour contraster avec des documents plus connus des téléspectateurs français⁷³ – dans la perspective d'« inventer des formes nouvelles pour une nouvelle télé »⁷⁴, manifestes dans ce « documentaire mixte » qui rassemble archives, témoignages, commentaire en voix-off et « mini-dramatiques ». Pionnier de la télévision, « saltimbanque », Santelli est un nostalgique des années cinquante qui envisage le documentaire historique comme une composante de la télévision culturelle, dont il déplore que le gouvernement de gauche ne se soit pas saisi à bras-le-corps⁷⁵. Le genre documentaire est investi par une esthétique dramaturgique, où la fiction rencontre les archives et les souvenirs dans un grand « opéra tragique » de l'histoire : « Je suis un homme de souvenir doublé d'un dramaturge »⁷⁶, concède le réalisateur. Il n'est donc pas question de proposer une histoire exhaustive ou objective. Santelli tient « la vérité » pour « un

⁷⁰ *L'An quarante, ou un peuple et ses fantômes*, diffusé sur TF1 en deux parties le 1er et le 8 février 1983. Identifiants de notice INA : CPA83050601, CPA83054021.

⁷¹ Claude Santelli, « J'avais 17 ans en 1940 », *Télérama*, 26 janvier 1983.

⁷² « Parisien, habitant près du Luxembourg, j'ai fait mes études à Louis-Le-Grand. A Royan, le temps de passer le bac, j'avais découvert les délices d'un lycée mixte, les surprises-parties. La guerre, on n'y croyait pas ou on faisait semblant de l'ignorer. On ne voulait pas voir ce qui se passait. Et puis, après l'hiver 39-40, les réfugiés belges et hollandais sont arrivés. En juin, nous sommes rentrés chez nous. Le 17, j'ai entendu le discours de Pétain, le 18 l'appel de de Gaulle. A la rentrée, je suis retourné à Louis-le-Grand faire ma philo. Je ne sais pas comment, peut-être un tract, peut-être le bouche à oreille, j'ai eu connaissance d'une manifestation des étudiants le 11 novembre à l'Arc de Triomphe. Elle était interdite, j'y suis allé tout de même. Je n'en tire aucune gloire. On avait foncé aux Champs-Élysées comme des gosses. [...] J'ai respiré le parfum de cette époque sans vraiment la vivre. J'avais cette marque sur mes dix-sept ans. Je voulais comprendre et expliquer. Il fallait que je touche au plus près des événements impalpables. J'ai découvert que beaucoup de choses étaient restées dans l'ombre, et ce n'est jamais une solution que d'oublier. » (*Le Parisien*, 1^{er} février 1983).

⁷³ *France-Soir*, 1^{er} février 1983. Le documentaire exploite, au total, des documents originaux de Pathé, l'ECPA, les Actualités françaises, Movietone News, Gaumont, l'INA et les Archives du film de Postdam (*TF1 Hebdo*, 29 janvier 1983).

⁷⁴ *La Marseillaise*, 30 janvier 1983.

⁷⁵ « Quand on avait une idée, on la réalisait. Il y avait une seule chaîne et tout le monde parlait de l'émission de la veille. La critique avait épousé nos causes. On était soutenu. Albert Ollivier, directeur des programmes, c'était comme Jean Vilar au théâtre. Il avait fait se rejoindre une politique culturelle et la télévision. C'est la seule fois. [...] Quand j'ai participé à la commission Moinot, nous avions repris les problèmes à zéro, animés d'un esprit d'utopie. Nous rêvions d'une télévision populaire. Nous avions réfléchi sur le service public, sur le public et surtout à une nouvelle politique des programmes, c'était loin d'être parfait mais il n'en est rien resté dans la loi Fillioud du 29 juillet 1982. » (*Le Monde*, 5 février 1983).

⁷⁶ *Ibid.*

mot dangereux en histoire » et se réclame de sa subjectivité⁷⁷ autant que de son ambition de « remettre les événements en situation dramatique » : « J'ai seulement cherché à montrer les temps forts de cette tragédie, sans oublier, quelquefois, l'anecdote qui souligne la dérision et le grotesque de certaines décisions. »⁷⁸ La fiction, convoquée soit par des citations de romanciers du XIXe siècle⁷⁹, soit par des reconstitutions au caractère documentaire toujours prégnant⁸⁰ sert la critique – au caractère anachronique affirmé – des mentalités passées, d'un « certain aveuglement patriotique ».

Produit dans le cadre des quatre « grandes soirées » historiques organisées en 1983 par TF1, *L'An quarante* est le reflet de la politique de programmes menée par Francis Mercury durant les années quatre-vingt, avec pour objectif le décloisonnement du documentaire et son ouverture « à tous les moyens d'expression télévisuelle : reportages, reconstitution dramatique, extraits de films, variétés, sketches »⁸¹. Cette évolution générique rencontre les attentes de la critique de télévision : le documentaire est salué comme une création originale qui assure le renouvellement des discours sur la période de l'occupation⁸² en même temps qu'elle sert des

⁷⁷ « Je déteste autant la position démonstrative, inquisitoriale, qui se borne à illustrer une thèse pré-établie et à désigner des coupables, que la position molle, sceptique, consistant à dire que tout cela était très compliqué, qu'on ne se rendait pas compte et qu'on pouvait aussi bien, au gré des circonstances, se retrouver dans la Milice ou dans la Résistance. Ce film est subjectif, il comporte un point de vue moral. Je ne crois pas au vieux bateau de l'objectivité qu'on obtiendrait en mettant les deux thèses en présence. Par exemple, au sujet de Pétain, j'aurais évidemment pu aller chercher son défenseur, Me Isorni, et lui donner la parole dix minutes. C'est ce qu'on appelle le droit de réponse. Mais on ne restitue pas le mouvement de l'Histoire et des consciences par l'usage du droit de réponse. La vérité jaillit d'une mise en scène, et non d'une succession de thèses. » (*Télérama*, 26 janvier 1983).

⁷⁸ *France-Soir*, 1^{er} février 1983.

⁷⁹ Santelli retrace le lien entre 1940 et 1870 en citant largement *Le siège de Berlin* d'Alphonse Daudet et *Boule de Suif* de Guy de Maupassant : « C'est bien pour montrer que notre aveuglement, notre manière d'accepter et de s'accommoder dans notre pays ne date, hélas, pas d'hier. » (*Le Monde*, 1^{er} février 1983). Le documentaire exploite également des extraits de *La fille du puisatier* de Marcel Pagnol, du *J'accuse* d'Abel Gance et d'*Un balcon en forêt* de Michel Mitrani.

⁸⁰ « J'ai choisi la partie de Sedan parce que c'est un symbole et surtout on découvre en cette journée-là toutes les conneries de l'état-major français, les routines, les théories dépassées et cette illusion bien ancrée : 'La forêt des Ardennes est impénétrable.' J'ai eu un hélicoptère à ma disposition. Avec les témoins de première main, tant allemands que français, nous avons survolé la forêt pour reconstituer les itinéraires sur lesquels les chars allemands ont foncé. [...] Ce qui donne l'impression 'd'y être', c'est d'abord l'élimination du déjà vu, des documents qui repassent, sempiternels, dans diverses émissions, ensuite le temps, les moyens dont nous avons disposé (trente-huit heures de documents et reportages filmés pour quatre heures d'antenne), la qualité de la musique, et puis j'attache beaucoup d'importance aux sons, aux musiques, j'en ai utilisé deux cent cinquante différentes pour l'an 40, la *Totendanz* de Liszt... des thèmes très connus qui agissent certainement sur l'imaginaire du téléspectateur. De plus nous avons sonorisé avec une minutie de moine chaque passage de stukas, chaque bruit de bottes, toujours avec des sons authentiques de l'époque ; le style 'tu me mettras quelques rafales de mitrailleuse là-dessus', c'est pas mon genre du tout ! » (*Le Matin*, 1^{er} février 1983).

⁸¹ Dossier de presse TF1 de l'émission, Institut national de l'audiovisuel, Fonds TF1 – Dossiers d'émissions.

⁸² « Elle valait bien ses trois étoiles, cette réalisation de Claude Santelli [...]. Ce n'étais pas la première sur le sujet, mais assurément la première à le traiter d'une telle façon, dans une jonglerie d'images maîtrisées, de points et de contrepoints qui lui donnent valeur de création. Ces hommes mis à nu avec leur peur et leur lâcheté, leurs certitudes et leurs souvenirs, fouillés comme jamais ils ne l'avaient été, amenés à parler comme jamais encore on n'avait pu les entendre, se retrouvaient tous là, les morts et les survivants, acteurs ou figurants de la dernière grande tragédie d'une nation [...]. Jamais encore le mythe n'avait été aussi bien expliqué. Jamais non plus, on n'avait sans doute pu faire savoir à tant de personnes que, derrière le vieillard aux yeux bleus, il y avait aussi le doctrinaire, l'homme d'ordre, qui, bientôt, réglerait leur compte aux dirigeants de la IIIe République, internera ses adversaires, patronnera la propagande antijuive et les films, les discours qui

enjeux d'actualité⁸³. Seul *Le Figaro* trouve à y redire, lassé de l'omniprésence mémorielle des années noires à la télévision, tant sur la forme⁸⁴ que sur le fond⁸⁵.

Au-delà de « l'autobiographie » que forme le documentaire, Santelli rejoint, tardivement, le discours de l'historien ; *L'An quarante* est placé sous le patronage de *L'Étrange Défaite* de Marc Bloch, cité par Claude Santelli : « Je n'aborde pas de gaité de cœur cette partie de ma tâche. Français, je vais être contraint, parlant de mon pays, de ne pas en parler qu'en bien : il est dur de devoir découvrir les faiblesses d'une mère douloureuse. »⁸⁶ Plutôt que de traiter des responsabilités de la défaite, il se concentre sur le choix qui porte Pétain au pouvoir : la défaite a transformé « ce peuple qui se croyait à jamais victorieux en un troupeau d'enfants perdus [...]. Un peuple 'tombé de son haut', ramené brutalement à ses peurs ancestrales, qui 'remonte' en enfance, prêt à se jeter dans les bras du vieillard glorieux qui arrêtera le cauchemar. »⁸⁷ Ce choix par manque de courage d'imagination et de conviction fait se succéder la nuit « au cauchemar de juin » : « nuit épaisse de l'occupation, nuit suspecte de Vichy qui engloutit l'espérance, la liberté, l'intelligence. »⁸⁸ On en revient, toujours, aux mémoires contemporaines de l'événement :

Nous savons d'autre part que le drame de juin 40 constitue avant tout un tournant de la conscience française, si profondément remuée alors, que nous en portons toujours la marque et que bien de nos citoyens même aujourd'hui n'en parlent pas volontiers. Raconter 40, c'est faire d'abord l'inventaire de nos blessures morales les plus ineffaçables. C'est pourquoi, au-delà de l'évocation des faits, ce film essaie de décrire la débâcle des cœurs et des esprits autant que celle des armes. Plus qu'une fresque historico-politique, c'est une plongée dans l'imaginaire des Français dont le vrai combat, en ces jours de malheur, et depuis, est un combat contre eux-mêmes,

n'auront rien à envier à ceux d'un Goebbels. » (Jean-Marc Théolleyre, « Le malheur autopsié », *Le Monde*, 10 février 1983).

⁸³ « En s'efforçant de mettre au jour 'ces grandes images qui régissent l'inconscient collectif d'un peuple' trop enclin à se satisfaire de fausses certitudes, le réalisateur de 'L'an quarante' fait œuvre de moraliste plus que d'historien. A l'heure où nous sommes en train de perdre la guerre économique, il appelle vigoureusement les Français à la lucidité, à l'indépendance d'esprit, à la liberté de jugement. » (*La Nouvelle République du Centre-Ouest*, 1^{er} février 1983)

⁸⁴ « Il semble cette fois que ce réalisateur méticuleux ait voulu trop en faire et qu'il ait eu bien du mal à agencer tous les commentaires, témoignages, documents cinématographiques et mini-dramatiques, ces dernières d'ailleurs parfaitement inutiles et donnant à certaines séquences un côté artificiel bien déplaisant... » (*Le Figaro*, 8 février 1983).

⁸⁵ « Décidément, les Français restent marqués par le désastre de 1940. Et pour cause : jamais dans notre histoire nous n'avions connu défaite aussi écrasante, déroute aussi totale. Les émissions, débats, évocations sous forme d'enquêtes ou de fictions présentées par la télévision depuis des décennies n'en finissent pas d'analyser la raison de cet effondrement, de rechercher les responsabilités, d'essayer de comprendre un événement qui, en son temps, a frappé de stupefaction le monde entier et dont la France d'aujourd'hui porte encore quelques marques. » (*Le Figaro*, 1^{er} février 1983).

⁸⁶ Marc Bloch, *L'Étrange défaite...*, p. 79.

⁸⁷ Claude Santelli, dossier de presse TF1 de l'émission, Institut national de l'audiovisuel, Fonds TF1 – Dossiers d'émissions.

⁸⁸ *Ibid.*

contre leurs fantômes. Sans prétendre juger les hommes, cette émission tente une mise à jour de ces grandes images qui régissent l'inconscient collectif d'un peuple, images souvent surgies de leur passé légendaire et que, dans les périodes de fièvre, ceux qui nous gouvernent savent brandir, utiliser, remodeler à leur profit. En cela, cette chronique se veut réflexion morale plus encore qu'historique, mise en éveil, et tente d'appeler les Français d'hier et d'aujourd'hui à la lucidité, l'indépendance d'esprit, la liberté.⁸⁹

C'est là l'originalité principale du documentaire de Santelli : s'il clôt son récit par la manifestation des étudiants du 11 novembre 1940, et n'aborde pas la politique de collaboration de Vichy, il déplace la question de la culpabilité du champ militaire à celui de la morale. A rebours d'un discours traditionnel qui s'échinait à décrire les responsabilités des uns et des autres dans l'impréparation du pays face à l'invasion allemande, la défaite légitimant l'accès au pouvoir de Pétain qui en constituait le seul aboutissement logique, Santelli change son fusil d'épaule en faisant du choix de s'en remettre au héros de Verdun la marque de la démission collective d'un peuple qui décide alors de cesser de se battre⁹⁰. Le discours est novateur en ce qu'il replace le mois de juin 1940 dans une *histoire des possibles* : loin de constituer un moment clos de la chronologie des événements condamné à la seule issue possible de l'armistice, il s'agit d'un temps charnière dans lequel les différents acteurs sont libres de leurs engagements et de leurs décisions. L'histoire aurait pu basculer dans plusieurs sens ; le déshonneur des hommes de 1940 est d'avoir choisi le pire.

Peu d'émissions contribuent à modifier ainsi le paradigme historique déterminant du moment Vichy : des années 1940-1944, seuls les deux extrêmes trouvent grâce auprès des producteurs. Georgette Elgey et Bernard Gouley, responsables historiques du « Souvenir de l'été 44 » réalisé par Claude de Givray dans la série *Histoire à la une*⁹¹, proposent un énième récit hagiographique⁹² des « hommes souvent anonymes des maquis de Corrèze, de Sologne ou du Vercors », mais avec l'ambition de constituer, par la collecte de témoignages, un véritable corpus

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ « Ce que j'ai voulu montrer du pétainisme, c'est moins son histoire politique que l'état de conscience qu'il trahissait et le problème moral qu'il a posé. Et qu'a posé en même temps le geste de de Gaulle, qui a remis à chacun le soin de choisir son destin. » (Claude Santelli, *Télérama*, 26 janvier 1983).

⁹¹ Histoire à la une, « Souvenir de l'été 44 », diffusé sur TF1 le 11 juillet 1984. Identifiant de notice INA : CPA84057002.

⁹² Avec pour fonction de mettre en lumière « l'acharnement dans l'horreur et l'engrenage d'un système totalitaire, la logique nazie [...]. C'est une façon de s'élever contre la conception de la guerre civile qui tend à voir des bons et des méchants des deux côtés. Il ne fait aucun doute qu'à ce moment-là, le mal n'a été que d'un côté. Il y a eu une guerre totale et atroce... » (Dossier de presse TF1 de l'émission, Fonds TF1 – Dossiers d'émissions).

d'archives orales⁹³. Dans une même veine historiographique, *Libération... Libération*⁹⁴ de Jean A. Chérasse et Frédérique Grou-Radenez reprend la réflexion de Marc Ferro sur le rôle de l'historien⁹⁵ et s'en inspire pour assurer un « renouvellement du montage d'archives »⁹⁶ qui met à contribution réalisateurs d'avant-garde et théoriciens du documentaire ; « Le cinéma de l'ombre » est écrit par Jean-Pierre Bertin-Maghit et réalisé par Pierre Beuchot⁹⁷, et pose la question de la représentation mythique de la Résistance dans le cinéma français. Intégrée dans le programme officiel de commémoration des quarante ans de la Libération de Paris, chapeauté par le ministère des Anciens combattants, le documentaire brille toutefois plus par les réactions outrées qu'il suscite⁹⁸ que par son originalité esthétique. Ces différents documentaires qui

⁹³ « Lorsqu'on n'a pas de documents, on fait parler les gens. [...] Ce n'est pas une émission historique au sens traditionnel du mot. C'est une émission qui apporte du matériel aux historiens. Nous avons un peu contribué aux archives de l'Histoire. Nous n'avons pas voulu faire le point sur un sujet. Il s'agit d'une émission impressionniste, en ce qu'elle apporte d'abord des témoignages que le commentaire vient ensuite préciser. Mais chaque séquence à sa cohérence qui permet justement de faire ressortir la totale incohérence de l'époque. » (*Ibid.*).

⁹⁴ *Libération... Libération*, diffusé en deux parties (« J'écris ton nom liberté » et « Le cinéma de l'ombre ») sur Antenne 2 le 20 août 1984. Identifiants de notice INA : CPB84051177, CPB84051178.

⁹⁵ « L'historien a pour première tâche de restituer à la société l'Histoire dont les appareils la dépossèdent. » (Marc Ferro, cité dans le dossier de presse INA de l'émission, Institut national de l'audiovisuel, Fonds INA – productions et coproductions INA).

⁹⁶ L'émission propose deux axes originaux : « L'analyse et la réflexion sur l'évènementiel pour les 'Glorieuses' de la Libération de Paris, la critique de l'imagerie cinématographique pour 'Le Cinéma de l'ombre'. Donc, une démarche *historienne* pour un discours audiovisuel visant la plus large audience possible, en utilisant le matériau filmé non pas comme illustration mais comme un point de départ. Bref, une tentative nouvelle, une exploration originale, avec tous les risques que cela comporte... Mais n'est pas le rôle de l'INA que d'essayer de proposer, en 1984, un renouvellement du montage d'archives ? » (Jean A. Chérasse, *Ibid.*).

⁹⁷ « L'œuvre de Pierre Beuchot [...] n'est pas seulement marquée par la confusion des genres [...] mais également par une riche réflexion sur l'archive [...]. Avec cet auteur qui succède aux documentaristes ayant utilisé des documents audiovisuels dans des montages dans lesquels les archives, seules ou presque, reconstituaient le passé ou illustraient un propos historique, l'archive est considérée comme un matériau de création qu'il faut faire vivre, sans tabous. » (I. Veyrat-Masson, *Télévision et histoire...*, p. 76).

⁹⁸ La presse dénonce largement une « vision communiste » de l'histoire : Jean Chérasse s'en défend, déclarant que « sur 25 intervenants, au moins 12 personnalités totalement étrangères au PC, sauf si l'on considère que M. Chaban Delmas, M. René de Chambrun ou Mme de Clermont-Tonnerre sont des crypto-communistes. [...] Effectivement, le film rend hommage d'une manière générale à la classe ouvrière dans la mesure où c'est elle qui a été le moteur de l'insurrection. » (AFP, août 1984). Les réactions sont nombreuses : l'ambassade des États-Unis se déclare publiquement surprise de ne pas voir davantage reconnu le rôle de l'armée américaine dans la Libération. Alain Peyrefitte et Jacques Baumel, députés RPR, protestent contre l'émission qui « a fait la part trop belle au rôle des communistes et négligé celui des autres organisations de résistance et de la 2ème DB » : Peyrefitte dénonce dans une question au Premier ministre le montage qui « tendait à faire croire que les communistes avaient été les principaux, pour ne pas dire les seuls libérateurs de la capitale. [...] A la meilleure heure d'écoute, pendant 1h45, la chaîne qu'on présente volontiers comme la moins partielle a recueilli 25 témoignages, [la plupart émanant] de communistes ou de crypto-communistes. [...] Sans diminuer les mérites du PC et des FTP [...] Il eut été plus conforme à la vérité historique de célébrer la conjonction entre ces forces et les FFI sous l'égide du CNR d'une part, de la résistance intérieure avec la 2^e DB d'autre part. » La Haute Autorité est saisie par Jacques Baumel, au nom de l'Association nationale des téléspectateurs : « Par la présentation partielle des péripéties de la bataille, par l'évocation trop discrète du rôle du général De Gaulle et du général Leclerc, en occultant la responsabilité essentielle des autorités supérieures de la résistance, notamment du responsable militaire, le général Chaban-Delmas [...] les organisateurs de cette émission ont pris de coupables libertés vis-à-vis de l'histoire. » René de Chambrun proteste par ailleurs contre les coupures de son témoignage, qu'il publie en intégralité dans la presse (*L'Auvergnat de Paris*, 8 septembre 1984) ; le général de Guillebon dénonce dans *Le Figaro* « une falsification qui n'est pas gratuite. » Le public semble ne pas manifester les mêmes réactions scandalisées : le film obtient 14% de part d'audience et une note de satisfaction de 15/20 (*France-Soir*, 21 août 1984).

tentent, dans les années quatre-vingt, de renouveler le genre du documentaire, présentent le point commun d'être tous coproduit par l'Institut national de l'audiovisuel. Après une première période consacrée au travail sur les archives de la télévision – avec pour résultat la production de la série *Rue des Archives* –, l'INA s'attache désormais à produire des films de montage historique qui proposent des orientations historiques, esthétiques et archivistiques novatrices ; l'exemple le plus abouti de cette recherche profondément cinématographique sont les documentaires produits et diffusés en 1986-1987 sous le titre rassembleur *Passé simple*.

Défini comme « une série d'essais originaux à base d'archives qui tente de dégager de nouveaux points de vue sur l'histoire du dernier demi-siècle en confrontant la vision subjective et particulière d'un écrivain à la prétendue objectivité du document d'actualités »⁹⁹, le programme rassemble trois documentaires originaux et autonomes – des « cartes blanches » confiées à des réalisateurs indépendants – qui abordent sous divers angles l'histoire de la Seconde Guerre mondiale et des années suivantes. *Ernst Junger, journal d'occupation*¹⁰⁰ est un récit de la vie de Junger, écrivain allemand affecté pendant la guerre au commandement militaire de Paris, par les textes de son journal intime lus par Niels Arestrup ; *Le temps détruit*¹⁰¹ trace le portrait de trois hommes mobilisés pendant la drôle de guerre, par la correspondance qu'ils ont échangé durant les mois de 1939-1940 ; *Des années frileuses*¹⁰², produit en marge des deux premiers films, se consacre aux années 1950 en exploitant les *Mythologies* de Roland Barthes.

Réalisé par Pierre Beuchot, *Le temps détruit* est une quête personnelle de l'auteur de sa propre mémoire relative à l'histoire du siècle : « Aussi loin que je remonte dans ma mémoire, le souvenir de la guerre est présent. »¹⁰³ Les trois hommes qui forment le récit du documentaire sont des intimes de la mémoire de Beuchot : son père mort au combat, Paul Nizan, dont il « rencontre » l'œuvre à vingt ans¹⁰⁴, à l'âge où ses camarades sont mobilisés en Algérie¹⁰⁵,

⁹⁹ « Chaque émission organise, à travers un montage élaboré, le contrepoint entre la lecture d'un texte singulier lié à une époque – journal intime, correspondance, mémoires, essai – et les images de la même période tirées des archives cinématographiques et télévisuelles. » (Dossier de presse INA de la série, Institut national de l'audiovisuel, Fonds INA – Institut national de l'audiovisuel).

¹⁰⁰ *Passé Simple, Ernst Junger, journal d'occupation*, diffusé sur TF1 le 7 mai 1986. Identifiant de notice INA : CPA86006488.

¹⁰¹ *Passé simple, Le temps détruit. Lettres d'une guerre 1939-1940*, diffusé sur TF1 le 8 mai 1986. Identifiant de notice INA : CPA86006489.

¹⁰² *Passé simple, Des années frileuses*, diffusé sur TF1 le 29 novembre 1987. Identifiant de notice INA : CPA87011637.

¹⁰³ Pierre Beuchot, dossier de presse INA du film, Institut national de l'audiovisuel, Fonds INA – Institut national de l'audiovisuel.

¹⁰⁴ « 'J'avais vingt ans. Je ne laisserai personne dire que c'est le plus bel âge de la vie...'. Une œuvre qui commence par ce cri, une vie qui s'achève à trente-cinq ans dans la violence, comme mon père : Nizan m'a 'parlé' tout de suite. Mon premier film fut pour lui. Il s'appelait 'Le Prix d'une révolte'. C'était en 1968. » (*Ibid.*).

¹⁰⁵ Pupille de la nation, Pierre Beuchot est exempté de service militaire.

Maurice Jaubert enfin, compositeur des musiques de Jean Vigo dont Beuchot alimente son appétit cinéphile¹⁰⁶. L'objectif du *temps détruit* est « tout simple » :

[...] rassembler ces trois hommes unis par un même destin et qui, chacun à sa manière, a compté dans ma vie. En même temps, je voulais mettre fin à cette légende d'une 'drôle de guerre' où soldats et état-major sont confondus dans une même impuissance, une même lâcheté. Jaubert, Nizan, mon père sont morts, plus de cent mille hommes sont morts dans des combats pour lesquels à l'indifférence a succédé l'oubli. Je voulais revoir les archives filmées de cette époque, savoir ce que le cinéma avait fixé de ces hommes et le confronter à la réalité – la vérité – de ce qu'ils avaient vécu.¹⁰⁷

A l'inverse de la recherche iconographique classique qui précède la réalisation d'un documentaire, c'est ici la source écrite qui constitue la trame du film ; Pierre Beuchot entre en possession, avec les correspondances confiées par Marthe Jaubert, Henriette Nizan¹⁰⁸ et sa propre mère, de quatre cents lettres à partir desquelles il bâtit « une continuité qui tient compte à la fois de la personnalité de chacun, de l'évolution de ses sentiments et de la succession des événements. » En complément, Beuchot travaille avec sa documentaliste, Michèle Fournier, à la recherche de documents de cinémathèques guidée par le contenu des lettres. Comme la plupart des documentaristes avant eux, ils découvrent les manques des images françaises¹⁰⁹ et doivent se résigner à exploiter des images qui « expriment le point de vue du vainqueur ». Pensé en réaction au classicisme du genre du film de montage¹¹⁰, le film opère un détournement du sens premier des images d'archives¹¹¹ qui dépasse l'ambition initiale de Beuchot :

¹⁰⁶ « Jaubert, je l'ai appris plus tard, lui aussi foudroyé en juin 1940 et qui laissait son empreinte sur 'Carnet de Bal', 'Quai des Brumes', 'Le Jour se lève'... Autant de musique qui sont comme des indicatifs des années trente. Et je n'ai jamais pu m'empêcher de songer que mon père a du fredonner comme tout le monde la valse de 'Quatorze Juillet'. » (Pierre Beuchot, dossier de presse INA du film, Institut national de l'audiovisuel, Fonds INA – Institut national de l'audiovisuel).

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ La correspondance de guerre de Paul Nizan avait par ailleurs été publiée aux éditions La Découverte en 1967. Elles sont partiellement rééditées à l'occasion de la publication du commentaire du film et d'un ensemble de lettres par les éditions Connaissance du Cinéma.

¹⁰⁹ « Pour l'essentiel, ce que nous avons vu de ce qui fut tourné en France de septembre 39 à mai 40 dégageait une impression désolante, mélange de bravade mensongère, de démagogie et d'irréalité. Ainsi, sur l'offensive allemande, rien, ou presque ; dans la déroute, les opérateurs français semblaient avoir fui avant tout le monde... » (*Ibid.*).

¹¹⁰ « Au départ, deux scandales m'ont poussé à ce film. Le scandale initial : celui d'un enfant de cinq ans à qui on apprend un jour 'tu es orphelin, ton père est mort'. [...] Le second scandale, c'est qu'il y a eu beaucoup de films sur la guerre. Mais de plus en plus ils en parlent de façon analytique, presque compréhensive, en oubliant que c'est un drame de l'humanité. Je voulais faire un film qui parle de la même mémoire, mais autrement. » (Pierre Beuchot, *Le Matin*, 10 mai 1985).

¹¹¹ « Avec *Le Temps détruit*, documentaire écrit et réalisé à partir du courrier de trois hommes morts pendant la drôle de guerre, les archives n'illustrent aucun événement historique. Elles restituent le climat du temps, elles accompagnent l'humeur sombre des épistoliers. Images de chemins creux, de voitures abandonnées, de soldats 'perdus' qui

Peu à peu, en même temps que la forme du film se dessinait, une distance s'est établie. Les images épurées, les textes resserrés, les trois revivaient sous nos yeux. Mais aussi, ils se transformaient, ils devenaient les acteurs d'une fiction, d'une histoire lointaine dans laquelle il me restait à trouver ma place. [...] C'est le sens qui, j'espère, se dégage du « post-scriptum » et de ces trois lettres « posthumes ». Cette recherche du temps détruit – et du temps qui détruit – s'achève par une question sans réponse, une interrogation qui n'en finit pas de harceler la mémoire et l'imagination jusqu'à, parfois, tourner au cauchemar.¹¹²

Dans le champ historique de l'évocation, le documentaire affiche une utilité certaine : Raoul Girardet lui reconnaît la capacité à produire une nouvelle connaissance attachée à la perception intime de l'événement – subjective mais malgré tout véridique – que l'historien a des difficultés à envisager¹¹³, rendue possible par l'opposition entre les documents et la trace subjective de l'individu¹¹⁴.

Dans sa quête proustienne de la mémoire, qui est aussi une quête de l'identité, et en faisant de la mélancolie – manifestation plaintive d'une souffrance qui obstrue le travail du

accompagnent les trois hommes vers leur destin tragique : ils vont mourir. » (I. Veyrat-Masson, *Télévision et histoire...*, p. 76).

¹¹² Pierre Beuchot, dossier de presse INA du film, Institut national de l'audiovisuel, Fonds INA – Institut national de l'audiovisuel.

¹¹³ « [...] la qualité des images, la façon dont, à la fois, le fonds musical et le texte lui-même s'accordent avec les images, sont admirables. Vous saisissez une réalité historique connue par les images, vous restituez ce qu'on peut appeler la poésie d'un temps ou, plus exactement, le tragique d'un temps, vu rétrospectivement. Ces paysages de neige, ce type même de fonds musical, la teneur des lettres rendent extraordinairement une espèce de poésie qui probablement est celle des survivants, de tous les gens qui se situent après les événements. L'image apporte à tout cela une dimension étonnante. Je crois qu'il ne faut pas dissimuler son extravagante subjectivité, tout à fait normale, mais à condition d'être déclarée. Parce que, enfin, je connais bien toutes les actualités de cette période, que nous montrent-elles, ces actualités que l'on pourrait aussi projeter comme document brut ? [...] Cela restitue tout un aspect français de la « Drôle de guerre », et il suffit de les comparer avec les images allemandes de la même période pour comprendre pourquoi mai 1940 a été un désastre. Ce pourrait être une des tâches de l'historien de rediffuser ce qui était projeté entre le mois de septembre 1939 et le mois de mai 1940, et vous auriez une certaine vision de la France en guerre. Une vision qui serait fautive, officielle — mais c'est celle des journaux — : des gens qui allaient sur le front, des écrivains qui se déguisaient en soldats de la guerre de 1914 pour raconter ce qui ne se passait pas à cette époque. Cette possibilité d'utilisation de l'image à l'infini est à la fois intéressante et effrayante pour l'historien. Non pas que vos images soient fausses et doivent être récusées : elles existent, elles sont belles, elles restituent tout un climat. Pourtant, il y a probablement dans cette salle quelques survivants de mon âge qui, tout comme moi, ne s'y retrouveront pas, pas plus que je ne me retrouvais dans l'image officielle que j'ai pu voir dans les actualités Gaumont et Pathé. » (Raoul Girardet, in Thierry Garrel, « Nouveaux styles de réalisations à base d'archives audiovisuelles », in *La Gazette des archives*, n° 140, 1988, pp. 45-46).

¹¹⁴ « Le film dure une heure et quart et joue, justement, sur l'opposition entre ces documents prétendument objectifs, historiques — les actualités montées avec un évident caractère de propagande — et la subjectivité des trois combattants, écrivant à leur femme, à l'être qu'ils aiment, et donnant de cette réalité de la « drôle de guerre » une dimension vécue incontournable. Une autre subjectivité est ajoutée, celle de l'auteur, du cinéaste. Quant à la plasticité étonnante dont vous parlez, les films de propagande en témoignent. L'image est extrêmement malléable, on peut lui faire dire beaucoup de choses, elle a un impact extrêmement fort au niveau de l'esprit et même de l'inconscient ; certaines dictatures en ont largement joué ; on en joue, je crois, encore très largement aujourd'hui et c'est une des dimensions essentielles des médias. Cet exemple me semble important, même si la subjectivité, parfois, effraye l'historien, parce qu'il montre que, dans le maniement, dans la manipulation des images, le seul garant contre une utilisation tendancieuse ou propagandiste est souvent l'auteur avec sa sensibilité, et pas seulement le scientifique. » (Thierry Garrel, *Ibid.*, p. 46).

deuil¹¹⁵ – l'élément central de son film consacré à la recherche d'une absence omniprésente, Pierre Beuchot convoque au petit écran les étapes d'un processus pathologique mémoriel dont l'oubli – partiel – est l'aboutissement. Pour Paul Ricoeur, le travail de souvenir et le travail de deuil, tous deux traversés par l'oubli qui est aussi une sélection de la mémoire conservée et de la mémoire transmise¹¹⁶, en somme de la mémoire *construite*, sont analogues à la construction d'une connaissance historique¹¹⁷ : « toute histoire est une histoire construite où les personnages sont aussi construits que les événements ». Le travail conjoint d'écriture d'une histoire et de plongée dans la mémoire qu'opère Beuchot en réalisant *Le temps détruit* constitue ainsi l'exemple le plus brillant que donne à voir la télévision historique d'une « mémoire malade » *au travail* vers le deuil, l'oubli, la guérison, en même temps qu'un exemple original et novateur de saisie des archives audiovisuelles selon les orientations définies par l'INA¹¹⁸.

*Ernst Junger, journal d'occupation*¹¹⁹ reproduit le dispositif de conjugaison des textes, traces de la vie quotidienne et des pensées du personnage historique, avec les « images-archives de l'époque » ; il n'opère toutefois pas le travail intime de mémoire que le film de Beuchot propose. L'enjeu est toutefois similaire de poser la question de la nature de l'histoire, de son écriture, interrogées par le vecteur du « documentaire de fiction »¹²⁰. Le télescopage de l'image

¹¹⁵ « Deuil et mélancolie ont en commun la réaction à une perte, la perte d'un objet d'amour, qui est le plus souvent le même que l'objet de la haine. » (Paul Ricoeur, « Histoire et mémoire... », p. 21).

¹¹⁶ Pour Pierre Beuchot, le processus le plus difficile d'écriture du film réside ainsi dans la sélection des lettres qui forment le corps du scénario, et que Pierre Beuchot a fixé à une proportion de 10% de l'ensemble des correspondances dépouillées.

¹¹⁷ « Le récit littéraire propose à la réflexion sur la connaissance historique le modèle d'une construction symétrique de la mise en intrigue de l'histoire et de la mise en intrigue des personnages. La notion de cohérence narrative permet ainsi d'éviter l'alternative en apparence dirimante : l'histoire est-elle celle des structures ou celle des acteurs ou agents de l'histoire ? La structure narrative a précisément pour fonction de composer ensemble des événements, des structures, des intentions, des hasards et des interventions assignables aux protagonistes de l'histoire. » (*Ibid.*, p. 23).

¹¹⁸ « Dans le film *Le temps détruit*, à l'inverse des montages historiques, nous avons poursuivi la réappropriation par un auteur, par un cinéaste, du document d'archives, non plus dans le registre logique de l'historien, mais en nous attachant à la charge émotive d'une image, comme le cinéaste qui crée une fiction cherche, par un ensemble de signes qu'il organise plus ou moins consciemment, à rendre compte d'une réalité globale et synthétique. [...] La télévision a rarement des ambitions en matière de création, notamment à base d'archives. L'INA, dont c'est la mission, s'y est attachée. [...] nous avons utilisé les documents des actualités françaises de 1939-1940, et quelques documents allemands, soit des images prémontées, prédécoupées et donc très souvent châtrées de leur capacité à signifier, ou, tout au moins, canalisées par l'usage premier ; le premier montage qui en a été fait nous a causé des difficultés, surtout les actualités françaises. Le film essaye de jouer de ce contraste entre ces images « de bois », comme on parle de « langue de bois », qu'il dépouille parfois de leur commentaire ou de leur resonorisation initiale, et les textes. Là joue la durée des plans. Dans ces montages d'actualités, le plan dure rarement plus de cinq à huit secondes, cherche toujours à décrire, prétend être adéquat. Faire un travail de cinéaste, comme l'a tenté Pierre Beuchot, c'est probablement chercher à déceler dans l'image une autre dimension, plus sensible, plus discrète, plus implicite ; je reprendrai peut-être l'expression qu'utilisait Roland Barthes, dans *La Chambre claire* je crois, où il parlait du punctum de l'image photographique par opposition à sa pure fonction de témoignage, ce par quoi l'image nous dit des choses, peut-être, qui ne sont pas formulables, mais qui n'en existent pas moins, et ne sont pas à évacuer pour autant. » (Thierry Garrel, « Nouveaux styles de réalisations... », *op. cit.*, p. 44).

¹¹⁹ Réalisé par Edgardo Cozarinsky, le film est simultanément monté pour la télévision et pour le cinéma, dans une version plus longue intitulée *La Guerre d'un seul homme*. Présenté à la Mostra de Venise, le film reçoit les louanges de la critique internationale.

¹²⁰ « Dans les deux cas, il s'agissait de 'mettre en conversation' des citations qui, par leur rencontre, diraient toujours plus : un plus qui serait aussi autre chose [...], retrouver le vécu d'un moment historique avant que l'Histoire lui impose ses lignes de force [...]. Dans les deux cas un choix : travailler dans la fiction documentaire, ou le documentaire de fiction,

et du discours tient le même rôle que celui que Marcel Ophuls lui avait trouvé, de dévoilement des mensonges et des incohérences du récit historique :

Évocations de massacres, manifestations officielles, scènes de la vie quotidienne, spectacles culturels et mondains défilent au son claironnant de la propagande et se mêlent aux phrases douloureuses du narrateur. Voix lente et monocorde, images expressionnistes, discours emphatiques « conversent » à l'infini dans cette fresque de la démesure. [...] c'est le mélange subtil de toutes ces représentations mensongères, de toutes ces luttes solitaires, de toutes les contradictions humaines...¹²¹

Et pourtant, Edgardo Cozarinsky, le réalisateur, a pensé son film en opposition formelle avec *Le Chagrin et la Pitié*, en s'inspirant des écrits d'André Bazin – à propos de *Pourquoi nous combattons*, de Frank Capra – qui dénoncent le mensonge fondamental dont procède le montage d'archives en prétendant refléter le cours de l'histoire :

« *La Guerre d'un seul homme* n'est un montage d'archives, un montage documentaire, qu'en apparence. Le titre d'ailleurs est plutôt celui d'un film de fiction que d'un documentaire. [...] Le film d'Edgardo Cozarinsky ne prétend pas révéler quelque chose (qui jusque-là aurait été tenu caché), dire le vrai sur cette période, comme le veut par exemple *Le Chagrin et la pitié* (comparaison inévitable, même si les deux films sont incomparables). Il se refuse à opposer, comme on l'a fait trop facilement, les vérités d'aujourd'hui (à base d'interviews) et les mensonges d'hier (à base d'archives). Il part au contraire du mensonge comme d'un absolu, d'un fait brut sans contraire : c'est là une démarche moderne, puissante, et qui tranche en tout cas avec pratiquement tout ce qui s'est fait jusqu'à lui dans le genre.¹²²

Dans la même volonté de trancher avec les procédés traditionnels du documentaire, le commentaire en voix-off – la lecture du journal d'Ernst Junger par Niels Arestrup – tient ici un rôle d'effacement du dévoilement de la vérité historique de l'image par la « voix de Dieu » : « Elle ne commente rien, elle glisse sur les images du film, conversant sans le savoir avec elles, et privée d'ailleurs de ce moindre savoir dont nous, aujourd'hui, disposons sur les événements. [...] Ce n'est pas là la voix assurée et savante du Commentaire (qui est consubstantielle, co-

pour mieux poser encore une fois la question : qu'est-ce que l'Histoire ? Plutôt : de quoi est-elle faite ? Surtout : qu'est-ce qu'elle refoule pour se faire ? » (Edgardo Cozarinsky, dossier de presse INA du film, Institut national de l'audiovisuel, Fonds TF1 – Dossiers d'émissions).

¹²¹ *Ibid.*

¹²² Pascal Bonitzer, in *Ibid.*

naturelle au Documentaire). »¹²³ En vérité, le film propose une révolution – au sens de renversement du monde – du documentaire : « les images composent le commentaire de la voix »¹²⁴.

L'attention particulière portée par le réalisateur à l'esthétique et aux procédés de son documentaire ferait presque oublier que, au-delà d'un enchevêtrement d'images et de textes pensé comme un manifeste cinématographique pur, il constitue aussi un discours et un regard sur l'histoire de la France occupée : à ce titre, la mise en avant d'un occupant allemand comme observateur de son temps est un témoignage inédit sur les années noires qui contraste avec l'histoire héroïque des Français en résistance. Junger est un personnage ambigu¹²⁵ que le documentaire présente sous un jour positif : officier allemand, il est scandalisé par les abus et les crimes de ses compatriotes, et le film souligne ses « qualités humanistes » et son « militantisme contre Hitler, ce qui lui vaudra d'être chassé de l'armée pour indignité. » Bien loin des héros du récit national et résistancialiste, Junger représente une histoire complexe, dans laquelle se trouvent embarqués malgré eux des hommes de tous les camps, et les horreurs de la guerre cohabitent avec une vie mondaine festive¹²⁶. En 1985, le documentaire s'inscrit dans la politique européenne qui rassemble le « couple » franco-allemand autour des mémoires de la Seconde Guerre mondiale : le film est considéré comme « un documentaire bien fait, bien monté qui est la rétrospective idéale pour l'anniversaire de l'armistice du 8 mai 1945 »¹²⁷, apte à être diffusé pour le tout-public en première partie de soirée.

Les documentaires produits par l'INA pour *Passé simple* apparaissent ainsi comme l'exemple le plus complet du renouvellement des regards et des discours sur la période de la Seconde Guerre mondiale ; ce renouvellement est à la fois thématique et discursif, esthétique

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ « Elles la font résonner ironiquement, elles soulignent la méconnaissance dont elle témoigne, elles l'encadrent, comme l'encadrent les voix vulgaires, odieuses, pompeuses, criardes, des actualités vichystes. Inversement le monologue intime et ténu de l'écrivain dément ces voix criardes. [...] Il en résulte paradoxalement que ce film expressément fondé sur des mensonges (sur deux sortes au moins de mensonges, donc : ceux triviaux de la propagande, et ceux plus subtils de la littérature) apparaît comme la description la plus vraie, la plus riche et la plus prenante de l'époque de l'Occupation jamais montrée sur un écran. Même les documents les plus connus y apparaissent dans une lumière neuve. Tout est inattendu, tout est singulier, tout est intense. » (*Ibid.*).

¹²⁵ « L'originalité du document réside dans la réflexion philosophique de cet officier allemand partagé entre ses 'principes intangibles', son refus d'adhérer au nazisme et sa fonction. [...] La lecture de ses carnets laisse apparaître son amour pour Paris (dont il parlera plus tard dans 'jardins et routes' publié en 1942). De nombreux documents d'archives [...] soulignent l'atmosphère de la défaite française [...] pour déboucher sur l'euphorie de la victoire. [...] Une excellente approche de l'écrivain et philosophe Ernst Junger dont les carnets laissent transfigurer son militantisme contre Hitler, ce qui lui vaudra d'être chassé de l'armée pour 'indignité'. » (Appréciation de visionnage de l'émission, Institut national de l'audiovisuel, Fonds TF1 – Dossiers d'émissions).

¹²⁶ « C'est donc le portrait séduisant d'un Paris littéraire et artistique au travers de ses rencontres avec Sacha Guitry, Paul Morand, Picasso, Arletty, Cocteau qui contraste avec sa vision terrible d'un Paris occupé, les premières étoiles jaunes croisées dans la rue [...], ses tâches militaires [...], vision aussi terrible que celle d'une Allemagne incendiée qu'il traverse en juin 1943. » (*Ibid.*).

¹²⁷ *Ibid.*

et générique, historiographique et mémoriel. Pour autant, on l'a vu, c'est le *chagrin* qui prédomine : l'histoire des années noires est mélancolique et dramatique, elle convoque différentes mémoires « malades » mais renonce à être une plaidoirie contre les crimes commis par l'État français. C'est que la mémoire collective des années d'occupation, bercée de mythes, ne se retrouve pas dans des enjeux judiciaires d'élucidation de l'histoire et de mise en exergue des responsabilités des assassins du passé. La mémoire juive, désormais pleinement éveillée, y est directement confrontée. Alors que les années quatre-vingt sont marquées par des discours négationnistes qui bénéficient d'une audience inédite, Robert Faurisson perdurant en 1978 l'héritage idéologique perçu trente ans plus tôt dans les écrits de Paul Rassinier, c'est par l'exploration de la mémoire du génocide que les crimes contre l'humanité sont dévoilés au petit écran.

3. Affronter l'horreur : le génocide à la télévision

En diffusant des documentaires qui, pour la première fois, abordent pleinement l'histoire de la déportation et de l'extermination des Juifs d'Europe, la télévision n'innove pas. Cette programmation répond au travail de mémoire opéré par les survivants du génocide qui font état de leur préoccupation de l'enseignement de la Shoah en France¹²⁸ : la télévision accompagne donc un mouvement mémoriel plus qu'elle ne l'encourage, mais permet tout de même son adresse à une large audience. La mémoire juive du génocide est alors devenue indissociable des contentieux historiques qui ont animé les guerres franco-françaises des années précédentes. Du fait du travail des historiens, la collaboration du régime de Vichy au génocide ne fait plus débat : « le mythe d'un bon et d'un mauvais Vichy s'est écroulé. Il est difficile depuis lors de se revendiquer de l'héritage pétainiste sans avoir à assumer ipso facto, et la politique de collaboration, et l'antisémitisme de Vichy. »¹²⁹ Les différentes affaires judiciaires ont, de même, remis la mémoire juive sur le devant de la scène, jusqu'à l'arrestation de Klaus Barbie et son procès en 1987 qui se focalisent en partie sur la déportation des enfants d'Izieu. Dans la sphère médiatique, la mémoire du génocide rencontre ainsi des enjeux

¹²⁸ « Cette préoccupation rejoint celle de nombreuses associations de résistants et de déportés qui, au même moment, réclament un meilleur enseignement de la période 1939-1945. Elle révèle un désir profond : au temps de l'oubli doit succéder le temps du souvenir. Non celui des résurgences brutales, accidentelles, au détour de petites phrases, mais celui qui offre l'opportunité d'une transmission sereine et lucide du passé. Bref, un temps où l'Histoire prendrait le relais des refoulements et souvenirs inexprimés, inscrivant le passé dans une continuité savante et acceptée par tous. » (H. Rousso, *Le syndrome...*, p. 162).

¹²⁹ « Cela n'empêche certes pas de voir des résurgences politiques de la Révolution nationale, notamment au sein du Front national, mais cela éviter désormais les faux-semblant sous les lectures borgnes du régime de Vichy. Alors même que l'historiographie est entrée dans les années 1980 dans une phase plus sereine et objective, quitte à réévaluer dans certains cas la politique de Vichy en ne l'accablant pas de crimes qu'il n'a pas commis, cet écueil incontournable a pour l'instant empêché de voir éclore une histoire 'négationniste' ou 'révisionniste' de Vichy, que les fidèles de Pétain ont toujours plus ou moins espéré. » (*Ibid.*, p. 185).

d'actualité nationale et pose un certain nombre de questions autour de la transmission du passé : « 'Faut-il en parler ?', 'comment en parler', 'pourquoi en avoir parlé ?', un triptyque en forme d'histoire juive. »¹³⁰ La société française n'accueille pas sereinement l'expression de la mémoire de la communauté juive, qui subit des attaques qui se matérialisent parfois, comme en 1980 contre la synagogue de Paris. Cette visibilité accrue de la mémoire juive dans les années soixante-dix correspond à l'entrée dans « l'ère du témoin »¹³¹ dont les ramifications sont désormais résolument audiovisuelles ; la collecte des témoignages et leur exploitation en tant que sources historiques avait bien été menées dès la fin de la guerre¹³² mais elles s'étaient limitées dans un premier temps au domaine classique de l'édition qui conférait à cette mémoire un caractère relativement confidentiel. Le choc du procès Eichmann, diffusé par les télévisions nationales à travers le monde, fait entrer de plain-pied le travail d'enregistrement des mémoires individuelles dans le champ télévisuel. La collecte de témoignages est associée à partir des années soixante-dix à une captation audiovisuelle du discours des témoins, dans un mouvement d'engouement pour les récits de vie qui considère que « toutes les vies se valent et sont bonnes à raconter »¹³³ et qui aboutit dans les années quatre-vingt-dix, outre-Atlantique, à la constitution des archives orales gargantuesques de la *Survivors of the Shoah Visual History Foundation* fondée par Steven Spielberg¹³⁴. En France, le phénomène mémoriel s'inscrit dans un cadre générationnel plus large :

¹³⁰ « De tout ce qui précède, on pourrait conclure que le débat a opposé des adversaires bien ciblés : les antisémites d'hier ou d'aujourd'hui, les censeurs ou les frileux, qu'effraie toute évocation d'un passé malodorant, les anciennes victimes et ceux qui, par vocation, refusent l'amnésie collective. Pourtant, le déroulement de ces scandales montre que le hiatus porte le plus souvent sur la façon d'en parler (comment répondre à Faurisson), sur la forme du récit (une série télévisée ou un débat académique), sur les modes d'intervention (l'utilisation de la loi). D'où les divergences, tant sur la nécessité de publier l'interview de Darquier que sur celle de projeter un film sur la solution finale. La volonté de dire, surtout face à la négation, et la volonté de taire, face au risque d'en parler 'mal', témoignent d'une ambivalence, en particulier chez les survivants, véhicules privilégiés de la mémoire du génocide. La peur de l'amnésie n'a d'égale que l'intime conviction d'une impossibilité définitive : celle de transmettre l'expérience indicible. Après avoir réclamé la parole, obligée de la prendre précipitamment pour n'avoir prévu ni un Faurisson en vedette ni cet enchaînement de scandales – diabolique parce qu'obéissant à sa logique propre -, cette mémoire, en apparence soudée par l'expérience commune de l'horreur, se découvre multiforme, voire divisée. » (*Ibid.*, p. 187-188).

¹³¹ Cf. A. Wieviorka, *L'ère du témoin...*

¹³² Cf. S. Lindeperg, *Nuit et Brouillard...*

¹³³ Frédéric Gausen, *Le Monde*, 14 février 1982.

¹³⁴ Laquelle conduit à poser la question de ce que constitue la mémoire collective du génocide ; dans le cas de la fondation de Spielberg, « l'histoire exhaustive » de la Shoah avancée correspond en réalité à une juxtaposition de témoignages qui informent sur la mémoire de la communauté juive après le traumatisme, mais pas sur l'histoire du génocide elle-même. « Si Geoffrey Hartman déplorait les limites de l'histoire académique de la Shoah – trop cérébrale, trop froide – et souhaitait, ce qui ne nous semble guère scandaleux car le récit historique n'a à prétendre à aucune hégémonie, que le discours des survivants fût entendu, un discours dont il mettait en lumière les éminentes qualités littéraires, Michel Berenbaum et Steven Spielberg aspirent à tout autre chose : la substitution des témoignages, qui seraient la vraie histoire, à l'Histoire. C'est tout simplement à une révolution historiographique qu'ils nous convient, révolution rendue possible par la technologie moderne. L'histoire serait ainsi restituée à ses vrais auteurs, ceux à qui elle appartient : les acteurs et les témoins qui la racontent en direct, pour aujourd'hui et pour demain. » (A. Wieviorka, *L'ère du témoin...*, p. 150).

C'est en quelque sorte une démocratisation des acteurs de l'histoire, qui veut que l'on donne désormais la parole aux exclus, aux sans-grades, aux sans-voix. Dans le contexte des années post-soixante-huit, c'était aussi un acte politique : Mai 68 avait été une gigantesque prise de parole ; l'après-Mai 68 devait inscrire ce phénomène dans les sciences humaines, certes, mais aussi dans les médias – radio ou télévision –, sollicitant de plus en plus l'homme de la rue.¹³⁵

A la télévision, qui développe alors son rapport à l'intimité des spectateurs, cette prise de parole par les exclus du discours historique se fait sur le mode du témoignage individuel auquel sont associées une mémoire et une expérience collectives de l'événement ; en premier lieu, c'est même par la fiction romancée et personnifiée que la télévision s'autorise à aborder l'histoire du génocide.

a. *Du génocide à l'Holocauste*

En histoire, il y a des points sur lesquels on s'accorde volontiers. La communauté des historiens en symbiose n'a pas de mots assez forts pour expliquer le rôle décisif joué, à la fin des années 1970, par *Holocaust* dans la prise de conscience par le public de la tragédie vécue par les Juifs sous le nazisme, comme elle n'a pas de mots assez durs pour critiquer la nature du récit véhiculé par la série américaine.¹³⁶

Ainsi, c'est d'abord par le récit de la famille Weiss, famille juive fictive aussi héroïque dans son attitude que passive face à la mort, que les téléspectateurs français reçoivent pour la première fois un discours télévisé de grande ampleur sur l'extermination des Juifs d'Europe. Diffusée en 1978 sur NBC aux États-Unis, la série y est vue par cent millions de téléspectateurs et est saluée par la critique et les organisations juives américaines ; acquise pour diffusion par des télévisions internationales, elle rencontre dans la foulée un grand succès en Allemagne, où elle est envisagée comme un « outil pédagogique »¹³⁷, comme en France où elle est diffusée avant

¹³⁵ *Ibid.*, p. 128.

¹³⁶ « Or, en décortiquant son récit et en mettant volontairement en sourdine son caractère larmoyant et épique, nous remarquons qu'*Holocaust* aborde deux problématiques encore peu traitées à la télévision : l'attitude des Juifs face au projet d'extermination nazi et la métamorphose d'un Allemand ordinaire en tueur invétéré. Le film met, en outre, l'accent sur l'absence d'un plan précis et sans faille pour résoudre la 'question juive' et souligne que les différentes étapes menant à l'extermination ont été caractérisées dans une large mesure par l'improvisation. L'intérêt que nous portons à cette série américaine réside également dans le fait qu'elle porte en elle les symptômes de ce qu'on peut appeler le syndrome *Holocaust*, en ce sens que sa réception creuse un fossé entre la mobilisation critique des historiens et le succès sans précédent remporté auprès des téléspectateurs et d'une partie des médias ; Ainsi, tant le milieu scientifique que le milieu documentaire sont bousculés par la déferlante *Holocaust*, d'autant que la presse fustige de concert à la fois le manque d'engagement et le manque de visibilité des travaux historiques et des documentaires. » (J. Maeck, *Montrer la Shoah...*, p. 131-132).

¹³⁷ « La diffusion d'*Holocaust* est donc envisagée comme un outil pédagogique visant, d'une part, à confronter les citoyens allemands à leur passé nazi, à stimuler leur envie de s'informer et de discuter de ces événements et, d'autre part, à

un débat des *Dossiers de l'écran*, déjà engagés dans le traitement de l'histoire du génocide¹³⁸, qui rassemble notamment Simone Veil et Marie-Claude Vaillant-Couturier¹³⁹. La fiction rencontre l'actualité politique et mémorielle : sollicitée en réponse aux écrits de Faurisson, indissociables des diverses affaires qui animent la justice française, la diffusion d'*Holocaust* a également lieu quelques semaines avant les élections européennes de juin 1979 et fait craindre à certains observateurs une campagne antiallemande. Quelques réticences retardent la diffusion en France : on préfère toujours diffuser *Nuit et Brouillard*, tenu comme représentatif d'un génocide qu'il n'évoque pas – ou si peu – tandis que le *Shoah* de Claude Lanzmann est en cours de production et est attendu par la télévision¹⁴⁰.

Après sa diffusion, la série fait l'objet de nombreuses critiques ; émanation d'une vision « hollywoodienne » du génocide, elle s'empêtre dans un récit très largement romancé qui empêche d'en donner une représentation fidèle. Henry Rousso relève également des critiques à propos de « ce dont le film, par définition, ne parle pas », qui dénotent le climat antisémite dans lequel la fiction est projetée :

C'est l'inévitable « complexe du Chili » (ou du goulag, suivant le bord idéologique) : le film empêcherait l'évocation des autres massacres de l'histoire ou la dénonciation du racisme ordinaire. Tahar Ben Jelloun fait dans *Le Monde* (27 février 1979) une leçon de « linguistique » : le terme « génocide » concerne aussi bien les Indiens d'Amérique que les Arméniens, les victimes de Sétif que les fellaghas torturés en

promouvoir les valeurs démocratiques défendues par la République fédérale. » (*Ibid.*, p. 144). La série rencontre entre dix et treize millions de téléspectateurs en RFA ; elle constitue un moment charnière dans la dénonciation du passé nazi.

¹³⁸ « A l'instar de la télévision allemande, le terme 'silence' semble exagéré au regard de la programmation effective de l'histoire des Juifs pendant la Seconde Guerre mondiale. C'est, en effet, à partir de 1975 que les zones d'ombre de l'Occupation, avatars de la collaboration, s'infiltrèrent sur le petit écran *via* le magazine phare des *Dossiers de l'écran* [...]. Notons que la propension des *Dossiers* à casser les mythes relatifs à l'Occupation est, somme toute, relative : si, entre 1975 et 1987, cinq dossiers sont consacrés à la collaboration et à Vichy, vingt-deux s'emploient à traiter de la Seconde Guerre mondiale dans ses aspects les plus héroïques. Ce changement de cap n'est donc pas quantitatif mais qualitatif : 'A partir du moment où elle a brisé un tabou, la télévision constitue un enjeu essentiel dans la bataille pour la mémoire qui se joue à propos de Vichy et de la collaboration.' Le 18 novembre 1975, le magazine soulève, pour la première fois, la question relative au comportement de la France, *via* l'émission *Les Enfants juifs de la France occupée*, débat précédé par le film de Claude Berri *Le vieil homme et l'enfant*. S'il a donc fallu attendre le milieu des années 1970 pour que les *Dossiers* se concentrent sur le cas français, le magazine n'a toutefois pas attendu la diffusion d'*Holocaust* pour aborder la persécution, la déportation et l'extermination des Juifs... sous l'angle allemand : de 1969 à 1975, le magazine consacre trois débats qui traitent explicitement de cette thématique et trois autres qui l'abordent en filigrane. » (*Ibid.*, p. 150-151). Pour autant, Henry Rousso tient alors l'émission comme « antédiluviennne », « dont les fauteuils sont quelque peu usés par les innombrables querelles d'anciens combattants de toutes les guerres et de toutes les causes. Après avoir été une pionnière en matière de dossiers brûlants, l'émission est devenue un garde-fou classique, la seule manière pour la télévision de justifier son audace et de canaliser les réactions très diverses de l'opinion, toutes générations confondues. » (H. Rousso, *Le syndrome...*, p. 170).

¹³⁹ *Les dossiers de l'écran*, « Vie et mort dans les camps nazis », diffusé sur Antenne 2 le 6 mars 1979. Identifiant de notice INA : CPB79055361.

¹⁴⁰ Cf. A. Wieviorka, *L'ère du témoin...*, p. 130.

Algérie. *Libération* dénonce la « hiérarchisation » des génocides, dont seuls quelques-uns (sous-entendu celui des juifs) ont droit aux condoléances officielles.¹⁴¹

Dans l'ensemble, c'est surtout le caractère stéréotypé des représentations de la série qui font l'objet de critiques ; *Holocaust* met en scène une famille bourgeoise intégrée à la société européenne des années trente, comme facteur d'identification au public américain. L'insistance sur les rapports intimes entretenus par les personnages, leur sensibilité et leurs émotions propres freine l'évocation du génocide comme processus d'extermination systémique, bien qu'elle rende audible les témoignages individuels postérieurs à la réception¹⁴² ; l'attitude des Juifs face à la mort reprend par ailleurs la vision passéiste d'un « deux poids, deux mesures »¹⁴³, qui ne laisse pas de place à d'autres comportements qu'une résistance armée ou une résignation passive.

Pour autant, l'impact de la série sur les représentations collectives de l'extermination des Juifs est considérable. « Puissant révélateur d'un paysage mémoriel en train de se modifier où se combinent divers éléments : la modification de l'image du survivant, la mutation de l'identité juive, les usages politiques du génocide »¹⁴⁴, la série redouble l'action des mémoriaux créés dans les années soixante-dix et impose la mémoire individuelle comme témoignage d'une expérience collective, qui fait fi des différences ; le rassemblement des témoignages compris comme représentations égales d'un même événement est aussi celui, dans la mémoire, de personnes que leurs vies opposent considérées comme *les mêmes* du fait qu'elles ont été rassemblées dans la mort¹⁴⁵. En travaillant à la mise en place d'un impératif social du devoir de mémoire, la série rencontre également l'historiographie au travail ; Jean-Baptiste Duroselle réfute l'idée d'un abandon du sujet par les historiens, dénonçant ainsi l'aveuglement entretenu par les médiateurs de la connaissance historique vers le « grand public »¹⁴⁶. Se pose la question

¹⁴¹ H. Rousso, *Le syndrome...*, p. 171.

¹⁴² « La nouvelle donne fournie par *Holocaust* est d'avoir personnalisé et individualisé les persécutions, la déportation et l'extermination des Juifs en l'insérant dans la matrice de la réalité quotidienne, même si cet aspect passe au second plan lorsque l'extermination proprement dite devient le centre de gravité du récit. C'est à la fois cet ancrage dans la vie quotidienne et les caractéristiques, relevées plus haut, de la famille Weiss qui ont favorisé l'identification des téléspectateurs aux personnages et, partant, ont permis à leurs propres souvenirs et expériences de refaire surface. » (J. Maeck, *Montrer la Shoah...*, p. 147). Cette inflexion mémorielle est concomitante de l'importance prise par le *Journal* d'Anne Frank dans la représentation du génocide ; dans les deux cas, ces expériences sont transformées par une « américanisation » qui modifie l'expérience de mort en une mémoire positive, porteuse de l'espoir en la bonté de l'humanité qui doit perdurer.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 134.

¹⁴⁴ A. Wiewiorka, *L'ère du témoin...*, p. 139.

¹⁴⁵ L'injonction à l'identité liée au génocide entraînant parfois un blocage du travail de deuil ; Anne-Lise Stern exprime ainsi le refus d'être enfermée dans sa seule identité de déportée et de l'injonction au témoignage qui lui est imposé. (Cf. A. Wiewiorka, *L'ère du témoin...*, p. 160).

¹⁴⁶ « On a eu l'impression que, tout d'un coup, le monde entier découvrait une série de phénomènes absolument abominables, mais dont on avait jusqu'à présent peu parlé. J'avoue avoir été sidéré par ce type de réflexion ; depuis 1945, en tout cas depuis le procès de Nuremberg de 1946, il y a des légions d'historiens qui ont étudié ces événements ; beaucoup d'entre eux, spécialistes de la France, sont dans cette pièce. Je trouve surprenant qu'on ait l'air d'attribuer aux historiens,

des écarts entre production historique et réception par un public de non-spécialistes ; la diffusion d'*Holocaust* constitue pour les universitaires, de part et d'autre du Rhin, une prise de conscience de l'absence d'une accessibilité de leurs travaux¹⁴⁷ et des travaux étrangers ; la somme de Raul Hilberg, qui démontre le caractère bureaucratique et systémique de la Solution finale, n'est traduite en français qu'en 1982. Indépendamment du positionnement historiographique d'*Holocaust*, qui tranche pour une interprétation « fonctionnaliste » plutôt qu'« intentionnaliste » du processus d'extermination, la fiction apparaît dès lors comme un moyen de s'adresser à un public délaissé : « des critiques finissent par concéder – à contrecœur – que la dramatique pouvait avoir plus de force émotionnelle que le documentaire, qu'une information banalisée valait mieux que pas d'information du tout [...] »¹⁴⁸. Pour autant, point ne faut accorder trop de valeur à la transmission d'une mémoire par la fiction. L'étude des réceptions de la série par les téléspectateurs autrichiens témoigne du désintérêt qui succède rapidement au choc initial de la diffusion¹⁴⁹.

Si l'on a longtemps considéré que le dévoilement de l'histoire du génocide par une fiction, américaine qui plus est, signifiait l'incapacité de la télévision française à aborder sereinement le sujet, il semble qu'il faut reconsidérer cette posture ; dans la foulée de la diffusion d'*Holocaust* sur Antenne 2, TF1 programme un documentaire réalisé par Haïm Gouri¹⁵⁰, *Ne laissons pas les morts enterrer les morts*¹⁵¹. Moins suivie qu'*Holocaust*, cette production franco-israélienne constitue pour autant la première transmission à la télévision du témoignage direct des survivants du génocide. Gouri emploie le matériel cinématographique tourné par les nazis dans les ghettos et les camps, déjà utilisés dans de nombreux documentaires allemands et français, mais en modifie le regard : le commentaire est assuré par des témoins du génocide qui

dont je suis, une négligence coupable qui leur aurait fait omettre pendant trente ans des réalités aussi impressionnantes. » (Jean-Baptiste Duroselle, « Le gouvernement de Vichy et la persécution des Juifs », in André Kaspi, Serge Klarsfeld, Georges Wellers (dir.), *La France et la Question juive, 1940-1944. La politique de Vichy, l'attitude des Églises et des mouvements de résistance*, actes du colloque du Centre de documentation juive contemporaine (10 au 12 mars 1979), Paris, Sylvie Messinger, 1981, cité in J. Maeck, *Montrer la Shoah...*, p. 152).

¹⁴⁷ Cf. Norbert Frei, « L'holocauste dans l'historiographie allemande. Un point aveugle dans la conscience historique ? » *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, numéro spécial, n°34, « Histoires d'Allemagne », avril-juin 1992.

¹⁴⁸ « [...] et que l'histoire de la solution finale ne pouvait être rendue accessible qu'à travers une présentation dramatisée : 'La mort de six millions d'êtres dépasse la compréhension humaine, et ne peut donc susciter la sympathie, à la différence de la mort de seulement six personnes.' [New German Critique, hiver 1980] » (Annette Insdorf, « L'Holocauste à l'écran », *Cinémaction*, n°32, 1985).

¹⁴⁹ Peter Diern, « L'Holocauste et les téléspectateurs autrichiens », *Revue de l'UER*, janvier 1980.

¹⁵⁰ Engagé en 1941 dans le Palmach – organisation juive de lutte pour l'indépendance en Palestine contre les Britanniques –, Haïm Gouri participe au rapatriement des Juifs d'Europe en 1947 ; ce « terrible choc personnel » est un moment fondateur de son identité, alors qu'il découvre son appartenance à un peuple assassiné. Engagé dans la guerre de 1948, puis celles des Six Jours et du Kippour, il redécouvre le témoignage des victimes au procès Eichmann, auquel il assiste en tant que journaliste pour le quotidien israélien *Lamerhav*. Il entame une trilogie documentaire consacrée à l'histoire des Juifs depuis les débuts de la Shoah en 1974, composée des films *Le 81^e coup* (version cinéma de *Ne laissons pas les morts enterrer les morts*), *Les Portes de la mer* en 1979 et *Flammes dans la cendre* en 1985.

¹⁵¹ *Ne laissons pas les morts enterrer les morts*, diffusé sur TF1 le 29 avril 1979. Identifiant de notice INA : CPD92005756.

explicitent jusqu'aux procédés d'extermination. « Dès lors, ces images et ces voix qui nous viennent du passé ne sont pas envisagées pour ce qu'elles sont, à savoir le produit d'une reconstruction de l'événement guidée par des enjeux précis, mais sont, au contraire, considérées comme un tout homogène, capable de révéler l'histoire de la déportation et de l'extermination des Juifs. »¹⁵² *Holocaust* n'est pas seul responsable du tournant des représentations du génocide, manifeste en 1979 ; il apparaît plutôt représentatif d'un moment charnière, « avènement d'une nouvelle ère documentaire »¹⁵³ dans laquelle le témoignage prend le pas sur l'image d'archives, motivé par le double préalable du procès Eichmann et du *Chagrin et la Pitié*. Toutefois, il est un point sur lequel la fiction, indépendamment de toute volonté de ses auteurs, semble avoir eu un impact majeur sur les représentations du génocide des années 1980 : Claude Lanzmann, qui réalise alors son propre documentaire, dénonce dans *Les Temps modernes* « la banalisation et la trivialité de la destruction des Juifs véhiculée par la série américaine et remet en cause sa capacité à susciter une prise de conscience dans l'espace public »¹⁵⁴ ; *Shoah* est pensé comme une réponse aux représentations historiques audiovisuelles du génocide qui n'adressaient pas la mémoire du traumatisme mais présentaient l'extermination comme une suite logique d'événements : avec son film-fleuve, Lanzmann part à la recherche de l'abîme que constitue le passage à l'acte, en partant de la « violence nue ».

b. *Tu n'as rien vu à Treblinka*

Dès 1963, Jean Cayrol – auteur du commentaire de *Nuit et Brouillard* – et Claude Durant constataient que les images qui documentaient l'ouverture des camps, à force d'être montrées, avec perdu leur puissance évocatrice et démonstrative originelle ; « vingt ans plus tard, Lanzmann fait de ce constat la quiddité du dispositif filmique de *Shoah*, en refusant l'usage de l'image d'archives, qualifiées d'images sans imagination ». »¹⁵⁵ Au moment de réaliser son film, Lanzmann n'est pas un inconnu ; organisateur d'actes de résistance au lycée Blaise-Pascal de

¹⁵² J. Maeck, *Montrer la Shoah...*, p. 192.

¹⁵³ « Alors que 1961, année de toutes les premières fois, est symbolisée par le procès Eichmann, permettant à la destruction des Juifs d'intégrer la mémoire universelle, et par la réalisation des premiers documentaires abordent cette histoire, l'année 1979 se situe à la charnière de deux époques. Dans les documentaires qui lui sont antérieurs, le sort réservé aux Juifs occupe une place certes importante, mais qui s'inscrit dans une perspective chronologique englobant les événements clés de l'histoire du national-socialisme reconstituée avant tout selon le point de vue des exécuteurs [...]. Le changement de donne [...] est précisément de renverser cette tendance en accordant au témoignage un rôle matriciel tout en s'appuyant encore largement sur le matériel iconographique. » (*Ibid.*, p. 197).

¹⁵⁴ « [...] pis, la 'découverte soudaine du martyrologe juif par un immense public et l'unanimité dans la compassion sont peut-être l'ultime ruse d'une histoire qui se débarrasse de la singularité de l'holocauste au moment même où elle prétend la représenter.' [Claude Lanzmann, « De l'holocauste à *Holocauste* ou comment s'en débarrasser »] » (J. Maeck, *Montrer la Shoah...*, p. 207).

¹⁵⁵ « Ce choix, rigoureux et légitime, va, au fil des années, se métamorphoser en dogme, lorsque le cinéaste 'a rendu péremptoire – c'est-à-dire généralisateur, donc abusif – un choix qui était légitime dans le seul cadre de sa règle initiale' [Georges Didi-Hubermann, *Images malgré tout*, p. 119] » (*Ibid.*, p. 280).

Clermont-Ferrand pendant la guerre, passé au maquis, il rencontre Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir en 1952 ; dès lors, il collabore aux *Temps modernes*¹⁵⁶ et, signataire du Manifeste des 121, il s'engage dans l'anti-colonialisme. Ayant pris tardivement conscience de sa judéité lors d'un voyage en Israël en 1952, il consacre son travail de journaliste et de cinéaste aux rapports Israël-Palestine ; son film *Pourquoi Israël*, dont la première se tient au Festival de New York quelques heures seulement après le déclenchement de la guerre du Kippour, est salué par la critique en 1973. L'année suivante, il entame son travail sur *Shoah* : le film est terminé en 1985, après six années de tournage – dix campagnes successives entre 1976 et 1981 – et cinq consacrées au montage. La méthode de préparation de Lanzmann ne présente rien d'original : il consacre un temps important à la documentation pour accumuler un « savoir de seconde main »¹⁵⁷ nécessaire avant de pouvoir se rendre en Pologne, sur les *lieux* de l'extermination. La recherche des témoins est l'étape suivante, avec un objectif bien précis. Lanzmann convoque des « gens des commandos spéciaux », les membres des *sonderkommando*, prisonniers des camps chargés du gazage et de la crémation des déportés ; « des types [...] qui avaient été aux charnières mêmes de l'extermination, les témoins directs de la mort de leur peuple. »¹⁵⁸ En ramenant ces témoins sur les lieux du génocide, Lanzmann se confronte également aux habitants qui ont, eux aussi, vu l'extermination et les arrivées des trains, et qui « parlent l'holocauste » ; aux victimes et aux témoins sont finalement associés, dans l'enregistrement des témoignages, les bourreaux. Le tournage en Pologne détermine ce que sera le film :

Lanzmann est confronté à une difficulté de taille, à savoir la disparition de traces matérielles de l'extermination proprement dite : les nazis ont sciemment et systématiquement défiguré les lieux du crime – réduisant en cendres les corps de leurs victimes, dynamitant les installations de gazage et de crémation, ils les ont ainsi métamorphosés en une « sorte de non-lieu de la mémoire ». Or, l'intention, voire l'obsession du cinéaste est de décrire avec précision, mieux, de topographier les centres de mise à mort pour démonter les rouages de la destruction des Juifs d'Europe. Il va donc contourner cet écueil en construisant son film sur cette absence, en faisant du « non-lieu de la mémoire » son centre de gravité, soit en interviewant les acteurs de l'époque sur le lieu même des événements relatés, soit en juxtaposant la parole sur des images du lieu, soit, enfin, en passant de la maquette ou d'un plan

¹⁵⁶ Il devient directeur de la revue en 1987.

¹⁵⁷ « J'ai commencé par lire, pendant un an, tous les livres d'Histoire que j'ai trouvé sur le sujet, tout ce que j'ai trouvé en fouillant dans les archives [...]. Et j'ai mesuré l'étendu de mon ignorance. Aujourd'hui, les Juifs qui ne veulent pas aller voir le film en disant : 'Nous, on sait tout ça' me font bien rire. [...] Je savais qu'il n'y aurait pas d'archives, j'avais quelques obsessions personnelles et je savais qu'à partir du moment où j'aurais commencé, ce serait difficile de me faire lâcher. Mais la question du concept est une question abstraite, d'historien, qui n'a pas de sens. » (C. Lanzmann, « Le lieu et la parole... »).

¹⁵⁸ *Ibid.*

du centre d'extermination à des prises de vues du lieu tel qu'il se donne à voir à la fin des années 1970.¹⁵⁹

A l'inverse d'*Holocaust*, « une saloperie à tous les points de vue »¹⁶⁰, *Shoah* est construit sur l'intransmissibilité de l'expérience : en rejetant la fiction, « la transgression la plus grave dans une histoire pareille », Lanzmann renonce aussi aux « images idéalistes qui permettent toutes les identifications consolantes » : « *Shoah* est tout sauf consolant. » Tout sauf laconique, également ; Lanzmann détermine rapidement que le film doit durer au moins six heures, et passe cinq ans et demi à travailler les trois cent cinquante heures d'images tournées¹⁶¹. Le montage est comparé à l'ascension d'une montagne : la restitution dactylographiée des entretiens est une somme de six mille pages, qui sert l'*apprentissage* des images enregistrées.

Si on a considéré depuis la diffusion du film – sur TF1, deux ans après les premières projections en salles – que *Shoah* était un documentaire de cinéma acquis par le petit écran, il s'agit bien d'un film de télévision en ce sens qu'il est produit pour et par ce qui est encore alors la première chaîne de l'audiovisuel public ; le premier contrat, titré *La mort aux champs*¹⁶², prévoit la livraison à la fin de l'année 1983 d'un film de six puis de neuf heures, dont le financement par TF1 s'élève à 1 250 000 francs¹⁶³. Pour autant, la chaîne tarde à diffuser le film ; il est programmé en quatre parties du 29 juin au 2 juillet 1987, soit plus de deux ans après une première sortie en salles¹⁶⁴, et alors que se termine le procès Barbie auquel le film est mis

¹⁵⁹ J. Maeck, *Montrer la Shoah...*, p. 299-300.

¹⁶⁰ C. Lanzmann, « Le lieu et la parole... ».

¹⁶¹ « Sur les 350 heures, il y en a grosso modo une centaine à foutre en l'air : des plans muets, des débuts d'interviews, des choses ratées. Mais il y a aussi des choses magnifiques. Ça m'a arraché le coeur de ne pas les monter, et en même temps pas tellement : le film a pris sa forme pendant que je le faisais, et une forme dessine en creux tout ce qui va suivre : même si c'était des choses très importantes, ce n'était pas une trop grande souffrance de les abandonner puisque c'était l'architecture générale qui commandait. [...] « Lorsque je dis que j'ai construit le film avec que j'avais, cela signifie que le film n'est pas un produit ou un dérivé de l'holocauste, ce n'est pas un film historique : c'est une sorte d'événement originaire puisque je l'ai tourné au présent, que j'étais obligé, moi, de le construire avec des traces de traces, avec ce qui était fort dans ce que j'avais tourné. » (*Ibid.*).

¹⁶² *Shoah* fait état de la difficulté à trouver un titre lors de la production, étape nécessaire pour obtenir un financement : « J'en avais un que j'aimais beaucoup mais qui était un peu abstrait : *Le Lieu et la Parole*. Il y a eu un titre provisoire [pour le CNC] : *La Mort aux champs*. » (*Ibid.*)

¹⁶³ Contre 750 000 francs lorsque la durée était encore fixée à six heures. La projection en salles est toutefois prévue dès la phase de production, et TF1 envisage d'obtenir une dérogation au délai de projection porté à 36 mois, pour pouvoir diffuser le film au plus tard un an après sa sortie (Contrat TF1 d'autorisation de commande du film *La Mort aux champs*, signé par Hélène Dutour, Claude Otzenberger, Jean Lallier et Michel May, 21 mars 1983, Institut national de l'audiovisuel, Fonds TF1 – Dossiers d'émissions).

¹⁶⁴ La première projection de *Shoah* a lieu le 30 avril 1985, en présence de François Mitterrand, Jack Lang et Simone Veil. La distribution est limitée : Parafrance, distributeur du film, est alors en faillite, et Lanzmann lui-même n'a pas les moyens de faire tirer un nombre suffisant de copies pour assurer une diffusion nationale. Trois copies seulement sont en circulations en 1987, et le film est exploité au cinéma Luxembourg à Paris, ainsi qu'à Lyon et Marseille. Le nombre de spectateurs est, de fait, limité ; 18 000 personnes voient le film à Paris lors de sa première distribution, tandis qu'à l'étranger les diffusions télévisées rencontrent un succès considérable. En Hollande, 200 000 téléspectateurs y assistent, tandis qu'il est accueilli en Allemagne avec une déférence particulière ; Lanzmann assiste à la projection devant le public berlinois en février 1986, où il déclare considérer « que *Shoah* doit être pour les Allemands un film libérateur » (*Révolution*, 25 juin 1987). Le film est diffusé partout à l'étranger, sauf en Pologne où il suscite, selon Lanzmann, une

en rapport. Une première programmation en août 1986 avait été proposée par la chaîne, et refusée par Lanzmann ; la case condamnait le film à l'anonymat. Il faut attendre un an de plus pour que TF1 diffuse l'œuvre. A l'occasion, les dirigeants de la chaîne s'enorgueillissent de l'acte que représente la diffusion au sein d'une chaîne privée, désormais peu intéressée par les documentaires, d'un film historique de neuf heures. Alors que la bande-annonce du film titre « Enfin, sur TF1, *Shoah* »¹⁶⁵, Etienne Mougeotte, directeur d'antenne de la chaîne, présente la diffusion du film sans coupures par des spots publicitaires – pour un début de diffusion à 22h30 – comme un cadeau aux téléspectateurs et s'autocongratule en conférence de presse : « Nous pouvons aussi avoir le sens de l'intérêt public »¹⁶⁶. La diffusion pendant l'été est vendue comme une case privilégiée de la grille des programmes, en conclusion du procès Barbie et pendant les congés, « au moment où les adolescents [...] pourront veiller pour le voir. »¹⁶⁷ La presse n'est pas dupe : en mai, *Libération* suggère que « peut-être la nouvelle sortie du film [en salles] rappellera aux propriétaires de TF1 qu'ils en ont les droits de diffusion »¹⁶⁸, et le mois suivant, de nombreux quotidiens rappellent que la chaîne était en possession d'une copie depuis un an¹⁶⁹. Pour Lanzmann, c'est, paradoxalement, la privatisation de la chaîne qui autorise la diffusion¹⁷⁰. TF1, chaîne publique, avait tenté d'enterrer le film – malgré le million de francs engagés quelques années plus tôt ; le fantôme de la « censure par inertie » n'est pas loin. Malgré des conditions de diffusion tardives, *Shoah* rencontre un large public ; quatre millions de téléspectateurs, soit une moyenne d'audience de 10,7% – exceptionnelle à la fois pour un documentaire et pour l'horaire¹⁷¹ – regardent le film chaque soir, et *Le Monde* fait état de 6,5 millions de téléspectateurs pour la dernière soirée.

Le film semble avoir eu, à en croire les nombreuses critiques élogieuses dont il fait l'objet, un impact immédiat sur les représentations historiques de la *Shoah*. Rachel Ertel le définit comme « un événement majeur, qui bouleverse notre vision du monde » et peut « changer

« affaire Dreyfus » (*L'Est Républicain*, 28 juin 1987). *Shoah* ressort finalement en France en mai 1987 au cinéma Saint-Germain-des-Prés, toujours sans avoir été diffusé par la télévision (*Libération*, 20 mai 1987).

¹⁶⁵ *La Voix du Nord*, 30 juin 1987.

¹⁶⁶ *L'Union*, 30 juin 1987.

¹⁶⁷ Dossier de presse TF1 du film, Institut national de l'audiovisuel, Fonds TF1 – Dossiers d'émissions.

¹⁶⁸ *Libération*, 20 mai 1987.

¹⁶⁹ Ayant commandé et financé le film, TF1 bénéficiait surtout de la possibilité de diffuser *Shoah* dès la période dérogatoire consécutive à la sortie au cinéma terminée.

¹⁷⁰ « Les précédents dirigeants de la chaîne ne voulaient pas le programmer. TF1 chaîne privée répare l'erreur de TF1 chaîne publique. Le principal réside dans le fait que *Shoah* soit enfin programmé, qui plus est dans de bonnes conditions, quatre soirs de suite, en continuité. Mais à 22h30. Les téléspectateurs qui le regarderont auront pris leur décision. Ce n'est pas un film qu'on voit par hasard ou en faisant du zapping. » (Claude Lanzmann, *L'Union*, 30 juin 1987).

¹⁷¹ Le 30 juin, en région parisienne, 34% des foyers regardent la télévision à 22h44 ; plus d'un tiers d'entre eux – 12% – sont branchés sur TF1 pour regarder *Shoah*, qui dépasse largement le journal de FR3 (7.3%) ou le feuilleton de La Cinq (7,9%) (Baromètre *Le Monde/SOFRES-NIELSEN* des audiences TV du 30 juin 1987, établi sur un échantillon de 200 foyers en Île-de-France, Institut national de l'audiovisuel, Fonds TF1 – Dossiers d'émissions).

le savoir historique de nature »¹⁷² par le basculement d'une connaissance scientifique désincarnée à l'émotion des images : « on assiste, selon les termes mêmes du réalisateur, à une incarnation de la vérité. »¹⁷³ Julie Maeck invite toutefois à la prudence dans l'appréciation du caractère « intouchable » du film de Lanzmann. Le consensus établi autour de l'essence innovante de l'œuvre donne précisément à voir les limites de cette dernière : *Shoah* n'a jamais rencontré les mêmes oppositions que d'autres documentaires qui, avant lui, avaient prétention à modifier le regard porté sur les années noires, situation qui témoigne de l'infusion préalable des thèmes qu'il développe dans les représentations collectives¹⁷⁴. Pour autant, le film apparaît à nombre de critiques comme vecteur d'une connaissance nouvelle et exhaustive de l'extermination des Juifs. Pour Simone de Beauvoir, qui rédige en 1987 la préface à la publication du scénario et des entretiens du film « en voyant aujourd'hui l'extraordinaire film de Claude Lanzmann, nous nous apercevons que nous n'avons rien su [de l'Holocauste]. Malgré toutes nos connaissances, l'affreuse expérience restait à distance de nous. Pour la première fois, nous la vivons dans notre tête, notre cœur, notre chair. Elle devient la nôtre. »¹⁷⁵ De la même manière, les critiques de la revue *Positif* s'expriment sur la fonction didactique du film :

Le cinéma peut s'honorer que ses moyens, utilisés avec une telle intelligence et une telle sensibilité, aient été mis au service d'un domaine qui le dépasse, du propos le plus grave, du savoir de la vie et de la mort. On a construit des monuments de pierre à la mémoire des déportés ; on a édifié des musées ; on a réuni des archives ; on a inauguré des statues. Le film *Shoah* est un mémorial cinématographique, peut-être le plus édifiant parce qu'il ne se contente pas d'instruire ou de commémorer : il oblige à revivre ce qui fit mourir.¹⁷⁶

¹⁷² Rachel Ertel, « Le noir miracle », in C. Lanzmann, *Au sujet de Shoah...*, p. 52.

¹⁷³ « De très nombreuses études ont été consacrées au nazisme et au génocide. Mais la science porte en elle une faculté d'aseptisation. On finissait par s'habituer aux statistiques, et l'esprit ne peut se représenter six millions de morts. Les pyjamas rayés des déportés, les cadavres empilés devenaient des images lointaines, rangées dans un musée d'horreur du passé. A ces hommes, ces femmes, ces enfants *Shoah* a redonné des visages, des voix. Il les a rendus à l'humanité. » (Rachel Ertel, « *Shoah* », *Encyclopaedia Universalis*).

¹⁷⁴ « On ne peut pas accepter l'innovation, c'est-à-dire son intégration dans notre système de pensée, qu'à partir du moment où il existe un consensus préalable, autrement dit, qu'une fois le terrain de la réception débroussaillé. Le parcours mouvementé de la diffusion du *Chagrin et la Pitié* offre ici un exemple saisissant : sa valeur iconoclaste tant du point de vue de l'écriture documentaire que de celui de la vision de l'histoire lui a valu d'être mis à l'index pendant plus de dix ans par la télévision française. Nous posons donc comme hypothèse que le prodigieux succès d'estime dont a bénéficié *Shoah* n'est pas tant redevable au dispositif et au contenu intrinsèques au film qu'à un contexte favorable à sa réception. S'il n'est pas question de remettre en cause le fait que *Shoah* est une borne essentielle de l'histoire du film documentaire relative à l'histoire des Juifs pendant la Seconde Guerre mondiale, nous pensons néanmoins, au regard des films qui lui sont contemporains, que cette césure est moins incisive et profonde qu'on ne l'admet généralement. » (J. Maeck, *Montrer la Shoah...*, p. 212-213).

¹⁷⁵ Simone de Beauvoir, « La mémoire de l'horreur », préface à C. Lanzmann, *Shoah*.

¹⁷⁶ Elise Marienstras, *Positif*, juillet-août 1985.

D'autres encore saisissent l'enjeu éminemment contemporain du propos du documentaire ; Claude Roy salue l'action de Lanzmann qui, « une fois pour toutes, [...] met fin aux faurissoneries et aux ratiocinages crapuleux sur l'existence ou la non-existence des chambres à gaz et de la 'Solution finale' nazie du 'problème juif'. »¹⁷⁷ Nombreux relaient une injonction au visionnage¹⁷⁸ de cette œuvre que Max Gallo présente comme ni plus ni moins qu'un équivalent contemporain aux Évangiles¹⁷⁹. Accumulant les récompenses¹⁸⁰, l'écho de *Shoah* se fait entendre jusqu'au Saint-Siège où le pape Jean-Paul II lui rend hommage¹⁸¹ à l'occasion d'une réception de cinq cents anciens résistants français et belges.

Pour le film de Lanzmann plus que n'importe quel autre documentaire peut-être, cette étude ne peut donner à voir à leur juste valeur l'ensemble des dispositifs cinématographiques, des enjeux mémoriels et des discours qui portent le film ; *Shoah* a fait l'objet d'études fouillées et d'une riche historiographie¹⁸², portée par Lanzmann lui-même comme des critiques de cinéma, historiens de l'art ou littérateurs qui en ont exploré les nombreuses ramifications. L'étude de Julie Maeck est, en tout état de cause, la plus aboutie, qui traite des implications historiques, mémorielles, historiographiques et esthétiques du film. Comme elle, il importe toutefois de « cit[er] en vrac les principales caractéristiques » de *Shoah*¹⁸³, en s'attachant à

¹⁷⁷ « Shoah, c'est plus qu'un document ; c'est autre chose, malgré sa beauté dépouillée, qu'un 'chef-d'oeuvre' ; c'est davantage qu'un film d'Histoire, un film lui-même désormais historique. C'est un prodigieuse rencontre, une rencontre qui nous laisse sortir de la salle secoués, labourés, à la fois éblouis et aveuglés, avec l'impression pourtant que ces neuf heures n'ont duré qu'un instant. » (Claude Roy, *Le Nouvel Observateur*, mai 1985).

¹⁷⁸ « Il faut voir ce film. Il faut lire ce livre. Il y est question de nous-mêmes : de l'humanité. » (Sami Nair, *Les Temps modernes*, septembre 1985).

¹⁷⁹ « C'est le miracle de cette œuvre [...] de nous faire saisir comment se fait le passage de la vie vécue à la parole, témoignage hors du temps. » (Max Gallo, *Le Matin*, juin 1985).

¹⁸⁰ « En France, *Shoah* a reçu en 1985 le Prix des arts, des lettres et des sciences de la Fondation du judaïsme et le Prix de la Ligue internationale contre le racisme et l'antisémitisme ; en 1986, le César d'honneur de l'Académie des arts et techniques du cinéma ; en 1988, le Prix audiovisuel et le Prix de la télévision française. Aux États-Unis, *Shoah* obtient en 1985 le prix du *New York Film Critics Circle*, le *Los Angeles Film Critics Association Award*, le prix du *National Society of Film Critics* et *The Boston Society of Film Critics* ; en 1986, *The Torch of Liberty Award*, le *Christopher Award*, les prix du Simen Wiesenthal Center et de l'International Documentary Association ; en 1987, le *Peabody Broadcasting*, qui équivaut au plus grand prix de la télévision américaine. En Allemagne, *Shoah* est primé à cinq reprises en 1986 (Prix de la Fédération internationale de la presse cinématographique, Festival de Berlin, Caligari Filmpreis, prix Rosenstrauss et le Prix de l'Office catholique international) et reçoit l'année suivant le prix Adolf-Grimme Or, le plus grand prix de la télévision allemande. En Angleterre, il est encensé par la télévision qui lui octroie coup sur coup, en 1987-1988, diverses récompenses : *The British Academy of Film and Television Arts*, le *Broadcasting Press Guild Television Award* et le *Royal Television Society Programme Award*. En Hollande, il est primé au Festival international de Rotterdam (1986) et reçoit le prix de la résistance des artistes d'Amsterdam. (1993). » (J. Maeck, *Montrer la Shoah...*, pp. 211-212).

¹⁸¹ « Jean-Paul II rend hommage à *Shoah* », dépêche AFP du 26 septembre 1985.

¹⁸² Cf. A. Alterman, *Visages de Shoah...* ; R. Besson, *Shoah, une double référence...* ; G. Didi-Huberman, *Images malgré tout...* ; G. Didi-Huberman, « Le lieu malgré tout... » ; A.-M. Houdebine-Gravaud, *L'écriture de Shoah...* ; C. Lanzmann, *Au sujet de Shoah...* ; C. Lanzmann, *Shoah...* ; S. Liebman (dir.), *Claude Lanzmann's Shoah...* ; E. Marty, *Sur Shoah...* ; Juliette Simont (dir.), *Claude Lanzmann. Un voyant dans le siècle*, Paris, Gallimard, 2017 ; C. Torner, *Shoah, une pédagogie...*

¹⁸³ Que Julie Maeck résume ainsi : « *Shoah* n'est ni un documentaire, ni une fiction, ni 'l'enregistrement d'une réalité qui lui préexisterait' ; ce n'est pas non plus un 'film fait avec des souvenirs' puisque sa construction repose sur 'l'abolition de toute distance entre le passé et le présent' ; non pas un 'film historique' mais plutôt 'une sorte d'événement originaire'

distinguer les intentions de Lanzmann et leurs répercussions sur le fonctionnement effectif de l'œuvre.

Si Lanzmann ne renouvelle en rien l'esthétique du genre documentaire, il en affirme toutefois un certain usage qui contraste avec les formes du film de montage traditionnel ; détaché de l'enjeu du réemploi d'images déjà existantes – « sans imagination » –, le film est une succession de plans longs, confinant parfois au plan-séquence, servis par des panoramiques et des travellings qui fonctionnent comme vecteurs d'une vérité manifeste par l'extension et le débordement du cadre. Lanzmann connaît son héritage cinématographique ; il applique à sa recherche des traces du passé dans le présent les consignes que suivaient les opérateurs chargés de documenter par l'image l'ouverture des camps de concentration. Cette affirmation de la dialectique documentaire perdure jusque dans la mise en scène des témoins, lesquels ne subissent aucun montage forcé. Le témoignage ne saurait être qu'un discours, porté qu'il est par les gestes et les silences ; par conséquent, Lanzmann refuse de couper les interviews qui donnent à voir les moments d'hésitation, de repli, de souffrance voire de refus de la parole. La séquence du témoignage d'Abraham Bomba, coiffeur à la retraite en Israël, qui tondait les déportés avant leur entrée dans la chambre à gaz et que Lanzmann enregistre en train de *rejouer* le geste morbide dans un salon de coiffure de Tel-Aviv, est une des plus célèbres, qui donne à voir l'exhalaison d'un témoignage impossible et tout à la fois cathartique :

Mais je vous ai demandé : 'Qu'avez-vous éprouvé la première fois que vous avez vu ces femmes nues avec les enfants, qu'avez-vous ressenti ?', vous n'avez pas répondu.

— Vous savez, ressentir, là-bas... C'était très dur de ressentir quoi que ce soit : imaginez, travailler jour et nuit parmi les morts, les cadavres, vos sentiments disparaissaient, vous étiez mort au sentiment, mort à tout. Je vais vous raconter quelque chose : pendant la période où j'ai été coiffeur à la chambre à gaz, des femmes sont arrivées avec un transport provenant de ma ville, Czestochowa. J'en connaissais un grand nombre.

— *Vous les connaissiez ?*

— Oui, je les connaissais, j'habitais la même ville. J'habitais la même rue. Quelques-unes étaient des amies proches. Et dès qu'elles me virent, toutes s'agrippèrent à moi. 'Abe, que fais-tu ici ? Que va-t-on nous faire ?' Que pouviez-vous leur dire ? Que

étant donné que le cinéaste l'a tourné au présent, ce qui n'empêche (heureusement) pas que le film soit 'd'une rigueur historique absolue', mieux, qu'il soit 'l'incarnation de la vérité' ; en d'autres termes, *Shoah* 'n'est pas de l'ordre de la mémoire [ni de l'histoire] mais de l'immémorial et de l'atemporel'. Ces deux derniers concepts, étrangers à la recherche historique, s'inscrivent parfaitement dans la volonté de Lanzmann de faire de *Shoah* un 'monument' qui 'ne fait pas seulement partie de l'événement de la Shoah' mais qui 'contribue à la constituer comme événement' [Claude Lanzmann, « parler pour les morts », *Le Monde des débats*, mai 2000]. Entre participer à son édification et s'y substituer, le pas est vite franchi. » (J. Maeck, *Montrer la Shoah...*, p. 208-209).

pouviez-vous dire ? Un de mes amis, il était là avec moi, lui aussi était un bon coiffeur dans ma ville. Lorsque sa femme et sa sœur sont entrées dans la chambre à gaz...

__ *Continuez, Abe. Vous le devez. Il le faut.*

__ Trop affreux...

__ *Je vous en prie, nous devons le faire. Vous le savez.*

__ Je ne pourrai pas.

__ *Il le faut. Je sais que c'est très dur, je le sais, pardonnez-moi.*

__ Ne prolongez pas cela...

__ *Je vous en prie. Continuez.*

__ Je vous l'ai dit : ce sera très dur.¹⁸⁴

Abraham Bomba n'est pas le seul à être ainsi mis en scène ; d'autres témoins, à l'instar de Jan Karski, courrier du gouvernement polonais en exil et témoin extérieur du ghetto de Varsovie, que la résurgence des souvenirs fait fondre en larmes et quitter prématurément le cadre de l'image¹⁸⁵, sont contraints d'exposer la souffrance que provoque leur mémoire devant la caméra. La volonté de Lanzmann d'être sans pitié avec ses témoins tient au refus de l'archive qui suppose de trouver ailleurs « l'abolition de la distance entre le passé et le présent »¹⁸⁶. Ramenés sur les lieux de l'extermination, les survivants y *jouent* les gestes de l'époque¹⁸⁷ par

¹⁸⁴ Dialogue entre Claude Lanzmann et Abraham Bomba, *Shoah*, in C. Lanzmann, *Shoah*, p. 167-168.

¹⁸⁵ « Maintenant... Je retourne trente-cinq ans en arrière... Non, je ne retourne pas... non... non... [...] Je suis prêt. » (Jan Karski, *Shoah*, in C. Lanzmann, *Shoah*, p. 239).

¹⁸⁶ C. Lanzmann, *Shoah, un contre-mythe*.

¹⁸⁷ « Pour Lanzmann, la mise en scène des personnages, conviés à répéter les gestes d'autrefois, à rejouer les événements, synonyme pour lui au fait de les 'revivre', a pour fonction de 'faire travailler' l'imagination du (télé)spectateur et de permettre surtout à la 'vérité' de s'incarner. [...] Si, au regard de sa première description relative à son 'travail' dans la chambre à gaz-crématoire, l'histoire dramatique de son ami coiffeur n'apporte pour ainsi dire rien de fondamentalement neuf à son récit, elle permet de pulvériser les barrières protectrices dont il s'était entouré et de faire basculer la scène dans un registre émotionnel intense qui imprègne inéluctablement le spectateur. Via cette tactique, faisant fi des règles les plus élémentaires de l'éthique, Lanzmann crée les conditions de la réminiscence des souvenirs les plus douloureux et, partant, les plus enfouis, mais également les conditions permettant au spectateur de visualiser l'intérieur de la chambre à gaz-crématoire, au moment où l'on coupait les cheveux des femmes promises à la mort, comme on a précédemment visualisé l'intérieur et l'extérieur des convois attendant d'être acheminés vers le centre d'extermination grâce à la myriade de détails sollicités par l'interviewer. » (J. Maeck, *Montrer la Shoah...*, p. 313).

une *irréalisation*¹⁸⁸ qui transforme le témoin en acteur, en comédien : Simon Srebnik¹⁸⁹ chante sur la barque à fond plat de Chelmno comme lorsqu'il avait treize ans et y retrouve des habitants qui se souviennent de son chant. La mise en scène de Lanzmann est même parfois rattrapée par l'expression spontanée du geste ; après avoir demandé aux fermiers de Treblinka de reproduire devant la caméra un geste d'égorgeant, il enregistre fortuitement le même geste effectué spontanément par le conducteur de la locomotive qui amenait les Juifs au camp. Cette recherche du passé dans *autre chose* que la seule mémoire¹⁹⁰ correspond à la volonté première de Lanzmann qui se refuse au documentaire classique¹⁹¹ en recherchant la permanence des traces de l'événement jusque dans le présent : « C'est le même coup de sifflet déchirant, c'est la même gare, les mêmes bâtiments, les mêmes rails, les mêmes quais, les mêmes cheminots, les mêmes témoins. Rien n'a changé : nul besoin de reconstruire là-bas ou de s'efforcer à la fiction. »¹⁹² De

¹⁸⁸ « Il a fallu transformer ces gens en acteurs. C'est leur propre histoire qu'ils racontent. Mais la raconter ne suffisait pas. Il fallait qu'ils la jouent, c'est-à-dire qu'ils irréalisent. C'est ce qui définit l'imaginaire : irréaliser. C'est toute l'histoire du paradoxe sur le comédien. Il fallait les mettre non seulement dans une certaine disposition d'âme mais dans une certaine disposition physique. Non pas pour les faire parler mais pour que la parole soudain devienne transmissible et se charge elle-même d'une autre dimension. » (C. Lanzmann, « Le Lieu et la parole... »).

¹⁸⁹ Le film s'ouvre sur ce texte : « L'action commence de nos jours à Chelmno-sur-Ner, Pologne. A 80 kilomètres au nord-ouest de Lodz, au cœur d'une région autrefois à fort peuplement juif, Chelmno fut en Pologne le site de la première extermination des Juifs par le gaz. Elle débuta le 7 décembre 1941. 400 000 Juifs furent assassinés à Chelmno en deux périodes distinctes : décembre 1941- printemps 1943 ; juin 1944 – janvier 1945. Le mode d'administration de mort demeure jusqu'à la fin identique : les camions à gaz. Sur les 400 000 hommes, femmes et enfants qui parvinrent en ce lieu, on compte deux rescapés : Michael Podchlebnik et Simon Srebnik. Simon Srebnik, survivant de la dernière période, était alors un enfant de treize ans et demi. Son père avait été abattu sous ses yeux, au ghetto de Lodz, sa mère asphyxiée dans les camions de Chelmno. Les SS l'entrôlèrent dans un des commandos de 'Juifs du travail' qui assuraient la maintenance des camps d'extermination et étaient eux-mêmes promis à la mort. Les chevilles entravées, comme tous ses compagnons, l'enfant traversait chaque jour le village de Chelmno. Il dut d'être épargné, plus longtemps que les autres, à son agilité extrême, qui lui faisait gagner les compétitions que les nazis organisaient entre ces enchaînés, concours de saut ou de vitesse. Et aussi à sa voix mélodieuse : plusieurs fois par semaine, quand il fallait nourrir les lapins de la basse-cour SS, Simon Srebnik, surveillé par un garde, remontait la Ner sur une embarcation à fond plat, jusqu'aux confins du village, vers les prairies de luzerne. Il chantait des airs du folklore polonais et le garde en retour l'instruisait de rengaines militaires prussiennes. Tous à Chelmno le connaissaient. [...] Dans la nuit du 18 janvier 1945, deux jours avant l'arrivée des troupes soviétiques, les nazis tuèrent d'une balle dans la nuque les derniers 'Juifs du travail'. Simon Srebnik fut exécuté lui aussi. La balle ne toucha pas les centres vitaux. Revenu à lui, il rampa jusqu'à une soue à cochons. Un paysan polonais le recueillit. Un médecin-major de l'Armée Rouge le soigna, le sauva. Quelques mois plus tard, Simon partit pour Tel-Aviv avec d'autres survivants. C'est en Israël que je l'ai découvert. J'ai convaincu l'enfant chanteur de revenir avec moi à Chelmno. Il avait 47 ans. » (*Shoah*, in C. Lanzmann, *Shoah*, pp. 21-23).

¹⁹⁰ « [...] un film sur l'Holocauste doit avoir pour règle d'or le refus du souvenir, le refus de la remémoration : le pire crime, en même temps moral et artistique, qui puisse être commis lorsqu'il s'agit de réaliser une œuvre consacrée à l'Holocauste est de considérer celui-ci comme passé. L'Holocauste est soit légende, soit présent, il n'est en aucun cas de l'ordre du souvenir. Le film que je réalise est un contre-mythe, c'est-à-dire une enquête sur le présent de l'Holocauste ou à tout le moins sur un passé dont les cicatrices sont encore si fraîchement et si vivement inscrites dans les lieux et dans les consciences qu'il se donne à voir dans une hallucinante intemporalité. » (C. Lanzmann, *Shoah, un contre-mythe*).

¹⁹¹ « Mais *Shoah* n'est pas non plus – ne peut pas être – un documentaire dans lequel les personnages cravatés et vieillissés, et comme détachés de leur passé, raconteraient leurs souvenirs, tranquillement assis derrière leurs bureaux ou devant la cheminée de leur salon. La destruction des Juifs d'Europe fait aujourd'hui l'objet d'une connaissance d'ordre légendaire et mythique – le contraire même d'un savoir - . On ne tue pas les légendes en leur opposant des souvenirs, mais seulement en les confrontant, si cela se peut, au présent inconcevable dont elles ont tiré leur origine, et la seule façon d'y parvenir, c'est précisément de ressusciter le passé comme présent, de le restituer dans une actualité intemporelle. » (*Ibid.*).

¹⁹² *Ibid.*

même qu'il délaisse les archives¹⁹³, Lanzmann rechigne à la chronologie ; *Shoah* ne peut pas être le récit de l'enchaînement logique des différentes étapes du processus d'extermination¹⁹⁴, c'est une œuvre dramatique avant d'être un récit historique qui part de la « violence nue » pour assurer le caractère tragique du film ; la Solution finale est le point de départ d'une histoire dont la fin, monstrueuse autant qu'inévitable, est déjà connue¹⁹⁵. A ce titre, Lanzmann assume de prendre des libertés avec la forme documentaire et de procéder à une certaine mise en scène ; le tournage depuis un wagon d'époque en est une, mais qui reproduit l'exacte expérience visuelle du passé. Le réalisateur donne à voir la malléabilité du réel dans son enregistrement cinématographique :

La distance entre passé et présent était abolie, tout redevenait réel pour moi. Le réel est opaque, c'est la configuration vraie de l'impossible. Que signifie filmer du réel ? Faire des images à partir du réel, c'est faire des trous dans la réalité. Cadrer une scène, c'est creuser. Le problème de l'image, c'est qu'il faut faire du creux à partir du plein. [...] Soudain, ça devenait vrai. Ces mots sont si chargés d'horreur qu'ils en deviennent « légendaires ». Là, je suis passé de mon savoir théorique, du légendaire qui devait exister dans mon propre imaginaire, à une confrontation avec le réel.¹⁹⁶

¹⁹³ « La seule chose que j'ai retrouvé – et j'ai vraiment tout vu - , c'est un petit film d'une minute trente tourné par un soldat allemand qui s'appelle Wiener (que j'ai retrouvé et à qui j'ai parlé). C'est une exécution de juifs à Liepaja en Lettonie : on voit un camion arriver, un groupe de juifs en descendre à la course et aller dans une fosse anti-tank où ils sont abattus à la mitrailleuse. Ce n'est rien. De même que les images nazies du ghetto [...], ce film ne veut rien dire, on voit ça tous les jours d'une certaine façon. J'appelle ça des images sans imagination. Ce sont juste des images, ça n'a pas de sens. » (C. Lanzmann, « Le Lieu et la parole... »).

¹⁹⁴ « A la destruction de six millions de Juifs, il y a bien évidemment des raisons et des explications : le caractère d'Adolf Hitler, sa relation au Juif considéré comme le 'mauvais père', la défaite de 1918, le chômage, l'inflation, les racines religieuses de l'antisémitisme, la fonction des Juifs dans la société, l'image du Juif, l'endoctrinement de la jeunesse allemande, le rapt de l'Allemagne entière par le violeur de charme qu'était Adolf Hitler, la discipline germanique, l'esprit juif regardé comme le négatif absolu de l'esprit allemand, etc. ... Tous ces domaines d'explications (psychanalyse, sociologie, économie, religion, etc.) pris un à un ou tous ensemble sont à la fois vrais et faux, c'est-à-dire parfaitement insuffisants : s'ils ont été la condition nécessaire de l'extermination, ils n'en étaient pas la condition suffisante, la destruction des Juifs Européens ne peut se déduire logiquement ou mathématiquement de ce système de présupposés. Entre les conditions qui ont permis l'extermination et l'extermination elle-même – le fait de l'extermination – il y a une solution de continuité, il y a un hiatus, il y a un saut, il y a un abîme. [...] L'extermination ne s'engendre pas, et vouloir le faire, c'est d'une certaine façon nier sa réalité, refuser le surgissement de la violence, c'est vouloir habiller l'implacable nudité de celle-ci, la parer et donc refuser de la voir, de la regarder en face dans ce qu'elle a de plus aride et d'incomparable. En un mot, c'est affaiblir. Tout discours qui cherche à engendrer la violence est un rêve absurde de non-violent. » (C. Lanzmann, *Shoah, un contre-mythe*).

¹⁹⁵ Le montage s'autorise ainsi une organisation des séquences à rebours de la chronologie ; la dernière partie du film est consacrée à la période du ghetto, antérieure aux expériences évoquées plus tôt. L'histoire du ghetto de Varsovie apparaît ainsi « après qu'on ait connu la radicalité de la mort, pour montrer que l'extermination était incluse dans la logique des ghettos où on crevait de faim. » (*Ibid.*). De la même manière, la morale intervient dans l'organisation des séquences et rejette le plus longtemps possible le témoignage des bourreaux : « Ce ne sont pas des anciens combattants qui se retrouvent quarante ans après à la télé pour une poignée de mains virile. C'est pourquoi le premier nazi n'intervient qu'au bout de deux heures. Personne ne rencontre personne dans ce film. » (*Ibid.*).

¹⁹⁶ C. Lanzmann, « Le Lieu et la parole... ».

La pratique du tournage modifie profondément la vision qu'a Lanzmann de ce que doit être son film ; avant de se rendre en Pologne, il considérait le *lieu* comme un simple épicode de l'extermination, un « œil du cyclone » dont l'histoire pouvait être racontée depuis n'importe quel endroit ; le choc provoqué par le voyage à Chelmno, Treblinka ou Auschwitz le convainc au contraire de l'importance fondamentale du lieu comme expression toujours sensible du passé. Ainsi, avec *Shoah*, « Lanzmann n'a pas voulu faire 'un film idéaliste' où seraient posées de grandes questions, mais un film de 'géographe, de topographe', en revenant à ces lieux, pour toujours, de la destruction qui, même détruits, après la guerre, n'ont 'pas bougé'. »¹⁹⁷ Georges Didi-Huberman pose la question de la fonction des lieux : « à quoi bon » y retourner ? « Que pourraient nous *dire* de tels lieux dans un film, s'il n'y a plus rien à voir ? » Tout simplement parce que c'est là, et pas ailleurs, que l'extermination s'est jouée¹⁹⁸ ; le site des camps forme « le lieu de l'imaginaire par excellence » parce qu'on peut y *imaginer*, s'y représenter, ce que fut le génocide, par les traces laissées. Le film donne ainsi à voir un paradoxe : « plus personne n'est là où presque, plus rien n'est là ou presque, se dit-on, et pourtant le film nous montre dans de discrets vestiges combien tout, ici, demeure, devant nous. » La démonstration est servie par la pratique topographique du réalisateur ; en reconstituant le plan des camps par leurs marques au sol, en identifiant les différents lieux de l'extermination et leur fonction, il réinstalle le « c'est ici »¹⁹⁹ démonstrateur, preuve indépassable. A la gare de Sobidor, en partant de la rampe, Lanzmann rend explicite la présence du camp pourtant absent :

Les bâtiments de la gare, les rails, les quais, c'est exactement les mêmes qu'en 1942, rien n'a changé depuis 1942 ? [...] Le camp commençait où, exactement ? La limite du camp ? [...] Ici, si moi je suis là, je suis dans l'enceinte du camp, c'est bien cela ? A l'intérieur du camp ? [...] Et puis ici, là, là je suis à quinze mètres de la gare, déjà je suis en-dehors du camp ? Tout ça, c'est la partie polonaise, et puis ça, c'est la mort ? [...] Alors, donc, si je comprends bien, là on est à l'extérieur du camp... On revient là, on va pénétrer à l'intérieur... Si on compare Sobidor à Treblinka, la gare fait partie du camp, pratiquement. [...] Et puis alors là, ici, nous sommes à l'intérieur

¹⁹⁷ G. Didi-Huberman, « Le lieu malgré tout... », p. 37.

¹⁹⁸ « Sa quête ressemblait un peu à celle de ces enfants qui reviennent sur les lieux, parce qu'ils veulent absolument voir là où ils sont nés, même si cela n'existe plus, a été défiguré, est devenu, que sais-je, une autoroute ou un supermarché. Mais la quête du cinéaste était d'une autre sorte, bien sûr : Lanzmann revenait sur les lieux parce qu'il voulait absolument voir, et faire regarder, là où des millions de ses semblables avaient été détruits par d'autres de leurs semblables. Or, ce retour malgré tout, malgré le fait qu'il n'y ait plus rien, plus rien à voir, ce retour ou recours filmé, filmant, nous aura donné accès à la violence de quelque chose que je nommerai le lieu malgré tout, même si, à un moment, Lanzmann, lui, n'a trouvé que l'expression de 'non-lieu' pour nommer tout cela. [...] Parce que Lanzmann, en les filmant - selon des règles intransigeantes qu'il faudrait analyser en détail - leur découvre une terrible consistance, qui va bien au-delà de cet 'imaginaire par excellence' auquel il avait pensé d'abord. C'est la consistance de ce qui, détruit ou défiguré, néanmoins n'a pas bougé. » (*Ibid.*).

¹⁹⁹ « Difficile à reconnaître, mais c'était ici. Ici on brûlait les gens. Beaucoup de gens ont été brûlés ici. Oui, c'est le lieu. Personne n'en repartait jamais. » (Simon Srebnik, *Shoah*, in C. Lanzmann, *Shoah*, pp. 24-25).

du camp. [...] Alors, là où nous nous trouvons, c'est ce qu'on appelle la rampe, c'est bien ça ? [...] Alors donc, à l'endroit où nous sommes, c'est là où deux cent cinquante mille Juifs ont débarqué avant d'être gazés...²⁰⁰

L'attitude du réalisateur durant ces séquences est essentielle pour la reconstitution d'une topographie ; mis en scène comme enquêteur, se déplaçant, interrogeant naïvement les témoins – la connaissance portée au public doit passer par la parole de ceux qui ont vu²⁰¹ –, il pointe du doigt et oriente la caméra sur les traces du passé qu'il perçoit devant lui, se met en situation de ressentir l'organisation physique du camp. Donnant la parole aux témoins, dont il n'exige pas qu'ils se souviennent mais seulement qu'ils *reviennent*, Lanzmann fait aussi parler les pierres, qu'il a filmées « comme un fou »²⁰² ; le lieu seul peut donner à *voir* la présence irréductible du passé, dévoilée par « l'exploration nécessaire de ce 'vide' dans ses inamovibles vestiges ; l'exploration nécessaire de ce 'personne' dans ses innombrables destins ; l'exploration nécessaire de ce 'jamais' dans sa leçon pour toujours. »²⁰³ D'où le refus des archives, et l'ambition d'un contre-mythe ; l'image d'archives interdit la dialectique du rapport passé-présent, en ce qu'elle fixe l'action en un instant fini. C'est le film lui-même qui « constitue [...] une image dialectique », et produit « une collision du Maintenant et de l'Autrefois, sans

²⁰⁰ Claude Lanzmann, *Shoah*, in C. Lanzmann, *Shoah*, pp. 64-66.

²⁰¹ « [...] Cet extrait de *Shoah* fournit, en outre, quelques indications sur le statut et la fonction attribués au témoignage par le cinéaste. 'Est-ce qu'il a vu ça lui-même ?', s'enquiert d'emblée Lanzmann, autrement dit, son récit peut-il être certifié par sa présence à l'événement raconté, bref, Falborski est-il un véritable témoin oculaire du chemin parcouru par les Juifs de la synagogue à la gare ? Oui, enchaîne l'homme, il a vu de ses yeux vu, mieux, il a 'regardé' la scène. Partant, Lanzmann détermine avec exactitude le cadre définitoire du témoignage : les propos des personnages de *Shoah* sont circonscrits à leur propre vécu. Contrairement à Ophuls, qui peut être considéré comme son maître dans la manière d'amener l'interlocuteur au témoignage, Lanzmann ne mène pas l'entretien sous le monde conversationnel, émaillé d'ellipses et de détours, mais sur celui de l'interrogatoire méthodique dont les questions concises ont pour objectif, soit de préciser les propos du témoin – sont-ce les morts et/ou les personnes affaiblies qui sont placées sur la charrette ? - soit de relancer l'entretien en le faisant passer par des portes de plus en plus étroites : la description de l'événement est suivie par sa localisation. L'usage du témoignage dans *Shoah* a également pour fonction de corroborer les mêmes faits, de prime abord insignifiants, par l'entrelacement au montage des propos de ceux qui ont vécu l'événement de l'intérieur ou, au contraire, de l'extérieur. La longue séquence (trente-cinq minutes) suivant l'interview de Falborski et portant sur la déportation et l'arrivée des convois à Treblinka illustre clairement ce procédé. [...] Les témoins sont invités à décrire concrètement des détails particuliers apparemment triviaux, ils sont conviés à réitérer ce que l'on vient d'entendre afin que leurs propos, habilement guidés et étroitement contrôlés par l'intervieweur, corroborent une des étapes du processus d'extermination, dont l'horreur est ensuite narrée par une personne qui l'a vécue de l'intérieur [...] » (J. Maeck, *Montrer la Shoah...*, p. 307).

²⁰² « Il s'agissait de produire en ce film une réminiscence qui fut radicale, qui fut donc le contraire, pour chacun, d'évoquer des souvenirs déjà prêts. Il s'agissait avant même que de les faire entendre, de faire parler les survivants de cette destruction, victimes survivantes, bourreaux encore là, à un degré de précision telle que faire venir une parole sous l'œil de la caméra s'apparentait presque à la gageure – la volonté insensée, mais nécessaire : une violence par considération – de faire parler des pierres. » (Claude Lanzmann, cité in G. Didi-Huberman, « Le lieu malgré tout... », pp. 38-39).

²⁰³ « [...] Le silence d'aujourd'hui (le « calme » de la campagne visible) est à l'aune du silence d'hier (le «calme» inimaginable des morts). [...] Tel est le lieu de *Shoah*: son silence, qui renonce à rendre visible un événement sans témoin, qui n'engage le dialogue qu'avec des témoins porteurs de silence, ce silence montré, et monté tout aussi bien, c'est-à-dire mis en forme, construit, donne précisément au lieu le pouvoir de nous regarder, et en quelque sorte de nous 'dire' l'essentiel. [...] ce silence est lourd d'inimaginable. » (*Ibid.*, pp. 40-41.)

mythifier l'Autrefois ni se rassurer du Maintenant. »²⁰⁴ L'enquête sur le présent du génocide, « où à tout le moins sur un passé dont les cicatrices sont encore si fraîchement et si vivement inscrites dans les lieux et dans les consciences qu'il se donne à voir dans une hallucinante temporalité »²⁰⁵, conduit l'ensemble. En 1985, *Shoah* affirmait la nécessité de renoncer à la représentation de l'immontrable, en rupture avec l'héritage de Resnais ; cette perception de l'invisibilité du génocide s'impose alors dans l'imaginaire collectif²⁰⁶.

Voilà pour les intentions du réalisateur et leur transcription cinématographique ; reste à se poser la question de ce qui réside dans *Shoah* que Lanzmann n'a pas vu – n'a pas voulu ou su voir. L'écart entre la théorie lanzmannienne et le propos de son œuvre tient aux rapports qu'entretient le film au genre du documentaire historique – et, plus largement, à la pratique de l'écriture historique –, dont il ne se détache jamais réellement²⁰⁷. Lanzmann prétend que

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 43.

²⁰⁵ Claude Lanzmann, « De L'Holocauste à *Holocauste* ou comment s'en débarrasser », in C. Lanzmann, *Au sujet de Shoah...*, p. 316.

²⁰⁶ « La double question de la destruction des traces du meurtre de masse et de « l'invisibilité » de l'extermination dans les centres de mise à mort se trouve en effet au cœur de la démarche de Lanzmann qui convoque l'événement par le choix d'une forme cinématographique rejetant tout recours à l'image d'archives pour ancrer sa quête dans l'instance du présent à travers la figure de l'arpentage des lieux et de la parole des témoins. A la différence de *Nuit et Brouillard*, *Shoah* s'attache au destin de ceux qui n'entrèrent pas dans le camp car ils furent gazés dès leur descente des convois. En choisissant de commencer son film à Chelmno en décembre 1941, le cinéaste marque l'une des singularités de la Destruction des Juifs d'Europe. Comme le remarque en effet Vidal-Naquet, Lanzmann éclaire ainsi la spécificité du meurtre par le gaz qui vient moins encore de 'l'industrialisation de la mort' que de la disparition du face-à-face entre le meurtrier et sa victime, une disparition qui constitue 'une négation du crime à l'intérieur du crime lui-même', redoublée encore par la tentative d'en faire disparaître les traces. [...] En refusant le recours à des documents d'archives décontextualisés, pour rendre compte de cet événement singulier longtemps absorbé dans l'entité globale de la déportation et du système concentrationnaire, Lanzmann a fait prendre la pleine mesure de cette carence d'images elle-même constitutive de l'événement. Il a éclairé à rebours les mésusages récurrents des pratiques documentaires antérieures : photographies et plans de la libération des camps de concentration utilisés à contre-emploi pour 'illustrer' le génocide et venant alimenter une imagerie inappropriée de l'événement. Pour toute une génération de spectateurs, historiens compris, la démarche du cinéaste a permis de penser frontalement ce qui avait été jusque-là suggéré, par Serge Klarsfeld notamment : la différence radicale de visibilité entre les centres de mise à mort régis par la politique du secret et les camps de concentration dans lesquels la pratique légale ou clandestine de la photographie a été largement développée. » (S. Lindeperg, *Nuit et Brouillard...*, p. 109-110).

²⁰⁷ « Au regard des documentaires contemporains de Shoah, la singularité du projet de Lanzmann se manifeste clairement dans sa tentative de mettre en évidence la réalité du gazage, point nodal du film, en tablant sur les récits des acteurs de l'époque, qu'ils aient vécu les événements de l'intérieur et/ou de l'extérieur et qu'ils s'expriment sur les lieux du crime ou non. Cela dit, nonobstant l'acharnement du cinéaste à démonter, via pléthore de détails, les rouages de la destruction, à retracer la frontière, estompée par la disparition des traces du crime, entre l'intérieur et l'extérieur de l'extermination, le contenu et le dispositif filmique de Shoah ne bouleversent pas fondamentalement les carcans du récit documentaire. Rien de fondamentalement neuf car Lanzmann n'est ni le premier réalisateur à retourner avec ou sans témoins sur les lieux du crime, ni le premier à interviewer des rescapés des Sonderkommandos et des anciens nazis, ni enfin le premier à enquêter sur l'histoire des Juifs sous le nazisme. Ni le premier, ni, par ailleurs, le dernier. Ce constat n'implique pas pour autant que l'intention et la démarche de Lanzmann s'inscrivent sans hiatus dans la perspective de ses pairs qui, à la même époque, adoptent, on l'a dit, un point de vue critique à l'égard du témoignage. Encore faut-il distinguer l'intention – le discours de Lanzmann – des résultats engendrés qui ne traduisent, à l'évidence, pas toujours le dessein initial. De fait, si on se contente de regarder le film tel qu'il se donne à voir, les témoignages exposés dans Shoah ne semblent pas véhiculer une vérité en soi, pas plus que les récits des protagonistes de documentaires, tels *Hotel terminus* et *Der Prozeß*, puisqu'ils diffèrents points de vue, certes davantage convergents que divergents, s'y expriment. Au contraire, si on prend au pied de la lettre le discours du cinéaste, son film, narration par excellence de témoignages, est un 'film d'une rigueur historique absolue', un 'film sur l'incarnation en vérité' qui ne fait pas appel aux souvenirs des témoins, par essence lacunaires,

Shoah n'est ni un film d'histoire, ni un film de mémoire ; que l'œuvre constitue elle-même l'événement qu'elle donne à voir. Les dispositifs de *Shoah* ne mettraient pas en scène les souvenirs des témoins mais des *rejeux* du passé dans le présent. Pourtant, de quoi traite *Shoah*, si ce n'est d'histoire ? De quoi parlent les témoins, si ce n'est de ce dont ils ont le souvenir de l'expérience ? Par ailleurs, si le film constitue certes un événement – médiatique comme didactique voire historiographique –, l'extermination de six millions d'êtres humains est un horizon horrifique indépassable duquel le documentaire ne se détache jamais. En cherchant à imposer la vérité de l'événement-génocide face aux démonstrations négationnistes, Lanzmann fait œuvre classique d'historien, dont la continuité en une action de jugement n'est pas inédite ; et malgré son refus de la chronologie, le réalisateur donne à voir la cohérence du déroulement de l'extermination lorsqu'il contextualise les rapports entretenus par les Juifs aux Polonais avant la déportation. Lanzmann a prétendu pouvoir se passer du « pourquoi », de l'explication ; reste que le film est une démonstration implacable de la véracité du génocide et de la cohérence de ses conditions, et que son réalisateur partage une démarche commune aux historiens²⁰⁸. Il n'y a pas d'archives dans *Shoah* ? C'est faux : Lanzmann pose le regard de sa caméra sur les documents iconographiques du Musée du Kibboutz Lohame Haghetaot, en Israël, et produit un montage d'archives en temps réel. Par ailleurs, Raul Hilberg, expert privilégié du film²⁰⁹, convoque à plusieurs reprises des sources sur lesquels il opère une critique d'historien, le journal de Czerniakow écrit dans le ghetto de Varsovie ou un document administratif qui dévoile la machine bureaucratique de l'extermination :

fragmentaires et erratiques, mais à leur capacité de revivre les événements, démarche qui permet au savoir de s'incarner. » (J. Maeck, *Montrer la Shoah...*, p. 330-331).

²⁰⁸ On peut en relever plusieurs composantes : la volonté de contextualiser l'événement et de lui conférer un sens ; l'établissement d'une distinction entre le discours de l'historien, objectivé, au passé simple, et celui du témoin, au passé composé, qui trace le lien entre le passé et le présent ; une méthode de croisement des sources, signifiée par la collation de témoignages d'acteurs divers et même de « témoins au second degré » qui assument « une délégation pour ceux qui ne peuvent plus témoigner » ; enfin une mise en scène testimoniale de la parole de l'expert, qui fait la différence entre le souvenir et la connaissance (Cf. Martin Goutte, « L'historien et le paradigme testimonial dans *Shoah* de Claude Lanzmann », in J.-P. Bertin-Maghit, *Lorsque Clio...*, t. I).

²⁰⁹ « [...] aucun réalisateur n'attribue à l'historien un rôle aussi décisif à la fois dans la configuration et au sein du récit documentaire que ne l'a fait Lanzmann avec Hilberg. Ce constat est pour le moins surprenant quand on sait que le cinéaste accorde peu de crédit aux archives et aux travaux des historiens qu'il qualifie, on l'a dit, de savoir théorique de seconde main. Tout aussi frappant est le fait que, lors de ses interventions, le statut professionnel de Hilberg n'est pas mentionné. Puisque la traduction française de l'œuvre majeure de l'historien américain, *La Destruction des Juifs d'Europe*, date de 1985 et que, partant, ses thèses sont encore peu connues en France à l'époque de la réalisation de *Shoah*, Lanzmann, en taisant le statut de Hilberg, ne fait pas appel aux connaissances des spectateurs relatives à un historien qui n'a alors pas encore atteint la renommée qu'on lui connaît aujourd'hui. En réalité, bien que ce soit précisément en tant qu'historien de la destruction des Juifs que Hilberg s'exprime dans le film, Lanzmann semble avant tout considérer ce dernier comme son *alter ego*, comme un personnage de *Shoah*, qui, au même titre que lui, cherche obstinément à reconfigurer les détails de l'extermination. Autrement dit, les propos de Hilberg, sollicités par l'interviewer, visent moins à compléter le récit du film par un savoir scientifique, dont l'autorité ne peut être remise en doute, à infirmer ou confirmer les propos des témoins oculaires, qu'à valider une démarche, une méthode de travail, dont Lanzmann s'est largement inspiré, pour ensuite mettre la main à la pâte en utilisant ses propres armes, les archives, de la même manière que le cinéaste use de sa caméra et du témoignage. » (J. Maeck, *Montrer la Shoah...*, p. 317).

Ceci est « l'ordre de route » n°587, typique des trains spéciaux. Le numéro vous donne une idée de leur nombre. Au-dessous, *Nur für den Dienstgebrauch* : « Réservé à l'usage interne », ce qui est très bas dans l'échelle du secret. Et que sur ce document concernant les trains de la mort, il n'y ait pas – non seulement sur celui-ci, mais sur aucun – le mot *geheim*, secret, est étonnant pour moi. Mais, à la réflexion, le terme « secret » eût incité les destinataires à s'interroger, à poser peut-être plus de questions, eût arrêté leur attention. Or, la clé de toute l'opération sur le plan psychologique était de ne jamais nommer ce qui était en train de s'accomplir. Ne rien dire. Faire les choses. Ne pas les décrire. D'où le : « réservé à l'usage interne ». Et voyez aussi combien ont connaissance de ce document ! « Bfe » : gares. Sur cette ligne, nous en avons... huit, et ici, nous sommes à Malkinia qui est bien sûr la dernière gare avant Treblinka. Vous avez donc huit destinataires pour cette relativement courte distance, via Radom, jusqu'au district de Varsovie, huit, car le train passe par ces huit gares et chacune d'elles doit être avisée. Mais pourquoi deux feuillets si un seul suffit ? Nous trouvons donc PKR, sigle qui désigne un train de la mort roulant vers son but, mais aussi le train vide après son arrivée à Treblinka qui maintenant en repart. Et vous le savez vide par la lettre L, *leer*, figurant ici. [...] Observez le peu de subtilité du système de numérotation : nous passons de 9228 à 9229, puis 9230, 9231, 9232. Aucune originalité ici, un trafic des plus ordinaires. [...] Trafic de mort. Et maintenant, le train quitte un ghetto en cours de liquidation, pour Treblinka. Il part le 30 septembre 1942 à 4h18 – selon l'horaire tout au moins – et il arrive à Treblinka le matin suivant, à 11h24. C'est un très long train, ce qui explique sa lenteur. Vous lisez : « 50G », cinquante wagons de marchandise, bourrés de gens : un transport exceptionnellement « lourd ». Heure d'arrivée : 11h24, c'est le matin, 15h59, heure de départ. Dans ce laps de temps, le train doit être déchargé, nettoyé, et prêt à repartir. Et la numérotation se poursuit avec le train vide. Il part à 4 heures de l'après-midi et se dirige vers une autre petite ville, où il prend des victimes. Et vous voyez, il est 3 heures du matin quand il repart pour Treblinka, qu'il atteint le lendemain. [...] Encore un long trajet. Il arrive puis repart ailleurs. Même situation, même voyage. Re-départ pour Treblinka et finalement arrivée à Czestochowa le 29 septembre. Et la boucle est bouclée. C'est ce qu'on appelle un « ordre de route ». Et si vous faites le compte des trains pleins... nous parlons peut-être de dix mille Juifs morts sur ce seul « ordre de route ». ²¹⁰

D'après Julie Maeck, « Hilberg n'est pas sollicité pour alimenter le récit documentaire d'un savoir scientifique, par essence et nécessairement détaché du sujet étudié, mais pour mettre en scène la méthode historique, incarnant d'abord son propre rôle, puis *in fine* celle d'un

²¹⁰ Raul Hilberg, *Shoah*, in C. Lanzmann, *Shoah*, pp. 197-200.

mort »²¹¹, à savoir Czerniakow. Sa présence affirme le rapport inéluctable que le film entretient à l'écriture scientifique de l'histoire ; par sa mise en scène de témoins délaissés des documentaires – les exécuteurs mais, plus encore, les membres des *sonderkommandos* –, *Shoah* se fait le relais des carences de l'historiographie allemande et française²¹². Le film conduit alors un renouvellement de la recherche historique ; alors que l'historiographie française apparaît en retard lors du colloque consacré à *L'Allemagne nazie et le Génocide juif*²¹³, Pierre Vidal-Naquet le présente comme « la seule grande œuvre française assurée de durer, et comme on le dit, de rester »²¹⁴. Plus frappant encore, le triptyque établi par Raul Hilberg dans son ouvrage *Exécuteurs, victimes, témoins*²¹⁵, est une reprise de la catégorisation des témoins du film par Lanzmann, qui avait fait cohabiter dans l'espace cinématographique les survivants du génocide, les témoins polonais et les bourreaux nazis²¹⁶ ; le livre est dédié à Claude Lanzmann. En définitive, *Shoah* bénéficie de la situation de décrépitude de la mémoire et de l'histoire du génocide qu'il contribue à revigorer ; « l'impression de la radicale nouveauté éprouvée par les spectateurs contemporains de la réalisation de *Shoah* tient, sans nul doute, à la fois au retard et aux carences de l'historiographie française qui entame seulement l'intégration des résultats des travaux étrangers, et à la pénurie de films français sur le sujet »²¹⁷ en même temps que le film est projeté au « bon moment », à la conclusion d'un ensemble d'affaires qui font ressurgir l'antisémitisme par le négationnisme dans la société française. Quinze ans plus tard, *Shoah* réactive ainsi la fonction du documentaire historique « qu'avait joué *Le Chagrin et la Pitié* à

²¹¹ « A l'instar des autres personnages du film, les connaissances de Hilberg sont donc mises à contribution pour révéler, puis remettre en mouvement, au même titre que les propos des exécuteurs, des victimes et des témoins, les événements passés. » (J. Maeck, *Montrer la Shoah...*, p. 328).

²¹² « Cette carence historiographique est consécutive à la nature propre du 'travail' des *Sonderkommandos*, et prend sa source au moment même de la destruction : 'hors classe au camp, ces hommes le demeurent aussi dans la mémoire collective [...] ainsi que dans la recherche historique. La mise en exergue de la tragédie vécue par ces hommes n'aura pas été le fait des historiographes, ce sont des réalisateurs comme Fruchtman avec *Ein einfacher Mensch* et, surtout, Lanzmann avec *Shoah* qui assumeront ce rôle au milieu des années 1980. En faisant du récit de ces hommes le point nodal du récit documentaire, en s'appuyant sur leurs propos pour décortiquer les rouages de la destruction et pour éclairer leurs conditions d'existence, ces réalisateurs ont anticipé d'une quinzaine d'années le travail des historiens. » (*Ibid.*, p. 227).

²¹³ François Furet (dir.), *L'Allemagne nazie et le génocide juif*, actes du colloque de l'EHESS, Paris, Gallimard, Seuil, 1985.

²¹⁴ Pierre Vidal-Naquet, « L'épreuve de l'historien : réflexions d'un généraliste », in F. Bédarida (dir.), *La politique nazie d'extermination*, actes du colloque des 11-13 décembre 1987, Institut d'histoire du temps présent, Paris, Albin Michel, 1989.

²¹⁵ Raul Hilberg, *Exécuteurs, victimes, témoins*, 1992, trad. Paris, Gallimard, 1994.

²¹⁶ Lesquels, pour certains, sont présents dans leur film à leur insu ; Lanzmann enregistre les entretiens à l'aide d'une caméra « paluche » cachée dans un sac, dont le signal est transmis à des opérateurs dans un camion. Le film met en scène ces enregistrements en caméra cachée, les interviews étant parfois insérés au montage au travers du moniteur présent dans le camion.

²¹⁷ J. Maeck, *Montrer la Shoah*, p. 340.

l'égard des souvenirs de l'Occupation en France, sur un tout autre mode et un autre ton. Et il reste à ce titre une borne essentielle pour saisir les représentations des années 1980. »²¹⁸

c. *La Shoah sans le génocide ?*

La situation de *Shoah* est d'autant plus exceptionnelle que le documentaire est sans équivalent à la télévision française ; la représentation des Juifs au petit écran connaît un pic au début des années quatre-vingt²¹⁹, alors que les programmes historiques dans leur ensemble accusent un déclin certain à partir de 1982²²⁰. L'importance de la représentation de l'histoire et de la mémoire juive est donc toute relative, et ne bénéficie pas d'un contexte médiatique favorable. Rares sont les documentaires qui traitent de la spécificité du génocide juif, et sans jamais mettre en cause la participation du régime de Vichy – parfaitement absent du film de Lanzmann, entièrement focalisé sur la Pologne et l'Allemagne. Le documentaire en trois parties²²¹ de Michel Rotman et Nat Lilenstein, *Les Révolutionnaires du Yiddishland*, diffusé sur Antenne 2 en mars 1984, a un caractère exceptionnel : il s'agit de la seule série documentaire à aborder l'histoire du peuple Juif en Europe sur le temps long, lui restituant un rôle actif et abordant de front les questions des politiques antisémites puis de l'extermination²²². Dans l'ensemble, les documentaires des années quatre-vingt abordent toutefois plutôt l'histoire juive sur un mode personifié qui interdit la prise en compte du génocide ; *L'Affaire Wallenberg*²²³ de Philippe Halphen et Jean-Michel Meurice aborde la vie de Raoul Wallenberg, juif suédois employé par Roosevelt comme diplomate en 1944. Si le génocide est évoqué, c'est en tant qu'événement face auquel Wallenberg tente héroïquement de s'opposer ; l'émission s'attarde surtout sur le « mystère » de l'arrestation du diplomate par les Soviétiques en 1947, laissé pour mort mais dont des témoins s'accordent à dire qu'il est toujours vivant en 1982. Le documentaire, diffusé dans un magazine de reportage, est une enquête²²⁴ analogue à celles que

²¹⁸ H. Rouso, *Le syndrome...*, p. 273.

²¹⁹ Cf. J. Maeck, *Montrer la Shoah...*, pp. 257-258.

²²⁰ Cf. I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*

²²¹ *Les Révolutionnaires du Yiddishland*, « Du Shtetl à la révolution », diffusé sur Antenne 2 le 4 mars 1984 (identifiant de notice INA : CPB84050148) ; « Entre Hitler et Staline », diffusé sur Antenne 2 le 11 mars 1984 (CPB84051109) ; « Auschwitz et après », diffusé sur Antenne 2 le 18 mars 1984 (CPB84050075).

²²² Contrairement à l'analyse qu'en fait Julie Maeck (« Ainsi, *Du shtetl à la révolution* examine la culture yiddish en Europe de l'Est de la fin du XXe siècle à la révolution russe tandis que *Entre Hitler et Staline* considère la vie des Juifs de l'Est entre 1924 et 1938 où ils sont persécutés aussi bien par la Russie stalinienne que par l'Allemagne hitlérienne », J. Maeck, *Montrer la Shoah...*, p. 258), les deux premiers épisodes sont indissociables du « sujet » du génocide, qui constitue leur aboutissement.

²²³ *L'Affaire Wallenberg*, diffusé en deux parties sur TF1 le 17 (« L'ange de Budapest », CAA8202167101) et le 24 novembre 1982 (« Le fantôme du goulag », CAA202115701).

²²⁴ « Pour tenter de percer ce mystère, l'équipe des Mercredi de l'Information s'est déplacée de Rio de Janeiro à Dusseldorf, de Budapest à Washington, de Jérusalem à Stockholm, en quête de vérité. Soumise à des pressions et à des interdits, notamment en Hongrie, l'enquête est basée sur les archives secrètes suédoises publiées l'an dernier et qui

mène Jean-Michel Charlier à la même époque²²⁵, fondée sur l'attrait de l'inédit²²⁶ et parfaitement détachée des enjeux de la mémoire du génocide.

De la même manière, l'histoire télévisée de la déportation, si elle revient sur le mythe du déporté résistant, laisse toujours une zone d'ombre sur la spécificité juive de l'extermination. Paul-Marie de la Gorce produit pour le quarantième anniversaire de l'ouverture des camps une émission de la série *Histoire à la une* consacrée à l'histoire de la déportation²²⁷ dont il entend contrecarrer les mythes, mais de laquelle les Juifs sont absents :

On l'ignore généralement, mais [...] ces « camps de la mort », comme on les appelait durant la guerre sans trop savoir ce qu'ils recouvraient, n'ont pas existé seulement entre trente-neuf et quarante-cinq mais aussi durant une douzaine d'années. [...] Nous avons voulu esquisser une histoire de la déportation avec, serais-je tenté de dire, « l'œil froid » de l'historien. Nous désirons, et c'est là l'important, parler de ce phénomène sans tremolos, sans chercher à être professeur de vertu et tout mélanger. Ce qu'il faut savoir c'est que tout le monde était visé. Je suis très conscient de ce que le choix des témoins est arbitraire et que l'on aurait pu interroger mille autres personnes. Mais notre seul souci était de faire voir que l'on déportait indifféremment des clochards ou des penseurs d'universités. [...] La majorité des gens d'aujourd'hui n'a pas vécu cette époque, n'a pas été directement concernée par ce phénomène et pourtant la grande majorité sait que cela a existé et que cela a été terrible. Par conséquent, il reste à dire des choses essentielles. [...] Certes, il y a eu des exceptions comme les pogroms qui, en novembre 38, ont succédé à la nuit de Cristal. Mais les camps ne voyaient affluer que des opposants au régime et quelques condamnés de droit commun placés là pour l'encadrement. Tous les ennemis du nazisme étaient visés, y compris les Allemands.²²⁸

permettent de suivre au jour le jour les mensonges, les lâchetés et les gaffes qui trop longtemps ont été couvertes par la formule magique 'secret d'état'. » (Dossier de presse TF1 de l'émission, Institut national de l'audiovisuel, Fonds TF1 – Dossiers d'émissions).

²²⁵ Cf. *infra*, Chapitre V.

²²⁶ « L'affaire Wallenberg n'est pas close, notre dossier va sans doute même créer l'événement, nous produisons un témoin nouveau, un Français. Tout ce que nous présentons a été vérifié : quand on pratique un journalisme d'investigation, ça demande du temps et des moyens. [...] Philippe Halphen a gommé toute émotion de ses commentaires pour laisser parler les documents : images authentiques des 'marches de la mort', juifs de province traversant Budapest pour se diriger sur ordre d'Eichmann vers les camps, ou encore un film d'amateur montrant Wallenberg en personne brandissant des papiers au nez des 'croix fléchées', les nazis hongrois, et faisant descendre quelques juifs des trains. » (Jean-Michel Meurice, *Le Matin*, 17 novembre 1982).

²²⁷ *L'Histoire à la une*, « La déportation : le temps des assassins », diffusé sur TF1 le 30 avril 1985. Identifiant de notice INA : CPA850503350.

²²⁸ « C'est important : nous ne faisons pas une émission anti-allemande. Le système concentrationnaire ne constitue pas une bavure : il est le reflet même la doctrine nazie. [...] Nous expliquons encore dans l'émission le phénomène de l'extermination et les différences qu'il y avait entre camps de concentration et camps d'extermination. Une large part de l'émission est aussi consacrée aux problèmes de survie : physiques, médicaux. Nous montrons aussi la solidarité et

Les critiques ne s'émeuvent pas, un an avant la première sortie de *Shoah*, de ce qui n'est pas loin de constituer un discours négationniste. *Le Figaro* se contente de rappeler, en complément, que les camps de concentration ne sont pas une spécificité nazie, ayant été mis en place dès la guerre des Boers par les Anglais, et perdurant dans les goulags contemporains²²⁹ ; *L'Humanité* salue, dans une attitude qui pourrait sembler anachronique, le rassemblement des témoignages de résistants déportés²³⁰.

Rares sont donc les documentaires qui, dans les années quatre-vingt, se saisissent de la mémoire de la déportation. Par ailleurs, le témoignage, défini par le caractère volatile de la mémoire, apporte son lot de problème. Anne-Lise Stern, survivante de la déportation, les expose, elle qui rapporte que « certains d'entre nous ont raconté ce qui est arrivé à d'autres. [...] Ça a imbibé le savoir des uns et des autres : sans que l'on en soit toujours conscient, des éléments signifiants personnels entrent dans la production du témoignage. Quand on témoigne il est très difficile de ne pas se servir de ce qu'on a vu ou lu depuis. »²³¹ Pour pallier cette confusion, apparaît une possibilité : « il faudrait enregistrer les déportés regardant et discutant entre eux les témoignages filmés et leur demander ce qu'ils en pensent, cela permettrait de rectifier de petits détails mais aussi de mieux comprendre le fonctionnement par associations de la mémoire »²³². Si la télévision n'organise pas de la sorte une mise en abyme de la mémoire du génocide, elle propose en revanche ce dispositif concernant les images de la déportation. Dans les années quatre-vingt, et après de nombreuses expériences de montages qui rassemblaient des images d'origines et de contexte de production divers, au premier rang desquelles *Nuit et Brouillard* d'Alain Resnais, « le regard porté [...] sur cette partie 'archives' a changé »²³³ ;

l'adaptation des uns ou des autres. Nous avons tenu aussi à parler de la résistance dans les camps, la plupart du temps très méconnue, qui a bel et bien existé sous des formes parfois très structurées et organisées. » (Paul-Marie de la Gorce, dépêche *Associated Press*, non datée).

²²⁹ *Le Figaro*, « Les Martyrs », coupure de presse non datée, Institut nationale de l'audiovisuel, Fonds TF1 – Dossiers d'émissions.

²³⁰ « Si les documents trouvés dans les archives françaises, soviétiques, allemandes, polonaises, israéliennes, etc., sont très efficaces et très frappants et permettent à la majorité des téléspectateurs, qui n'a pas vécu cette époque, de suivre l'implacable historique qui lui est proposé, les témoignages de ceux qui sont passés par cette effroyable épreuve montrent, comme le dit l'historien, que 'les camps de concentration ont été la terrible aventure commune de tous les ennemis du nazisme, y compris les Allemands.' Et ce caractère se retrouve dans le choix des témoins, de Marie-Claude Vaillant-Couturier à Geneviève de Gaulle, de notre camarade Pierre Durand à Stéphane Hessel, du réalisateur de télévision Nat Lillenstein, déporté à quinze ans, à d'autres dont le crime était d'être juif ou tzigane ou russe ou polonais... [...] Beaucoup de films et d'émissions ont rappelé, avec plus ou moins d'exactitude et d'efficacité, ce phénomène monstrueux de la déportation. Peu avaient, jusqu'à présent, atteint à cette densité et à la rigueur d'une émission qu'il faut regarder avec une particulière attention. » (*L'Humanité*, 30 avril 1984).

²³¹ Anne-Lise Stern, cité in S. Lindeperg, *Clio de 5...*, p. 181.

²³² *Ibid.*

²³³ « [...] notre savoir sur les 'images des camps' s'est en effet considérablement accru et nous conduit à relever l'amalgame des sources hétérogènes réunies par le cinéaste. Ainsi avons-nous perdu en innocence ce que nous gagnons en connaissance. On peut certes le déplorer, déclarer le film intouchable, irréductible à toute forme d'investigation sur l'origine et le statut des documents montés par Resnais. On peut vouloir en imposer une lecture en tous points conformes au geste de son créateur, figée dans le passé de sa réalisation et de son accomplissement formel, fidèle aux émotions de ses premiers admirateurs cinéphiles. Ces réflexes conservatoires ne sont pas illégitimes et s'expliquent par la violence de

historiens et réalisateurs distinguent désormais des images de deux – voire trois – générations distinctes, et portent une attention particulière à l’usage des images de propagande nazie – première génération – de même qu’ils s’interrogent sur ce que documentent exactement les images de l’ouverture des camps, tournées par les Alliés – deuxième génération²³⁴. *Auschwitz, l’album de la mémoire*²³⁵, film d’Alain Jaubert donne à voir la meilleure compréhension des archives que portent les documentaires. Il s’agit bien d’une réactualisation d’images déjà connues : le film exploite l’iconographie de « l’album d’Auschwitz », qui « irrigue depuis des décennies les représentations iconographiques de la Shoah. »²³⁶ Découvert au camp de Dora puis conservé par Lili Jacob, déportée, déposé à Yad Vashem en 1980 et édité par Serge Klarsfeld²³⁷, l’objet est un album de cent quatre-vingt-dix-sept photographies titré *Umsiedlung der Juden aus Ungarn* (« transplantation des Juifs de Hongrie ») qui documente l’arrivée à Auschwitz de convois de Juifs hongrois, dont la déportation a été organisée par Adolf Eichmann, photographiés sur la rampe du camp. « Objet isolé et pourtant omniprésent dans les représentations de la Shoah depuis des décennies parce qu’il est figuratif ; connu de tous et pourtant ni réellement questionné ni proprement analysé comme devrait l’être n’importe quel document en histoire »²³⁸, l’objet iconographique a déjà servi, en 1985, à de nombreux documentaires qui y piochaient, au besoin, les images nécessaires à l’illustration du propos²³⁹ ; il est aussi utilisé comme pièce à conviction lors du procès Eichmann en 1961, puis durant le procès de Francfort-sur-le-Main de 1965. Document de propagande interne, à destination de dignitaires nazis – l’album existe en quinze exemplaires, mais n’est pas diffusé en-dehors d’un cadre personnel ; il constitue une documentation du bon fonctionnement de la sélection des

certaines attaques portées contre *Nuit et Brouillard* depuis quelques années. Il n’est pas certain toutefois que les gardiens de son intégrité n’en fassent à leur tour une pièce de musée sur laquelle aucun regard vivant ne viendrait plus se poser. » (S. Lindeperg, *Nuit et Brouillard...*, p. 103).

²³⁴ « En dépit du court laps de temps qui les sépare, ces deux générations d’images ne sont plus considérées comme interchangeables. Outre qu’elles rendent compte de deux événements bien distincts, elles opposent radicalement deux regards sur les camps : celui des bourreaux (parfois de leurs victimes) et celui des témoins arrivés dans l’après-coup sur les lieux. Ces deux points de vue nous paraissent aujourd’hui inconciliables en une même instance du visible, de même que nous distinguons pour la période antérieure les photographies nazies et celles qui furent enregistrées par les déportés. » (*Ibid.*, p. 106).

²³⁵ *Auschwitz, l’album de la mémoire*, diffusé sur Antenne 2 le 11 février 1985. Identifiant de notice INA : CPB85052029.

²³⁶ « Pourtant, loin de documenter objectivement l’ensemble du processus d’extermination, il procède avant tout d’une opération de propagande interne destinée à vanter l’efficacité du travail des SS au moment de la déportation des juifs de Hongrie. » T. Bruttman, C. Kreutzmüller, S. Hördler, « L’album d’Auschwitz... », p. 23.

²³⁷ *L’Album d’Auschwitz*, présentation par Serge Klarsfeld, Paris, The Beate Klarsfeld Foundation, Les fils et filles des déportés juifs de France, 1980.

²³⁸ T. Bruttman, C. Kreutzmüller, S. Hördler, « L’album d’Auschwitz... », pp. 24-25.

²³⁹ Les photographies de la Shoah « ayant une fonction essentiellement illustrative, elles n’ont pas besoin de faire l’objet d’une analyse poussée, et sont utilisées afin de figurer une réalité historique. Œuvres d’un ‘grand’ photographe, elles seraient purement artistiques et se suffiraient donc à elles-mêmes. L’image marque la rétine et conditionne les représentations par la force qu’elle dégage. Elle parlerait donc d’elle-même, sans difficulté, ne donnant pas l’impression de devoir être étudiée, décryptée, lue, au sens propre du terme. Elle est montrée, infligée, assénée et se trouve exonérée de toute dimension documentaire, au-delà de la seule illustration qu’elle apporte. » (*Ibid.*, p. 23).

déportés pour la chambre à gaz à l'arrivée au camp –, l'album d'Auschwitz n'est pas une fiction comme peuvent être considérés les films tournés par les nazis à Theresienstadt ou Westerbork. Il documente, dans une certaine mesure, le processus de mise à mort du peuple juif²⁴⁰. Pour autant, selon Sylvie Lindeperg, ces images « ne trahissent pas un regard antisémite porté sur les centaines de visages livrés à l'objectif de l'appareil »²⁴¹ ; les photographies d'Auschwitz peuvent, dans cette logique, « donner prise à une stratégie de lecture littérale, décontextualisée, permettant de soutenir que rien de particulier ne se passait sur la rampe et le site de Birkenau, rien excepté l'organisation matérielle et hygiénique de l'entrée dans un camp, stratégie de lecture qui porte en elle la négation de l'acte génocidaire. »²⁴² Dès lors, la juste compréhension d'une telle source, tenue par Serge Klarsfeld comme aussi précieuse que les manuscrits de la mer Morte, devait nécessairement s'effectuer dans la contextualisation à la fois de la scène documentée et de l'organisation d'une prise de vues : « les photographies ne montrent aucun acte violent de coercition », « c'est donc notre savoir sur l'événement qui redonne aux images leurs violence cachée, nous permet d'imaginer la chambre à gaz dans le hors-cadre de l'image, de comprendre que ces vieillards, femmes ou enfants se trouvent au seuil de la mort. »²⁴³ C'est précisément le point de vue adopté par Jaubert pour son film : considérant que les clichés ne montrent pas « la face la plus horrible de la situation », cette dernière doit être révélée par « une véritable lecture des images », par « le décryptage de la photographie dans ses marges. Car c'est

²⁴⁰ « L'album porte ainsi quasi exclusivement sur le centre de mise à mort. Le camp de concentration n'est photographié qu'en une seule occasion, avec une séquence de dix photographies prises à l'intérieur du BIIC. » (*Ibid.*, p. 32). « Certaines photographies de l'album sont devenues la principale représentation des opérations de la Solution finale à Auschwitz, et même au-delà. Elles incarnent aujourd'hui la Shoah à travers le monde, dans les musées, les documentaires ou les publications, au point d'être devenues iconiques, alors qu'elles ont été réalisées pour mettre en avant la qualité du travail effectué par les SS dans le cadre de l'« opération de Hongrie ». Elles ne sont pas la réalité qui prévaut dans le traitement des convois quand ils arrivent à Auschwitz, mais une réalité, mise en scène par les SS à des fins de propagande interne. [...] Les prises de vue interfèrent avec le déroulement des opérations, les ralentissent, alors que, dans le même temps, jamais autant de transports ne sont arrivés à Auschwitz. [...] [la modification] la plus importante entre toutes, tant elle déforme la réalité dans laquelle se déroulent les opérations de la Solution finale à Auschwitz, est liée à la production même de ces clichés et leur est inhérente : c'est de nuit que l'immense majorité des convois acheminés de 1942 à 1944 sont arrivés, comme le rapportent d'innombrables acteurs et rescapés. » (*Ibid.*, p. 41). « Ainsi les photographies de l'« album d'Auschwitz » ne témoignent-elles pas des conditions habituelles d'arrivée des convois et de la sélection. Elles sont avant tout révélatrices de la manière dont les SS d'Auschwitz veulent présenter à leur hiérarchie la qualité de leur travail, montrant la fluidité des opérations, volontairement aseptisées, telles qu'elles sont escomptées par les décideurs du Reich. Il s'agit, en définitive, d'une version idéalisée de la conduite de la Solution finale à Auschwitz. » (p. 42)

²⁴¹ « [...] dans le même temps, ces photographies 'ne font pas mal' en ce qu'elles montrent des états et des étapes (un train à l'arrivée ; les portes ouvertes d'un wagon ; les files constituées sans violence apparente ; la tonte, signifiée dans ses seuls effets par l'alignement de femmes au crâne rasé...). » (S. Lindeperg, *Clio de 5...*, p. 184).

²⁴² « [...] Dans le même temps, un déchiffrement différent peut mettre au jour la terrible logique de l'extermination. Ainsi, la file des sélectionnés pour la chambre à gaz, visible sur plusieurs photographies, permet-elle d'approcher au plus près l'anéantissement puisque 'ne pas entrer dans le camp, c'est y entrer bien plus encore, jusqu'à en mourir'. » (*Ibid.*, pp. 185-186).

²⁴³ S. Lindeperg, *Nuit et Brouillard...*, p. 62.

dans les marges que se passe l'horreur, c'est dans l'avant et dans l'après que se passent les violences verbales et physiques et c'est dans l'après que se passe l'extermination »²⁴⁴.

Le travail de décryptage de l'image se double par ailleurs d'une quête mémorielle. Les photographies ne documentent pas que le processus de sélection à l'arrivée des camps ; elles sont également une trace d'histoires individuelles, en ce qu'elles rendent possible l'identification des déportés²⁴⁵. Dès avril 1945, Lili Jacob s'était reconnue, elle et des membres de sa famille, dans des photographies de l'album. Dans son film, Alain Jaubert décide de laisser la charge du commentaire à quatre survivantes de la déportation qui, dans un semi-anonymat – on connaît leurs prénoms et leurs matricules de déportées – donnent à voir « leurs propres souvenirs parfois contradictoires de l'univers concentrationnaire. » L'enjeu de ce « contrepoint » est de dépasser la seule élucidation de ce que documente la source : « le film voudrait interroger la distance entre les images et la mémoire, entre le visible et l'impensable. »²⁴⁶ Le documentaire constitue ainsi une « fugue à quatre voix », qui n'impose pas une lecture univoque des images mais donne à voir les écarts entre les différentes mémoires²⁴⁷, porteuses malgré tout de la même vérité de l'extermination. La chambre à gaz, jamais vue mais omniprésente dans les souvenirs des témoins, est le « motif principal » de cette « polyphonie de voix ». Dans *L'album de la mémoire*, les procédés documentaires et en particulier le montage sont au service du témoignage : les déportées témoignent en plusieurs temps, après avoir visionné ce qu'elles avaient déjà dit²⁴⁸. La sélection des photographies insérées en banc-titres au montage n'intervient qu'après le témoignage : Jaubert choisit celles auxquelles les quatre femmes ont réagi tout en maintenant le dispositif du contrepoint : « Ce noyau central suggère une réflexion sur la vision de l'histoire, sur le rôle de la photographie dans la cristallisation ou dans la destruction du souvenir. Car j'ai ajouté à cela ma propre réflexion sur le rôle de la photographie, sur la croyance que l'on a en sa

²⁴⁴ Alain Jaubert, entretien avec Sylvie Lindeperg, in S. Lindeperg, *Clio de 5...*, p. 187.

²⁴⁵ « Or ces photos qui rassemblent des milliers de visages, qui montrent des scènes souvent énigmatiques, qui contiennent tant de détails significatifs, restent encore à déchiffrer. Elles ne racontent pas seulement une histoire, celle de l'extermination nazie, mais des milliers d'histoires individuelles, celles des hommes, des femmes, des enfants photographiés encore bien vivants à leur descente du train et figés ainsi dans leur fragile éternité. » (Alain Jaubert, dossier de presse INA de l'émission, Institut national de l'audiovisuel, Fonds INA – Institut national de l'audiovisuel).

²⁴⁶ *Ibid.*

²⁴⁷ Malgré l'incrédulité des témoins face à l'histoire et au contenu de l'album, « chacune d'entre elles raconte des histoires, des coups de chance, des prémonitions, des coïncidences encore plus étranges que l'aventure de Lili Jacob. Souvent elles ont du mal à s'entendre sur une position géographique, sur une date, sur un souvenir. Vertiges de la mémoire, et horreur encore, cette fuite hors d'elles de ce que fut un terrible moment de leur vie. [Ce qu'elles disent] c'est que la mémoire n'est pas une donnée absolue, qu'elle s'efface et s'effrite, qu'elle se transforme, qu'elle a elle aussi, comme la photographie, ses zones d'ombres et ses métamorphoses. Les photos ne montrent pas tout, elles annoncent ce qui suit, ce que nous, nous savons aujourd'hui. Les voix tentent de dire la profondeur de l'horreur tout en sachant bien qu'il y a une part immense de l'expérience concentrationnaire qui ne pourra jamais être communiquée. L'histoire se construit envers et contre tout, en particulier contre les pièges de la mémoire. Le film veut ainsi répondre de façon implicite à tous ceux qui aujourd'hui tentent de 'réviser' l'histoire du génocide. » (*Ibid.*).

²⁴⁸ « Toutes les quatre ont préféré rester des voix presque anonymes. Pendant plusieurs heures, elles ont parlé. Puis elles ont écouté et lu ce qu'elles avaient dit, elles ont voulu recommencer, préciser certaines choses, en annuler d'autres, compléter, choisir avec moi les passages qui ont servi de bande son au film. » (*Ibid.*).

vérité. »²⁴⁹ On voit ici à jour la nécessaire archéologie des images pour en émaner du sens : « même photographique, l'image a-t-elle jamais été une preuve ? Elle traduit et trahit. C'est justement du rapport (variable et interprétable) entre ces deux fonctions que l'image tire sa signification ; et c'est sous ce rapport que le spectateur en tirera un sens et qu'il accordera sa croyance. Cette évaluation-interprétation se réalise par la mise en relation de la prise de vues avec son contexte. »²⁵⁰ Les photographies forment, à l'instar des traces de cadavres de Pompéi, une empreinte en creux des corps assassinés et, comme l'envisage Antoine de Baecque par le biais du regard-caméra, une forme cinématographique – *photographique* ? – de l'histoire²⁵¹ :

C'est un instant qui est figé, où des gens sont là, où l'on sait qu'ils regardent quelque chose, souvent le photographe. Un peu à la manière de ces tableaux de la Renaissance où l'on voit se refléter la fenêtre de l'atelier dans le coin clair de l'œil, on imagine que l'on pourrait entrer dans les yeux du personnage et voir ce qu'il voyait à ce moment-là, l'événement historique ou le non-événement, enfin l'instant. Et évidemment que l'on est déçu parce que la photographie n'a pas ce pouvoir d'enregistrement, la photographie n'enregistre que des enveloppes très extérieures, elle ne pénètre pas dans la pensée et quand on entre dans le regard des gens, on entre dans le grain de la photographie. [...] Ces grains de lumière, ces photons qui ont impressionné la pellicule, nous proposent un message que l'on ne peut pas décrypter, qui n'a peut-être pas de sens, mais qui est que des visages de femmes, d'hommes, d'enfants se sont figés là pour la dernière fois avant d'être désintégrés soit immédiatement, soit un peu plus tard. J'ai réfléchi à l'idée qu'il peut y avoir dans la photographie le même type de révélation que l'on a lorsque l'on découvre la réalité ou la vérité d'Auschwitz, c'est-à-dire que la photographie peut bouleverser en nous la perception que l'on a du réel, de l'histoire et de l'existence. C'est pourquoi j'ai procédé de façon originale en réfléchissant sur le support des images, c'est-à-dire sur le média.²⁵²

Réflexion sur le témoignage autant que sur la fonction des « images d'archives », les écarts et les rapprochements entre ces deux sources d'une connaissance historique servant la

²⁴⁹ « La photo reste à mon sens, encore aujourd'hui, le grand art populaire majeur et l'objet le plus fétichisé qui soit. Lorsqu'on regarde la photographie de proches, de parents, de gens qu'on a aimé, on est fascinés par ce moment qui a été saisi, moment de leur existence mais aussi de notre propre continuité puisque l'on vit dans une continuité qui est la succession de la leur. Les photographies d'Auschwitz nous offrent des indices permettant de décrypter un instant de la vie de ces gens, juste avant leur mort. » (Alain Jaubert, entretien avec Sylvie Lindeperg, *op. cit.*, p. 189).

²⁵⁰ F. Niney, *L'épreuve du réel...*, p. 240.

²⁵¹ Cf. A. de Baecque, *L'histoire-caméra...*

²⁵² « C'est d'ailleurs ce que fait Godard dans plusieurs de ses films, réfléchir sur le média conduit à en refaire l'histoire et donc à s'interroger sur la pertinence et sur la vérité. » (Alain Jaubert, entretien avec Sylvie Lindeperg, *op. cit.*, p. 190).

« confutation ou réfutation d'éléments de vérité »²⁵³, le film, sorti la même année que *Shoah*, s'inscrit en faux par rapport au travail de Lanzmann. D'après Anne-Lise Stern, *Auschwitz, l'album de la mémoire* était réalisable précisément parce que *Shoah* n'avait pas encore imposé le regard de son réalisateur sur la manière d'aborder le gouffre de l'extermination ; Lanzmann affirme la disparition des traces, « il n'y a plus rien, c'est le néant »²⁵⁴, et le cinéma ne pourra plus désormais prétendre reconstituer innocemment l'événement. Le film, pourtant véritable enquête historique et topographique²⁵⁵, supprimait la distance entre passé et présent, organisait « la résurrection de la Solution finale et des témoins dans la modalité du présent, une mémoire en action, une incarnation de la vérité »²⁵⁶. Tous les films qui, malgré cet enseignement, transgressent l'interdit lanzmannien du double emploi de l'images d'archives et de la reconstitution, se voient identifiés comme de nouveaux *Kapo*. Pour autant, la production cinématographique et télévisuelle n'a pas suivi *Shoah* : « le recours à l'image du passé reste un invariant »²⁵⁷ et les images des charniers sont toujours employées mal à propos comme représentations de l'extermination dans les années quatre-vingt-dix. Des fictions, et en premier lieu *La Liste de Schindler* de Steven Spielberg, témoignent de ce que « la mémoire fonctionne désormais sur le souvenir de l'image, par un effet d'intertextualité cinématographique et télévisuelle »²⁵⁸ : la scène des douches au camp, qui piège le téléspectateur en lui faisant croire qu'il va assister – transgression suprême et horrifique – au gazage des déportés, en est l'exemple le plus marquant.

Si les représentations et les imaginaires du génocide ont bien été marqués par *Shoah*, événement médiatique et œuvre à prétention absolue, il serait vain d'envisager une transformation des représentations historiques à la suite du film de Lanzmann. D'abord, ce dernier a fait l'objet d'une longue exégèse²⁵⁹ et les pleins enjeux du documentaire n'ont été perçus qu'à l'aune des réponses qu'il a suscité ; surtout, *Shoah* représente une fracture avec un

²⁵³ *Ibid.*, p. 188.

²⁵⁴ C. Lanzmann, « Le lieu et la parole... ».

²⁵⁵ Cf. Pierre Vidal-Naquet, « L'épreuve de l'historien. Réflexions d'un généraliste », *op. cit.*

²⁵⁶ S. Lindeperg, *Clio de 5...*, p. 193.

²⁵⁷ *Ibid.*

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 194.

²⁵⁹ « Comme pour *Nuit et Brouillard*, la portée de cet acte cinématographique, qui refonde le rapport entre l'art et l'événement, sera véritablement perçue et appréhendée dans l'après-coup, au fil d'une longue exégèse. Le rapport sur l'œuvre va ainsi mûrir progressivement après le choc aveugle de la révélation : éclairci et prolongé, découvert et recouvert, parfois raidi et opacifié au gré d'une impressionnante production théorique qui déborde largement le champ de la cinéphilie ; réarmé par la sortie de *La Liste de Schindler* (comme l'avait été, pour *Nuit et Brouillard*, le film de Pontecorvo) qui refonde l'exigence d'une éthique de la mise en scène ; affermi et déplacé par une série de débats et de polémiques où Lanzmann, contrairement au sphinx Resnais, occupera toute sa place. » (S. Lindeperg, *Nuit et Brouillard...*, p. 241).

certain nombre d'usages sociaux du cinéma, interdisant tout travail de deuil²⁶⁰, qui reste pourtant nécessaire à l'apaisement des mémoires. Lanzmann et ses épigones tracent, finalement, l'incompatibilité de son œuvre avec un travail historien sur les sources ; à l'hypothèse formulée par Jean-Luc Godard de l'existence des images de l'extermination²⁶¹ s'oppose celle, catégorique, d'un cinéaste a-historien²⁶² prêt à détruire toute trace cinématographique du génocide²⁶³. Que dire, *in fine*, des représentations de l'extermination des Juifs d'Europe à la télévision française ? Les principaux documentaires qui ont porté cette question par des dispositifs et un discours innovant sont d'un nombre bien limité ; en-dehors de *Shoah* et de *L'album d'Auschwitz*, les documentaires historiques sont empêtrés dans une vision aveugle de l'événement, toujours conduite par l'influence du mythe résistancialiste. La situation n'est pas différente de celle, dix ans plus tôt, de la mise en accusation de la période vichyste par *Le Chagrin et la Pitié* ; c'est une œuvre unique, saisie comme cinématographique avant d'être télévisuelle, qui cristallise l'entièreté des débats. En-dehors de ces exceptions qui marquent leur temps au point d'en devenir des symboles de l'ensemble des représentations de l'histoire à la

²⁶⁰ Avant *Shoah*, *Nuit et Brouillard* avait servi de sépulture, ou du moins de cénotaphe des parents disparus pour les survivants cinéphiles : « Pour Daney, Gille, Ostrowiecki, et pour tant d'autres, les images de Belsen servent ainsi de substitut aux images absentes, celles des Juifs gazés dont le corps a disparu, réduit en cendres par les crématoires. [...] Pour cette génération des enfants des morts dans les camps, *Nuit et Brouillard*, dans sa douceur terrible, pouvait accomplir symboliquement l'acte de dévoilement et de 'restitution' du corps des parents morts. Dans cette perspective, la puissance et la violence de *Shoah* viennent de ce que Lanzmann prend acte de la destruction et de la disparition des corps des Juifs assassinés mais aussi de ce que cette mort sans sépulture instaure un nouveau rapport au temps et à l'événement. Si *Nuit et Brouillard* et *Shoah* s'inscrivent en effet dans l'instance du présent et répondent à 'une exigence plus forte que celle du souvenir', Resnais travaille la distance et l'écart irréductible avec le passé, Lanzmann inaugure sa résurrection spectrale sur une autre scène, dans un présent à jamais dilaté qui finit par le contenir. Avec *Nuit et Brouillard*, les spectateurs, tels de modernes Antigones, pouvaient trouver une place où ensevelir les morts ; *Shoah* est le lieu de la résurrection des assassinés et du dialogue sans fin avec leurs fantômes. Comme Hamlet devant le tombeau ouvert du père qui revient en spectre pour rappeler sans fin ce qui n'a pas été transmis, le temps ne retrouve pas son écoulement normal. 'Si *Shoah* n'est ourdi que de présent, si le passé semble s'y fondre et s'y abolir, c'est que l'ordre qui gouverne et scande le film entier est celui de l'immémorial' confie Claude Lanzmann. » (*Ibid.*, p. 242).

²⁶¹ « Parce qu'ils avaient la manie de tout enregistrer. Les Allemands sont comme le criminel malade qui ne peut garder pour lui la preuve de son crime, qui ne peut s'empêcher de l'envoyer à la police alors qu'il était bien tranquille dans son coin. [...] Je n'ai aucune preuve de ce que j'avance, mais je pense que si je m'y mettais avec un bon journaliste d'investigation, je trouverais les images des chambres à gaz au bout de vingt ans. On verrait entrer les déportés et on verrait dans quel état ils ressortent. Il ne s'agit pas de prononcer des interdictions comme le font Lanzmann ou Adorno, qui exagèrent parce qu'on se retrouve alors à discuter à l'infini sur des formules du style 'c'est infilmable' - il ne faut pas empêcher les gens de filmer, il ne faut pas brûler les livres, sinon on ne peut plus les critiquer... » (Jean-Luc Godard, *Les Inrockuptibles*, n°170, 21-27 octobre 1998, p. 28).

²⁶² La prise de position d'Annette Wieviorka en témoigne : « En tant qu'historienne, je ne peux adhérer à la position de Lanzmann. Ces images, il faudrait les conserver, impérativement. Où, et comment ? C'est une première question. Faudrait-il les montrer ? On touche là à un débat qui dépasse celui sur les représentations du génocide. » (Annette Wieviorka, cité in S. Lindeperg, *Clio de 5...*, p. 269).

²⁶³ « Il n'y a pas une seconde d'archives dans *Shoah*, parce que ce n'est pas ma façon de travailler, de penser, et aussi parce qu'il n'en existe pas [...] Et si j'avais trouvé un film existant – un film secret parce que c'était strictement interdit – tourné par un SS et montrant comment 3000 juifs, hommes, femmes, enfants, mouraient ensemble, asphyxiés dans une chambre à gaz du crématoire 2 d'Auschwitz, si j'avais trouvé cela, non seulement je ne l'aurais pas montré, mais je l'aurais détruit. Je ne suis pas capable de dire pourquoi. Ça va de soi. » (Claude Lanzmann, *Le Monde*, 3 mars 1994).

télévision, le petit écran continue à diffuser une histoire cadencée qui peine à faire évoluer son paradigme mémoriel.

C. Combats d'arrière-garde

Malgré le poids nouveau que prennent à la télévision les mémoires des victimes du XXe siècle, le documentaire historique conserve donc, dans une proportion importante, une orientation traditionnelle vers une histoire non-problématique, largement consacrée aux héros résistants dont l'action efface la culpabilité d'un peuple qui s'est découvert collaborateur et à un récit militaire faisant fi de toute implication politique. Le souvenir du *Chagrin* domine les années soixante-dix et pousse la télévision à produire des films vecteurs de représentations inverses ; au-delà de la participation complice de Rémond et Elgey à l'entreprise, de nombreux documentaires transmettent une vision résistancialiste des années d'occupation et refusent l'opération de mise en perspective critique du témoignage – voire de réfutation de sa validité – telle qu'elle est orchestrée par Ophuls.

En 1976, le feuilleton de l'été est *rétro* : les fins d'après-midi du mois d'août, sur FR3, sont entièrement consacrées à l'histoire de la Résistance. Avec *Ce jour-là j'en témoigne : Chroniques du temps de l'ombre*, Armand Panigel – qui ne semblait pas destiné à réaliser des documentaires historiques : musicologue et spécialiste d'histoire du cinéma, il s'empare de la Seconde Guerre mondiale après l'avoir abordée dans son *Histoire du cinéma français par ceux qui l'ont fait* – donne la parole aux grandes figures de la lutte contre l'occupant nazi. Sans historiens, sans médiation d'aucune sorte, la série est un catalogue de souvenirs qui laisse le champ libre aux évocations personnelles et retrace les quatre années d'occupation de manière parfaitement chronologique, semaine après semaine voire au jour le jour. Présentée comme « un montage de documents d'époque et de témoignages de quelques résistants », l'émission est surtout une tribune ouverte à des responsables politiques de premier plan ; dans les années soixante-dix, Léo Hamon, Jacques Chaban-Delmas ou Maurice Schumann sont des figures essentielles du gaullisme qui perpétuent le souvenir de l'action du général alors que le nouveau président de la république semble s'en éloigner. Le propos général de la série n'est pas nouveau : la France y apparaît tout entière résistante, y compris dans un attentisme teinté de sympathie discrète pour les combattants de l'ombre ; ce faisant, les grandes figures des mouvements clandestins sont eux-mêmes porteurs de la dépréciation de leur action, qui ne représente que l'attitude naturelle qu'ont eu l'ensemble des Français. La modalité du récit, téléologique, est anti-historienne alors que les témoins sont encouragés à l'anecdotique ; le témoignage joue bien un rôle essentiel mais il est relégué à sa plus simple expression du souvenir quotidien. La période d'occupation y apparaît comme époque de perpétuelle effervescence, dont les acteurs sont guidés dès juin 1940 par une foi inébranlable en la victoire finale ; le générique, qui rassemble dans un montage

musical l'indicatif de Radio-Londres, le chant des partisans puis la Cinquième symphonie de Beethoven²⁶⁴, dénote cette perception téléologique d'un enchaînement cohérent de la lutte armée et de la Libération de 1944 à laquelle elle aboutit. Chacun des témoins s'est livré lors d'entretiens particulièrement longs, qui assurent un matériau suffisant pour couvrir la chronologie des quatre années de lutte par plusieurs points de vue différents ; ainsi, chacun évoque à son tour un même événement par le prisme de sa propre sensibilité. Il y a ici confusion entre la figure de l'acteur et celle du témoin : dans le premier épisode de la série, Jacques Canetti, Philippe Ragueneau, Léo Hamon ou Maurice Clavel décrivent à tour de rôle leurs sentiments à l'écoute de l'appel du 18 juin. Plus encore, l'absence d'une médiation historique – Henri Michel participe à l'émission, mais en tant que témoin et ancien résistant – conduit à un rassemblement de témoignages sans grande cohérence ; l'embarquement sur le *Massilia* de Pierre Mendès-France, responsable politique dont l'arrestation au Maroc puis le procès par Vichy est une affaire nationale, est rapportée à l'entrée en résistance de Jacques Chaban-Delmas qui n'est encore qu'un anonyme. Surtout, et même si les anciens collaborateurs sont exclus de la série, l'absence de médiation des témoignages autorise la justification *a posteriori* des attitudes les plus suspectes ; Pierre Boutang, militant de l'Action française et maréchaliste convaincu, rallié sur le tard au général Giraud, en profite pour revenir sur son antisémitisme notoire²⁶⁵ et se présenter en homme blanchi.

L'émission passe par ailleurs sous silence un certain nombre d'éléments qui vont à l'encontre de sa représentation héroïque de la résistance nationale. Chaque épisode est défini selon un événement majeur au centre d'une période donnée, mais la représentation de l'événement en question est variable puisqu'elle est fonction de la participation des témoins : la rencontre d'Hitler et Pétain à Montoire, « piège » de Laval tendu pour le maréchal, est ainsi évacuée en quelques séquences tandis que la manifestation du 11 novembre 1940 est présentée comme un élément-clé de la naissance de la Résistance et une preuve de l'adhésion de la population. Pis encore, les événements auxquels les témoins n'ont pas assisté sont intégrés au propos général par le montage d'actualités d'époque qui ne font l'objet d'aucune critique : le commentaire des propagandistes de Vichy se fait à nouveau entendre à la télévision, au premier degré. La perception de la Résistance se limite par ailleurs au territoire métropolitain tandis que les Alliés sont exclus du cadre ; de nombreux témoins se montrent critiques envers la politique anglaise, qui aurait abandonné les Français à leur sort, tandis que les FFL eux-mêmes sont parfois dévalorisés au profit d'une résistance intérieure qui est *restée* pour mener le

²⁶⁴ Version orchestrale, en somme, de l'indicatif annonçant les discours diffusés depuis Londres, qui reprenait le rythme de la symphonie en faisant du chiffre latin V le symbole de la victoire finale.

²⁶⁵ Se décrivant « antisémite parce qu'antiallemand », Boutang maintient sa conception d'une idéologie juive menaçante pour la France à la fin des années trente mais prétend avoir trouvé insupportable qu'on puisse attaquer les Juifs « en tant que tels » ; il entretient la vision d'un Pétain-potiche, entraîné malgré lui dans la collaboration par Pierre Laval, tandis qu'il dénonce le parti de la démocratie comme traîtres à la nation en 1940, ensuite « déguisés » en résistants.

combat. La population est héroïque dans sa souffrance qui n'est pas une résignation : Germaine Tillon parle d'une « approbation tacite populaire » aux mouvements clandestins, la Résistance n'ayant pu mener la lutte qu'avec le soutien constant d'une population fidèle et même d'éléments maréchalistes ; la culpabilité de la nation, traditionnellement mise en accusation par le montage corrélé de la foule parisienne acclamant Pétain en avril 1944 puis de Gaulle en août, est absente du discours qui dédouane les Français jusqu'au soupçon d'attentisme. *In fine*, tous étaient rassemblés dans une même lutte contre l'occupant : jusqu'aux policiers qui se montrent « plus que corrects » tandis que les forces allemandes sont seules chargées de la répression. L'histoire du génocide ne trouve, de même, guère d'attention aux yeux des auteurs de la série : la déportation est certes évoquée, mais en mettant sur le même plan le STO et la rafle du Vel' d'Hiv'. Le camp de Drancy constitue un crime impardonnable pour la France et conduit à reconsidérer le portrait du maréchal : mais Pétain n'est coupable que de ne pas avoir su s'opposer à une politique dont il était informé. La déportation intervient plus comme répression de l'engagement résistant, dans la lignée de représentations traditionnelles développées dès l'après-guerre²⁶⁶, que processus intégré à l'extermination des Juifs d'Europe. Ces derniers sont parfaitement absents de la liste des témoins – Jacques Canetti, le seul d'entre eux à avoir subi les lois anti-juives, échappe à la déportation – et le documentaire s'épargne ainsi l'évocation du génocide une fois les trains partis. On met plutôt l'accent sur l'indignation « très largement répandue » des « tas de Françaises et de Français » que décrit Léo Hamon. Le propos général se résume peu ou prou à l'analyse que porte Henri Amouroux : en zone occupée, toutes les occasions de résistance – jusqu'à un habillage aux couleurs du drapeau, manifestation de patriotisme provocateur – auraient été saisies face aux Allemands côtoyés quotidiennement ; en zone libre, la question ne se posait pas.

Cette vision très édulcorée de la période de l'occupation qui efface la culpabilité de la collaboration est toutefois un élément relativement en berne à la fin des années soixante-dix ; le mythe n'opère plus, alors que les enseignements du *Chagrin* ont infusé les représentations collectives. Le curseur se déplace alors sur l'évocation de figures disculpées de tout acte de collaboration, dans la lignée du chef de la France Libre. Émancipée de la tutelle paternelle du général de Gaulle après sa démission en 1969 puis sa mort l'année suivante, qui sont des chocs pour une frange importante de la société française, la télévision redécouvre l'homme du 18 juin à l'occasion du dixième anniversaire de son décès ; devenu un phénomène historique à part

²⁶⁶ « Ce refus de construire une histoire des persécutés, qui portait en elle le refoulement du génocide des Juifs et de l'antisémitisme d'État, épousait l'esprit des commémorations officielles cherchant à réunifier la nation autour de la célébration du sacrifice consenti par les héros de l'Armée de l'ombre. Cependant, plutôt qu'une imposition arbitraire du souvenir, cette vision sanctificatrice, recentrée sur les exploits de la Résistance, doit être envisagée comme le produit d'un effet de miroirs témoignant du large consensus historiciste de l'époque, consensus que le cinéma de la Libération révèle exemplairement. » (S. Lindeperg, *Clio de 5...*, p. 167).

entière, consacré par la distance des années, Charles de Gaulle s'affirme à titre posthume comme le héros du grand récit national télévisé.

1. Le documentaire, bastion du gaullisme ?

Le Général n'apparaît pas seul à la télévision : le petit écran transmet une certaine idée de la France en dressant le portrait héroïque de ses bras droits. Jean Moulin, devenu un personnage consensuel après sa panthéonisation en 1964, est un des fers de lance du discours résistancialiste à la télévision : l'histoire de la Résistance proposée par *Ce jour-là j'en témoigne* d'Armand Panigel s'attarde à plusieurs reprises sur son action en assimilant à son personnage des séquences entières de l'engagement clandestin²⁶⁷ tandis que Alain Decaux lui consacre l'une de ses « énigmes » dans *Alain Decaux face à l'histoire*²⁶⁸. André Malraux, personnage-témoin de premier plan des documentaires historiques concernant l'histoire du XXe siècle, n'est pas en reste : les dix ans de la disparition du ministre des Affaires culturelles sont l'occasion d'une diffusion de documentaires sur les trois chaînes²⁶⁹ qui, chacun, retracent la vie de l'homme lige de de Gaulle depuis son engagement résistant jusqu'à la tenue du pouvoir.

C'est toutefois bien le Général qui est, le plus, mis en scène par la télévision : l'année 1980 est marquée par une commémoration d'un seul personnage inédite depuis le bicentenaire de Napoléon qui, déjà, jouait des liens historiques, politiques et mémoriels entre les deux hommes. L'obsession mémorielle est le fait unique de TF1 : la première chaîne diffuse seule les différents documentaires consacrés au grand homme. Avant l'anniversaire proprement dit de son décès, la date du 18 juin est une première occasion qui voit la diffusion – à un jour près – d'un film de Pierre Lefranc²⁷⁰ et Pierre-André Boutang, *De Gaulle : le verbe et l'image*²⁷¹. Si le film entend produire une évocation exhaustive de la vie de « de Gaulle, de son enfance au jour de sa mort »²⁷², la date suppose de mettre en avant l'homme de discours dont la carrière débute par l'appel de Londres : « Il fallait le faire avec rigueur comme pour un livre d'histoire avec,

²⁶⁷ Plusieurs épisodes de la série sont déterminés par l'action de Jean Moulin : « 1^{er} janvier 1942, le retour de Jean Moulin », « 21 juin 1942, l'arrestation de Jean Moulin », « Été 1943, la fin de Jean Moulin ».

²⁶⁸ *Alain Decaux face à l'histoire*, « Jean Moulin et les énigmes de Caluire », diffusé sur TF1 le 12 février 1988. Identifiant de notice INA : CPA88001403.

²⁶⁹ Tf1 diffuse le 22 et 23 novembre 1986 *Il y a dix ans il disparaissait, André Malraux* (identifiants de notice INA : CPA86012895, CPA86042896) ; Antenne 2 propose *Les métamorphoses d'André Malraux* le 23 novembre (identifiant de notice INA : CPB86013008) ; FR3 diffuse *André Malraux : l'imaginaire au pouvoir* le 24 novembre (identifiant de notice INA : CPC86013066).

²⁷⁰ Pierre Lefranc, ancien FFL et proche de de Gaulle dont il était conseiller technique dans son cabinet de 1961 à 1963, préfet de l'Indre entre 1963 et 1965 et fondateur de l'institut Charles de Gaulle en 1971, est l'auteur de « *Avec qui vous savez* », *Vingt-cinq ans aux côtés de De Gaulle*, édité chez Plon ; il écrit le film réalisé par Boutang.

²⁷¹ Le film semble avoir un autre titre, plus explicite : *Charles de Gaulle : 1890-1970*, diffusé sur TF1 le 17 juin 1980. Identifiant de notice INA : CPA80050167.

²⁷² Dossier de presse TF1 de l'émission, Institut national de l'audiovisuel, Fonds INA – Institut national de l'audiovisuel.

toutefois, une dimension supplémentaire : celle de la voix. Nous avons en effet recherché et inclus dans le montage de nombreux discours du général... C'est en quelque sorte un de Gaulle raconté par de Gaulle ! »²⁷³ Coproduit avec l'INA, le film accorde une attention particulière au rapport entretenu par le premier président de la Ve République à la télévision ; Jean Chaveau de Lignac, chargé des relations du général avec la presse entre 1959 et 1963, et Jean Cécillon, directeur des services techniques de Radio France qui était chargé entre 1958 et 1972 de coordonner pour la télévision les allocutions, discours, conférences de presse et voyages des présidents, apportent un témoignage et une expertise professionnelle sur cet enjeu. Ce premier documentaire fixe déjà les règles de l'écriture du personnage de Gaulle : celle-ci est réservée à ses proches qui en peignent un portrait hagiographique, et convoquent en tant que documents historiques ses *Mémoires de guerre* dont la fonction première était de justifier son action politique²⁷⁴. Bien loin de proposer un regard distancié et historicisé sur son action, la télévision publique de 1980 entretient le souvenir glorieux de l'épopée gaullienne.

Parmi les premiers collaborateurs de de Gaulle au sortir de la guerre, Olivier Guichard²⁷⁵, homme politique majeur des années soixante à soixante-dix, produit avec *Mon Général* – dont le titre joue de la polysémie du déterminant, à la fois terme militaire et possessif – une histoire plus personnelle. La série de quatre films chronologiques traitant de la période 1940 à 1970, est – à nouveau – réalisée par André-Pierre Boutang en même temps que Guichard publie un ouvrage éponyme²⁷⁶ et explore son propre rapport à son protecteur : « L'envie profonde de mieux connaître, de mieux m'expliquer ce personnage auprès duquel j'avais vécu près d'un quart de siècle, je l'ai ressentie dès qu'il est mort. On peut avoir avec les morts des relations plus libres, plus essentielles. »²⁷⁷ Ce faisant, Guichard assume la subjectivité de

²⁷³ Pierre-André Boutang, *Ibid.*

²⁷⁴ « Témoignage de première importance, les *Mémoires de guerre* invitent à une lecture ambiguë de l'Occupation. Qu'ils mettent l'accent sur la Résistance et la France libre, c'est l'évidence même, et il n'y avait aucune raison pour qu'il en fût autrement. Mais, plus que cela, ils opèrent une véritable translation historique. Réduite à la saga d'une poignée d'individus, l'histoire de la France (car c'est de cela qu'il s'agit) entre 1940 et 1944 a changé de nature : son centre de gravité s'est déplacé de Paris et de Vichy vers Londres et Alger. A la nullité des actes de l'État français, l'autorité de fait, décidée en 1944, correspond, dix à quinze ans plus tard, sa mise entre parenthèses. La volonté politique transcende une réalité objective, et l'Histoire se confond avec la morale. » (H. Rousso, *Le syndrome...*, p. 280).

²⁷⁵ Engagé dans la 1^{ère} armée à la Libération, il devient chargé de mission pour de Gaulle en 1947 ; il est chef-adjoint de son cabinet en 1951 puis chef de cabinet l'année suivante, enfin directeur adjoint lorsque de Gaulle devient président du Conseil. En 1959, il est conseiller technique à l'Élysée puis est chargé de mission auprès du premier ministre en 1962, délégué à l'aménagement en 1963, ministre de l'Industrie en 1967. Il est finalement ministre de l'Éducation nationale de Georges Pompidou puis ministre de la Justice de Valéry Giscard d'Estaing.

²⁷⁶ Olivier Guichard, *Mon général*, Paris, Grasset, 1980.

²⁷⁷ « Il y avait aussi tout le Général que je n'avais pas connu, sinon comme un personnage historique – celui de la guerre – ou comme un célèbre inconnu – celui d'avant 40. Tant que le Général nous donnait cette présence quotidienne dans laquelle il était à chaque instant tout lui-même, je n'avais pas eu besoin de ce Général antérieur. Maintenant qu'il nous avait quittés, il me fallait retrouver cette unité. J'avais besoin de vérifier que 'mon' général – celui du Rassemblement, de Colombey, du pouvoir retrouvé – était bien le même que le chef de Londres, ou que l'officier solitaire. » (Olivier Guichard, « Mon Général pour la télévision... », dossier de presse TF1 de la série, Institut national de l'audiovisuel, Fonds TF1 – Dossiers d'émissions).

l'écriture du documentaire, conduite par ses souvenirs, des images d'archives d'amateurs²⁷⁸, et des interviews de responsables politiques majeurs de la période évoquée²⁷⁹. La série est résolument gaulliste et ne s'en cache pas²⁸⁰ : Pierre-André Boutang, le réalisateur, admet que

« Olivier Guichard est tout à fait gaulliste et gaullien, et il n'a aucune envie de tricher ou de truquer quoi que ce soit. Cela étant, à partir du moment on accepte de travailler dans un film sur de Gaulle, fait par Olivier Guichard, on sait que ce n'est pas un film sur de Gaulle fait par Jean-Paul Sartre ou François Mitterrand. [...] C'est un film pour de Gaulle, fait par un gaulliste, mais ce n'est pas un monument qui sanctifie un personnage. »²⁸¹

Le témoignage dans le documentaire prend ainsi ici une autre fonction : plus que de confirmer le propos général de l'émission, ou de donner à voir l'expression des mémoires d'un événement, il sert à nuancer – voir réorienter²⁸² – le discours tenu par l'auteur afin d'éviter l'écueil d'une histoire trop personnelle²⁸³. Le film apporte alors des compléments au livre, écrit

²⁷⁸ Olivier Guichard avait lancé un appel dans la presse pour recevoir des documents cinématographiques ; soixante-dix contributeurs y répondent, ce qui est « plus qu'honorable » au vu de la situation du cinéma d'amateur dans les années quarante à soixante.

²⁷⁹ Le deuxième épisode, « Du rassemblement au désert, 1946-1958 », rassemble les témoignages de Christian Pineau (ministre des Finances en 1948, puis des Affaires étrangères de 1956 à 1958), Maurice Schumann (fondateur du MRP, secrétaire d'état aux Affaires étrangères de 1951 à 1954), Alain Savary (membre de la SFIO), André Jarrot (responsable du RPF pour la Saône-et-Loire), René Pleven (ministre de la Défense nationale en 1949 et de 1953 à 1954, et président du Conseil en 1950-1951), Edgar Faure (ministre des Finances de 1952 à 1954, président du Conseil en 1955), Jacques Soustelle (secrétaire général de RPF et gouverneur de l'Algérie en 1955-1956) et Roger Frey (membre du Comité directeur du RPF de 1947 à 1952). La sélection pour l'ensemble de la série se fait sur « des témoins qui soient un peu connus et qui aient eu à un moment quelconque une relation privilégiée et irremplaçable avec le Général » : plus que des observateurs de la période, Guichard recherche des intimes à même de raconter des anecdotes.

²⁸⁰ « Je n'ai rien voulu prouver... à la limite, je n'ai pas voulu 'dire' non plus. J'ai voulu faire un tableau impressionniste, c'est-à-dire rendre perceptible aux téléspectateurs l'idée que je me fais, moi, du Général... de 'mon' Général. [...] C'est très difficile de distinguer les deux personnages [de militant gaulliste et de proche de Charles de Gaulle], mais comme je n'ai traité aucun sujet de politique actuelle, j'ai plutôt parlé en collaborateur et en admirateur du Général. Néanmoins, étant donné que tout cela est né d'une collaboration de type politique – elle-même à la base de mes convictions-, je peux difficilement séparer le gaulliste de l'homme qui a aimé le général. [...] Ce que j'ai raconté, ce qui donne le ton de l'émission, ce sont des anecdotes ou des faits qui m'avaient frappé. Et sans doute m'avaient-ils frappé parce que je les savais significatifs du personnage ; ce sont ceux qui me sont restés à l'esprit... J'ai été impressionné, au sens 'cliché' du terme ; et pour chaque grand trait du Général tel que je désirais le reproduire, j'ai retrouvé sans difficulté dans ma mémoire telle ou telle anecdote. » (Olivier Guichard, dossier de presse TF1 de la série, Institut national de l'audiovisuel, Fonds TF1 – Dossiers d'émissions).

²⁸¹ Pierre-André Boutang, *Ibid.*

²⁸² « Par ailleurs quand on parle des choses – c'est ce que je fais dans l'émission – on a tendance à se placer, non plus d'un point de vue strictement mémoriel et personnel, mais plutôt dans l'optique qui vous est présentée. Les questions que m'ont posées Pierre-André Boutang et Philippe Moret m'ont amené à faire des réponses qui ne m'étaient pas venues à l'esprit ; de même, les questions que j'ai moi-même posées à tel ou tel témoin, m'ont amené à réfléchir à des aspects du Général qu'ils connaissent mieux que moi. Cela a permis, je pense, dans une émission forcément subjective, de procéder à un recentrage du sujet, qui me semble intéressant. » (Olivier Guichard, *Ibid.*).

²⁸³ « Quand on s'adresse à tant de spectateurs divers, et pour leur faire partager le Général, on ne peut pas non plus s'appuyer seulement sur soi-même. C'est pourquoi j'ai fait appel à d'autres voix, mais toujours à des témoins qui pouvaient parler du Général parce qu'ils l'avaient effectivement vu prendre les choses et les hommes. Et j'ai été heureux de pouvoir, à travers ces points de vue très différents sur l'homme politique, retrouver l'unité du Général. Non pas que

dans le même temps. L'enregistrement des témoignages permet l'adjonction de détails dans le texte²⁸⁴, mais c'est surtout l'image qui semble opérer par magie :

Le livre n'est pas le 'livre de l'émission' ni la série la traduction du livre en images. Chaque façon de s'exprimer a son mode propre. On peut espérer embarquer le lecteur comme une sorte de passager clandestin dans une navigation qui peut, ainsi, rester en solitaire ; le livre peut mêler souvenir, réflexion et récit dans une biographie qui demeure une méditation. Mais le rapport avec les téléspectateurs est bien différent. J'ai imposé aux émissions une conception personnelle, mais elles ne pouvaient être un monologue au coin du feu. La télévision peut montrer le Général : il n'y a qu'à ouvrir les boîtes à images, celles des actualités du cinéma, de l'ORTF, ou celles des compagnons qui, à Nouméa ou à Angers, à Bagatelle ou à Brazzaville, filmaient le Général quand l'information officielle faisait semblant de l'ignorer. Il n'y a donc pas à l'évoquer : il vient si naturellement habiter l'écran.²⁸⁵

Mon Général est surtout un exemple des moyens exceptionnels dont dispose un baron du gaullisme pour défendre une histoire dont il a lui-même été l'acteur, et dont la légitimation n'est pas anodine dans la télévision giscardienne : pour seulement quatre films de cinquante-cinq minutes, l'émission a requis deux ans de production²⁸⁶ et des tournages à Londres, New York, Bruxelles, Dakar, Alger, en Allemagne, à Lille, Bordeaux et Colombey en France. La difficulté principale de réalisation, sans limites apparentes, est de « faire prendre la mayonnaise » en faisant communiquer images d'archives et séquences d'entretiens ; Boutang annonce une coupe de 90% du matériel cinématographique. *In fine*, la série apparaît à la fois comme un récit personnel – sinon intime – et une histoire officielle qui sert la légitimation du pouvoir en place, certes détaché de l'héritage gaulliste ; la personnalité des auteurs et des témoins, pour la plupart des proches qui convoquent des souvenirs mellifluents, le confirme.

Passée la commémoration de 1980, le souvenir de Charles de Gaulle continue son chemin²⁸⁷ ; Jean Lacouture et Jean Labib apposent la dernière pierre à l'édifice en 1988 avec

tous les jugements concordent, mais au-delà des jugements, ce qui m'importait, c'était de faire sentir l'extraordinaire unité d'un comportement. A cet égard, l'expérience de la télévision a été pour moi très instructive : j'ai été frappé de la rigueur de pensée et de langage qu'elle imposait. » (*Ibid.*).

²⁸⁴ « L'idée de faire le livre a précédé celle de faire l'émission, mais j'ai fait l'émission à la suite du livre. Il y a donc un lien entre les deux. L'émission m'a apporté, pour la rédaction du livre – puisque j'ai fait les deux à peu près en même temps – un certain nombre de précisions, de réponses à des questions auxquelles je n'avais pas songé. Mais ce sont tout de même deux opérations distinctes. » (*Ibid.*).

²⁸⁵ Olivier Guichard, « Mon Général pour la télévision... », *op. cit.*

²⁸⁶ Pierre-André Boutang commence la documentation à l'été 1978, et l'enregistrement des interviews avec Guichard en février 1979 ; la série est achevée en juillet 1980 après cinq mois et demi de montage.

²⁸⁷ Entre 1980 et 1989, on peut compter seize documentaires historiques qui comprennent « de Gaulle » dans leur titre, ce qui ne représente pas l'ensemble des documentaires qui abordent ce personnage.

une série largement rediffusée sur TF1 dans les années suivantes, *De Gaulle ou l'éternel défi*²⁸⁸. Proposée à Antenne 2, la série est refusée car trop chère ; TF1 en assure la production en engageant un budget de onze millions de francs²⁸⁹. La série convoque des personnalités identifiées comme spécialistes du sujet : Jean Lacouture est connu pour ses biographies d'hommes politiques et notamment du Général²⁹⁰ tandis que Frédérique Grou-Radenez, documentaliste de Jean Labib, était déjà engagée dans la réalisation des *Mémoires de guerre* de Pierre Cardinal en 1972. C'est bien l'ouvrage de Lacouture, publié à partir de 1984, qui donne naissance au projet : Michel Rotman en achète les droits en 1986 et choisit Labib comme réalisateur. La série demande deux ans de « travail de moine », qui s'ajoutent aux cinq années d'écriture de Lacouture : Jean Labib mène avec Frédérique Grou-Radenez un important travail de documentation audiovisuelle notamment auprès de l'INA²⁹¹. Le récit général de la série est une épopée dans laquelle de Gaulle apparaît dans un combat permanent, confronté à six défis successifs²⁹² : d'abord contre Pétain, puis contre la puissance américaine, les communistes, les « partisans d'une certaine Europe », les défenseurs de l'Algérie française, enfin « les Français

²⁸⁸ La série, diffusée sur TF1 entre le 14 septembre et le 19 octobre 1988, a fait l'objet d'une étude monographique par Aude Vassallo. Cf. A. Vassallo, *Le documentaire historique...*

²⁸⁹ *Le Nouvel Observateur*, 16 septembre 1988. Diffusé après 22h pour ne pas empiéter sur le programme de Jean-Pierre Foucauld, cette émission au coût faramineux pose la question de la programmation des documentaires historiques : « Pas question, bien entendu, d'installer un tel documentaire en début de soirée ; du point de vue de l'audimat, ce serait faire la guerre atomique avec un tromblon. S'il correspond davantage à l'audience de 22h30, son coût (environ 1.8 million de francs l'heure) s'avère excessif pour une case dont l'espace publicitaire est vendu quatre fois moins cher qu'à 20h30. A l'heure actuelle, la vraie place du docu se situe dans les profondeurs de la nuit, à condition toutefois qu'il ne coûte pratiquement rien, vu l'absence de public – autrement dit de recettes commerciales [...] ». (B. Lalanne, « De Gaulle ou la fin d'un genre », *L'Expansion*, 9 septembre 1988). Le coût est notamment dû à l'achat des droits des images : les 124 minutes d'images appartenant à l'INA sont facturées 700 000 francs tandis que la société Gaumont impose son tarif sur des documents qu'elle est la seule à posséder : le plan de trente secondes de la rencontre Molotov-Ribbentrop est négocié à plus de 20 000 francs. Le budget initial s'élève à neuf millions de francs pour TF1 – alors chaîne publique –, auquel s'ajoutent 1.5 millions de francs de contribution du CNC.

²⁹⁰ Engagé à gauche, Jean Lacouture est d'abord critique de l'action de Charles de Gaulle, qu'il aborde par une première biographie en 1965 (*De Gaulle*, Paris, Le Seuil, 1965) ; il évolue vers un regard plus sympathique à son égard, manifeste dans les ouvrages qu'il lui consacre dans les années 1980. Cf. Jean Lacouture, *De Gaulle*, 3 vol. (I. Le Rebelle, 1890-1944, II. Le Politique, 1944-1959, III. Le Souverain, 1959-1970), Paris, Le Seuil, 1984-1986 ; Jean Lacouture, *De Gaulle ou l'éternel défi*, Paris, Le Seuil, 1988. Pour Lacouture, ses ouvrages comme le documentaire sont une commande : « Je ne me serais jamais lancé à l'assaut de la montagne de Gaulle si on n'avait pas insisté. La première fois, en 1965, pour une collection du Seuil : on avait publié un Pétain, on a voulu un De Gaulle. Tout le monde trouvait qu'il était trop tôt. Non sans réticence, j'ai écrit ce petit livre. Lorsque, dix-sept ans plus tard, le directeur du Seuil, Michel Chodkiewicz, m'a dit : 'Il faut faire le vrai de Gaulle', j'ai résisté pendant deux ans. » (*Télérama*, 7 septembre 1988).

²⁹¹ 230 heures de documents y sont consultées, en plus d'une recherche menée dans diverses cinémathèques françaises et étrangères, notamment à la BBC ou SCA ; le préalable de l'écriture de Lacouture conduit un chercheur documentaire ciblée. Francis Denel, de l'INA, s'en félicite, habitué au « cauchemar » des réalisateurs qui souhaitent « tout voir » sur un sujet : « Pour effectuer une recherche documentaire d'archives audiovisuelles, il est nécessaire d'avoir déjà conçu un scénario. On ne crée pas un documentaire historique à partir d'un stock d'images, on le compose en respectant la trame que l'on s'est fixée au départ. » (Francis Denel, cité in A. Vassallo, *Le documentaire historique...*, p. 14).

²⁹² Il s'agit d'illustrer les défis « les plus typiques et les plus périlleux », dans une histoire « faite de combats permanents, de tensions recherchées, de crises provoquées et exploitées en vue de redresser la France et de ranimer l'ardeur des Français tentés par la médiocrité des jours ordinaires, pour leur restituer, par la manœuvre, le mouvement et la gesticulation, l'indépendance et l'ambition de jadis. » (Dossier de presse TF1 de la série, Institut national de l'audiovisuel, Fonds INA – Institut national de l'audiovisuel).

divisés et résignés ». De Gaulle y apparaît comme un personnage héroïque et atypique, « mélange incessant de Machiavel et de Don Quichotte », un « Athos qui n'oublie pas d'avoir été d'Artagnan », « rebelle » devenu « un chef d'État dont la stature internationale a dépassé de beaucoup la puissance du pays qu'il représentait »²⁹³. Pour autant, la nature des auteurs du documentaire contraste avec celle des responsables des séries précédentes : ce ne sont plus des proches du Général mais des spécialistes médiatiques d'histoire politique qui portent un regard critique. Avec Michel Rotman, producteur, Jean Labib a un passé anti-gaulliste²⁹⁴ ; la lecture de l'ouvrage de Jean Lacouture est l'occasion de découvrir les contradictions entre leur propre expérience et la biographie qui présente un « personnage plus complexe et plus intéressant », aux « actions positives » dont « l'extraordinaire restructuration de la société française à la fin de la guerre d'Algérie ». L'enjeu du documentaire est de donner à voir cet écart pour les téléspectateurs²⁹⁵ ; le film peut suppléer l'ouvrage en apportant un complément didactique enrichissant²⁹⁶. Deux postures déterminent la réalisation du documentaire qui propose un retour réflexif sur le passé : d'abord celui, autocritique, sur le passé des auteurs, ensuite celui sur l'écriture du « mythe »²⁹⁷ de Gaulle, érigé en personnage fondateur de l'histoire de France en un temps court²⁹⁸. D'où la thématique de l'affrontement : c'est durant les périodes de crise,

²⁹³ *Ibid.*

²⁹⁴ « En 61, ils étaient avec lui contre l'OAS. En 68, ils étaient contre lui avec la jeunesse. » (*Ibid.*). Les auteurs font état de leurs souvenirs de 1958 : Jean Labib a vécu les événements « historiques » de mai à travers la télévision, tandis que Rotman était un militant Jeune communiste, « lecteur assidu de *L'Express* à l'époque où ce journal menait les campagnes contre la torture en Algérie » ; l'arrivée de de Gaulle au pouvoir est ressenti comme un coup d'état.

²⁹⁵ « Je me suis dit que si j'étais dans ce cas, il devait y en avoir de nombreux autres, de ma génération en particulier, mais aussi bien de toute génération. Lacouture remettait les pendules à l'heure, et il m'a semblé évident, en tant que producteur, qu'une série télévisée pourrait prolonger cette remise à l'heure. Il y a donc une raison de fond sous l'envie de faire ce film. Avec le succès des livres, c'est presque devenu une nécessité. » (Michel Rotman, *Ibid.*).

²⁹⁶ Jean Lacouture identifie les réussites de l'émission, qui peine par ailleurs selon lui à montrer les divergences entre de Gaulle et les pouvoirs américains et européens : « La montée d'un formidable artiste de l'histoire, la saisie verbale de l'histoire par de Gaulle. Le grand discours de l'Albert Hall, tous ses discours de la guerre. C'est formidable, mieux que le livre. [...] Grâce aux documents utilisés, c'est superbe. [...] Et puis le caractère chaotique de l'affaire algérienne, que j'avais réorganisée dans le livre. Le film réinvente, et c'est mieux, le caractère improvisé, contradictoire, injuste, scandaleux, miraculeux aussi de l'affaire algérienne. [...] Enfin le grand vieillard. [...] On découvre avec les images cette fin vraiment noble qui fait le charme du Général. [...] Au spectacle de ce détachement grandiose, on a la gorge serrée. Cela, c'est plus fort que le livre. » (*Télérama*, 7 septembre 1988). On comprend alors les divergences qui existent entre histoires écrites et audiovisuelles : le livre sert la connaissance là où le film est de l'ordre du sensible.

²⁹⁷ Les auteurs refusent l'idée de l'hagiographie ; « Mais je reconnais que l'on est tombé dans la marmite de la mythologie. On y est même tombé avec allégresse. On a envie de donner à voir au spectateur quelque chose de très différent du personnel politique contemporain. Il faut tout de même préciser que la diversité des témoignages fonde l'honnêteté de la démarche. Ainsi, pour l'Algérie, nous l'avons quelque peu égratigné. Nous avons donné la parole aux partisans de l'Algérie française. Mais je reconnais que globalement, j'ai manqué peut-être d'un peu de recul, d'un peu de distance qu'on aurait pu prendre vis-à-vis du personnage. » (Jean Labib, *Le Quotidien de Paris*, 13 septembre 1988).

²⁹⁸ « Ce qui m'a surpris, c'est la rapidité avec laquelle, en moins de vingt ans, De Gaulle entrait dans l'Histoire pour y devenir un mythe. On peut dire sans être devin, à moins que surgisse quelqu'un de décisif dans les dix prochaines années, qu'il est sûrement le personnage central de l'histoire politique française du siècle. [...] Aujourd'hui, dix-huit ans après sa mort, il faut se dire que les jeunes ne le connaissent pas. D'où notre curiosité de savoir comment ils le percevront. [...] Il concerne tous les âges : chacun peut réinvestir à travers lui une partie de son passé individuel et collectif. Il y a ceux qui avaient vingt ans sous l'Occupation, ceux qui avaient vingt ans pendant la guerre d'Algérie, ceux qui avaient vingt en 68 et enfin ceux qui vont le découvrir. De Gaulle, c'est quand même trente années de notre Histoire ! » (Jean Labib, *Ibid.*).

des « moments forts » de l'histoire, que se crée le « mythe » de « l'homme des défis ». La chronologie est délaissée au profit d'une répartition thématique des épisodes qui permet « de montrer l'héritage gaullien : beaucoup de ses défis perdurent dans la politique française actuelle, comme le défi aux Américains qui influence encore largement notre politique étrangère. »²⁹⁹ Au terme des années quatre-vingt, le documentaire semble revenir à une formule classique : les documents d'archives sont exploités comme des sources objectives de l'histoire³⁰⁰ tandis que le nombre de témoins, jugés indispensables par rapport au texte historien de Lacouture³⁰¹, explose. L'enregistrement de la parole de ces derniers se fait sans questionnaire pré-conçu ; la caméra est auréolée d'un « effet catalyseur », lequel permet la libération spontanée de la parole. L'archive, elle, doit permettre le dévoilement d'images inédites qui donne une vision nouvelle de l'événement historique : le montage refuse de céder aux « plans traditionnels » – et notamment la mise en scène classique des tables rondes diplomatiques³⁰² – en privilégiant les images généralement coupées dans les documentaires, comme c'est le cas concernant la scène de signature du pacte franco-soviétique³⁰³.

Malgré le caractère épique de la série, le rapport entretenu par la télévision à la mémoire gaullienne a bien changé depuis l'arrivée de la gauche au pouvoir et ce, malgré la période de cohabitation ; l'identité des auteurs, pour certains revenus de l'extrême-gauche, suscite des réactions épidermiques de la part des thuriféraires du Général, plus habitués à voir le grand homme érigé en héros par ses anciens collaborateurs. Philippe de Gaulle, son fils, refuse de

²⁹⁹ *Ibid.*

³⁰⁰ « L'attrait le plus sensible pour le téléspectateur sera de découvrir ou redécouvrir les documents. De Gaulle, c'est une voix, c'est une image, c'est une manière d'être qu'on a pu oublier et qui resurgiront – ou que l'on découvrira complètement pour les plus jeunes. » Il y a une volonté de s'opposer à la « culture clip » des années 80 : « laisser parler le document, laisser s'installer la parole parce qu'alors elle prend son envol, on en saisit la rondeur, le lyrisme ; autrement dit, laisser le plan respirer en longueur. » Le commentaire est discret, pour apporter les informations manquantes : « C'est un film, pas un texte illustré. » (Jean Labib, *Ibid.*).

³⁰¹ Filmés en gros plan dans une posture d'experts, les témoins délivrent un discours qui est certes rapproché au livre de Lacouture ; d'un côté, l'ouvrage permet de mettre en confiance la parole et de la diriger par un plan déjà établi ; d'un autre, le témoignage complète les manques du livre en apportant des données inédites. Pour autant, le film ne s'appuie pas sur un texte issu de l'ouvrage mais sur le témoignage : « Dans le cas d'un film, ces témoignages font la matière-même du récit. Massu raconte la manière dont il avait préparé une opération aéroportée sur Paris. Bien sûr, Lacouture en parle dans le livre, mais le fait que Massu le dise devant des millions de Français prend une toute autre dimension. » (Michel Rotman, *Ibid.*). L'intégralité des témoignages est finalement reversée dans le livre qui suit la production de la série, « mis en situation par écho à telle déclaration ou telle conférence du général de Gaulle. »

³⁰² « Comment dramatiser l'Europe ? Avec des plans de messieurs sérieux assis autour d'une table ronde ? Avec des images de marathon européen où une brochette de ministres s'endort ? Ce n'était pas notre propos ! » (Jean Lacouture, *Télérama*, 7 septembre 1988).

³⁰³ « J'ai découvert des richesses insoupçonnées. Ainsi le plan, traditionnel dans tous les films, de la signature du pacte franco-soviétique de 1944 montrant Bidault et Molotov assis, de Gaulle et Staline restant debout derrière. Si l'on regarde la séquence complète, on s'aperçoit qu'y figure l'arrivée de de Gaulle en gare de Moscou, vêtu de sa longue capote à fourrure, son discours en gare, enregistré synchrone, le trajet vers le Kremlin dans une voiture impressionnante, symbole de la production soviétique d'alors. [...] Bref le matériel réellement disponible permettait d'échapper aux répétitions de plans d'un thème à l'autre. En définitive, il s'agissait d'obtenir non pas une illustration du texte, mais un montage d'images et de son tel que le commentaire final ait seulement un caractère additionnel, une ultime fonction de précision. » (Jean Labib, *Le Monde TV*, 11 septembre 1988).

participer à l'émission en raison des divergences politiques qu'il reconnaît à Lacouture³⁰⁴ ; il saisit la justice pour exiger une projection personnelle de la série et disposer du droit d'en interdire la diffusion. Alain de Boissieu, genre du Général, intente de même un procès aux auteurs du film qui n'ont pas conservé l'intégralité de son témoignage ; les deux sont déboutés. Philippe de Gaulle se déclare finalement scandalisé par l'émission³⁰⁵ : au-delà de sa critique d'un réalisateur « trotskiste », il conteste l'idée du coup d'état de 1958 et accuse les auteurs du documentaire d'avoir rendu son père trop progressiste ; ces derniers se défendent au nom de la « vérité historique ».

De Gaulle ou l'éternel défi témoigne pleinement de la stature particulière du fondateur de la Ve République, dont l'évocation dithyrambique traverse les différentes périodes de l'histoire de la télévision et les gouvernements successifs. Même sous un gouvernement de gauche, et produit par des anciens adversaires du général, les louanges dominent ce portrait d'un homme exceptionnel à côté de qui les successeurs politiques ne tiennent pas la comparaison³⁰⁶ : il y a continuité manifeste dans les représentations de l'épopée gaullienne à la télévision. Continuité aussi pour des documentaires consacrés à cette période spécifique de l'histoire : la Seconde Guerre mondiale, les événements politiques et les conflits qui en découlent, largement documentés par des archives cinématographiques qui constituent des documents d'actualité avant d'être saisies comme traces du passé, sont des objets historiques qui ancrent le documentaire dans son acception première de film de montage : documents et témoignages y sont des sources objectives de l'histoire que le montage doit mettre en connexion mais avec lesquelles il ne peut pas tricher³⁰⁷ ; la reconstitution est inenvisageable pour ces thématiques, à rebours de l'évolution du documentaire dans les années quatre-vingt sur d'autres sujets.

2. Histoire militaire, histoire politique

Au-delà de la valorisation de la figure gaullienne, la continuité d'un discours traditionnel sur l'histoire du XXe siècle est visible à la télévision par la programmation de documentaires qui perpétuent les orientations d'une histoire supposément objective, attachée aux grands conflits militaires et aux événements politiques qui, abordés sans prendre en compte leurs

³⁰⁴ *L'Express*, 9 septembre 1988.

³⁰⁵ *Le Figaro*, 30 septembre 1988.

³⁰⁶ « J'ai eu envie de faire vivre cette réelle mythologie, le mythe d'un des hommes politiques français les plus importants de ce siècle. La comparaison avec le personnel politique actuel, prêt à se mettre à quatre pattes ou à chanter n'importe quoi pour vendre son message, ne devrait pas manquer d'intérêt. » (Jean Labib, *Le Monde TV*, 11 septembre 1988).

³⁰⁷ Aude Vassallo établit dans son étude de la série une analyse des formes du documentaire qui montre les usages traditionnels qui sont faits des différents documents ; les archives cinématographiques donnent un accès direct à la véricité de l'histoire, servis par une sonorisation qui rétablit leur sens et les témoignages qui les contextualisent. Le commentaire est sciemment placé au second plan.

aspects les moins consensuels, entretiennent le flou quant aux mémoires « dévoilées » dans les années quatre-vingt. L'influence du documentaire costellien et du souvenir prestigieux des *Grandes batailles* est évidente : en 1987, Jean-Jacques Mallemanche et Michel Toutain réalisent une nouvelle *Bataille de l'Atlantique*³⁰⁸. Si le sujet – la Seconde Guerre mondiale – reste largement majoritaire dans les documentaires des années quatre-vingt, le documentaire en renouvelle quelque peu le regard, notamment en s'intéressant particulièrement à la marine allemande et en imposant une histoire « d'en bas » qui se présente explicitement comme un contre-exemple des *Grandes batailles* :

C'est un regard différent sur la guerre sous-marine. Nous n'avons pas voulu recueillir le témoignage des grands stratèges, mais celui des marins anglais et allemands, des résistants français et norvégiens qui ont vécu et participé à ces événements. Dans une guerre, les généraux poussent les pions, qui exécutent les ordres. Nous avons interrogé les pions : car ils peuvent décrire l'atrocité des combats, la mort qui les guettait.³⁰⁹

Produit par FR3 Limousin-Poitou-Charentes – la plus petite des stations régionales –, le documentaire est soumis aux limites de réalisation et de budget imposées aux productions régionales ; la recherche d'une accroche locale – la base des U-boote de la Kriegsmarine allemande à La Rochelle – est un élément essentiel pour obtenir un financement très limité ; le documentaire est réalisé par une équipe de tournage « légère »³¹⁰ et la quantité d'images d'archives par émission est limitée à douze minutes³¹¹. En-dehors de la spécificité de cette émission issue d'une station locale qui « se bat pour maintenir dans les faits une réelle production régionale sous la houlette de sa directrice des programmes, Christiane Jolivet »³¹², et qui témoigne ainsi de la difficile décentralisation des programmes de télévision dès que ces derniers touchent à autre chose que des journaux d'information locale³¹³, le discours ne module pas par rapport à l'histoire traditionnelle du conflit. Avec le même souci d'objectivité que leurs prédécesseurs, et le même enthousiasme devant les « archives spectaculaires, qu'on n'avait jamais vues à la télévision » découvertes au fort d'Ivry³¹⁴, *La bataille de l'Atlantique* est construite

³⁰⁸ *La bataille de l'Atlantique*, documentaire en trois parties diffusé sur FR3 les 16 (« L'âge d'or »), 23 (« Le retournement ») et 30 mars 1987 (« La descente aux enfers »). Identifiants de notice INA : CPC87002541, CPC87002916, CPC87003219.

³⁰⁹ *Le Figaro*, 28 février 1987.

³¹⁰ *Le Monde communication*, 15 mars 1987.

³¹¹ *Libération*, 16 mars 1987.

³¹² *L'Humanité*, 23 mars 1987.

³¹³ « On peut, avec la volonté et l'envie d'y arriver, convaincre Paris qu'une région est capable de réaliser aussi des émissions nationales susceptibles d'intéresser les télévisions étrangères. » (Christiane Jolivet, *Radio TV 8*, 16 mars 1987).

³¹⁴ *La Charente libre*, 16 mars 1987.

avec un même objectif : « Nous ne voulions pas prendre parti, juste raconter l'histoire. De l'information, rien que de l'info. »³¹⁵ La télévision des années quatre-vingt semble arriver à saturation de documentaires consacrés à la Seconde Guerre mondiale ; les archives cinématographiques militaires y sont omniprésentes, au point que l'ECPA produit son propre magazine historique. *Images d'histoire* est fondé sur deux axes : l'un relate le déroulement de la « guerre de trente ans » entre la France et l'Allemagne, en convoquant des chercheurs qui, associant leur propos à la richesse des archives cinématographiques, proposent un discours parfois réellement original³¹⁶ ; l'autre propose des images contemporaines des armées françaises, issues de la production de l'ECPA – qui tient à la fois les rôles de centre d'archives et de communication de l'armée –, qui tiennent lieu de propagande militaire réactivée.

Au terme d'une production abondante, la télévision diffuse en novembre 1989 un documentaire monumental qui fait la synthèse des réalisations précédentes : trente ans après son expérience au *Magazine du temps passé*, Frédéric Rossif revient au premier plan de l'histoire télévisée avec *De Nuremberg à Nuremberg*, diffusé aux *Dossiers de l'écran*³¹⁷ dans une version raccourcie de la production originale³¹⁸. Le film est un condensé du discours et des dispositifs des *Grandes batailles*, du *Magazine du temps passé* mais aussi du *Temps du ghetto* que Rossif avait réalisé en-dehors de la télévision ; il reprend plan pour plan et mot pour mot certaines des séquences de chacun des documentaires en étendant leurs périodes respectives : le titre l'indique, le documentaire se veut une histoire exhaustive de l'Europe en guerre de la naissance de l'Allemagne nazie à son jugement, du congrès de Nuremberg filmé par Leni Riefenstahl en 1935 au procès des crimes nazis tenu dans la même ville onze ans plus tard. Sans historiens, ni témoignages contemporains, *De Nuremberg à Nuremberg* est un montage d'archives éclairé par le ton monocorde et omniscient du commentaire : les témoignages exploités sont ceux qui avaient été enregistrés pour les documentaires des années cinquante et soixante, et qui, vingt à trente ans plus tard, ont obtenu un statut d' « images d'archives ». La confusion est totale entre des prises de vues de diverses générations et au statut mouvant : documents d'actualités, images de propagande des différents camps en guerre, reconstitutions, séquences tournées à l'ouverture des camps de concentration voire des fictions sont insérés dans un même montage qui égalise l'ensemble. La séquence d'ouverture du documentaire, restée célèbre, reprend les images et le

³¹⁵ *Télé-loisir*, 14 mars 1987.

³¹⁶ Pierre Miquel, convoqué à plusieurs reprises comme spécialiste de la Première Guerre mondiale, y fait le lien entre histoire médiatique et recherche universitaire. Certains épisodes témoignent de la capacité de la télévision à traiter sereinement de sujets auparavant tabous : « La France de Vichy », diffusé le 14 mars 1985, aborde avec Dominique Veillon, du CNRS, la politique de collaboration menée par Pétain et Laval et son caractère intrinsèquement fasciste.

³¹⁷ *De Nuremberg à Nuremberg*, diffusé en deux parties sur Antenne 2 le 21 (« Le triomphe et la guerre ») et le 22 novembre 1989 (« La défaite et le jugement »).

³¹⁸ Le film fait l'objet d'un montage de 240 minutes, divisé en quatre parties d'une heure chacune ; la version télévisée, raccourcie à 180 minutes, est composée de deux parties d'une heure et demie. Pour cette étude, j'ai visionné la version de 240 minutes dont les parties sont titrées ainsi : « La fête et le triomphe », « Le temps de la résistance », « Le tournant décisif », « La défaite et le jugement ».

montage du *Triomphe de la Volonté* de Leni Riefenstahl, reconduisant sans modifications l'esthétique et le discours cinématographique nazi dans l'objectif d'en affirmer la violence intrinsèque, exacerbée par la bande-son belliqueuse composée par Vangelis. La réactualisation des images est d'un caractère inédit pour la télévision française : en 1989, elle diffuse des séquences proprement fascistes dont la puissance d'évocation est terrifiante.

De Nuremberg à Nuremberg ne présente par ailleurs aucune marque d'historicité : ni témoins ni experts n'y interviennent, la « voix de Dieu » du commentaire est seule en lice pour décrire les événements, dévoiler les mensonges des images ou des discours³¹⁹, voire distribuer les bons points dans les actions des uns et des autres. Le résultat en est une lecture classique, événementielle, supposément objective des événements : le film suit dans un premier temps la pente ascendante du nazisme, jusqu'à asseoir sa suprématie sur l'Europe, fixée au suicide de Stefan Zweig en février 1942 ; la deuxième partie du documentaire est consacrée au long déclin de l'Allemagne nazie, des premières résistances dans les pays occupés jusqu'à la défaite finale et au procès de Nuremberg. Jusque dans ses marges, le documentaire reproduit les discours déjà entendus : la bataille d'Angleterre, pour exemple, est abordée comme l'avaient fait Guillaud, Turenne et Costelle, par le réemploi des témoignages diffusés dans les *Grandes batailles* et une insistance sur le même caractère sportif de la guerre aérienne³²⁰. Quelques modernisations apparentes se manifestent : la première est d'ordre esthétique, principalement servie par la bande-son ; le montage n'innove pas par rapport à la méthode Costelle – sinon par une inclinaison propre à Rossif vers des séquences au caractère plus symbolique voire métaphorique qu'informatif –, mais la musique composée par Vangelis relègue au second plan la sonorisation en même temps qu'elle renforce la puissance cinématographique du documentaire : de longues séquences de combat, confinant à la reconstitution fictionnelle par le montage d'images déconnectées, sont illustrées par des percussions plutôt qu'une sonorisation fidèle.

Au-delà de l'esthétique du film, ce sont des réactualisations thématiques qui sont le plus visibles : après l'expérience de réalisation de Rossif du *Temps du ghetto*, après la diffusion surtout de *Shoah* de Claude Lanzmann qui rend impossible l'évitement de la mémoire juive, le

³¹⁹ Le montage contribue également à la critique des déclarations des dirigeants des différents pays européens durant les années trente, selon les mêmes modalités que Rossif appliquait déjà trente ans avant : les différentes déclarations d'Hitler et de ses ministres, affirmant n'avoir aucune prétention à l'invasion de nouveaux territoires, sont directement accolées à des plans documentant la montée à la guerre. Le procédé manifeste un renversement du déroulement chronologique des événements : loin de toute téléologie, c'est la suite des événements qui contredit les causes initiales. De la même manière, chaque mouvement des troupes allemandes en Europe est immédiatement mise au regard des déclarations des représentants des démocraties ; les accords de Munich sont toujours exploités comme un temps fort dévoilant la lâcheté et la démission collective franco-anglaise face à la montée du fascisme. Pour autant, le commentaire se permet des va-et-vients dans la temporalité de la période : il connaît le fin mot de l'histoire et emploie les déclarations des dignitaires nazis au procès de Nuremberg pour éclairer la période de la drôle de guerre.

³²⁰ « Le 15 août, 35 avions anglais sont abattus, mais 140 allemands vont au tapis. Le 16, le match se solde par 77 à 22 en faveur de la Grande-Bretagne, qui gagne encore le 18 par 122 contre 30. Au total, les britanniques perdront 915 appareils, et les allemands 1733. » (*De Nuremberg à Nuremberg*, « Le temps de la résistance »).

documentaire se consacre plus que ses prédécesseurs à l'histoire du génocide juif ; celui-ci est évoqué dès l'entrée en Pologne des troupes allemandes, l'occupation des pays d'Europe de l'Est étant indissociable des exécutions de masse précédant la mise au mort industrialisée. Le ghetto de Varsovie tient un rôle particulier – et cher à Rossif – dans cette histoire : ce « cimetière de vivants » est annonciateur des camps, en rupture avec l'absence d'évocation de la politique antijuive dans l'Allemagne nazie avec les conquêtes militaires. Le discours demeure toutefois lié à des représentations résistantes : les déportés les mieux représentés sont ceux crédités d'actes de résistance face au génocidaire allemand et qui luttent jusqu'à la mort, dans le ghetto ou dans les camps. Au-delà de ces récits héroïques, l'histoire du génocide juif est reléguée en-dehors du discours chronologique : comme l'avaient fait les auteurs des *Grandes batailles*, l'évocation de l'extermination dans les camps³²¹ est confinée au moment du procès de Nuremberg, pensée comme un acte détaché du conflit, seulement connu à partir de l'ouverture des camps. La Shoah apparaît ainsi comme un événement brutal, accompli, irréversible, jamais questionné en tant que procédé en cours. Finalement, à rebours des *Grandes batailles* qui lui avaient consacré un épisode final quelque peu déconnecté de l'ensemble, le procès de Nuremberg constitue chez Rossif la clé du conflit : c'est par les témoignages qui s'y prononcent, régulièrement convoqués durant le film, que se dévoilent les agissements des uns et des autres de même que s'écrit le bilan de la guerre. Les crimes de guerre et crimes contre l'humanité nazis sont évoqués au rythme des plaidoiries menées par les différents procureurs ; les nombreuses images des charniers des camps de l'ouest illustrent le commentaire qui, citation de Primo Levi à l'appui³²², met en scène la déshumanisation et l'extermination des six millions de Juifs. Le génocide demeure un inmontrable, représenté par les montagnes de cadavres mis en fosse commune par des bulldozers³²³. La fonction de dévoilement du montage est réactivée à l'occasion du procès : les déclarations successives des accusés sont entrecoupées des images des crimes qu'ils contestent, dans un dépassement de la plaidoirie des procureurs³²⁴ qui, eux,

³²¹ Les actions d'extermination précédant la mise en place des camps sont toutefois traitées comme indissociables du temps de la conquête ; le commentaire évoque la politique d'extermination peu à peu dessinée par Hitler, et les premiers massacres par les fusillades puis par les gaz d'échappement de camions. Si le récit est explicite et documenté – on évoque les 97 000 personnes exterminées en quelques mois avec trois camions seulement qui précèdent la mise en place des chambres à gaz en 1942 –, l'illustration visuelle est adoucie : le plan d'un loquet de wagon se fermant avant la mise en branle du train est suffisamment éloquent pour représenter l'extermination à lui tout seul.

³²² Des gros plans sur les visages des cadavres de déportés, les yeux ouverts pointés vers l'objectif et attaqués par la vermine, est ainsi affublé des mots prononcés par le commentaire : « Vous n'avez rien à craindre de nous, ni acte de révolte, ni parole de défi. Ni même un regard qui vous juge. »

³²³ Cf. J. Maeck, *Montrer la Shoah...* ; S. Lindeperg, *Clio de 5...* Cette représentation du génocide par les charniers plutôt que la recherche de l'image manquante de l'extermination dans les chambres à gaz – que conduit Lanzmann – reconduit l'imaginaire originel du génocide dans les représentations audiovisuelles, mû par un besoin politique dès les années 1940. « C'est à un paradoxe analogue que nous confrontent les séquences des actualités, à une restriction majeure près : il ne s'agissait pas alors de rendre compte du génocide des Juifs, de trouver des images mettant en place une imagerie fictive des centres d'extermination de l'Est, mais bien de construire l'image générique des camps de la mort où furent anéantis les patriotes français. » (S. Lindeperg, *Clio de 5...*, p. 168).

³²⁴ Cf. C. Delage, « L'image comme preuve... »

avaient projeté pour porter leur accusation des images mettant en scène les dignitaires nazis aux côtés d'Hitler, présupposant la culpabilité d'une telle association sans en donner de preuve plus concrète. Dans sa mise en scène du procès, *De Nuremberg à Nuremberg* ne rompt pas avec la tradition télévisuelle qui minore le rôle d'Albert Speer depuis ses premières apparitions dans les documentaires de Daniel Costelle – lequel considérait pourtant Speer comme un coupable et un menteur – : pas évoqué avant l'énonciation du verdict, il ne fait pas partie des accusés majeurs du procès mais des « cinq autres » qui échappent à la peine de mort. Rossif conclut pourtant à la culpabilité générale en citant le texte de la pièce *Enquête sur Auschwitz* :

Chaque dactylo, chaque télégraphiste entre les mains de qui passaient les ordres de déportation étaient au courant. Chaque homme placé à l'un des milliers de postes administratifs dont dépendaient la Solution finale savait de quoi il retournait. Chaque conducteur de train, chaque aiguilleur, chaque employé qui s'occupait du chargement des hommes était au courant. Et chacun, à sa place, savait exactement ce qui devait être fait pour le bon fonctionnement de l'ensemble.³²⁵

Reprise des documentaires précédents – et de leurs séquences les plus célèbres : comme dans le *Magazine du temps passé*, comme dans *Le Chagrin et la Pitié*, c'est Maurice Chevalier chantant face aux soldats de la ligne Maginot qui représente l'insouciance de la société française pendant la drôle de guerre –, *De Nuremberg à Nuremberg* en est aussi une réactualisation : le discours historique télévisé a pleinement intégré, à la fin des années quatre-vingt, l'histoire du génocide juif comme composante majeure – quoique décalée des événements – de la Seconde Guerre mondiale. La relecture de la période se fait également à l'aune de l'actualité politique internationale³²⁶ : aucune césure n'est posée entre la guerre contre l'Allemagne et la constitution immédiate des blocs de la guerre froide, le commentaire se permettant même l'erreur grossière d'une évocation du « rideau de fer » par Winston Churchill dès mai 1945. Le péril soviétique est indissociable de la menace nazie qui le précède : si l'URSS prend Berlin au terme de la guerre, c'est parce que les Alliés ont voulu la ménager et que Staline a su profiter de la faiblesse de Roosevelt pour obtenir la plus grosse part du gâteau. La lecture du dernier conflit mondialisé en date rejoint celle de la Seconde Guerre mondiale : les démocraties européennes étaient, déjà, coupables du déclenchement de la guerre en n'ayant pas intervenu pour arrêter Hitler.

Frédéric Rossif n'est pas le seul, en cette fin de décennie, à se saisir du sujet historique qu'est désormais la guerre froide : l'histoire politique est une autre manière d'aborder les conflits du XXe siècle dans une perspective nationale – sinon patriote – et qui interdit la

³²⁵ *De Nuremberg à Nuremberg*, « La défaite et le jugement », Antenne 2, 22 novembre 1989.

³²⁶ Le film rencontre, par hasard, l'actualité dans son expression la plus contemporaine : posant les bases de l'histoire de la guerre froide, *De Nuremberg à Nuremberg* est diffusé deux semaines après la chute du mur de Berlin.

confrontation aux tabous des guerres franco-françaises. En 1978 déjà, celle-ci apparaissait comme une réponse aux épigones du *Chagrin et la Pitié* : Georgette Elgey et René Rémond, qui avaient assuré le service après-vente de la télévision après la censure du film de Marcel Ophuls, sont les responsables d'une émission de Françoise Hubert consacré à l'avènement de la Ve République³²⁷. Le retour de Charles de Gaulle n'est pas encore assumé comme coup de force – voire d'État – mais un énième défi dans le respect des institutions. Après avoir éteint le feu qui embrasait le souvenir de Vichy, la télévision doit désormais défendre la figure du Général qui commence à faire l'objet de critiques acerbes :

Sur le déroulement même des événements du 13 mai au 2 juin 1958, date de l'investiture du général de Gaulle, dernier président du Conseil des Ministres de la IVe République, l'émission démonte le mécanisme du processus qui a permis à l'ancien chef de la France Libre de revenir au pouvoir par la voie légale tout en faisant pression sur le parlement. Mais rien n'est joué le 2 juin 1958. De Gaulle a six mois pour faire accepter par le pays une constitution. Saura-t-il imposer son autorité à Alger ? Saura-t-il mettre fin à la guerre d'Algérie ? [...] Le dernier semestre de 1958 où la IVe République poursuit son existence légale voir De Gaulle et son gouvernement affronter tous ces problèmes. C'est cela aussi que 1958 évoque avec précision, en-dehors de tout esprit polémique.³²⁸

Réalisée sous le patronage d'un collectif d'historiens proches de la télévision³²⁹, l'émission réfute une fois de plus l'usage du témoignage qui risquerait « de mettre l'accent sur un point de vue particulier et d'empêcher une explication historique » ; l'histoire politique joue pleinement, à la télévision, son rôle de contrepoids de l'expression mémorielle. A la fin des années quatre-vingt, l'enjeu de l'histoire politique est devenu explicatif : *Guerre chaude, paix froide*, émission de Pierre Zucca inspirée par *L'Atlas géopolitique des rapports de force* écrit par Gérard Chaliand et Jean-Pierre Rageau, condense en un programme mi-documentaire, mi-jeu télévisé, l'histoire géopolitique et internationale depuis 1945 jusqu'en 1987, la conférence de Yalta représentant le point de départ du « jeu »³³⁰ entre l'Union Soviétique et les États-Unis. Encadrée par « dix experts internationaux », l'émission assemble un montage d'archives

³²⁷ 1958, diffusé sur FR3 le 5 novembre 1978. Identifiant de notice INA : CPC78056871.

³²⁸ Dossier de presse FR3 de l'émission, Institut national de l'audiovisuel, Fonds FR3 – France 3.

³²⁹ Sont notamment invités à la première projection du film Jean-Noël Jeanneney, Michel Winock, Pierre Nora, et François Furet.

³³⁰ Lequel répond à diverses règles : jusqu'en 1973, celles-ci opposent Est et Ouest, qui récupèrent l'influence perdue des pouvoirs coloniaux et s'imposent dans la diplomatie européenne ; à partir de 1987, de « nouvelles règles » mettent en jeu le Nord face au Sud. L'émission développe des catégories d'analyse géopolitiques génériques : « Pour comprendre ce qu'il se passe dans un État, il faut l'observer dans sa position par rapport à l'île Mondiale et à la Terre Centrale, mais aussi en se mettant à sa place pour avoir la vision qu'il a de sa propre sécurité », tandis que l'hémisphère sud est parcouru par les « anneau du sous-développement et de la pauvreté » et « anneau austral développé ».

classique qui doit conduire « une réflexion sur les enjeux d'aujourd'hui : le terrorisme, la montée de l'intégrisme, le déséquilibre démographique, et de demain... le rôle de l'espace, de l'océan, de la puissance atomique, le défi technologique »³³¹ et une séquence de jeu où une quarantaine d'« acteurs » représentent les pays dans leurs rapports mondialisés³³². Le documentaire historique achève ici sa mue vers un mélange des genres : plus vraiment documentaire, il est associé à des séquences de reconstitution jouées et les nouvelles technologies d'images de synthèse³³³ ; plus vraiment historique, il convoque des événements du passé dans le but seul d'expliquer les rapports de force du présent³³⁴ qui sont assimilés à la mise en scène même du jeu télévisé³³⁵. On perçoit, au travers des documentaires qui traitent de l'histoire militaire ou politique de la France contemporaine, l'éclatement du genre et de ses représentations ; en même temps que l'histoire du XXe siècle fait l'objet de nombreux dévoilements mémoriels qui portent l'accusation sur la responsabilité nationale, elle continue d'être utilisée à des fins lénifiantes, informatives voire pédagogiques. Le mouvement impulsé à la période précédente par *Le Chagrin et la Pitié* déborde toutefois la seule histoire des années 1939 à 1945 : la brèche ouverte dans le champ des documentaires conduit à l'exploration, à la télévision, de l'ensemble des tabous historiques jusque-là interdits d'évocation, dont la médiatisation se fait avec plus ou moins de sérénité.

D. Brèche ouverte : la fin des tabous ?

Qu'elle dissimule ou qu'elle impulse, la télévision est toujours le miroir de son temps et de ses contradictions. Elle reflète avec plus ou moins de fidélité les tensions internes à la société. La pluralité des représentations qui transitent par le petit écran force ainsi à contredire l'idée d'une télévision uniforme et monolithique. Selon une

³³¹ Dossier de presse FR3 de l'émission, Institut national de l'audiovisuel, Fonds INA – productions et coproductions INA.

³³² Avec une ambition de faire correspondre le physique des acteurs à la situation internationale des États : « Imaginez les USA symbolisés par un homme grand, tiré à quatre épingles et l'URSS représentée par quelqu'un d'un peu plus petit, dans un costume un peu étriqué... Certes c'est un détail... Mais qui aurait enlevé toute crédibilité à l'émission ! »

³³³ L'émission emploie le procédé « Mirage » pour insérer une cartographie animée, en images de synthèse, aux séquences tournées en plateau.

³³⁴ *Guerre chaude, paix froide* s'adresse en priorité à un public de jeunes, aux alentours de 16-18 ans, qui doivent étudier la géopolitique pour le baccalauréat et pour lesquels l'évocation historique est d'une utilité par rapport aux générations précédentes qui ont connu les événements en question. La SIRPA (Service d'information et de relations publiques des armées), émanation du ministère de la Défense qui coproduit l'émission, envoie ainsi un questionnaire à six mille professeurs d'histoire-géographie pour accompagner la diffusion de l'émission qui doit « sensibiliser les jeunes aux grands enjeux internationaux, connaître la perception qu'ils ont du monde dans lequel ils vivent, aiguïser leur curiosité, et leur sens critique, faire d'eux des téléspectateurs actifs et motivés. » (Dossier de presse FR3 de l'émission, *op. cit.*)

³³⁵ « La géopolitique met en lumière que notre monde est un système dynamique où se révèlent et s'affrontent des rapports de force en action. Dans ces rapports, chacun des partenaires aspire, selon son regard et ses moyens, à devenir le 'Maître du jeu', quitte à n'être d'abord que le maître d'un jeu au départ régional. » (Dossier de presse FR3 de l'émission, *op. cit.*)

hiérarchie aléatoire, elle est capable, à la fois, d'occulter les réalités et les mutations sociales, de les accompagner, voire de les anticiper en posant au cœur de l'espace public des questions jusqu'alors taboues.³³⁶

Par ses documentaires, la télévision historique ne fait pas défaut à cette analyse : dans la foulée de la résurgence des mémoires silencieuses de la Seconde Guerre mondiale et du dévoilement des conflits franco-français, le petit écran devient le champ de bataille d'un certain nombre de guerres de mémoires qui n'y transparaissaient jusque-là qu'à grand peine. Le téléspectateur des années quatre-vingt voit se rejouer dans son salon nombre de conflits qu'il pouvait croire résolus : vingt ans de distance ajoutant de la sérénité à des événements encore sensibles dix ans après leur tenue, la guerre d'Algérie et mai 68 mènent la marche d'une évocation plus générale des conflits coloniaux et de l'histoire des luttes sociales.

1. En finir avec la colonisation

a. *Quand les statues meurent, elles vont à la télévision*

Au petit écran, la notion de tabous ne suffit pas à expliquer l'absence de sujets historiques qui correspondent à des pans entiers de l'histoire de l'humanité : longtemps invisibilisée dans la culture collective, l'histoire de l'Afrique en tant que récit autonome n'est jamais abordée par des auteurs de télévision avant les années quatre-vingt. L'Afrique dispose d'une place médiatique principalement dans deux cadres qui correspondent chacun à de grands récits fondateurs de la culture européenne : le premier est celui de l'histoire des civilisations, qui accorde aux peuples du pourtour méditerranéen un rôle dans l'édification progressive d'une civilisation européenne d'origine gréco-romaine ou judéo-chrétienne, en tant que prédécesseurs glorieux – l'Égypte des pharaons – ou adversaires millénaires – les empires islamiques. Le deuxième forme une histoire de la conquête des territoires africains par les colons européens ; les populations africaines y sont dépossédées de leur propre histoire³³⁷. Quelques rares documentaires portent leur regard sur une histoire spécifiquement africaine : en 1980, Jean-Claude Morin et Marie-France Briselance abordent avec *Les Africains* l'histoire du continent

³³⁶ « Les formes évoluent : pour rendre compte de ces mutations, le témoignage des profanes est privilégié, la parole se libère et vient révéler des expériences particulières. Les mises en scène rigides cèdent le pas à des images plus brutes, plus crues où les témoins apparaissent désormais à visage découvert. Même soumise à un contrôle politique étroit, la télévision n'est pas systématiquement le canal de l'idéologie dominante ou de la pensée unique. Cette autonomie – toute relative qu'elle puisse être – tient sans doute à la complexité de ses modes de production et au tempérament d'un certain nombre de professionnels. En outre, dans une période où la censure vise d'abord les questions politiques, des marges de liberté ont été accordées à des producteurs qui ont ainsi pu briser le silence. Néanmoins, la question de l'influence télévisuelle sur le corps social reste en suspens, même si le courrier de certaines émissions montre clairement l'intensité de la mobilisation et de l'émotion suscitées par les débats de société les plus brûlants. » (A. Chauveau, *Le voile...*, p. 107).

³³⁷ Cf. *infra*, Chapitre VI.

avant sa domination par les Européens, en traitant de l'histoire du Ghana³³⁸, du Mali³³⁹, ou du Niger³⁴⁰ par la biographie de souverains célèbres ou un discours social du quotidien, puis la mise en esclavage³⁴¹ et la colonisation³⁴² des peuples africains. Cette histoire s'interrompt précocement : les luttes pour l'indépendance y sont occultées et l'histoire de l'implantation française en Afrique du nord, en particulier, n'est jamais évoquée. Les conditions de production de la série témoignent de la difficulté de la télévision publique à s'ouvrir à ce sujet : *Les Africains* n'est pas un programme national mais une production régionale, assumée par l'antenne girondine de France 3 Bordeaux. De la même manière, en 1989, la série *Africa Blues* de Jean-François Delassus, qui pose la question des rapports entre Africains et Français au long de la colonisation – et qui réitère un effacement involontaire des populations africaines de leur propre histoire : la série s'intéresse surtout à l'action coloniale française et traite des peuples autochtones à travers le regard européen – est produite par l'antenne de FR3 Lyon. A ce titre, il est révélateur que la seule série documentaire qui propose une histoire générale de l'Afrique, depuis son passé le plus ancien jusqu'aux indépendances et à l'héritage colonial, sans en occulter des éléments tabous en France, soit une production britannique adaptée pour la télévision française. TF1 est coutumière du fait : en 1984, la chaîne acquiert les droits du documentaire *D-Day* avant d'acheter à Channel Four – chaîne publique anglaise – ceux d'*Africa*³⁴³, série de Basil Davidson, John Percival et Christopher Ralling, pour un million de francs.

Coproduite avec la télévision nigériane, la série écrite par Basil Davidson – historien spécialiste de l'Afrique, qui est alors auteur d'une trentaine d'ouvrages sur le sujet, expulsé d'Afrique du sud dans les années 1950 après sa lutte contre l'Apartheid – affiche l'objectif de s'opposer au discours historique traditionnel reflet de la domination européenne, dont le projet vient de la rencontre entre Davidson et Raymond Mauny, spécialiste français de l'Afrique et professeur d'archéologie à la Sorbonne. La série ambitionne une réactualisation du discours télévisuel à l'aune de l'actualité de la recherche³⁴⁴. Il s'agit, surtout, de contrecarrer le racisme

³³⁸ *Les Africains*, « L'empire du Wagadou », diffusé sur FR3 le 9 février 1980. Identifiant de notice INA : CPC80050221.

³³⁹ *Les Africains*, « Maghan Soundyata, empereur du Mali (1235-1255), diffusé sur FR3 le 16 février 1980. Identifiant de notice INA : CPC80050051.

³⁴⁰ *Les Africains*, « Tombouctou et Djenné, les villes du Niger », diffusé sur FR3 le 23 février 1980. Identifiant de notice INA : CPC87000246.

³⁴¹ *Les Africains*, « La traite des esclaves », diffusé sur FR3 le 8 mars 1980. Identifiant de notice INA : CPC80054740.

³⁴² *Les Africains*, « Le partage de l'Afrique », diffusé sur FR3 le 15 mars 1980. Identifiant de notice INA : CPC80057955.

³⁴³ Document d'autorisation de commande en date du 7 mai 1984, Institut national de l'audiovisuel, Fonds TF1 – Dossiers d'émissions.

³⁴⁴ « Il y avait d'abord ceux qui doutaient ; certains me faisaient remarquer que les populations d'Afrique n'avaient pas d'histoire, c'est ce qu'avait affirmé le philosophe Hegel en 1830 et il avait encore des adeptes. Il m'a fallu leur faire comprendre que l'histoire avait évolué depuis 1830 et qu'en particulier, l'histoire de l'Afrique avait depuis longtemps fait l'objet de recherches approfondies dans les grandes universités françaises, américaines, soviétiques, scandinaves, britanniques, voire en Afrique même. » (Basil Davidson, « Plein cadre » à propos de *Africa* : « Une histoire prise à sa source », Institut national de l'audiovisuel, *loc. cit.*).

séculaire inhérent au regard porté sur l'Afrique : « notre perception de l'Afrique est forcément faussés par la propagande esclavagiste et [...] le racisme est une maladie moderne : cette notion d'une infériorité africaine, d'un continent sauvage et sans civilisations avant les Blancs, n'apparaît qu'après la Renaissance. C'est-à-dire au moment où se met en place le commerce des esclaves. »³⁴⁵ Dans ce but, Davidson situe son récit dans le temps long historique en partant de l'Égypte ancienne³⁴⁶ comme fil conducteur avant de basculer vers le sud de l'Équateur, où les Africains « ont prouvé qu'ils avaient réussi à dominer une nature souvent hostile. » Trois épisodes sont ainsi consacrés aux « accomplissements » agricoles, technologiques, sociaux, artistiques et culturels des peuples africains afin de montrer que

Loin de n'avoir « ni industries intelligentes, ni arts, ni sciences », opinion de Hume partagée par les principaux penseurs du « Siècle des Lumières », quelques-unes parmi les plus grandes civilisations primitives plongeaient leurs racines au cœur de l'Afrique Noire, y compris celle des Pharaons de la Vallée du Nil ; contrairement aux vision de Hegel (« L'Afrique n'a aucune part historique au monde »), l'Histoire de l'Homme est indissociable de celle des peuples noirs : leurs accomplissements et leurs succès étaient reconnus par les Grecs anciens, qui les considéraient comme 'différents mais égaux'... selon la formule d'Hérodote.³⁴⁷

Ce faisant, la série propose une histoire du continent africain selon des critères d'études traditionnels du discours historique télévisuel, fondé sur l'idée de progrès et d'invention³⁴⁸. Pour servir ce discours, de nombreuses personnalités africaines de premier plan sont interviewées. Tourné dans onze pays d'Afrique, le premier épisode, « Le Berceau noir de l'Humanité », fait intervenir Robert Mugabe, Kwame Nkrumah, Leopold Sedar Senghor, Amilcar Cabral, Samora Machel et Julius Nyerere, ainsi que Cheikh Anta Diop, sollicité en tant qu'historien de l'Afrique : ce faisant, la visibilité de l'histoire de l'Afrique est aussi celle des hommes politiques qui en sont tributaires et des scientifiques qui l'écrivent. La période de colonisation est envisagée par l'activité des militants indépendantistes, qui cessent d'être passifs ; « la montée du nationalisme » est le sujet d'un épisode entier. L'appréciation du comité de visionnage de TF1 sur la série est représentative de la lecture limitée que fait la télévision

³⁴⁵ *Ibid.*

³⁴⁶ « J'ai pensé que nous pourrions donner l'idée de continuité et de perspective à tout ce qui suivrait si nous réussissions à recadrer l'Égypte des Pharaons dans son contexte historique, c'est-à-dire dans le cadre de l'Afrique noire. » (*Ibid.*).

³⁴⁷ Basil Davidson, dossier de presse de la série, Institut national de l'audiovisuel, Fonds TF1 – Dossiers d'émissions.

³⁴⁸ « Ce film est très différent de ce qu'on a pu voir jusqu'à ce jour à la télévision, parce que nous y traitons du développement historique des peuples africains. [...] C'est une narration. Ces épisodes se suivent et s'enchaînent. En effet, je sentais qu'il fallait montrer que leur histoire n'était pas différente de celle des autres peuples. La seconde idée était de regarder comment les peuples Blancs en étaient venus à se sentir supérieurs, de façon inhérente, aux peuples Noirs. » (Basil Davidson, « Plein cadre », *op. cit.*).

française de l'histoire de l'Afrique, qu'elle peine à envisager comme sujet historique autonome détaché de l'événementialité de l'histoire coloniale :

Un ambitieux projet que de traiter en huit épisodes l'histoire du continent africain. Toutefois, Basil Davidson réussit à nous conter le passé historique et les richesses culturelles des Africains. Il est à noter cependant que le côté historique de cette série semble plus réussi que la démonstration culturelle, dont l'argumentation ne paraît pas assez étoffée. C'est pourquoi les premiers volets, malgré de superbes images ne susciteront sans doute pas le vif intérêt pris à regarder les quatre derniers. Ceux-là ont l'avantage d'offrir d'étonnants documents d'archives, des entretiens avec d'éminents spécialistes de l'Afrique, des récits passionnants de témoins oculaires redonnant à ce récent passé africain toute l'acuité des faits qui ont contribué à façonner l'Afrique d'aujourd'hui. [...] La démarche de Basil Davidson est intéressante car elle démontre avec objectivité les « plus » et les « moins » apportés par la domination coloniale et les retombées actuelles. Certains documents d'archives assez spectaculaires soulignent avec justesse le caractère violent avec lequel s'est opérée cette colonisation.³⁴⁹

Si la télévision des années quatre-vingt diffuse de nouveaux discours sur l'histoire de l'Afrique, les documentaires qui s'y consacrent rencontrent plusieurs écueils ; en premier lieu, alors que la période est à la transmission des mémoires, ces derniers transmettent un discours historique classique, privilégiant le modèle du film de montage d'archives, et duquel les mémoires de l'esclavage, de la colonisation, et des civilisations africaines avant la rencontre avec les Européens sont effacées. En deuxième lieu, les documentaires peinent à envisager l'histoire de l'Afrique dans le temps long : rarement des séries envisagent à la fois l'histoire africaine ancienne et les luttes décoloniales. Plus encore, l'histoire du continent semble se limiter à celle de l'Afrique subsaharienne : les productions françaises reconduisent la distinction entre Maghreb et Afrique équatoriale prégnantes tant du point de vue des institutions variables entre les différentes colonies – départementalisation et protectorats au nord, différentes fédérations successives au sud – que des modalités d'obtention de l'indépendance. Ce faisant, la télévision française peine à diffuser une histoire globale du colonialisme français qui n'est donnée à voir que dans des documentaires hagiographiques de l'empire colonial³⁵⁰ ; l'Algérie tient toujours un rôle à part dans cette histoire et constitue un sujet autonome que les documentaires abordent selon de nouvelles modalités dans les années quatre-vingt.

³⁴⁹ Rapport de visionnage de la série, Institut national de l'audiovisuel, Fonds TF1 – Dossiers d'émissions.

³⁵⁰ Cf. *infra*, Chapitre VI.

b. L'Algérie, vingt ans après

A la « mauvaise cicatrice qu'on ignore parce qu'elle ne fait plus souffrir »³⁵¹ que semble être la guerre d'Algérie dans les années soixante-dix, succède à la décennie suivante une période de résurgence mémorielle : elle « construit alors une banque de représentation fonctionnant comme une incitation à agir dans le présent. Le moment n'est plus à la simple conservation du passé, de l'émotion, de l'évocation. Les résistances mémorielles, qui affleurent, réactivent des questions déjà entendues au temps colonial. »³⁵² Béatrice Fleury-Vilatte montre dans son étude consacrée à la mémoire télévisuelle de la guerre d'Algérie que cette dernière, dans les années quatre-vingt, est indissociable de l'actualité politique ; les premières années du mandat Mitterrand sont marquées par une loi d'amnistie qui réintègre les généraux putschistes³⁵³ alors même que le gouvernement, par l'arrestation de Klaus Barbie, défend le droit à la mémoire des victimes de l'histoire³⁵⁴. Les commémorations de la guerre d'Algérie sont rendues difficiles du fait de l'absence de héros à célébrer et des répercussions contemporaines de l'événement ; les pieds-noirs et les harkis forment toujours un problème irrésolu et la mémoire est éclatée entre les différentes communautés³⁵⁵ qui sont représentées par des associations concurrentes. La télévision tente pourtant d'aborder l'événement algérien plus sereinement à partir de 1981 ; *Apostrophes* y consacre une émission spéciale, de même que *Fenêtre sur...* et les *Dossiers de l'écran* qui traitent de la question de l'OAS. L'année suivante est celle de la commémoration des vingt ans de la fin du conflit, et la télévision diffuse des documentaires de cinéma : *Français si vous saviez*, d'André Harris et Alain de Sédouy, est diffusé dix ans après sa sortie en mars 1982, puis, en octobre, *La guerre d'Algérie*, premier documentaire qui retraçait l'histoire du conflit en 1970. Les modes d'analyse de l'histoire algérienne évoluent : s'y trouve l'enjeu du dévoilement des

³⁵¹ B. Stora, *La gangrène...*, p. 279.

³⁵² *Ibid.*

³⁵³ « La levée de sanctions à l'égard des responsables d'atrocités commises pendant la guerre d'Algérie interdit de vider l'abcès, puisqu'il y a effacement des repères qui distinguent entre ce qui est crime et ce qui ne l'est pas. Les simples exécutants ne seront jamais déchargés d'une partie de leur culpabilité, ou de leur honte. [...] Le couvercle ne se referme pas vraiment sur le sarcophage... et une certaine mémoire de la guerre s'échappera, envahira de larges espaces publics. » (Benjamin Stora, cité in B. Fleury-Vilatte, *La mémoire télévisuelle...*, p. 138).

³⁵⁴ « En prenant la décision de faire interpellier Klaus Barbie, le gouvernement français n'a obéi à aucun esprit de vengeance. Il a eu simplement un double souci : d'une part, être fidèle au souvenir des heures de deuil et de lutte par lesquelles la France a sauvé son honneur. Il faut que les Françaises et les Français n'oublient pas cette histoire qui est la leur. Il faut que les jeunes générations sachent ce qui a été vécu pour être prêtes à toujours sauvegarder la dignité de leur patrie et plus encore la dignité de l'homme. » (Pierre Mauroy, discours du 6 février 1983, cité in *Ibid.*).

³⁵⁵ « Le rapport à l'histoire des différentes communautés entraîne une approche non homogène de l'intégration de cette histoire aux combats et revendications de chacune. Déjà perceptible au sortir de la guerre, cette pluralité d'approches a fixé des repères propres à chaque communauté, dont l'accentuation est désormais le fait de leur transmission. Il est en effet tout à fait intéressant de constater que les revendications portées par les Harkis le sont par la génération des fils de ceux qui ont quitté l'Algérie. Repliés sur leur douleur, en même temps que sur les handicaps à l'intégration dont ils pâtissent (repères culturels et sociaux), les Harkis, par leur silence, leur autisme parfois, ont éveillé chez leurs fils la volonté de venger l'indifférence dont ils avaient souffert. » (*Ibid.*, p. 145).

éléments « cachés »³⁵⁶ du conflit et de la mise en avant des témoins³⁵⁷ qui, désormais des anonymes, portent un discours qui dépasse leur seule expérience³⁵⁸. La période est globalement au renouvellement des regards sur la guerre, qui autorise une évocation plus sereine des aspects les plus conflictuels : la torture est désormais évoquée à la télévision³⁵⁹ en tant que processus systémique, par la médiation de Bernard Pivot qui reçoit Henri Alleg à *Apostrophes*³⁶⁰, sans rencontrer de réactions aussi violentes que dix ans auparavant. Pour autant, l'élargissement du discours sur l'Algérie conduit également à réintroduire les criminels de guerre sur le devant de la scène : Pierre Sergent, fondateur de l'OAS et membre du Front national est le plus médiatisé, en compagnie du général Massu et des putschistes Salan et Challe.

La télévision des années quatre-vingt témoigne surtout de l'impossibilité de « se substituer à un travail et à une investigation collectifs de la mémoire »³⁶¹ ; en l'absence de repères officiels de commémoration, la télévision ne devient pas elle-même un « cadre commémoratif » et reflète le vide mémoriel qui parcourt la société française. Les documentaires

³⁵⁶ « Curieuse amnésie des Français sur cette « affaire ». Qui se souviennent très bien des 8 morts français de Charonne, quelques mois plus tard. Mais pas des 150 morts d'octobre 61. Un film avait pourtant été tourné, dès 1962, qui la racontait, cette histoire. Interdit, bien évidemment. Les films... Ca faisait partie des bouées que je m'étais préparées. L'amnésie du cinéma français. Les menaces de l'extrême-droite contre *La bataille d'Alger*, de Pontecorvo. L'interdiction d'*Avoir vingt ans dans les Aurès*, de Vautier, à la télévision. Jusqu'au 10 mai, bien évidemment. » (Alain Rémond, *Télérama*, 2 septembre 1981, cité in *Ibid.*, p. 158).

³⁵⁷ « Dans les émissions plus récentes, il ne s'agit pas d'inscrire l'événement, ni dans une stricte chronologie de son déroulement, ni dans un inventaire type des étapes importantes de sa présentation, mais d'en approcher les lignes de force à partir des préoccupations qu'en dévoilent les témoins sollicités. Le rôle des documentaires qui apparaissent au cours de cette période est de ce point de vue tout à fait déterminant. Même si ces derniers s'appuient sur la chronologie de l'événement pour construire l'organisation de leur récit, ils créent, à l'intérieur de chaque période analysée, une représentation dans laquelle le temps de l'histoire n'est pas le seul facteur structurant. Celui-ci interfère en effet de façon très étroite avec le temps de la mémoire des personnages interrogés. Or, comme ces témoins ne sont plus, comme ils l'étaient au cours de la période précédente, les témoins officiels de la guerre d'Algérie, leur évocation mêle le temps de l'événement à celui de son souvenir, dans un écheveau complexe d'interrelations. En résulte une guerre d'Algérie, appréhendée non pas à l'intérieur de l'espace clos des dates qui l'encadrent, mais au regard des souvenirs de ceux qui l'ont approchée. [...] Si les dates de l'événement servent de repères à l'énoncé des mémoires, ces dernières s'en détachent largement pour aborder les effets du passé sur le quotidien des témoins sollicités. » (B. Fleury-Vilatte, *La mémoire télévisuelle...*, p. 162).

³⁵⁸ « La mémoire, les souvenirs et, par conséquent, les marques de la guerre d'Algérie sur le présent de chacun font figure de symbole. Le témoin parle au nom de tous et de personne. Comme beaucoup, il a vécu la guerre dans sa chair, mais selon des caractéristiques et dans un cadre qui lui sont particuliers. Si l'identification est possible, elle reste mise à distance par la réappropriation de l'événement. Il ne s'agit pas conséquent aucunement de la mémoire collective d'un événement, mais de la mémoire personnelle d'un événement de l'histoire collective. » (*Ibid.*, p. 168).

³⁵⁹ « Par ses choix, *Apostrophes* est proche de la tendance observée à la télévision française, au début des années quatre-vingt. Sur le seul sujet de la torture, une comparaison chiffrée est intéressante. En 1982, douze émissions abordent le sujet de la guerre d'Algérie. Sur cet ensemble, sept parlent de la torture. Si la fiction est largement présentée pour traiter la question, la parole des appelés ou des victimes est également sollicitée dans des magazines, des documentaires, ou à l'occasion de débats qui accompagnent la présentation d'extraits de films. Conforme à la politique éditoriale des chaînes mise en place après les élections de 1981, ces émissions ne sont pas reléguées en fin de soirée mais sont, pour certaines, présentées en première partie de soirée, ou bien dans le cadre des programmes de l'après-midi. » (*Ibid.*, p. 179)

³⁶⁰ *Apostrophes*, « 300ème émission : la guerre d'Algérie », diffusé sur Antenne 2 le 11 septembre 1981. Identifiant de notice INA : CPB81053539.

³⁶¹ B. Fleury-Vilatte, *La mémoire télévisuelle...*, p. 204.

des années quatre-vingt-dix apportent une réponse en la matière, par le recours au témoignage comme élément de base du discours historique – *Les Années algériennes*³⁶², de Benjamin Stora – et par la recherche d’images inédites du conflit³⁶³ – *De Gaulles et l’OAS*³⁶⁴, de Pierre Abramovici³⁶⁵.

Dans l’attente, certains documentaires proposent déjà une première exploration des mémoires plus poussée : *Guerre d’Algérie, mémoire enfouie d’une génération*, série de trois documentaires de Denis Chegaray diffusée sur Antenne 2 en novembre 1982, procède à une exhumation des témoignages « où domine la volonté d’ouvrir l’évocation de la guerre d’Algérie à des personnalités ou moments enfouis de l’événement. »³⁶⁶ A l’inverse de ce que n’avait pas osé faire *L’Algérie dix ans après*, qui cloisonnait les témoins d’un même camp dans des émissions différentes, la série de Chegaray retrace l’histoire de la guerre à travers les témoignages d’anciens ennemis qui en donnent à voir la complexité. Surtout, la guerre d’Algérie cesse d’être présentée comme un sujet touchant aux Algériens, Pieds-noirs et Harkis seuls et dont les enjeux se limitent à une guerre civile et l’attachement à la terre : il s’agit du premier documentaire historique à faire intervenir des appelés du contingent qui sont mis en opposition aux combattants de l’ALN. D’où le titre : la télévision adresse la mémoire d’une génération rassemblée par l’événement-Algérie à laquelle on avait pourtant asséné qu’elle n’avait pas fait la guerre³⁶⁷. Du côté algérien, Saïd Ferdi est un témoin privilégié qui démontre la complexité des

³⁶² Série diffusée sur Antenne 2 en septembre et octobre 1991. Identifiant de notice INA de la série : 1321288.001.

³⁶³ « La rhétorique du dévoilement a souvent été utilisée pour aborder la guerre d’Algérie. Nouvelles images, nouveaux témoignages ont semblé être, pour plusieurs documentaristes, le moyen d’approcher la vérité de l’événement. Or ce ne sont pas tant ces images ou témoignages révélés qui permettent d’approcher la nature de l’événement que la posture qui les encadre. L’intérêt suscité par *Les Années algériennes* ne vient pas en effet seulement de la nature des témoignages, mais de la place essentielle que ces derniers occupent dans l’approche de l’histoire. L’interprétation que Pierre Abramovici fait de l’événement ne vient pas non plus de la découverte d’images oubliées, mais de la démarche critique à partir de laquelle elles sont regardées. Le parcours mémoriel de la guerre d’Algérie est étroitement lié aux images qu’en ont présentées les médias, et tout particulièrement la télévision. Revenir sur l’événement suppose, dorénavant, de revenir sur ce potentiel pour débusquer les a priori, les présupposés, souvent même les manipulations, que ces dernières soient explicites ou non. » (B. Fleury-Vilatte, *La mémoire télévisuelle...*, p. 205).

³⁶⁴ *De Gaulle et l’OAS*, diffusé en deux parties sur TF1 les 2 et 3 janvier 1991. Identifiants de notice INA : CAA91000202, CAA91000398.

³⁶⁵ « Alternant documents d’archives et entretiens, le documentaire de Pierre Abramovici débusque des images, non pas seulement interdites, mais négligées. Ainsi, le réalisateur raconte que les images de la ratonnade d’Oran intégrées à son documentaire ‘dormaient [à l’INA] dans une boîte indexée simplement : ‘vie quotidienne à Oran’. Une fiche jaunie précisait : ‘Ne pas diffuser par ordre de l’ORTF’. Alors que le film avait déjà été tailladé en Algérie, il demeurait insoutenable et n’avait pas été diffusé en métropole. Moi-même, en l’utilisant pour la première fois, j’ai procédé à des coupes : on y voit des choses trop dégueulasses’ [*Télérama*, n°2137, dimanche 26 décembre 1990]. Commentées par Jean Guenassia, du commando Delta, qui affirme avoir toujours été contre les ratonnades aveugles, ces images s’imposent dans toute leur brutalité et contredisent toute affirmation conciliatrice ou de légitimation apportées par les hommes de l’OAS. Ainsi, en est-il de cette remarque de Jean-Claude Pérez suggérant que le chiffre de 5 à 600 morts dont les membres de l’OAS seraient responsables est ridiculement bas par rapport à un quelconque tir d’artillerie. » (B. Fleury-Vilatte, *La mémoire télévisuelle...*, p. 191).

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 158.

³⁶⁷ « Tous ces anciens soldats, et d’autres, [...] ont voulu raconter, témoigner, mais ils ont dû affronter la surdité d’un monde pour lequel leur noir récit était inaudible. La prise de parole dépend de la capacité d’écoute... [...] La France du boom économique ne reconnaît que les deux « grandes » guerres : 1914-1918 et 1939-1945. La troisième génération du

enjeux du conflit³⁶⁸ : âgé de 14 ans au déclenchement de la bataille d'Alger, il sert de messager au FLN avant d'être contraint à la collaboration par l'armée française ; rapatrié en France, il est arrêté par la police algérienne dès son retour au pays. Face à lui, le documentaire met en scène des vétérans français. Raymond Chabanne était capitaine de parachutistes dans la bataille d'Alger et est sollicité pour évoquer la torture, tandis que plusieurs appelés du contingent partagent leur mémoire traumatisée de la guerre : la mise en scène de soldats français qui n'avaient aucune attache envers l'Algérie est un véritable pas en avant dans l'écriture de l'histoire télévisuelle du conflit, qui se trouve ainsi rapportée aux autres guerres coloniales, celles menées par les États-Unis en Corée ou au Vietnam en tête.

Pour l'heure, un tel regard sur les mémoires de la guerre ne constitue pas la norme, en tout cas pas pour toutes les chaînes ; la prudence reste de mise sur TF1 alors qu'Antenne 2 se signale comme la chaîne accompagnant le ressac mémoriel. Francis Mercury, directeur des documentaires de TF1, programme en 1982 plusieurs « soirées-spectacles » à tonalité historique ; l'Algérie dispose de la sienne, d'une durée de deux heures et quarante-cinq minutes, en septembre³⁶⁹. L'originalité du programme est certaine : la soirée est confiée à un réalisateur unique, Jean-François Delassus, qui dispose d'une carte blanche et orchestre plusieurs séquences qui font appel à l'ensemble des techniques télévisuelles :

Tous les moyens dont dispose la télévision sont accessibles : le film, le direct, la vidéo, le dessin animé, etc. Les techniques de la dramatique, de la variété, du reportage interviennent pour cerner le thème et même si l'auteur le souhaite le conte, la poésie, les sketches... la peinture. Ainsi est renouvelée par une expérience qui constitue une première à la télévision, la conception du documentaire.³⁷⁰

Divisée en trois grandes parties – « L'Algérie avant la colonisation », « La période française », et « L'Algérie actuelle » –, la soirée propose un traitement dans une double optique

feu n'existe pas. Avec ceux de 1914-1918, c'était tonitruant : les tranchées, les baïonnettes, les obus, le pinard, la boîte de singe, la côte 154, le petit bois derrière lequel il y avait une 'mitrailleuse boche'... Moins combattants dans l'ensemble, les anciens de la Seconde Guerre mondiale racontent néanmoins les stukas, les stalags, les chars, et comment on est remonté de Cassino aux Ardennes. Ceux d'Indochine, qui étaient des soldats de métier, en gardent une certaine fierté. Ceux d'Algérie, eux, *ne sont pas écoutés*. Ils ont eu vingt ans dans les mechtas incendiées du Constantinois, dans les montages de Kabylie, dans le massif de l'Ouarsenis... et pourtant, on le leur répète, la guerre d'Algérie n'existe pas. Ils ont fait leur service, sont rentrés chez eux, repris par une société où régnait le plein emploi. Et puis, le silence. A leur retour à la vie civile, de toute manière, la France ne leur concède même pas le statut de combattant. 'Opérations de maintien de l'ordre' : la formule continue de prévaloir, dix ou vingt ans après. Du coup, des milliers d'hommes, dont certains sont d'anciens combattants au sens strict d'une 'fausse' guerre, vont se regrouper pour faire valoir leurs droits et leurs mémoires. » (B. Stora, *La gangrène...*, pp. 266-267).

³⁶⁸ *Guerre d'Algérie, mémoire enfouie d'une génération*, « L'engrenage de la violence », diffusé sur Antenne 2 le 14 novembre 1982. Identifiant de notice INA : CPB88011710.

³⁶⁹ *Soirée Algérie*, diffusé sur TF1 le 21 septembre 1982. Identifiant de notice INA : CPA82052649.

³⁷⁰ Francis Mercury, « TF1 vous en dit plus sur... *Soirée Algérie* », Institut national de l'audiovisuel, Fonds TF1 – Dossiers d'émissions.

algérienne et française qui se signale notamment par la production de trois mini-dramatiques, consacrées successivement au point de vue colon sur la période française, à celui d'un soldat français durant la guerre, enfin au regard algérien sur l'identité actuelle. Une dizaine de séquences autonomes³⁷¹ transmettent un discours élargi sur l'histoire algérienne, consacré à la guerre mais aussi au passé folklorique algérien dans lequel colons et colonisés auraient vécu en harmonie. Le propos général est très largement lénifiant et joue un rôle de rassembleur des mémoires, alors que Jean-François Delassus prétend « lever les interdits » et « affronter les préjugés » dans une perspective éducative³⁷² tout en assumant sa subjectivité : arguant un « œil neuf », car n'ayant jamais été mêlé aux « événements d'Algérie », il fonde sa connaissance de l'histoire algérienne dans son expérience contemporaine du pays³⁷³. Cette dernière est fortement teintée d'un émerveillement orientaliste : avant d'être un conflit, l'Algérie était « une belle aventure ». De fait, les séquences consacrées à la vie quotidienne des Algériens sortent tout droit de l'imaginaire colonial. Jusque dans les conditions de production, l'émission est édulcorée : présentée par Francis Mercury comme « un exemple de coopération Nord-Sud en matière de création audiovisuelle », en tant que co-écriture et co-réalisation Franco-Algérienne, le programme devait originellement être à charge de deux réalisateurs, Delassus étant secondé par Bernard Saint-Jacques, « réalisateur algérien » ; le nom de ce dernier est toutefois rayé sur le dossier de production et Delassus est seul coordinateur du programme.

Le résultat de *Soirée Algérie* confine bien au spectacle, qui entretient des stéréotypes coloniaux sur la vie algérienne, plutôt qu'à une évocation poussée des mémoires du conflit : TF1 marque là sa différence avec Antenne 2 dans l'exhumation du passé. Il est à ce titre éloquent que la presse, qui, dix ans plus tôt, prenait position sur des enjeux politiques et mémoriels, se contente désormais d'apprécier l'originalité générique du programme : on expose que « l'outil, l'espace et le temps mis à disposition du réalisateur conviennent à une approche

³⁷¹ On trouve un « documentaire de situation » en images d'archives à propos de la guerre de dix minutes ; un téléfilm, « Monsieur le caïd », de dix minutes ; le « sketch du couscous », en cinq minutes ; un documentaire de quarante minutes sur l'histoire de l'Algérie, depuis les Carthaginois (« Agrémenté de contes, chansons, visites des plus beaux paysages et sites d'Algérie, d'une fantasia... Le voyage et la narration montrent que l'Algérie a toujours balancé entre l'ouverture aux civilisations de l'extérieur et la résistance ») ; une piécette en trois actes, de quinze minutes, sur le mythe de l'harmonie franco-algérienne en 1943 ; une mini-fiction de vingt-cinq minutes, « le Berger », écrit et réalisé par Bernard Saint-Jacques ; un montage d'archives de trente minutes sur les vingt dernières années en Algérie (« L'islamisation stupéfiante et l'arabisation de ce pays va inéluctablement l'éloigner de la France et de notre culture ») ; deux téléfilms de quinze minutes, « Logement pour une femme seule » et « Ceux qui sont restés » ; un téléfilm de cinq minutes, « le retour de l'oncle ».

³⁷² « L'Algérie vient de fêter le vingtième anniversaire de son indépendance. Aucun problème n'a autant marqué l'histoire récente de notre pays, n'a soulevé autant de passions, n'a provoqué une telle crise de conscience. Et pourtant près de la moitié de la population – les moins de 35 ans – ignore souvent ce qui s'y est passé. [...] Vingt ans après il devient possible de lever les interdits, d'affronter les préjugés. » (Jean-François Delassus, « TFI vous en dit plus... », *op. cit.*).

³⁷³ « Pour un auteur être honnête c'est aussi parfois savoir être subjectif. Il ne s'agit pas de tout dire mais d'évoquer l'essentiel, avec un accent sur les aspects les moins connus et pourtant les plus révélateurs de l'histoire de ce pays [...]. J'ai parcouru en Algérie des milliers de kilomètres, lu des milliers de pages, visionné des dizaines de kilomètres de pellicule, rencontré beaucoup de monde, dont des auteurs français, pieds-noirs et algériens. » (*Ibid.*).

multidimensionnelle, contradictoire et fine de la dernière guerre coloniale française »³⁷⁴, approche qui annonce la confusion des genres :

La séparation des genres entre l'information et la fiction a-t-elle enfin vécu à la Télévision française où chacun défendait jalousement ses prérogatives ? En d'autres termes, les auteurs réalisateurs vont-ils enfin pouvoir, en toute liberté, traiter des sujets d'actualité sans pour autant se voir suspecter d'ingérence dans les affaires intérieures de l'information ? On peut le croire à en juger le programme d'un nouveau style de soirée lancé par TF1.³⁷⁵

Mais le mélange des genres qu'opère la télévision des années quatre-vingt est déterminé par les nécessités d'audience de la télévision en concurrence ; TF1 est déjà la chaîne phare de ce modèle et l'est d'autant plus une fois privatisée. Le modèle s'accorde mal à la saisie de sujets aussi importants que celui des mémoires de la guerre d'Algérie ; la mémoire télévisuelle du conflit, durant la décennie, reflète la difficulté de la société dans son ensemble à en écrire une histoire à la fois apaisée et dévoilant les zones d'ombres. A l'inverse, sur d'autres sujets, la télévision contribue à l'exploration d'un passé récent et accompagne une production historiographique ; c'est notamment le cas des mouvements contestataires qui secouent la société française lors des *années 1968*.

2. Mai 68 et l'air révolutionnaire

Une dizaine d'années après leur déroulement, les manifestations étudiantes de mai 1968, qui s'imposent dans la mémoire collective face au mouvement ouvrier³⁷⁶, sont devenues un sujet d'histoire : leur évocation par la télévision est indissociable du regard rétrospectif que cette dernière porte sur son propre rapport à l'événement. Mai 68 est, dès le début, pensé comme un événement médiatique à aborder par le biais de ses représentations et mémoires télévisuelles. Vingt ans plus tard, le sujet est au contraire devenu résolument historique : les documentaires qui en traitent proposent un discours global et prétendent objectif. En se saisissant de l'événement, la télévision joue son rôle de miroir des mémoires collectives : mai 1968 s'est imposé comme moment fondateur de la société française contemporaine, plus que le mois de mai 1958 aux conséquences politiques pourtant toujours prégnantes³⁷⁷. A l'instar d'autres sujets historiques assimilés à une histoire des révoltes et des contestations, mai 68 demeure traité du

³⁷⁴ *L'Humanité*, 21 septembre 1982.

³⁷⁵ *Presse TV Je vois tout*, 16 septembre 1982.

³⁷⁶ Cf. P. Artières, M. Zancarini-Fournel, « De Mai, souviens-toi de ce qu'il te plaît : mémoire des années 68 », in P. Blanchard, I. Veyrat-Masson, *Les guerres de mémoire...*

³⁷⁷ Cf. B. Stora, « La France et 'ses' guerres de mémoire », in *Ibid.*

dehors. La télévision ne propose pas tant un reflet fidèle des mémoires de l'événement qu'un discours consensuel et normalisateur imposé par des garants de l'ordre sur des témoins qui sont rejetés dans les marges de la communauté nationale ; une même orientation du discours est sensible dans les documentaires qui, par la suite, retracent l'histoire des internationales révolutionnaires.

a. *L'événement et ses répercussions*

En premier lieu, le discours historique porté sur mai 68 est indissociable du travail archivistique conduit par la télévision qui affirme, dans les années 1970, la valeur des documents audiovisuels qu'elle produit, dont l'utilité en tant qu'enregistrement du monde présent pour un réemploi rétrospectif est perçue dès les années 1950. En 1977, Marie-Claude Schaeffer, fille du directeur de l'ancien Service de la recherche de l'ORTF, produit et réalise *Autocritique 68-75*, série documentaire qui part à la recherche des anciens témoins de l'événement contestataire et en donne à voir l'évolution mémorielle entre sa perception immédiate, dans le feu de l'action, et ses résurgences historicisées quelques années plus tard. La série est un reflet de l'activité de l'ORTF au moment de la grève des professionnels : dans ce moment d'effervescence, où « tout le monde déposait des projets sur une grande table »³⁷⁸, la liberté de parole des journalistes est un enjeu crucial qui conduit à l'enregistrement d'images originales des événements : Marie-Claude Schaeffer saisit les paroles de témoins de mai 68 sur le mode du micro-trottoir. L'enjeu est d'enregistrer alors le rapport qu'une société entretient à elle-même dans un moment charnière de son histoire :

En mai 68, j'envisageais simplement de recueillir, sur le vif, des propos de gens qui me semblaient être les plus représentatifs de différentes catégories de Français : des adolescents, des couples, des hommes d'Eglise, des bourgeois ou des ouvriers, choisis au hasard de rencontres dans une capitale où chacun avait soudain conscience de pouvoir prendre la parole, allaient pouvoir s'exprimer en toute liberté sur leurs propres conflits et contradictions, sur la société, la famille, l'Église, le travail.³⁷⁹

Assumant son statut de « miroir » social, la télévision accorde son attention à ceux qui, communément, ne l'obtenaient pas, tout en constituant son public :

Je voulais que ces gens, qui ne sont pas des spécialistes du discours, aient la parole. Les mots tissent des liens entre le collectif et l'individuel. A ce titre, ils signalent les mutations, les changements constants. C'est pourquoi il me paraît important de

³⁷⁸ Marie-Claude Schaeffer, « Une circulation plus libre de la parole », *Le Monde*, 22 juillet 1977.

³⁷⁹ Marie-Claude Schaeffer, *Télé 7 Jours*, 23 juillet 1977.

prêter attention non seulement au contenu mais à la façon dont les choses sont dites. Il y a là un effet de miroir dans lequel chacun d'entre nous peut se reconnaître.³⁸⁰

Ces images de Français « moyens » invités à s'exprimer sur leur place dans la société ne sont pas diffusées en 1968 : à l'effervescence succède le retour à l'ordre et la télévision n'encourage pas la remise en cause de l'ordre social. Sept ans plus tard, en 1975, les images refont surface : devenues archives, elles donnent lieu à un nouveau projet de Marie-Claude Schaeffer qui envisage désormais de donner à voir la mémoire de 1968 et les décalages des discours portés sur l'événement. Pour ce faire, elle retrouve les personnes interrogées à l'époque³⁸¹ et les soumet à nouveau au regard de la caméra. Il s'agit désormais de réagir aux propos tenus sept ans avant qui sont projetés devant les témoins, lesquels procèdent alors à leur propre « autocritique » :

Ces enfants, ces adolescents, ces adultes, choisis au hasard des rencontres provoquées à l'époque par une circulation plus libre de la parole, s'exprimaient spontanément à propos des remises en question personnelles, des conflits affectifs, des affrontements idéologiques qu'ils venaient de vivre à travers les événements. [...] On leur a projeté les documents filmés voici sept ans. Ils ont été confrontés avec les images d'alors. C'est avec sincérité qu'ils se sont prêtés à ce difficile jeu de miroir. Des mots de 1968 aux actes de 1975, ils ont tenté de faire le point.³⁸²

Pour tous ces témoins, le sentiment qui prédomine en 1975 est le désenchantement : très critiques sur leur propre opinion et leur lecture des événements à l'époque qu'ils décrivent comme naïves, la plupart reviennent sur leurs opinions révolutionnaires qui ont laissé la place à une lecture plus individualiste de leur place dans la société³⁸³. Les portraits sont originaux et donnent à voir la complexité des rôles sociaux autour de l'événement : Ferdinand et Jacques, deux prêtres de Belleville, évoquent leur parcours depuis la rupture qu'a constitué mai 68 dans leur rapport à la foi³⁸⁴ ; Annick et Martine, deux sœurs étudiantes en 1968, font de l'événement

³⁸⁰ Marie-Claude Schaeffer, *Le Matin*, 21 juillet 1977.

³⁸¹ « Ce fut un véritable travail de détective. J'ai retrouvé certains de mes personnages sept ans après, en les identifiant sur des photos scolaires, par exemple et, ensuite, j'ai remonté la filière pour savoir ce qu'ils étaient devenus. J'ai eu quelques échecs, mais j'ai retrouvé la plupart d'entre eux, et le plus étonnant est qu'ils se sont prêtés avec sincérité à ce nouveau dialogue. » (Marie-Claude Schaeffer, *Télé 7 Jours*, 23 juillet 1977).

³⁸² Marie-Claude Schaeffer, *Sud-Ouest*, 21 juillet 1977.

³⁸³ « Tous ceux que j'ai filmés en juillet 1968 venaient de découvrir leur parole, c'est-à-dire, d'une certaine façon, leur identité. C'était tout fou, mal structuré. Puis est venu le temps de la mise en acte. Chacun a digéré la remise au pas comme il a pu. Sept ans après, une attitude commune se retrouve chez chacun de ces individus : la méfiance à l'égard des mots. Une espèce de maturité est venue remplacer le rêve et a chassé l'inconséquence. Chacun vit son destin de façon plus individuelle, tout en choisissant des modes d'insertion bien précis. » (Marie-Claude Schaeffer, *Le Matin*, 21 juillet 1977).

³⁸⁴ *Autocritique 68-75*, « Le verbe et la chair », diffusé sur Antenne 2 le 18 août 1977. Identifiant de notice INA : CPB77056642.

un moment fondateur et libérateur dans leur perception d'elles-mêmes en tant que femmes³⁸⁵, pourtant suivi d'un désenchantement et d'un abandon du militantisme féministe. Les séquences les plus marquantes, au regard de ce que retient la presse de la série³⁸⁶, sont celles des deux enfants qui représentent le plus la maturité du discours de 1975 opposé à l'insouciance de celui de 1968 ; Blaise, qui avait quatorze ans à l'époque, était déjà un militant anarchiste participant aux émeutes du Quartier latin. Sept ans plus tard, il étudie aux Beaux-Arts et présente les limites de l'engagement, en défendant l'art comme moyen pacifique de changer le monde³⁸⁷. Enfin, Frédérique, qui avait sept ans en 1968, est présentée comme la dépositaire d'une mémoire collective : sans avoir directement pris part aux manifestations, ses souvenirs sont ceux de l'action des autres. Se développe déjà l'idée d'une « génération 68 » : le documentaire part à la recherche de ceux dont la vie a été façonnée par l'événement contestataire, et en guette les répercussions dans leur vie quotidienne. D'autres ont été marqués à vif par ce qui constitue un moment de rupture dans la société française : « Certains des hommes et des femmes qu'on verra dans *Autocritique* ont l'air de perdants, mais il faut y voir de plus près. Ils ont ressenti une certaine fissure dans l'ordre habituel et ils sont déroutés. En somme, 68 leur a laissé une plaie qui s'est mal cicatrisée. Cette plaie est recouverte d'une croûte épaisse, mais elle peut sauter à n'importe quel moment. »³⁸⁸ La série joue un rôle de « psychanalyse »³⁸⁹ ; c'est la « magie de la télévision » que de permettre à des anonymes de se raconter « en gros plan », en relais de l'évolution du rapport de chacun à la société et à soi-même que constitue précisément Mai 68.

En 1977, cette recherche de la mémoire de 1968 est toujours soumise au contrôle de la télévision giscardienne, qui malgré sa libéralisation n'est pas encline à diffuser des discours trop irrévérencieux : l'un des épisodes, qui met en scène « un jeune prof de lycée ultra-révolutionnaire de 1968, aujourd'hui mandarin dans sa tour d'ivoire de maître à l'université »³⁹⁰ qui doit assumer, face à son fils, les revirements de sa position, est censuré par la télévision qui prétend un « manque de temps libre ». Il semble en vérité que l'épisode remettait trop en cause les institutions traditionnelles pour passer le filtre de la censure : on dénonce un « mépris du public et des auteurs qui prend tout de même des proportions sidérantes ! »³⁹¹ L'émission accuse bien des manques qui sont déjà perçus par l'extrême-gauche en 1977 : le mouvement ouvrier

³⁸⁵ *Autocritique 68-75*, « Le futur antérieur », diffusé sur Antenne 2 le 4 août 1977. Identifiant de notice INA : CPB77058994.

³⁸⁶ *Libération*, « Quand je serai grande, j'irai sur les barricades », 21 juillet 1977.

³⁸⁷ *Autocritique 68-75*, « L'interrogation », diffusé sur Antenne 2 le 21 juillet 1977. Identifiant de notice INA : CPB77054523.

³⁸⁸ *Télé 7 Jours*, « Le désarroi habite encore les 'enfants' de mai 68 », 23 juillet 1977.

³⁸⁹ *Rouge*, « Les naufragés de mai 68 », 4 août 1977.

³⁹⁰ *L'Humanité*, « Autocritique 68-75... (et censure 77 !) », 21 juillet 1977.

³⁹¹ *Rouge*, « Les naufragés de mai 68 », 4 août 1977.

est remplacé par les manifestations étudiantes, qui occultent l'ensemble des contestations qui font alors rage, « la révolte dans les prisons, le Larzac, la lutte des femmes, celle des homosexuels, les radios vertes, la nouvelle philosophie... »³⁹². Pour autant, c'est une première évocation originale de Mai 68 par un documentaire, fondée sur le recours aux archives de la télévision ; la série est coproduite avec l'INA et s'inscrit dans un rapport nouveau aux images télévisées. Ces dernières, qui plus est, offrent un nouveau regard sur l'événement : jugées trop subversives, elles n'avaient pas été diffusées en 1968. Dans les années suivantes, cette première vision de Mai 68 qui offre la parole aux témoins s'efface derrière l'historicisation ; en 1988, l'histoire de 1968 est fixée et fait l'objet de documentaires plus classiques.

La conceptualisation d'une « génération morale » issue des événements de 1968 bat son plein dans les années quatre-vingt ; « l'apogée du phénomène se situe avec la commémoration des vingt ans de 1968 et la publication des deux tomes de *Génération*³⁹³, d'Hervé Hamon et Patrick Rotman, en 1987 et 1988 », lequel « contribue à forger une mémoire dite générationnelle, mémoire globale qui s'oppose aux mémoires individuelles, plus diverses, plus hétérogènes, moins lisses. »³⁹⁴ En même temps qu'est publié l'ouvrage, Hamon et Rotman supervisent la production d'une série éponyme de quinze épisodes, dont la réalisation est supervisée par Daniel Edinger et diffusés en juin 1988 sur TF1 ; *Génération* propose une histoire générale de la jeunesse française des années soixante engagée dans son éducation politique depuis la fin de la guerre d'Algérie jusqu'aux conclusions de sa pratique militante vingt ans après les barricades du Quartier latin.

Coproduite par la Cinq, la série est exemplaire de l'échec de la politique de programmation de documentaires historiques sur la chaîne : Carlo Freccero, directeur des programmes, obtient les droits d'adaptation dès la publication du deuxième tome. La production engage un budget total de neuf millions de francs, donc 2,5 pour l'achat des droits et représente un projet titanesque par son ampleur, avec une mise en production en décembre 1987 pour une diffusion quotidienne en mai 1988. Daniel Edinger l'explique : la réalisation est abordée « avec passion, parce qu'il s'agit bien de notre histoire, mais aussi dans la panique, parce que 15 films de trente minutes à réaliser de janvier à mai c'est cinq longs métrages en quatre mois, donc c'est impossible. »³⁹⁵ Pour répondre à ce défi, Edinger supervise un

³⁹² *Ibid.*

³⁹³ H. Hamon, P. Rotman, *Génération...*, Paris, Seuil, 1987.

³⁹⁴ « Elle ne fait pas la distinction entre militants et non-militants, participants occasionnels ou simples spectateurs, voire opposants, pas de distinction non plus entre mouvements – avec des formes de regroupement à géométrie variable selon la conjoncture – et groupes politiques plus ou moins structurés. » (. P. Artières, M. Zancarini-Fournel, « De Mai, souviens-toi... », *op. cit.*).

³⁹⁵ Daniel Edinger, dossier de presse de la série, Institut national de l'audiovisuel, Fonds INA – SDEC.

« groupuscule » de six réalisateurs³⁹⁶ qui travaillent en parallèle sur trois films chacun³⁹⁷ ; la cohérence esthétique de la série est assurée par un cahier des charges précis, qui impose de filmer des interviews en très gros plans « pour éviter la monotonie des intérieurs yuppy ». L'enjeu premier de la réalisation est de retrouver « le lieu de la mémoire » que constitue le fond gris unique de l'entretien ; les « lieux de mémoire » sont aussi les endroits significatifs de l'histoire étudiante de mai 68, la rue des Écoles, la Sorbonne, l'École normale supérieure, Nanterre, etc³⁹⁸. Si Pierre Nora n'est pas cité explicitement, l'influence des *Lieux de mémoire* sur le discours télévisuel est ici évidente. Malgré le tour de force que constitue la réalisation de la série, sa programmation est annulée dès la projection à la presse : la direction de la Cinq annonce un report à une date ultérieure « en raison de l'abondance de l'actualité. »³⁹⁹ La série s'intègre pourtant dans un programme général de commémoration de la chaîne, qui diffuse au journal de 20h des images d'archives de mai 68 pendant tout le mois de mai 1988. Si la chaîne communique sur « l'abondance de sujets traités et à traiter par la Cinq pendant le mois de mai », qui implique que « la diffusion de la série documentaire est repoussée à une date ultérieure au profit d'une programmation identique à celle diffusée habituellement à cette heure de la soirée »⁴⁰⁰, c'est en réalité Robert Hersant, président de la chaîne, qui aurait considéré que l'émission ne correspondait pas à la ligne éditoriale de la Cinq – en pleine élection présidentielle – après avoir visionné le premier épisode consacré à la guerre d'Algérie⁴⁰¹. Avec *Génération*, Carlo Freccero ambitionnait de lancer une production documentaire de qualité sur la chaîne privée⁴⁰², mais la suppression par Hersant confirme l'orientation de la chaîne vers la diffusion de fictions américaines : *Génération* est remplacé par *Star Trek*. Ce sont aussi deux visions de l'histoire qui s'opposent : Freccero soutient que la France est assez « mûre » pour parler de Mai 68 tandis que Robert Hersant, patron du *Figaro*, est un homme de droite, condamné en 1947 à dix ans d'indignité nationale pour des faits de collaboration ; son rapport à l'histoire est autrement plus conservateur. Alors que la déprogrammation de la série constitue

³⁹⁶ Daniel Edinger supervise l'ensemble de la réalisation de la série, confiée aux réalisateurs et réalisatrices Gérard Follin, Françoise Prebois, Irène Richard, Gilles Nadeau, Michel Fresnel, Jean Lassave.

³⁹⁷ « D'où un très grand danger de ne pas maintenir la cohérence de l'ensemble et une grande vigilance pour conserver une harmonie dans l'écriture et la logique du déroulement des différents films. » (Daniel Edinger, dossier de presse de la série, *op. cit.*).

³⁹⁸ « Mais uniquement quand ces endroits sont vides – ne pas briser le fil de la mémoire. » (*Ibid.*).

³⁹⁹ *Libération*, 12 mai 1988.

⁴⁰⁰ *Ibid.*

⁴⁰¹ « Convoqué mardi 10 mai par M. Philippe Ramond, c'est de la bouche du directeur délégué de la 5 que M. Freccero a appris la décision, laquelle lui était confirmée et expliquée quelques heures plus tard par le PDG de la chaîne, M. Hersant lui-même. La série, estime-t-il ce dernier, n'entre pas dans la ligne éditoriale de la 5, basée surtout sur les fictions américaines. Les événements de mai 68 ont créé d'autre part un traumatisme important dans la société française, laquelle, pense le patron de la 5, n'a guère besoin, vu l'importance de l'actualité politique, d'éléments susceptibles de tendre davantage le climat. » (*Le Monde*, 13 mai 1988).

⁴⁰² *Le Nouvel Observateur*, 19 mai 1988.

une rupture de contrat, La Cinq est mise en demeure de céder ses droits ; ceux-ci sont rachetés par TF1 pour un million de francs. La série est finalement diffusée à partir du 13 juin, une fois la campagne présidentielle terminée⁴⁰³. D'une chaîne privée à l'autre, la situation change peu, et TF1 programme *Génération* en fin de soirée, à 23h, provoquant ainsi la réaction outrée des auteurs Rotman et Hamon :

Pourquoi avoir déboursé près d'un million de francs si son but était de l'enterrer dans les oubliettes d'une programmation destinée à quelques insomniaques, aux alentours de minuit ? Il est vrai qu'en achetant, vous n'aviez rien vu. Faut-il aujourd'hui croire que le regard que nous avons porté sur certains événements de l'histoire de notre pays puisse encore gêner ? Que la guerre d'Algérie, trente ans plus tard, soit encore insupportable ? Que la révolte de mai 1968 dérange vingt ans après ? [...] Ce que nous ressentons dans cet inadmissible gâchis, plus encore que la censure, c'est la négation de notre travail et le mépris des téléspectateurs – ceux qui ont vécu cette époque mais aussi ceux, plus jeunes, qui n'ont pas connu mai 1968, et à qui vous interdisez l'accès à leurs sources et à leurs racines.⁴⁰⁴

Plus qu'un rapport contrarié à l'histoire, l'exemple de la programmation de *Génération* témoigne du désinvestissement des chaînes privées du documentaire, et en particulier historique. La Cinq, nouvelle venue dans le paysage audiovisuel, s'était construite avec Silvio Berlusconi une identité américaine et de divertissement ; les efforts de Carlo Freccero, qui voulait diffuser « le feuilleton d'une génération », sont vains face aux orientations dépolitisées d'une chaîne qui ne s'engage pas dans la création télévisuelle. Pour TF1, longtemps chaîne publique qui avait contribué à la production et la diffusion de documentaires, la programmation de ces derniers est toujours d'actualité ; mais suscitant – on le croit – une audience moindre, elle est reléguée aux marges les plus tardives de la grille des programmes.

In fine, de quelle histoire de Mai 68 *Génération* est-elle porteuse ? Ses auteurs n'ont pas voulu proposer une adaptation fidèle de l'ouvrage à l'écran :

Notre livre est un récit écrit au présent de l'indicatif, où tout passe à travers des personnages. Nous nous sommes servis de la documentation que nous avons accumulée et nous avons fait appel aux témoins que nous avons rencontrés pour concevoir une œuvre originale, complémentaire du livre mais différente sur deux points essentiels : la priorité accordée aux images d'archives, et les personnes que

⁴⁰³ TF1 communique à cette occasion : « Il est clair que programmer un sujet 'qui reste chaud' n'était pas très opportun à cette période » (*La Nouvelle république du centre-ouest*, 21 mai 1988).

⁴⁰⁴ Lettre d'Hervé Hamon et Patrick Rotman à Francis Bouygues, PDG de TF1, non datée, Institut national de l'audiovisuel, Fonds TF1 – Dossiers d'émissions.

nous avons interviewées évoquent le passé à partir d'aujourd'hui, de ce qu'elles sont devenues.⁴⁰⁵

Comme pour la précédente *Autocritique*, la question des archives est essentielle mais avec un objectif différent : il ne s'agit plus de convoquer la mémoire de témoins enregistrée à l'époque mais de débusquer des « signes de reconnaissance de cette génération » dans la production audiovisuelle, par les magazines, journaux télévisés, reportages, variétés et surtout films de militants qui composent des « scènes fortes que la fiction, peut-être, aurait peine à rendre » et autorisent de ramener les témoins à leurs souvenirs de l'événement. En délaissant les images « officielles », trop contrôlées, qui ignoreraient la réalité et la complexité de l'histoire de Mai 68, les auteurs se sont focalisés sur des réalisateurs indépendants, lesquels « sauvent l'honneur et la recherche historique ». Paul Seban, Jacques Krier et Claude Ventura avaient tourné des images du mouvement étudiant, qui sont associées aux créations cinématographiques de Roger Pic, William Klein, Jean Rouch, Chris Marker ou Jean-Luc Godard ; les fonds de Iskra, Cinélutte et Cinéma Rouge, trois collectifs producteurs de films indépendants et révolutionnaires, sont sollicités. La série reçoit enfin le soutien des autorités cubaines, qui confient des images inédites à la télévision française. L'inspiration est résolument du côté du cinéma plutôt que de la télévision : « Jean-Luc Godard a dit que le cinéma fabriquait du souvenir et la télévision de l'oubli. C'est hélas vrai, mais notre modeste prétention est de fabriquer, peut-être, un peu de réflexion sur le souvenir. »⁴⁰⁶ A ce titre, la série n'ambitionne pas de produire un « cours magistral »⁴⁰⁷ et refuse de prétendre à l'objectivité : à la fin des années quatre-vingt, l'injonction à faire « de vrais documentaires de création et évit[er] de tomber dans l'inventaire que constituerait le 'bout-à-boutage' d'interviews et d'archives » semble toutefois correspondre à un leitmotiv largement répandu à la télévision plutôt qu'un parti-pris original. La fonction principale du documentaire semble être devenue de reconstitution : il faut « surtout reconstituer des ambiances, des atmosphères, des émotions. Revivre avec les témoins et les documents la manière dont les événements étaient vécus, à l'époque. [...] L'image ne se prête pas à des analyses fines et compliquées, elle a surtout une puissance d'évocation. »⁴⁰⁸ A la fin des années quatre-vingt, le documentaire contemporain a ainsi résolument choisi sa voie : l'ambition de constitution d'une connaissance historique par les images, que défendait Marc Ferro, est délaissée au profit d'une évocation sensible du passé.

⁴⁰⁵ Dossier de presse La Cinq de la série, Institut national de l'audiovisuel, Fonds INA – SDEC.

⁴⁰⁶ *Ibid.*

⁴⁰⁷ « '20 ans, ça suffit !' pour accumuler les informations, analyser, comprendre. C'est insuffisant pour mesurer l'ampleur d'un mouvement et ses conséquences. Tant mieux ! Nous échappons au cours magistral, nous sommes acculés au passionnel. » (*Ibid.*).

⁴⁰⁸ *Ibid.*

Par ailleurs, de même que les documents employés sont des œuvres *signées* qui placent le réalisateur en tant qu'individu au-dessus du sujet tourné, les témoignages que convoquent Hamon et Rotman occultent les mémoires, individuelles comme collectives, de l'événement Mai 68. Les anonymes sont exclus de ce discours qui rassemble les grands témoins de la période, dirigeants de mouvements étudiants et politiques : l'épisode consacré aux rapports entretenus par les militants français aux mouvements et gouvernements révolutionnaires – en particulier à Cuba⁴⁰⁹ – convoque ainsi différentes figures de la gauche révolutionnaire parmi lesquelles Jeannette Habel et Alain Krivine, dirigeants de la Ligue communiste révolutionnaire, Régis Debray, compagnon de route de Che Guevara, Bernard Kouchner, président de Médecins du Monde, Roland Castro et Jean-Paul Ribes⁴¹⁰. L'originalité principale de la série est, plutôt que d'imposer Mai 68 comme un événement brutal et décontextualisé, de retracer longuement l'histoire de la pensée et des mouvements de gauche, qui aboutissent en 1968 à une génération de militants prêts pour la révolution. Mai 68 n'intervient qu'après la première moitié de la série, qui aborde chronologiquement l'engagement vis-à-vis de la guerre d'Algérie, l'action politique au regard de l'URSS, la vie militante étudiante et la culture jeune des années soixante, les regards sur Cuba et la Chine communiste, puis la guerre du Vietnam : « la Commune étudiante »⁴¹¹ s'installe sur le socle d'une riche tradition de pensée. L'inconvénient de ce large inventaire des parcours politiques de gauche est toujours le même : si les étudiants sont présentés comme un groupe cohérent et uni, leur mise en exergue contribue encore plus à l'effacement du mouvement ouvrier qui semble absent des représentations télévisuelles de Mai 68.

Génération témoigne tout de même de l'avancée de la télévision en la matière ; dix ans plus tôt, *Histoire de Mai*, de Pierre-André Boutang et André Frossard, proposait un regard bien différent sur 1968, selon lequel les événements ne constituaient pas l'aboutissement cohérent de l'engagement d'une génération formée à la politique dans les années soixante mais un véritable choc :

En Mai 68, une crise de civilisation, née dans les universités, ébranlait l'Occident. Mai 68 ne fut pas une révolution, mais quelque chose de beaucoup plus rare : un tremblement d'histoire, accompagné d'un grand ébranlement de structures et d'un vaste remous de barricades : l'indication précise d'un changement d'ère historique.

⁴⁰⁹ *Génération*, « La fête cubaine », diffusé sur TF1 le 17 juin 1988. Identifiant de notice INA : CPD88007531.

⁴¹⁰ « Une mémoire ressurgit grâce à la télévision ? Pas seulement. Car l'actualité a souvent des rebonds : 'Quand Régis Debray commente les images des maquis latino-américains, quand Bernard Kouchner revoit le premier débarquement des boat people, quand Jacques Broyelle se retrouve dans la cour de l'École normale supérieure où il répandit naguère le culte de Mao ou Olivier Rolin raconte sur fond d'archives ce que fut chez les siens la tentation terroriste, ce sont là des scènes fortes que la fiction peut-être aurait peine à rendre, précisent H. Hamon et P. Rotman. » (*La semaine de TF1*, Institut national de l'audiovisuel, Fonds TF1 – Dossiers d'émissions).

⁴¹¹ *Génération*, « La Commune étudiante », diffusé sur TF1 le 22 juin 1988. Identifiant de notice INA : CPD88007826.

Devant ce déferlement bariolé de leurs étudiants chevelus, les Français éprouvaient le même genre de sensations que le monde gallo-romain à l'arrivée des Barbares. [...] La plupart le subirent comme un fléau naturel, avec résignation, impuissance et une espèce de curiosité. Les mêmes événements se produisirent simultanément dans presque tous les pays d'un certain niveau de civilisation, mais c'est en France qu'ils atteignirent leur degré d'expression le plus élevé et le plus significatif. [...] De même manière qu'aucune analyse marxiste ou autre n'aurait pu prévoir Mai 68, aucune analyse de ces mêmes types ne peut décrire l'événement, en rendre compte. Le débat qui sera poursuivi tout au long des six films (par les interviews, commentaires ou confrontations) est le suivant : comment expliquer ce qu'il y a de totalement surprenant dans l'explosion de Mai 68 ?⁴¹²

Récusant le caractère mondialisé des mouvements contestataires, *Histoire de mai* s'appliquait à étudier les répercussions de Mai 68 dans la société française et les différentes politiques qui en découlèrent⁴¹³ ; l'inquiétude était grande de voir ressurgir pareil chamboulement et l'étude de l'histoire récente devait avant tout servir à anticiper le futur proche⁴¹⁴. Coproduite avec l'INA, la série documentaire faisait par ailleurs ressurgir les tensions propres à la télévision de 1968 : André Harris et Alain de Sédouy font en 1977 tout leur possible pour empêcher l'utilisation de séquences diffusées dans leur magazine *Zoom*, en 1968, par la télévision giscardienne⁴¹⁵. Dix ans plus tard, le regard porté sur Mai 68 est plus serein et peut envisager d'y faire participer les acteurs majeurs de l'événement : *Génération*, par la force du documentaire combinée à celle de l'ouvrage, fixe dans l'imaginaire collectif les représentations historiques du moment 1968.

⁴¹² Dossier de presse FR3 de la série, Institut national de l'audiovisuel, Fonds INA – DPCR.

⁴¹³ « Mai 68 a-t-il été une explosion ailleurs ? Non. Pourquoi ? Parce que Mai 68 a été un mouvement spécifiquement français. Cependant, il y a eu une leçon : la liaison entre l'avant-garde révolutionnaire et la classe ouvrière, qui était en France la plus étroite, n'a pu aboutir. Elle n'avait donc aucune chance d'être menée à bien dans les pays où la distance entre ces deux pôles était encore bien plus grande. [...] Mais, toutes ces réformes répondent-elles à la question angoissée que posait Georges Pompidou ? En ce qui concerne la remise en question totale des rapports entre la classe ouvrière et ceux qui dirigent la production, y a-t-il quelque chose de changé ? La crise de civilisation a-t-elle été conjurée, et, si oui, pour combien de temps ? Ceux qui contestent les remèdes apportés jusque-là ont-ils une solution à proposer ? » (*Ibid.*).

⁴¹⁴ « Entre Raymond Aron, défenseur farouche de notre société libérale, André Frossard qui croit que nous sommes à la fin d'un monde et toute la nouvelle pensée issue de Mai 68, qui récuse également les sociétés collectivistes et les sociétés dites libérales, sommes-nous à l'abri d'un nouveau bouleversement aussi imprévisible, et, qui sait, plus définitif que ne le fut Mai 68 ? » (*Ibid.*).

⁴¹⁵ Notes de Louissette Neil à François-Xavier Gillier, 6 et 22 décembre 1977, Institut national de l'audiovisuel, Fonds INA – DPCR.

b. Une histoire des luttes

En même temps que la télévision s'approprié le sujet Mai 68, des documentaires renouvellent le regard porté sur l'histoire des luttes sociales et révolutionnaires, sujet tabou jusqu'aux années quatre-vingt ; la censure de *Rosa Luxemburg* de Marcel Bluwal en 1973 est un exemple de l'impossibilité d'en traiter avant la libéralisation de la télévision manifestée par l'arrivée de la gauche au pouvoir. La série *L'histoire à la une* participe en particulier à cette médiatisation : en 1984, deux documentaires diffusés dans son cadre abordent successivement l'histoire des syndicats puis de la gauche au pouvoir. « De révoltes et d'espoirs »⁴¹⁶, qui commémore le centième anniversaire de la loi Waldeck-Rousseau, rassemble Madeleine Rebérioux, spécialiste de l'histoire ouvrière nommée « responsable historique » de l'émission, Yves Lequin et Jacques Rougerie dans un débat qui suit la diffusion du documentaire. Chacune des deux séquences dispose d'un rôle particulier : le film réalisé par Michel Duvernay et Jean-Yves Jeudy, retrace « les événements qui depuis le XIII^e siècle ont marqué l'histoire des compagnons, des hommes de métier, des ouvriers » ; c'est le débat mené par les historiens qui aborde plus particulièrement l'histoire des syndicats depuis 1884. Le rôle tenu par Madeleine Rebérioux est celui d'une conseillère historique avec des pouvoirs étendus. Au lieu de seulement répondre aux sollicitations des réalisateurs, elle organise la conception de l'émission :

J'ai donc, en quelque sorte, supervisé le scénario historique de l'émission. J'ai signalé des textes, des sources importantes, j'ai accepté ceux que je n'avais pas choisis. Des réalisateurs m'ont soumis la liste des événements retenus afin que j'évalue leur pertinence dans le cadre du but qu'ils s'étaient fixé. J'ai proposé l'interview de deux historiens : Yves Lequin, professeur à Lyon II, spécialiste de l'histoire des organisations ouvrières en particulier dans la région lyonnaise et Jacques Rougerie, spécialiste de l'histoire de la Commune. [...] Ma participation à l'émission concerne essentiellement le fond. Avant sa diffusion, j'en ferai une brève présentation afin de dégager les points forts et les interrogations que pose la loi de 1884. [...] Dans l'émission proprement dite je commente certaines images, j'éclaire la lecture de quelques textes ou je les annonce.⁴¹⁷

Les séquences de l'émission tracent un lien entre documentaire et fiction : ce sont des comédiens qui lisent des textes écrits par la collaboration entre auteurs et historiens, Madeleine Rebérioux ayant apporté « à tout instant le point de vue de la spécialiste »⁴¹⁸, avec deux semaines

⁴¹⁶ *L'histoire à la une*, « De révoltes et d'espoirs, centième anniversaire de la législation des syndicats », diffusé sur TF1 le 14 mars 1984. Identifiant de notice INA : CPA84051774.

⁴¹⁷ Madeleine Rebérioux, « TF1 vous en dit plus sur... De révoltes et d'espoirs », Institut national de l'audiovisuel, Fonds TF1 – Dossiers d'émissions.

⁴¹⁸ Michel Duvernay, *Ibid.*

de tournage qui y sont consacrées⁴¹⁹, et dont le jeu est entrecoupé de montages de documents photographiques ou d'extraits des archives de la télévision. La réalisation est minimaliste, en s'inspirant des dramatiques : on trouve trois comédiens pour six figurants et une chanteuse⁴²⁰. Cette mise en scène fictionnalisée apporte un contrepoint au discours historique plus sec et universitaire : l'ambition d'origine est de produire des « émissions vivantes qui privilégieront le vécu des gens, l'émotion des instants et déboucheront sur une discussion non académique chargée d'éclairer le visage et le comportement des hommes qui vivent le temps présent. »⁴²¹ La formule n'est pas éloignée des *Dossiers de l'écran*, mais tranche avec par la participation des historiens à l'écriture du scénario : les deux discours, de la reconstitution et de la connaissance universitaire, se combinent plus amplement.

Dans la foulée, la série traite de l'histoire du cartel des gauches de 1923-1924 avec une émission écrite sous la responsabilité de Serge Bernstein⁴²². En délaissant les séquences reconstituées ou jouées par des comédiens, l'émission prend un caractère résolument documentaire qui reflète le projet du réalisateur, Franco Contini :

C'est une période qui me passionne, foisonnante d'événements culturels et politiques. Mais ce qui m'intéresse surtout, ce sont les mécanismes sous-jacents aux faits qui ponctuent l'histoire. Nous tenterons, au cours de l'émission, de mettre en évidence les rouages qui expliquent la superficialité des faits et de placer ces derniers dans un contexte social et culturel.⁴²³

Les documents d'archives, qui incluent des bancs-titres d'affiches et de presse d'époque qui s'ajoutent aux films d'actualités, sont à nouveau privilégiés avec les interviews par Jean-Marie Colombani⁴²⁴ d'hommes politiques qui transmettent la mémoire des dirigeants de l'époque, Herriot, Painlevé ou Briand. Le récit est une accumulation de déclarations d'experts, parmi lesquels Danièle Tartakowsky, François Goguel et René Rémond, centralisé autour de deux thèmes « qui permettent de comprendre ce que fut le 'Cartel' » : la symbolique des gestes politiques affichée par le transfert des cendres de Jean Jaurès au Panthéon, le retour aux lois laïques et le débat sur l'amnistie, « actes qui marquent la volonté de resouder la France et de renouer avec les grands ancêtres », et la gestion financière de la France par le cartel, en « un temps où les politiciens n'étaient pas de hauts techniciens de la finance, ce qui explique la

⁴¹⁹ Compte-rendu de la réunion de production du 4 janvier 1984, Institut national de l'audiovisuel, *loc. cit.*

⁴²⁰ En complément des séquences reconstituées, Angelina Alias interprète des chansons historiques liées au sujet : une chanson du XVIIe siècle sur les compagnons, la Carmagnole, la Pampa, les Canuts, le Temps des cerises, l'Internationale.

⁴²¹ « TF1 vous en dit plus sur... De révoltes et d'espoirs », *op. cit.*

⁴²² *L'Histoire à la une*, « La suite s'écrira plus tard, soixantième anniversaire de la victoire du cartel des gauches », diffusé sur TF1 le 9 mai 1984. Identifiant de notice INA : CPA86003698.

⁴²³ Dossier de presse TF1 de l'émission, Institut national de l'audiovisuel, Fonds TF1 – Dossiers d'émissions.

⁴²⁴ Ancien journaliste de l'ORTF, puis de FR3 outre-mer, il est alors chef du service politique du journal *Le Monde*.

qualité de leur gestion. »⁴²⁵ En-dehors des aspects politiques, la culture est exploitée comme un marqueur social : le documentaire insiste sur l'importance du surréalisme au regard de la politique de l'époque. Toutefois, l'émission accuse des limites certaines dans la transmission au grand public d'une histoire peu évoquée : il s'agit d'une énumération strictement chronologique des événements politiques des années 1920, centrée sur la seule personnalité des grands hommes politiques de l'époque, dont l'action apparaît comme une émanation de leur volonté unique. Dans cette histoire événementielle et institutionnelle, il n'y a que peu de place pour une évocation sociale, voire populaire. Cette dernière bénéficie toutefois de la résurgence dans les documentaires de ce qui constituait un véritable tabou jusqu'à la fin des années soixante-dix : la Commune revient sur le devant de la scène et, avec elle, l'histoire du peuple acteur de sa propre histoire.

c. *Des grands moments de la conscience télévisuelle*

Déjà abordée par les documentaires, l'histoire de la Commune était partielle ; rares étaient les évocations des conséquences de la répression républicaine sur les insurgés de Paris. Claude Otzenberger répare ce manque en 1982 avec *Les déportés de la Commune*⁴²⁶. L'enjeu de mise en avant des mémoires des Communards est toujours d'actualité : les traces de la déportation de 72 d'entre eux en Nouvelle-Calédonie ont été effacées par les institutions locales⁴²⁷ et c'est par une documentation iconographique et archivistique et la sollicitation des descendants qu'Otzenberger retrouve la trace d'Henri Rochefort, Pascal Grousset, Francis Jourde ou Louise Michel. Dans les tournages *in situ*, le réalisateur peut apprécier l'effacement de la présence des déportés : « le bagne [de l'île de Nou] a bel et bien disparu. [...] à la presque île Ducos, le village des déportés a été recouvert par une cité moderne, et à l'île des Pins, sur une minuscule parcelle de terre, ensevelie sous une forêt dense, les mimosas sauvages recouvrent les édifices construits par les déportés. »⁴²⁸ Le documentaire constitue ainsi une enquête, partagé entre l'exhumation de documents⁴²⁹ et un tournage contemporain en Nouvelle-

⁴²⁵ Dossier de presse TF1 de l'émission, *op. cit.*

⁴²⁶ *Les déportés de la Commune*, diffusé sur TF1 le 29 avril 1982. Identifiant de notice INA : CPA82055658.

⁴²⁷ « Les premiers arrivés vont y rester huit ans, mais il n'y a presque plus aucune trace de leur passage. En effet, l'administration locale, soucieuse d'effacer tout ce qui pourrait rappeler que la Nouvelle-Calédonie fut pendant plus de cinquante ans terre de bagne au même titre que la Guyane, a rasé les bâtiments, recouvert le cimetière, brûlé les archives et noyé dans une même volonté d'oubli, condamnés de droit commun et condamnés politiques. Heureusement la mémoire a la vie dure et se moque des interdits. Parfois nous parvient, traversant le temps, le souvenir d'un déporté que ses descendants n'ont pas oublié... » (Synopsis du manuscrit de l'émission, Institut national de l'audiovisuel, Fonds TF1 – Dossiers d'émissions).

⁴²⁸ *TF1 Hebdo*, non daté, Institut national de l'audiovisuel, *loc. cit.*

⁴²⁹ Notamment des photographies de déportés prises par le reporter australien Hughan, trouvées dans les débats de la Bibliothèque Mitchell de Sydney, ou des documents de la collection Scheller d'Amsterdam acquis par la Société historique de Nouméa pour constituer un Musée des déportés.

Calédonie durant lequel le réalisateur tente de faire parler – avec grand peine – les descendants. La mise au jour de ce sujet historique tabou est concomitante du retour en grâce de son réalisateur : producteur d'émissions « à caractère social » jusqu'en 1974, Claude Otzenberger s'était ensuite consacré à l'enseignement du montage et de la réalisation à l'INA, et avait réalisé deux émissions, *Le retour du Cargo* et *Tonga*, sur la région Pacifique à la fin des années soixante-dix. Peu sollicité par la télévision giscardienne des dernières années, en ayant supposément déplu par des productions « dérangeantes »⁴³⁰, il fait son retour à la télévision après l'élection de François Mitterrand ; emblématique comme d'autres réalisateurs de la fin de la censure, il incarne pleinement la possibilité qu'offre la télévision d'aborder des sujets « sombres » de l'histoire de France.

Pour autant, la Commune demeure dans les années quatre-vingt un sujet particulièrement clivant : les réactions que suscite le documentaire de Claude Santelli, *Les grands moments de la conscience française*⁴³¹, en dénotent l'évolution qui semble alors se cristalliser dans un paradigme d'opposition politique entre gauche et droite. Comme les *Chemins de l'histoire* une décennie plus tôt, Santelli prend ici le parti de défense des Communards injustement massacrés par les Versaillais⁴³² dans une histoire mise en perspective avec l'occupation allemande des années quarante ; l'émission constitue par ailleurs un relais de la production préalable d'Otzenberger, en étant produite dans l'unité de programmes sous sa direction. Le documentaire est avant tout littéraire : ce sont les textes, de Victor Hugo, Jules Vallès, Louise Michel, Prosper-Olivier Lissagaray, Eugène Varlin ou Adolphe Thiers qui en dictent le scénario : le point de départ de l'émission est d'ailleurs le centenaire de la mort de Victor Hugo qui est un prétexte à l'évocation de cette « année terrible »⁴³³, dont la formule lui est due. Les enjeux

⁴³⁰ « Il n'y a pas si longtemps – un an à peine – Claude Otzenberger était pratiquement interdit d'antenne, sans que rien n'ait été dit. Depuis son enquête sur l'énergie nucléaire qui avait fait l'effet d'une bombe à neutrons, ses projets n'aboutissaient pas et on ne lui proposait rien. Il alla crier famine chez la fourmi, sa voisine, c'est-à-dire la télévision suisse romande qui, pour faire mentir la fable, lui donna du travail pour subsister jusqu'à la saison nouvelle. Ironie du sort : un des reportages qu'il réalisa pour le magazine « Temps Présent » fut diffusé en France, dans le cadre du « Nouveau Vendredi » période Cavada. Mais ces temps sont révolus, et c'est tant mieux. Claude Otzenberger est revenu en force à la télévision : sur Antenne 2, un dimanche par mois, il nous secoue la cervelle avec *Remue-Méninges* et TF1 diffuse ce soir une émission historique consacré à un sombre épisode de notre histoire : la déportation en Nouvelle-Calédonie de quatre milliers de communards. » (*Le Progrès*, 29 avril 1982).

⁴³¹ *Les grands moments de la conscience française*, diffusé en deux parties sur TF1 le 13 (« L'année terrible ») et 15 mars 1985 (« La semaine sanglante »). Identifiants de notice INA : CPA87008897, CPA86005032.

⁴³² « Quand les Prussiens entrent dans Paris, le 1^{er} mars 1871, Paris met des drapeaux noirs aux fenêtres. Paris qui a résisté dans ses murailles pendant le siège, n'accepte pas la capitulation, et se dresse contre le gouvernement et l'Assemblée de Bordeaux. [...] La Commune de Paris sera proclamée. Thiers et le gouvernement se réfugient à Versailles jusqu'au 21 Mai, où les Versaillais pénètrent dans Paris par trahison. [...] La 'Semaine Sanglante' commence. Thiers et ses soldats conquièrent dans le sang Paris, quartier par quartier. La répression est effroyable. On parle de 30 000 morts. 50 000 prisonniers sont entassés à Versailles dans l'Orangerie et les écuries du roi. [...] Les procès commencent en août [...] Victor Hugo et quelques rares combattants de la justice obtiendront l'Amnistie en 1880. » (Claude Santelli, « Une fracture dans la conscience française », Institut national de l'audiovisuel, Fonds TF1 – Dossiers d'émissions).

⁴³³ Le premier projet touche à la mise en perspective de l'attitude de Victor Hugo face aux condamnés ; « à partir de là, je voulais faire quelque chose sur Hugo. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle cette émission est présentée cette année. » (*Ibid.*). Le sujet de la Commune est ensuite mûri par Santelli pendant plusieurs années qui développe le projet d'une série

mémoriels du documentaire sont multiples : Santelli, comme il a coutume de le faire⁴³⁴, construit un rapport personnel voire intime à l'événement historique⁴³⁵ et propose une lecture contemporaine de l'événement. La Commune est mise en regard de Mai 68, mais pose aussi la question de l'opposition entre Paris et la Province ; c'est également l'histoire de l'oppression du peuple français par l'occupant allemand et son propre gouvernement collaborateur. La Commune apparaît ainsi comme un événement insaisissable, à la fois dernière révolution du XIXe siècle et premier événement du XXe⁴³⁶, qui requiert un éclairage pour que la France assume son passé le plus contemporain :

La Commune est inconnue, oubliée, occultée. Il fallait rappeler que ce n'est pas vieux. Il y a sur Paris une énorme tache de sang qu'on a voulu effacer en construisant le Sacré-Cœur sur la Butte Montmartre, butte hantée par les Communards. Alors on doit frapper à la porte de l'imagination. Parce que comme les guerres de religion, Napoléon, c'est loin, épique, tragique, mais quelque part irréel.⁴³⁷

En quête de la vérité historique, l'évocation est de plusieurs types : les textes d'époque encadrent les « lieux » – de mémoire – liés à l'événement. L'expertise scientifique du documentaire dépasse le témoignage historique : Roland Castro, architecte – et militant de gauche lié à divers courants révolutionnaires durant les années soixante à soixante-dix – y intervient pour donner une lecture historique de l'urbanisation parisienne qui doit permettre de « comprendre, en touchant les pierres, les rues, les quartiers, ce que c'est une ville qui veut être autonome, libre » et pourtant ceinte de murailles. Les travaux haussmanniens sont présentés comme une manière de réduire la dangerosité des classes populaires, tandis que l'opposition entre Parisiens et Versaillais se traduit jusque dans l'esthétique architecturale des deux villes. Le documentaire « survole les problèmes » en « pren[ant] de la hauteur » : des vues aériennes servent à rendre visible les fractures sociales qui lézardent l'espace urbain et conduisent au-dessus de « ces lieux magiques, Montmartre, la place Vendôme, le Père Lachaise

entière consacrée aux « grands moments de la conscience française » : « Ce qui m'intéresse dans l'Histoire, ce sont ces moments étranges qui sont des moments de conscience où justement la conscience française est déchirée. Je n'ai d'ailleurs pas voulu réaliser une émission historique mais éclairer la conscience de cette époque-là. » (*Ibid.*).

⁴³⁴ Cf. *infra*, Chapitre V.

⁴³⁵ « Ce qui m'a frappé depuis mon adolescence, c'est qu'on ignore cette période, éludée voire censurée dans les livres d'histoire. [...] Mais la IIIe république, il faut bien le dire, est née en France grâce aux hommes qui sont responsables des massacres de la Commune. » (Claude Santelli, « Une fracture... », *op. cit.*). Fils d'enseignant, Santelli pose ici la question du rôle de Jules Ferry par rapport à la Commune, alors même qu'il a laissé une marque indélébile dans la « grande œuvre scolaire » républicaine ; très attaché à ces institutions, il pense le documentaire comme un retour et une autocritique sur sa propre mémoire.

⁴³⁶ « Toutefois si on parle d'histoire des révolutions, c'est en même temps quelque chose d'inclassable : limitée dans le temps, elle n'aboutit à rien, elle n'a pas de vrai programme. On peut discuter éternellement : tout le monde peut un peu la récupérer et en même temps, elle échappe à tout le monde. » (*Ibid.*).

⁴³⁷ *Ibid.*

dont le jardin m'a toujours fait rêver »⁴³⁸, tous intimement liés aux événements de la Commune et de sa répression. Santelli l'affirme : « tout mon travail de cinéaste, c'est d'aller dans ces lieux, d'essayer de les faire toucher du doigt et de l'œil par le spectateur » ; c'est toujours d'une quête sensible des traces du passé dans le présent qu'il s'agit, dans les pierres qui ont recueilli le sang des Communards et forment ainsi des réceptacles vivants et matériels des victimes absentes de l'histoire. Si Santelli refuse la reconstitution, le travail de comédiens va dans le même sens d'imposer une présence des fantômes du passé. Les textes des auteurs témoins de l'événement sont lus par des acteurs, sans conditions de ressemblance physique mais dans un rappel « de l'âme » des personnages historiques pour recréer leur « présence » : « il faut casser, je crois, les conventions et les traditions. Ici, le récitant devient brusquement acteur, agissant. [...] Je crois que cela est un des rôles de la télévision. Pas une recherche pour la recherche, mais une recherche pour parler au téléspectateur. »⁴³⁹ Santelli renonce toutefois à quelques éléments classiques de la reconstitution ou du documentaire télévisé. Les chansons populaires d'époque, notamment, ne sauraient trouver leur place dans ce film qui doit conserver une intimité respectueuse ; la bande-sonore du documentaire est composée par Jean-Marie Senia pour correspondre à cette exigence.

Le documentaire est un nouvel exemple de collaboration fructueuse entre historiens et réalisateur : Jacques Rougerie et Michelle Perrot y interviennent en tant qu'experts et apportent leur perception propre de l'événement. Rougerie, qui a fait de l'histoire des révolutions son sujet d'étude pour des raisons politiques⁴⁴⁰, avoue s'être « mis bigrement le doigt dans l'œil » tandis que Perrot fait une lecture contemporaine de l'année terrible, « notre Chili ». Chacun apprécie particulièrement le travail avec Santelli, qui se noue en-dehors du regard de la caméra⁴⁴¹ ; le résultat final du documentaire forme ce « miracle » de rassembler les discours des historiens, « seulement, l'autre prolonge exactement ce qu'on a voulu dire, en le

⁴³⁸ *Ibid.*

⁴³⁹ *Ibid.*

⁴⁴⁰ « C'est une fort vieille histoire, celle d'une génération. Il se trouvait que lorsque j'étais jeune on pensait à faire la révolution. Ça n'était pas une idée complètement absurde parce qu'après la Libération, dans une certaine mesure, on pouvait en parler. Par conséquent, il était parfaitement naturel, à ce moment-là, d'écrire l'histoire de ce qui était la révolution des révolutions, un spécimen unique, la plus belle, la plus prometteuse... C'est pour cela, ce qui est une erreur profonde, qu'au départ, je me suis mis à étudier l'histoire de la révolution qui annonçait des révolutions nouvelles, la révolution universelle mondiale. » (Jacques Rougerie, « La Commune, une liberté vécue », Institut national de l'audiovisuel, *loc. cit.*).

⁴⁴¹ « On n'a pas vraiment travaillé. [...] On a parlé. Il savait ce qu'était la Commune, il savait ce qu'était Paris et moi, j'avais mon point de vue là-dessus. Ensuite, j'ai commencé à lui raconter cette histoire de République, de liberté vécue. Cela a duré deux heures chez moi. Après, je suis allé aux Buttes-Chaumont. Il m'a laissé parler sans trop poser de questions, quelques fois la petite question pour désarçonner. Après quatre heures d'entretien, il m'a demandé : 'En fin de compte ?' Je n'ai rien pu répondre. Le mot de la conclusion est difficile à formuler. » (*Ibid.*).

disant encore mieux ou d'une autre façon qui fait que les différents propos se complètent parfaitement. »⁴⁴²

En mêlant différents discours, en rassemblant le propos des historiens du siècle suivant et celui des auteurs témoins de l'événement, Claude Santelli propose, au-delà de l'historique de la Commune et de la Semaine sanglante, somme toute classique depuis qu'Alain Decaux l'avait formulé une première fois, le double problème moral de l'action des personnages historiques et de la perception de celle-ci par les observateurs futurs en position de juge ; l'évocation de Thiers pose des « problèmes de conscience », en ce qu'il fut à la fois « un grand chef d'état » et « un affreux personnage, massacreur de toute une population ». Le documentaire tente d'échapper à la subjectivité du témoin qui connaît déjà le fin mot de l'histoire en accordant à Thiers le même statut d'observateur – et de source – de l'histoire qu'à Victor Hugo ou Louise Michel. Ses discours à l'Assemblée sont ainsi intégrés au montage, sans la moindre coupe ni commentaires qui accablent le personnage. La question de l'attitude des écrivains face à la Semaine sanglante pose une même question morale ; Jacques Rougerie enjoint à considérer qu'il ne relève pas de la faute des contemporains de s'être rangés du côté de l'ordre : « il faut imaginer ce qu'ils ont imaginé. » En revanche, la prise de position apparaît, par comparaison, comme action héroïque et indispensable : « Ça me paraît équivalent parce que je le répète, devant des massacres organisés pour la première fois de façon rationnelle, il faut immédiatement protester. Un seul l'a fait, Victor Hugo. Il s'est trouvé tout seul, toujours du côté de la liberté quand la liberté est massacrée. »⁴⁴³ La lecture de la Commune se fait bien à la lumière d'événements plus contemporains : la répression annonce les génocides du XXe siècle et la posture de l'homme seul pour défendre la liberté dicte une ligne de conduite. Affichant pourtant le souhait d'une évocation apaisée de l'événement, l'émission de Santelli fait les frais de la fracture politique que représente dans les mémoires collectives la Commune de Paris. Denis Solignac l'affirme dans *France-Soir*, « Santelli choisit les Communards » :

La belle évocation, sérieuse, documentée et surtout riche d'imaginaire que ce film de deux heures ! A l'heure du débat gauche-droite, de l'agitation politique permanente, on ne peut cependant s'empêcher de voir, dans cet hymne à la Commune, une mise en scène adroite et récupératrice des valeurs de gauche, illustrées en 1981 par le Mitterrand romantique du Panthéon. Bref, *L'Année terrible* fait place nette en renvoyant chez les Versaillais la droite tout entière.⁴⁴⁴

⁴⁴² « Claude Santelli réussit une chose extraordinaire : il lie plusieurs paroles, des vers de Rimbaud, des lieux, des images, des textes de Victor Hugo, de Louise Michel, de Lissagaray... Il établit une chaîne où tout s'harmonise, se complète dans une parfaite fluidité pour ne faire qu'un seul discours. Ça doit être le discours de Santelli. » (*Ibid.*).

⁴⁴³ *Ibid.*

⁴⁴⁴ Denis Solignac, *France-Soir*, 15 mars 1985.

Alors que *Le Figaro* dénonce une « histoire en rouge »⁴⁴⁵ qui inscrit 1944 et 1968 dans la continuité de 1871, et peindrait les Versaillais en CRS⁴⁴⁶, *L'Humanité* regrette un « rendez-vous manqué » qui pêche de même par son anachronisme⁴⁴⁷ et l'absence de la mise en exergue de la lutte des classes comme déterminisme matérialiste des événements de 1871. Par le biais du *Quotidien de Paris*, Santelli est même amené à répondre au courrier d'un lecteur qui dénonce la supposée complaisance du documentaire quant aux victimes de la Terreur, qui apparaît comme le pendant négatif de l'histoire des révolutions⁴⁴⁸. Dans les colonnes de *Télérama* enfin, ce sont les aspects esthétiques du documentaire qui sont critiqués⁴⁴⁹. Les réactions que rencontre l'émission de Santelli témoignent du caractère particulier que tient la Commune dans les représentations collectives ; dans les années quatre-vingt, elle demeure un point d'achoppement des positionnements politiques qui charrie dans son sillage l'histoire conflictuelle du XXe siècle. En se positionnant respectivement comme thuriféraires – ou commémorateurs – des insurgés parisiens ou de l'ordre versaillais, la gauche et la droite entretiennent dans le présent les résurgences d'une guerre franco-française toujours irrésolue.

Au vu du portrait de la télévision des pages précédentes, on peut se demander lequel des sujets d'histoire récente diffusés au petit écran dans les années quatre-vingt ne constitue pas une « nouvelle affaire Dreyfus » ou, *a minima*, une composante d'une affaire ; si la télévision met sur le tapis les mémoires traumatiques ou passées sous silence du XXe siècle, elle les expose, par conséquence, à la réplique des tenants d'un statu quo mémoriel. Par ailleurs, dans le

⁴⁴⁵ « Une vision trop contemporaine pour être totalement dénuée d'intentions. On a filmé le Paris d'aujourd'hui pour expliquer celui d'hier. Survolée, en hélicoptère, la ville devient symbole à peine anachronique et l'histoire peut s'écrire et se raconter au gré des (bons et mauvais) sentiments. » (*Le Figaro*, 13 mars 1985).

⁴⁴⁶ « C'est bien beau l'histoire. Surtout quand on l'ignore. [...] Françoise Verny et Claude Santelli, qui, en 1871, étaient déjà au courant de tout, ont entrepris de nous démontrer que les Versaillais étaient des CRS et qu'il fallait cesser de persécuter les communistes, les anarchistes et les socialistes. [...] Découpage et montage ont révélé ce qu'est la télévision socialiste : analphabète, mais prêchuse. [...] Certes, on n'a rien vu de la Commune en question. Mais on a découvert, au cours de ce montage incohérent, l'utilité de l'histoire, quand elle est enseignée par ceux qui ne la connaissent pas. Le ministère de l'inculture a tout lieu d'être satisfait. » (Renaud Matignon, *Le Figaro*, 19 mars 1985).

⁴⁴⁷ « Claude Santelli prouve à nouveau avec cette 'année terrible', ainsi nommée par Victor Hugo, qu'il est un talentueux réalisateur de télévision. [...] nous pénétrons le Paris de 1871, nous vivions presque de l'intérieur les événements [...]. Hélas ! Se mêlent à cette évocation vivante et intéressante des images qui n'ont que peu de rapport avec la révolte des Parisiens devant le défaitisme de la bourgeoisie française face aux Prussiens et avec ce premier embryon de 'république socialiste' qui naît dans une capitale assiégée et affamée. Front populaire, occupation, libération de Paris ou mai 1968 ne peuvent en rien aider à comprendre ce que fut la Commune et mêler indistinctement ces images fait naître une grande confusion. [...] Le rendez-vous avec la Commune n'a pas vraiment lieu. » (*L'Humanité*, 13 mars 1985).

⁴⁴⁸ Par une « erreur de transmission téléphonique », Santelli avait déclaré que « la Terreur a coûté la vie à une centaine de personnes » ; il revient sur ses propos, arguant qu'il voulait au contraire parler de « l'oubli scandaleux » des victimes de la répression communarde. Pour couper court à tout débat, il cite les chiffres de Jean Massin sur les victimes des tribunaux révolutionnaires entre 1793 et 1794, au nombre de 16 594, à comparer aux 20 000 à 35 000 morts de la Commune pendant la seule Semaine sanglante : « Je regrette profondément d'évoquer cette funèbre arithmétique mais il faut de temps en temps mettre les choses au point. » (Claude Santelli, *Le Quotidien de Paris*, non daté).

⁴⁴⁹ L'émission est qualifiée de « sketch de patronage, avec trois bouts de ficelle en guise de décor, des acteurs ânonnant leur texte, un découpage ultra-scolaire, des artifices de mise en scène d'un primaire affligeant, bref, la communication à son degré zéro, une parodie de 'l'école des Buttes-Chaumont. » (*Télérama*, 20 mars 1985).

dévoilement du génocide ou des crimes de la guerre d'Algérie comme dans l'accompagnement des mémoires de Mai 68, les producteurs de télévision se montrent rarement trop incisifs et tiennent souvent une posture consensuelle d'observateurs dépassionnés qui les place entre deux feux, les uns et les autres estimant que la télévision en dit trop... ou pas assez. En s'adressant d'une seule voix à des spectateurs de sensibilités diverses, les documentaires historiques de cette période jouent bien, dans les conflits de mémoire, le rôle d'un miroir de la société : la télévision donne à voir les tensions historiques et politiques qui déterminent toujours les mémoires collectives et individuelles françaises. *In fine*, toutes ces nouvelles « affaires Dreyfus » marquent tout de même une différence avec la première Affaire : jamais abordé en tant que sujet autonome par les documentaires, délaissé par la télévision historique dans son ensemble, l'événement politique majeur de la IIIe République semble constituer toujours la pierre d'achoppement des mémoires françaises, d'où l'impossibilité d'envisager sa médiatisation.

Chapitre IV. Vers une mémoire télévisuelle ?

La question de la « mémoire télévisuelle », formule canonique fréquemment employé dans des travaux portant sur les représentations et les médiatisations *de mémoires* à la télévision, est un enjeu essentiel dès qu'on s'intéresse à la manière dont des programmes de télévision ont mis en scène un regard rétrospectif sur l'objet même – le petit écran comme meuble, objet technique, et institution, objet médiatique – par lequel ils étaient diffusés. Jean-Pierre Rioux, invité à se prononcer sur le sujet, estime que :

Un média, toujours enfant de la technique, ne peut pas « fabriquer » une mémoire, que celle-ci soit individuelle ou collective [...]. C'est chaque individu, chaque groupe, chaque collectivité humaine qui fait travail de mémoire [...], qui vivifie ou non sa mémoire en fonction de ses activités présentes, de ses héritages et de ses espérances, de son sens de la transmission, de l'acuité et de la profondeur de son rapport au temps, de sa reconnaissance de l'utilité qu'il y a de maintenir un lien social entre passé, présent et avenir. Supposer que la télévision aurait capacité à « fabriquer » une mémoire à elle seule, c'est aussi méconnaître le « craquage » qu'opère toujours la culture de masse dont elle est devenue le symbole.¹

Si l'on s'accordera sur ce point, il n'en demeure pas moins que la télévision diffuse des discours et des images à une collectivité étendue² – bien qu'elle ne soit jamais tout à fait la même aux mêmes moments – qui, d'une manière ou d'une autre, s'impriment dans des mémoires individuelles et, par le jeu des rediffusions, des partages, et des mises en récit des événements médiatiques, forment une mémoire télévisuelle spécifique et collective³. Pour Isabelle Veyrat-Masson, la télévision a pleinement contribué à l'imposition d'une *nouvelle*

¹ « Depuis lors, les injonctions dites de 'mémoire' (événements 'phares', matchs 'de légende', émissions 'cultes', téléfilms mythiques, etc.) dans les programmes de chaînes câblées et satellisées ou sur le marché du DVD avivent la nostalgique [...] plus qu'elles n'activent et, *a fortiori*, ne constituent et n'instituent du mémorable et du mémoriel dans l'imaginaire, le cœur et la tête des téléspectateurs. » (J.-P. Rioux, « Mémoire, école... », pp. 71-72).

² « Nous savons depuis toujours, cela ne fait pas de doute, distinguer l'actualité et le documentaire du jeu ou de la fiction, la réalité du journal télévisé ou du document de la télé-réalité [...]. Notre *media literacy*, la faculté à décoder les médias, s'est aiguisée. Malgré cela, il apparaît à chacun que les images que nous voyons s'impriment en nous d'une manière ou d'une autre. C'est pourquoi l'on peut se demander légitimement si elles ne constituent pas une nouvelle mémoire, une mémoire partagée, collective, qui se serait substituée à une autre mémoire, celle de l'école, par exemple. [...] La télévision, lien social d'un nouveau type, pouvant rassembler au même moment, devant des émissions consensuelles, des millions d'individus de tous âges et de toutes origines, est à l'origine d'une immense communauté d'un genre tout à fait inédit. [...] Ainsi, il se pourrait bien que les images d'actualité, les émissions historiques, les documentaires, certains magazines au regard volontiers nostalgique aient tapissé nos esprits de téléspectateurs d'images au statut indéterminé. [...] Les acteurs-comédiens et les acteurs de 'la vraie vie' se mêlent et s'emmêleront dans nos souvenirs. » (I. Veyrat-Masson, « Mémoire, école... », pp. 73-75).

³ Ce qui ne signifie pas que cette mémoire collective soit la même pour chacun ; elle n'est pas la somme des mémoires individuelles et ces dernières ne l'englobent pas non plus entièrement. Elle constitue autre chose qui est à trouver dans les échanges qu'entretiennent les mémoires individuelles entre elles.

mémoire sur des cadres mentaux d'une historicité plus longue, perceptible dans un imaginaire historique national progressivement ramené aux périodes les plus récentes :

Que signifie, dès lors, une conscience historique qui plongerait dans une durée qui ne dépasse pas nos existences individuelles ? La télévision, média de l'instantané, de la répétition, du flux, fenêtre dont l'ouverture sur le monde a usé la vieille conception de l'État-nation, n'a-t-elle pas également modifié notre rapport au temps, à la durée ? Le présent médiatique est entré dans l'histoire et il lui porte des coups terribles que ne compensent pas les films à costumes et les docu-fictions spectaculaires [...]. Pour Maurice Halbwachs, la mémoire collective tendait à assurer la cohésion sociale, à assurer un trait d'union entre le passé et le présent. La télévision a les moyens de contribuer à ce lien. Mais les « forces de la joie » et les exigences de l'Audimat se sont unies pour faire oublier aux téléspectateurs « la tragédie du temps ». La télévision a choisi de distraire dans un éternel présent, elle est déterminée à effacer les marques du temps, elle craint plus que tout l'épaisseur de la durée. Or, la mémoire, c'est l'histoire au présent. Encore une raison pour la télévision de la privilégier aux dépens de l'histoire !⁴

Pour autant, en mettant en scène sa propre histoire, en revenant de façon rétrospective sur les moments fondateurs et sur les « grandes » émissions de l'histoire du petit écran, la télévision a encouragé le développement d'une mémoire télévisuelle *de la télévision*. Cette dernière est peu entretenue jusqu'aux années quatre-vingt-dix⁵, mais bénéficie de la constitution du patrimoine télévisuel au sortir de l'ORTF : la télévision rediffuse ses dramatiques les plus célèbres au début des années soixante-dix, puis organise ses premières rétrospectives après la création de l'INA. Durant cette période, « la connaissance de la télévision n'est pas la mémoire de moments isolés, privilégiés, mais la mémoire de longues périodes et de catégories »⁶ ; Jérôme Bourdon montre dans son étude consacrée aux souvenirs des téléspectateurs⁷ « que ces derniers n'entretenaient pas de mémoire des programmes comme on peut parler de répertoire pour les œuvres de la culture savante. »⁸ Pour autant, à la fin des

⁴ I. Veyrat-Masson, « Mémoire, école... », p. 75.

⁵ Cf. G. Poels, *Les trente glorieuses...*, « Mémoire et érudition télévisuelle », p. 81.

⁶ V. Barraud, É. Morin, J. Périllat (dir.), *L'Apport culturel de la télévision*, T. I : le point de vue des téléspectateurs, INA, 1977, cité in *Ibid.*, p. 84.

⁷ Jérôme Bourdon, *Le Flash et le papier peint : rapport final de l'étude « Télévision, une mémoire oubliée ? »*, Paris, France Télévision/INA, 1993

⁸ « La plupart des téléspectateurs n'ont, en effet, aucune connaissance, même approximativement datée, des étapes de l'histoire de la télévision : celle-ci se résume en général à une opposition floue entre 'avant' et 'maintenant', mâtinée de 'nombreuses confusions et interférences'. Invités à citer des titres d'émissions anciennes, ils citent le plus souvent des catégories ('le feuilleton'). [...] Ceux qui enquêtent auprès du public sont frappés par la faible mémoire, même à très court terme, des enquêtés, qui sont parfois incapables de restituer les titres des émissions vues dans la semaine. En effet, le simple fait de se remémorer les émissions suivies, et de les considérer comme des sujets dignes d'enquête, heurte

années soixante-dix et sous l'impulsion de l'Institut national de l'audiovisuel, la télévision développe dans le cadre d'« émissions réflexives » un certain nombre de discours, désormais historicisés, qu'elle porte sur elle-même ; si des observateurs – Umberto Eco notamment, qui crée les concepts de paléo et néo-télévision – y ont vu le passage du « contrat de communication pédagogique » à une télévision « qui n'est plus un espace de formation mais un espace de convivialité »⁹, le processus apparaît plutôt comme la maturation d'un certain nombre de discours que les professionnels et critiques du média portaient déjà sur la télévision, désormais mis en perspective de façon historique¹⁰. La différence réside en réalité dans la mise en scène d'émissions proprement réflexives, « modèles d'intelligibilité qui exemplifient certaines caractéristiques de la réflexivité télévisuelle »¹¹. Au travers des émissions réflexives *explicites* – « dont la vocation affichée est de parler des programmes télévisés, de dévoiler les coulisses du petit écran, d'en évoquer les vedettes, d'en analyser le discours, ou encore d'en pratiquer une relecture parodique »¹² - la télévision développe son rapport à elle-même et, après une « période d'affirmation de l'identité du média en quête de reconnaissance sociale »¹³ dans les années cinquante et soixante, la production télévisée aboutit à la réalisation de premiers documentaires consacrés à l'histoire et aux mémoires de la télévision, fondés sur l'exploitation des archives de la télévision nouvellement institutionnalisées, et qui entretiennent les mémoires parcellaires du petit écran perçues par Jérôme Bourdon¹⁴. Les années soixante-dix à quatre-vingt-dix sont

visiblement les habitudes de certains téléspectateurs. Cette mémoire fait notamment défaut à ceux qui ne mobilisent pas particulièrement les émissions dans leurs interactions sociales [...] » (G. Poels, *Les trente glorieuses...*, pp. 81-83).

⁹ Francesco Casetti, Roger Odin, « De la paléo... », *op. cit.*

¹⁰ « Enfin, les points de vue des différents chercheurs cités ont l'inconvénient de faire croire à l'homogénéité du discours télévisuel propre à une période donnée. Jérôme Bourdon note que la plupart des discours de déploration consacrés au petit écran périodisent l'histoire de la télévision sur le mode binaire en opposant un passé mythique à un présent où la qualité des programmes ne cesse de baisser, ou bien sur le mode de 'l'occasion manquée' en opposant ce que la télévision aurait pu être ('un formidable instrument de démocratisation') et ce qu'elle est devenue ('le premier outil de l'oppression symbolique' selon Bourdieu). Comme pour l'opposition entre paléo- et néo-télévision, le trait commun à ces discours critiques sur la télévision est de l'appréhender comme mauvais objet, mais aussi comme objet singulier : on stigmatise 'la' télévision sans prendre en compte la diversité des programmes et des canaux qui caractérise le média. » (P. Beylot, *Quand la télévision...*, p. 28).

¹¹ « [...] mais qui ne permettent pas d'embrasser toutes ses manifestations qui traversent l'ensemble du flux télévisuel. L'étude de cette réflexivité *restreinte* qui s'exprime dans les émissions réflexives doit permettre d'envisager la réflexivité *généralisée* dont la totalité des messages télévisuels porte la marque. » (*Ibid.*, p. 12).

¹² Opposées par Pierre Beylot aux « formes de réflexivités plus subtiles et implicites, disséminées dans l'ensemble du discours télévisuel : l'habillage des chaînes, la structuration des décors, toute la mise en scène du dispositif des émissions [...] » (*Ibid.*, p. 13).

¹³ *Ibid.*, p. 29.

¹⁴ On peut toutefois se demander si ce caractère parcellaire des émissions réflexives historiques n'est pas, précisément, symptomatique des manifestations de la mémoire collective : Isabelle Veyrat-Masson le rappelle, « la mémoire, cette forme particulière de préservation et de restitution du passé, 'ce qui reste du passé dans le vécu des groupes, ou ce que ces groupes font du passé' [P. Nora, « Mémoire collective »], partage en effet bien des caractéristiques avec les émissions historiques : absence de chronologie, de hiérarchie, mélange de faits avérés et imaginaires. En outre, les thèmes, les périodes retenus par les auteurs, réalisateurs et responsables l'ont longtemps été sur la base de leur mémoire personnelle mais également en fonction des anniversaires et des commémorations. Comme à la télévision, la mémoire 'peut soit

celles de l'affirmation de la légitimité du petit écran¹⁵ ; cette production *réflexive* est indissociable de celle, scientifique, conduite au même moment à l'IEP de Paris par les premiers historiens du média. Conservateur de la mémoire télévisuelle autant que producteur d'émissions, l'INA conduit la production de documentaires historiques en lien avec l'écriture de l'histoire de la télévision naissante ; ces différentes pratiques, en élargissant le cadre, s'inscrivent dans un temps épistémologique fort du rapport aux sources audiovisuelles.

A. Images d'archives

En abordant la notion des « images d'archives », la prudence est de mise : à la suite d'un Marc Ferro qui découvrait pour ses confrères la capacité historique des images cinématographiques, les travaux successifs qui ont rythmé l'étude de la place de ces dernières dans l'histoire ont insisté sur les fausses évidences que transmettent ces « archives » et leur montage : l'irruption de l'objet audiovisuel, en tant qu'une nouvelle source, dans l'outillage mental de l'historien s'est accompagnée d'une extension de la critique méthodique aux images et au film. En proposant un état des lieux de la question, Julie Maeck et Matthias Steinle ont proposé une définition de l'image d'archives par un modèle pragmatique qui correspond aux « idées que l'on se fait aujourd'hui »¹⁶ de cette dernière, partant du principe qu'il est impossible

conduire à l'histoire, soit l'en détourner' [J. Le Goff, R. Chartier et J. Revel, *La Nouvelle histoire*]. » (I. Veyrat-Masson, « Les guerres de mémoires à la télévision... »).

¹⁵ Cette période de mutation profonde de la télévision, qui passe du monolithisme de l'ORTF à la concurrence, d'abord au sein du service public, puis entre chaînes publiques et privées, généralistes et thématiques, est une période où le monde télévisuel est tiraillé entre des aspirations et des évolutions contradictoires que reflètent les différents magazines réflexifs. La nouvelle règle du jeu économique imposée par l'émergence d'un système concurrentiel se traduit à partir de la fin des années 70 avec un certain nombre d'émissions à vocation essentiellement auto-promotionnelle : *TF1 TF1*, *Télé à la une*, *Télé-connexion*, *La une que j'aime*, *Télé-pour/Télé-contre*, *C'est à vous sur Antenne 2*, *Tout, tout, tout sur A2*, etc. Parallèlement, la reconnaissance de la télévision en tant que réalité culturelle à part entière s'exprime de multiples façons : dans des émissions d'expérimentation et de réflexion sur le langage télévisuel comme celles que réalise Jean Frapat dès 1969 (*Vocations*) et jusqu'au début des années 80 (notamment, *Boîte à malices*, 1973, *Réalité-Fiction*, 1972-1977, et *Télétests* en 1980-1981) ; dans des émissions célébrant le passé – plus ou moins mythifié – de la télévision : celles-ci se multiplient à partir du début des années 80 – *Rue des Archives*, *Téléthèque*, *Trente ans de télévision*, *Bonjour la télé*, *Notre télévision*, etc. – autant de titres qui font retour sur des moments importants de l'histoire du petit écran ou reviennent sur l'évolution de la société au cours des dernières décennies à travers des archives audiovisuelles. On peut y adjoindre les rediffusions d'émissions anciennes telle que la série *La belle mémoire* (1990). En même temps que la télévision entre dans notre patrimoine culturel comme objet de commémoration nostalgique, un certain nombre d'émissions s'interrogent sur la place qu'elle occupe dans la vie quotidienne des Français, comme la série *Touche pas à mon poste* (1986) ou le talk-show assez éphémère de Bernard Rapp *My télé is rich* (1990). À côté de ces émissions plutôt informatives, se développe dans la deuxième moitié des années 80 une grande vogue de la parodie qui consacre cette importante croissance de la télévision comme référence culturelle dominante. » (*Ibid.*, p. 31).

¹⁶ « Ce modèle est le résultat de la rencontre entre trois facteurs : Au niveau discursif : l'existence d'un discours qui attribue aux images la valeur de document, de preuve, capable de nous renseigner sur ce passé ; ce qui, poussé à l'extrême, aboutit au mythe d'un accès direct au passé à travers l'image-trace. Au niveau institutionnel : la création de fonds d'archives qui pose la base matérielle du réemploi d'images et qui, grâce à l'autorité de l'institution, authentifie et valorise les images. Le fait de les avoir conservées ne prouve-t-il pas leur valeur historique ? Au niveau pratique, le réemploi d'images : c'est-à-dire, d'un côté, des professionnels qui utilisent des images et des sons préexistants en tant que documents du passé ; de l'autre, le grand public qui reconnaît ces images et sons comme étant des archives. » (Julie

« d'établir une définition commune et opérante à l'ensemble des disciplines qui travaillent sur et avec les images d'archives. » Ce modèle pragmatique conduit à deux conclusions sur la constitution des images d'archives – « on ne naît pas image d'archives, on le devient » – d'une part, sur leur supposé discours objectif – « le caractère mythique de l'image d'archives, liée à la promesse d'un accès direct au passé » – d'autre part : lesquelles conclusions ne sont rien d'autre que l'extension aux archives audiovisuelles de la critique dont font l'objet les archives « classiques » depuis qu'un moine dominicain a couché sur papier les règles de la diplomatie. Dans les années quatre-vingt, malgré l'apparent fossé qui sépare le documentaire historique des archives, les vraies, les héritiers proclamés de Dom Mabillon paraissent aussi au petit écran : en 1981, les « images d'archives » sont aussi celles des rayonnages de l'hôtel de Soubise.

1. La caméra explore les traces du temps

La présence des caméras de télévision dans les couloirs des Archives nationales n'a rien de surprenant si l'on considère la télévision comme un « miroir » de la société¹⁷ dont l'une des fonctions est de renvoyer un reflet suffisamment crédible de son public, des actions, des représentations et des aspirations de ce dernier. Les chiffres de la fréquentation de services d'archives sont en hausse constante dans les années soixante-dix, avec une ouverture au grand public qui dresse alors son arbre généalogique : la période est celle d'une « archéophilie »¹⁸ conquérante qui voit les amateurs d'histoire envahir les palais de l'histoire.

En 1981, Jean Favier, directeur général des Archives de France, est ainsi producteur délégué d'une série consacrée à des fonds conservés sous sa garde, *Archives mémoire de l'homme*, produite par l'INA et dont les quatre épisodes sont diffusés sur Antenne 2. L'enjeu premier de la série, aux dires de Favier, est de renouveler le regard du téléspectateur sur le travail de l'historien en en donnant à voir le tableau le plus exact :

Grâce à ces quatre émissions, j'ai voulu que les téléspectateurs voient ce qu'est un document d'archives dont se sert l'historien. On se fait souvent en effet des idées fausses au sujet des vieux 'grimoires', austères et poussiéreux...[...] L'historien ressemble à un explorateur qui ne sait ce qu'il trouve qu'après le travail. D'où le refus du document rare, de la recherche d'une information indéterminée. Un

Maeck, Matthias Steinle, « A la recherche d'une définition pragmatique », in J. Maeck, M. Steinle, *Image d'archives...*, p. 321-322).

¹⁷ Cf. A. Chauveau, « Le voile... ».

¹⁸ En 1970, les services des archives nationales et départementales comptabilisent 47 000 lecteurs ; en 1978, il y en a 70 000, avec une ouverture à deux publics inédits, les enfants et les chercheurs amateurs. Cf. P. Ory, *L'entre-deux-mai...*

document peut être porteur de multiples informations, volontaires ou non, que le regard de l'historien averti doit révéler.¹⁹

A ces fins, la série s'articule autour de quatre cas concrets dont la connaissance historique est mise en valeur par le travail sur les archives. Le premier épisode est une histoire sigillographique des symboles du pouvoir²⁰ qui expose les sceaux personnels de plusieurs personnages célèbres de la France médiévale, lesquels sont catégorisés selon leur sociotype. Les épisodes suivants, qui respectent une certaine chronologie, ont des sujets plus précis : Favier aborde ainsi respectivement les archives de Nicolas de Baye, greffier du Parlement de Paris du XVe siècle, celles laissées par un conseil des ministres de Napoléon, enfin les sources du rattachement des communes limitrophes à Paris en 1860, par l'étude de « l'enquête »²¹ qui fait écho au travail de l'historien. Tout en donnant à voir pour la première fois au petit écran les incertitudes de ce dernier, le discours de Favier rompt avec la séparation traditionnelle à la télévision entre « petite » et « grande » histoire :

En présentant ce registre, j'ai voulu montrer comment un modeste témoin de son temps peut voir ce qui se passe autour de lui, quand il a la chance d'être situé à cet observatoire de premier ordre qu'est le Parlement de Paris. [...] La grande et la petite histoire sont ici mélangées. On voit comment un document officiel peut porter témoignage pour mille choses pour tous les horizons de la curiosité historique. L'historien doit être modeste devant son document car, si ce dernier répond aux questions qu'on lui pose, il apporte aussi des informations que l'on n'attendait pas. Il faut être aux aguets car le texte n'est pas seulement un récit, c'est aussi comme une partition à interpréter. Il faut réapprendre à lire : examiner ce que signifient la formulation, le vocabulaire, l'idée de celui qui témoigne.²²

Pour autant, en s'adressant au grand public dans le décor solennel des Archives nationales, Favier relaie une vision sensorielle de l'histoire dans laquelle l'archive est une voie d'accès immédiate à un passé toujours présent. Le travail de l'historien – ou de l'archiviste – est ainsi marqué émotionnellement par la rencontre avec les acteurs du passé : « On se croit blasé et, tout d'un coup, un frisson vous traverse. Je n'oublierai pas non plus l'instant où j'ai décacheté la dernière missive de l'Empereur à Joséphine... »²³ Les usages sont nombreux que

¹⁹ Jean Favier, *Quotidien de Paris*, 2 mars 1981.

²⁰ *Archives mémoire de l'homme*, « Le Moyen Âge au miroir des sceaux », diffusé sur Antenne 2 le 2 mars 1981. Identifiant de notice INA : CPB81054886.

²¹ *Archives mémoire de l'homme*, « Enquête sur le rattachement des communes à Paris en 1860, diffusé sur Antenne 2 le 23 mars 1981. Identifiant de notice INA : COB81056160.

²² Jean Favier, *Ouest-France*, 9 mars 1981.

²³ Jean Favier, *Télé 7 Jours*, 28 février 1981.

l'historien peut faire de sources léguées par des observateurs attentifs de leur époque²⁴, lesquelles nécessitent une conservation définitive pour assurer le renouvellement de la connaissance historique par une historiographie toujours en mouvement²⁵. La série assure ainsi la publicité des Archives nationales :

Nous devons restituer à la France la mémoire quotidienne dont elle a besoin pour travailler. Ainsi, l'an dernier, le Centre d'archives contemporaines de Fontainebleau a envoyé aux administrations centrales, sur leur demande, trente-deux mille dossiers. Un pays amnésique deviendrait vite aphasique...²⁶

Favier refuse toutefois de recourir à un simple reportage comme nombre d'institutions archivistes et culturelles font régulièrement l'objet au sein de magazines généralistes : le documentaire historique présente pour lui l'avantage non négligeable de permettre de faire entrer le spectateur dans les Archives nationales par le travail historien et la réflexion sur les sources plutôt que par une promenade académique et institutionnelle. Toute la série est ainsi pensée comme une aventure intellectuelle, à la frontière entre la saisie immédiate de personnages historiques en action²⁷ et l'enquête minutieuse menée sur leurs traces. Chaque archive saisie est une porte ouvrant sur un monde perdu : tant les sceaux que les archives ministérielles ou d'urbanisation sont des fragments intellectuels d'une époque qui en dévoilent l'organisation et les mentalités²⁸.

²⁴ « J'ai voulu montrer que l'Histoire ne s'écrit pas uniquement avec des textes fameux, comme la lettre de Jeanne d'Arc aux habitants de Reims ou le Code Civil. Des milliers de documents sont porteurs d'informations, minimales en soi, mais qui témoignent de la vie quotidienne. Le voyage proposé à travers le passé permettra, après les sceaux, de découvrir Nicolas de Baye, greffier au Parlement de Paris, notant en marge des arrêts le prix des poireaux, tel record de froid, ou relatant les circonstances de l'assassinat du duc d'Orléans, en 1407. » (*Ibid.*).

²⁵ A *Télérama*, Jean Favier saisit l'occasion de la série pour présenter plus largement les fonctions du métier d'archiviste : « Le document existe avant l'historien. Et chaque génération d'historiens lui pose des questions différentes. » (Jean Favier, *Télérama*, 11 mars 1981.).

²⁶ Jean Favier, *Télé 7 Jours*, 28 février 1981.

²⁷ « Des hommes de chair et de sang surgissent soudain sous la poussière des siècles, ils vivent encore, l'écriture est magique...[...] On voit courir la plume d'oie de Nicolas de Baye sur le parchemin d'un registre du Parlement du XVe siècle... Napoléon balafre de sa signature le décret de Moscou, préparé en conseil des Ministres, qui institue la Comédie Française... Le petit peuple de Vaugirard consigne cérémonieusement sur un cahier d'enquête publique ses protestations contre le rattachement à Paris... Et la cire des sceaux du Moyen-Âge semble aussi fraîche qu'au jour où elle a été coulée. » (Dossier de presse de la série *Archives mémoire de l'homme*, Institut national de l'audiovisuel, Fonds INA – Productions et coproductions INA).

²⁸ « Interroger les sceaux du Moyen-Âge c'est interroger la société médiévale tout entière. Le sceau est signature, miroir, empreinte, affirmation d'une identité. Il exprime l'état, la volonté ou les qualités de celui à qui il appartient. [...] Le sceau est un miroir symbolique qu'il ne faut surtout pas perdre sous peine de perdre son pouvoir et peut-être même son identité. [...] Jean Favier a retrouvé ces rapports où la vie de la France impériale apparaît jusque dans ses plus petits événements. Car en ce temps il n'est pas de matière qui échappe à la machine administrative et qui ne puisse faire l'objet d'un rapport à l'Empereur. [...] A travers ces dossiers d'enquête publique, fourmillants de détails ou d'anecdotes, que Jean Favier nous présente, apparaissent les réalités de la vie industrielle des villages qui allaient devenir les nouveaux quartiers de la capitale. » (*Ibid.*).

Produite par l'INA, *Archives mémoire de l'homme* ne semble en aucun cas étrangère aux documentaires historiques contemporains que la télévision diffuse plus généralement : au contraire, la présentation des sources de l'histoire par Jean Favier est en plusieurs points similaires aux discours nouveaux portés sur les archives audiovisuelles, et en particulier télévisuelles, à partir de la seconde moitié des années 1970. L'Institut national de l'audiovisuel joue un rôle majeur dans cette saisie des archives : d'un côté, les professionnels de la conservation et de la production, en collaboration avec des universitaires, développent une réflexion originale sur le statut de l'archive et son emploi dans le documentaire ; de l'autre, la mise en exergue de questions archivistiques auprès du grand public est rendue plus intéressante par la perception sensorielle des archives auxquelles on confère un pouvoir d'évocation des ambiances du passé. Les archives classiques n'échappent pas ici à ce discours : elles semblent conférer un accès direct et, surtout, résolument visuel à l'action des acteurs du passé. Ces rapports conjoints qu'entretiennent archives écrites et archives audiovisuelles dans leur médiatisation par des documentaires de l'INA permet de comprendre le rôle que joue cette institution dans la télévision des années soixante-dix et quatre-vingt : au-delà de s'intéresser exclusivement aux « images d'archives », l'Institut national de l'audiovisuel – service d'archives de la télévision avant d'être un producteur de programmes – développe dans ses premières années un rapport particulier aux archives de tout type prégnant par leur mise en scène dans des documentaires.

2. Découverte de l'archive audiovisuelle

Fruit de l'intérêt croissant que leur portent les historiens et de la légitimation institutionnelle des services chargés de leur conservation, l'heure est en effet à la définition des archives audiovisuelles – ou filmiques –, de leurs spécificités, de leurs usages, de leurs enjeux. L'année 1981 marque la saisie définitive de cette question par divers acteurs dans la société : Pascal Ory y constate l'aboutissement de la constitution d'un audiovisuel, substantif « dont on devine qu'il a d'abord été un adjectif », et dont l'évolution syntaxique témoigne de l'imposition progressive depuis les années soixante d'un concept englobant :

Et ce n'est en effet qu'à partir de cette époque que le problème s'est trouvé posé en termes de culture. Car l'audiovisuel ne signifie évidemment pas la simple association, à l'intérieur d'une même forme, de l'image et du son : à ce stade, le théâtre en ferait déjà partie. Il suppose l'établissement de liens organiques entre tous les moyens d'expression qui réalisent la synthèse, impossible jusqu'à la précédente fin de siècle, de la personnalité et de l'ubiquité. Ce que l'on pourrait résumer dans la notion ambiguë de « direct » : illusion d'une présence réelle et d'une relation personnelle entre celui qui émet et celui qui reçoit. Jusqu'au milieu du XXe

siècle le monde du cinéma, d'une part, et celui de la radio et de la phonographie, de l'autre, avaient prospéré sur deux terrains à peu près étrangers l'un à l'autre, malgré quelques ponts jetés ici ou là. Le primat ultérieur de la télévision tint à sa nature ambivalente, qui en faisait le carrefour inévitable des deux autres.²⁹

Laquelle définition permet de mieux comprendre la fonction d'ouverture sur le passé conférée aux archives audiovisuelles, qui semble – au même titre que les séquences d'actualités des journaux d'information – déterminée par cette même « illusion d'une présence réelle et d'une relation personnelle » : l'histoire télévisée, dans les années quatre-vingt, est en réalité du passé en direct.

1981 est aussi l'année où François Garçon et Pierre Sorlin publient, dans la *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, un article non plus consacré à l'ouverture possible du champ d'étude de l'historien au cinéma ou à l'utilité de ce dernier pour interroger les sociétés passées et leurs représentations, mais à une question nouvelle dont on procède, pour la première fois, à un état des lieux historiques et méthodique : les rapports qu'entretiennent « l'historien et les archives filmiques »³⁰. Il témoigne de l'arrivée à maturité d'une pratique historienne au tournant des années 1980, qui nécessite désormais de poser résolument la question de la conservation et de l'usage de ce type particulier d'archives : les deux auteurs proposent tout à la fois une histoire des cinémathèques et de la conservation des films et un article de méthode à destination des chercheurs qui travaillent sur des sources audiovisuelles, à propos des enjeux intellectuels tant que de l'accès pratique aux archives. A rebours des articles de Ferro qui développait dans les années précédentes les conditions intellectuelles et les outils d'analyse de l'étude des films, eux considèrent que

Les documents audiovisuels peuvent être utilisés de manières extrêmement différentes par l'historien ; ne voulant pas préjuger de leur emploi, nous avons laissé de côté, dans cette étude, tout ce qui concerne la lecture et l'interprétation des films ; nous nous sommes placés dans la perspective la plus large, allant du pur recensement factuel à l'analyse psychohistorique. Certains films proposent, sur la totalité de leur parcours ou au coin d'une séquence un aperçu, inédit sur des costumes, des pratiques, des manifestations : pourquoi le chercheur ne tirerait-il pas profit de semblables instantanés ? Simultanément, les films produits à un moment donné constituent, dans leur ensemble, une sorte de mise en scène sociale dont l'historien des mentalités aurait intérêt à tenir compte.³¹

²⁹ P. Ory, *L'Entre-deux-mai...*, p. 148.

³⁰ F. Garçon, P. Sorlin, « L'historien et les archives... »

³¹ *Ibid.*, p. 347.

La grande partie de l'article consacrée aux archives de cinéma n'apporte pas d'éléments nouveaux : il s'agit d'une mise à plat historique des étapes successives de l'invention du concept d'archives cinématographiques et de la constitution des fonds existants. La nouveauté, en revanche, c'est l'ajout de la question télévisuelle aux prérogatives de l'historien ; en 1981, le premier séminaire consacré à l'étude de la télévision de ses archives a déjà donné des résultats probants³² et Garçon et Sorlin s'en font le relais. A partir d'une mise en perspective des conditions nécessaires d'étude des films par l'historien³³, les auteurs en font la comparaison avec les conditions matérielles réelles d'accès aux archives télévisuelles³⁴ qui imposent une conclusion sans appel : les archives de la télévision ne sont pas à la hauteur des études que les historiens prétendent en faire. Partant de ce « bilan pessimiste », Garçon et Sorlin en appellent à une refonte matérielle et intellectuelle du métier d'historien afin de prendre en compte ces nouvelles données :

Le film ne conduirait-il pas, finalement, à une révision des conditions de travail de l'historien ? A cause des frais qu'impose sa manipulation, à cause de la complexité des lectures qu'il requiert, il tend à rendre obsolète la démarche solitaire et à orienter le chercheur vers une démarche collective. Une telle approche, réclamée depuis longtemps par Marc Bloch, a-t-elle des chances de s'imposer dans une profession où le prestige se fige sur l'individu tandis qu'il se dilue dès que le « chercheur » est collectif ? Le jeu des gratifications symboliques serait-il aussi un obstacle au développement des études historiques sur le film ?³⁵

On perçoit alors l'évolution de la compréhension et de la saisie historique des archives filmiques au début des années 1980 : celles-ci s'appuient sur une longue histoire méthodique liée aux archives écrites, qui conduit notamment la légitimation de l'archive audiovisuelle en tant qu'équivalente des sources traditionnelles, mais aboutissent par ailleurs à la perception de la spécificité matérielle de l'audiovisuel et de ses conditions d'accès. En 1981, cette réflexion n'est

³² Cf. *infra*, « La télévision à la découverte d'elle-même ».

³³ « Même au stade purement 'documentaire', le chercheur a besoin de s'arrêter à loisir sur les images. En reprenant les films soviétiques des années vingt, on parviendrait à décrire assez exactement les logements populaires et bourgeois dans les derniers temps du tsarisme et sous la N.E.P. ; encore faudrait-il reconstituer ce que la fiction décompose selon les allées et venues des personnages ; seule une revue minutieuse, prenant en compte les variations d'échelle et de cadrage, permettrait de restituer leur place respective aux diverses pièces, au mobilier, aux ustensiles. Si l'on s'attache davantage aux 'images sociales' qu'aux clichés photographiques, l'étude se complique ; l'attitude prêtée aux protagonistes, leur costume, leur position réciproque, la tonalité que leur confère la prise de vue ou l'accompagnement sonore doivent être pris en compte, ce qui suppose qu'on ait le loisir d'hésiter, de repartir en arrière, de s'arrêter. » (F. Garçon, P. Sorlin, « L'historien et les archives... », pp. 352-353).

³⁴ « Les archives de la télévision contiennent des documents radicalement différents de ceux qui sont distribués dans les salles privées ; elles pratiquent d'ailleurs des prix élevés, plus de 200 francs pour une projection, environ 150 francs pour un visionnage sur table. [Rapport de l'INA, Archives audiovisuelles, objectifs et missions, Institut national de l'audiovisuel, Paris, décembre 1977, pp. 14-15] » (*Ibid.*, p. 356).

³⁵ *Ibid.*, p. 357.

pas autogène : elle est l'aboutissement de plusieurs années de travail collectif d'historiens avec des professionnels de l'Institut national de l'audiovisuel, dont le triple résultat légitime les études d'histoire de la télévision, développe les conditions d'existence de services d'archives audiovisuelles indépendant, et propose au grand public des documentaires historiques originaux fondés sur les archives de la télévision.

B. Le « premier ciné-club de France »

Dès ses débuts, la télévision avait été marquée par le rapport entretenu au cinéma, modèle plus ancien et qui avait, lui, accédé au rang d'art. Malgré le développement de fictions télévisuelles propres au média, le « film du dimanche soir » devient une véritable institution du petit écran à partir des années 1970³⁶. Dans un contexte d'influence d'abord à sens unique mais rapidement réciproque entre les deux médias, les producteurs de télévision finissent par intégrer l'histoire par les images – fixes ou animées – aux sujets de prédilection des documentaires historiques.

1. Les images fixes comme prélude

Les années quatre-vingt sont ainsi marquées par la saisie de la photographie et de son histoire comme sujet des documentaires. L'opération constitue l'aboutissement d'un mouvement réflexif sur le genre et ses documents : photographies et archives cinématographiques sont le matériau de base des films de montage de cinéma dès les années 1920 et sont importés comme tel à la télévision avec les premiers documentaires traitant d'histoire contemporaine. De même que les archives traditionnelles, la photographie bénéficie au début des années 1980 d'une ouverture à un public culturel large dans le cadre de sa légitimation comme art spécifique³⁷. La télévision avait déjà abordé le sujet de l'histoire de la photographie dans les années précédentes : en 1965, *Un certain regard* consacrait un documentaire au rôle pionnier de Daguerre, dans une perspective d'histoire du progrès et des grandes inventions³⁸.

En 1980, le documentaire en deux parties *Les grandes premières de la photographie*³⁹ réalisé par Denis Derrien traite de la même manière de l'histoire de l'image mécanique fixe depuis

³⁶ Cf. G. Poels, *Les trente glorieuses*, p. 112.

³⁷ Cf. P. Ory, *L'Entre-deux-mai...*, chapitre 3, « Nouveaux espaces ».

³⁸ *Un certain regard*, « L'invention : Daguerre ou la naissance de la photographie », diffusé sur la Première chaîne le 11 juillet 1965. Identifiant de notice INA : CPF89006847.

³⁹ *Les grandes premières de la photographie*, diffusé sur TF1 le 31 décembre 1980 et le 1er janvier 1981. Identifiants de notice INA : CPA80055120, CPA81050684.

Nicéphore Niepce jusqu'aux images en trois dimensions. Cette histoire sur le long terme est toujours scandée par le rôle de grands personnages dont les inventions ou les innovations font entrer l'image fixe dans de nouvelles séquences de son histoire :

Tout commence en 1816, lorsque Nicéphore Niepce, inventeur passionné réussit à saisir l'image dans son appareil, la photographie vient de naître... En 1839, Daguerre parvient à fixer l'image sur une plaque métallique. Le gouvernement français achète le brevet et l'offre au monde entier... Et puis Nadar, les premières photos aériennes, les premiers reportages dans le monde entier dès 1848, la stéréoscopie, la couleur. La photo se met au service de l'information, de l'art, elle devient témoin de son temps, elle se perfectionne sans cesse en un demi-siècle.⁴⁰

L'histoire de la photographie telle qu'elle est développée ici n'est pas linéaire ; c'est un parcours par à-coups, chaque acteur histoire avançant d'un pas la civilisation humaine vers le progrès. Philippe Caffin, auteur du documentaire, présente l'intérêt de l'histoire de la photographie afin de comprendre l'histoire générale du XIXe siècle :

Parce qu'en tant qu'historien et rédacteur-en-chef de revues historiques, je savais combien les photos du XIXe siècle nous étaient précieuses pour la connaissance de ce siècle. J'ai été frappé par le fait que la photographie a tout de suite connu une fonction universelle et acquis une technique qui n'a été qu'améliorée depuis. Il est rare qu'une invention ait un aboutissement aussi rapide dans sa diffusion. Il fallait donc dresser un bilan des grandes heures de la photo, c'est-à-dire chaque fois qu'elle avait fait un pas en avant.⁴¹

Pour ce faire, le documentaire joue de la reconstitution comme expérience historique matérielle : le film est un montage de documents conservés à la Bibliothèque nationale, par la Société française de photographie ainsi que divers musées, auquel s'ajoutent des expériences du passé : les auteurs du film reproduisent la première photographie aérienne à l'aide d'un cerf-volant et reconstituent l'atelier de Niepce. Mais le documentaire ne s'en tient pas à reproduire les avancées du passé : les auteurs ont l'ambition de s'inscrire eux-mêmes dans l'histoire qu'ils décrivent et proposent avec *Les grandes premières* la première diffusion à la télévision d'une image en relief⁴² ; la communication autour de la programmation du documentaire

⁴⁰ Dossier de presse de l'émission *Les grandes premières de la photographie*, Institut national de l'audiovisuel, Fonds TF1 – Dossiers d'émissions.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Denis Derrien se fait lui-même inventeur photographique à cette occasion : « J'ai combiné le système des anaglyphes de Ducos de Hauron (1841) à celui de la stéréographie (1832) pour obtenir le relief. J'ai fait appel à Guy Ventouillac (spécialiste de la stéréographie) et à Max Debrenne (truquiste de Jean-Christophe Averty). Deux caméras-vidéo ont été collées l'une à l'autre et espacées de 6,5cm (comme l'espace interpupillaire). Les caméras sont les deux yeux et deux

s'accompagne de la diffusion de schémas pour inciter les téléspectateurs à réaliser leurs propres « lunettes 3D » en utilisant des feuilles de gélatine bleue et rouge. Ce genre d'expériences s'inscrit dans la politique générale de documentaires de création portée par Francis Mercury, responsable des documentaires à TF1, et qui chapeaute la série dont la mise en production remonte à 1976⁴³.

Quatre ans plus tard, la photographie est à nouveau l'objet d'une série documentaire plus développée, sobrement intitulée *Histoire de la photographie*, et diffusée sur FR3 en mars et avril 1984. Les choses bougent à la télévision : la série est l'une des rares à être à la fois réalisée et produite par une femme, respectivement Florence Gruère et Michèle Arnaud. Plutôt que de se focaliser sur les avancées qui sont des ruptures, *Histoire de la photographie* s'organise chronologiquement selon des périodes autonomes et à la cohérence interne, chaque époque étant déterminée par un caractère thématique principal. Se succèdent ainsi « inventeurs », « pionniers », « la couleur », « les reporters », « un instant pour l'éternité » – une série de portraits de photographes contemporains – et « réalisme et illusion », dernier épisode focalisé sur les implications esthétiques et génériques de la photographie. Le discours ne renouvelle pas l'approche de la photographie comme une histoire des aventuriers du progrès⁴⁴ :

La toute-puissance de l'image, qui est devenue un lieu commun à notre époque, est le fruit d'une conquête passionnante, qui s'échelonne sur plus d'un siècle, et n'est vraisemblablement pas achevée. L'histoire de la photographie est celle des hommes qui se sont illustrés dans un domaine particulier : portraitistes ou paysagistes, reporters de guerre, photographes du quotidien, de la politique, de la mode, du fait divers, pionniers de la couleur ou d'approches esthétiques nouvelles... C'est cette extraordinaire aventure, avec ses héros, ses méchants, ses vainqueurs et ses vaincus, que nous nous proposons de raconter, depuis les origines jusqu'à nos jours.⁴⁵

Le documentaire accuse une certaine personnalisation de son sujet : des séquences de fictions sont intégrées avec des comédiens jouant le rôle des personnages clés de l'histoire de la photographie, mais le récit pousse la personnalisation jusqu'à engager les autrices dans une

images presque semblables, légèrement décalées, le fond devant toujours coïncider. Un écran est coloré en rouge, l'autre en bleu, un 3^e fait la synthèse... » (*Ibid.*).

⁴³ Compte-rendu de la réunion de production du 13 décembre 1976, Institut national de l'audiovisuel..., *loc. cit.* Les tournages, d'une durée de douze jours, ont lieu à Châlons-sur-Saône et Paris en janvier 1977. Le montage requiert cinquante jours de travail ; l'émission était donc prête à la diffusion dès 1977.

⁴⁴ La photographie est ainsi essentiellement traitée par le biais des grands noms de son histoire : les « pionniers » sont représentés par Nadar pour le portrait, Ducamp pour le reportage, Cameron pour le « flou artistique », Marey-Muybridge en tant qu'« ancêtre du cinéma » ; la couleur trace la querelle de l'attribution de l'invention de la couleur entre Louis-Amédée Mante et les frères Lumière ; des photographes contemporains sont interviewés, parmi lesquels Eugène Atget, Ansel Adams, Jacques-Henri Lartigue, André Kertesz, Henri Cartier-Bresson, Robert Doisneau et James Van der Zee.

⁴⁵ Dossier de presse de l'émission *Histoire de la photographie*, Institut national de l'audiovisuel, Fonds FR3 – France 3.

perspective d'héritage. Florence Gruère – créditée pour l'occasion en tant que Florence « Niepce » – ne participe pas à la série par hasard :

C'est grâce à mon arrière-grand-père, Jules Chevrier qui découvrit au fond d'un grenier le matériel et les plaques de Nicéphore Niepce, que celui-ci n'est pas tombé dans l'oubli. Pour moi, l'histoire de la photo, c'est donc presque une affaire de famille avec des coups de cœur, des choix difficiles, des rencontres, des amitiés, une passion à partager.⁴⁶

Comme le documentaire précédent, *Histoire de la photographie* se saisit de l'objet technique comme prétexte à l'exploration d'une histoire plus large : plus qu'une « véritable découverte scientifique ou qu'une nouvelle forme d'art, la photographie entraîne un véritable bouleversement sociologique. »⁴⁷ On reste pour autant, avec cette série, dans un discours relativement stéréotypé fondé sur l'action des pionniers et des vedettes : le « bouleversement sociologique » peine à percer le vernis et ne donne jamais à voir le développement des pratiques sociales autour de la photographie. Les différents documentaires consacrés à la photographie, au début des années 1980, manifestent des manques certains au regard des réflexions et des travaux alors en cours sur le rapport aux images d'archives : focalisés en particulier sur les images animées, les nouvelles orientations historiographiques qui infusent à la télévision ne se font pas véritablement percevoir au sujet des images fixes.

2. De l'histoire du cinéma...

Par la force des choses, du fait de la proximité générique, des rapprochements mais aussi des distances prises entre petit et grand écran, les séries de documentaires historiques consacrées à l'histoire du cinéma sont autrement plus prolifiques et abordent des points de vue plus originaux. Pour autant, ce n'est certes pas dans le cadre du documentaire historique que la représentation du cinéma répond aux injonctions formulées par Robert Mandrou une vingtaine d'années auparavant ; contraints dans les mêmes termes que les premiers travaux historiques ayant porté sur le septième art⁴⁸, les documentaires ne pouvaient en cinquante minutes pas plus que les œuvres d'historiens « en cinq cents pages, faire une très large place aux aspects techniques et économiques »⁴⁹ et correspondent de même à « un manuel, qui use

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ A l'image de l'*Histoire générale du Cinéma* de Georges Sadoul, qui répond en premier lieu à la nécessité de l'élaboration d'une chronologie précise et de la définition des rôles des différents acteurs ou œuvres de l'histoire du cinéma.

⁴⁹ R. Mandrou, « Histoire et Cinéma... », p. 141.

peut-être trop facilement aussi des notions de pure esthétique : déclins et renaissances, courants et révélations... Manuel de qualité, ce n'est pas cependant une histoire au sens plein du mot. » L'histoire de la consommation – *i.e.* de la réception – du cinéma que Mandrou appelle de ses vœux, absente du champ historique, n'est pas plus présente dans le cadre télévisuel. Quant aux enjeux esthétiques ou mémoriels afférents au cinéma, leur médiatisation est à chercher du côté des magazines spécialisés – à l'instar de *Cinéastes de notre temps* – qui, le mieux, ont saisi le cinéma comme un objet social, mémoriel et contemporain⁵⁰. Pour autant, certaines émissions documentaires consacrées à l'histoire du cinéma ont fait preuve, à partir des années 1970, d'une originalité certaine en se détachant d'un cadre historique et chronologique trop hagiographique.

Diffusée une première fois en 1974 et 1975 sur la Troisième chaîne de l'ORTF, rediffusée sur TF1 à l'été 1981, *l'Histoire du cinéma français par ceux qui l'ont fait* est la première série documentaire d'ampleur à retracer l'histoire du cinéma à la télévision. Le dispositif est des plus classiques, et correspond en cela au discours général de la série : le montage d'entretiens de cinéastes, producteurs et comédiens avec des extraits de films de la période évoquée témoigne des deux piliers sur lesquels s'appuie Armand Panigel⁵¹, le réalisateur : les films et leurs créateurs. C'est ainsi une histoire des grandes œuvres et des vedettes que propose Panigel, dont l'organisation chronologique est plus classique encore : au caractère esthétique voire technique conféré aux premières périodes – « Naissance du parlant, 1927-1929 », « Cent pour cent parlants et chantants, 1930-1933 » et « Premiers classiques du parlant français » – s'impose très vite la subordination à la grande histoire. Les épisodes suivants sont ainsi consacrés à « L'imagination et le Front populaire », « De Munich à la drôle de guerre », « Un art classique sous l'Occupation et la Libération ». Le réalisateur de la série se réclame lui-même de cette correspondance à un discours classique, chronologique et scandé par de grands personnages :

Mon intention était de réaliser une approche de l'œuvre des grands cinéastes. Je les ai tous interviewés – et comme beaucoup d'entre eux sont morts aujourd'hui, c'est désormais un témoignage unique – et je leur demandais, non pas une vision d'ensemble, mais de m'expliquer ce qu'ils avaient fait, comment, pourquoi, et aussi ce qu'ils n'avaient pu faire, comment, pourquoi. Aussi, ai-je pu constituer une véritable fresque qui se déroule, suivant un ordre chronologique, et qui est illustrée

⁵⁰ Cf. S. Révillard, « Cinéastes... ».

⁵¹ Le parcours de Panigel, « vétéran des médias », est exemplaire d'une génération de journalistes issus des cadres de la Résistance : membre des FFL, grand mélomane, il est chargé d'alimenter la radio libre avec sa propre collection de disques. Après la Libération, il rejoint en 1946 la RTF où il anime la tribune des critiques de disques. A la télévision, il produit à partir de 1972 le magazine *Au cinéma ce soir* ; à mi-chemin entre la musique et le cinéma, il produit occasionnellement des séries de documentaires historiques dans les années soixante-dix, en prenant appui sur son expérience de résistant.

par des extraits de leurs films ou par des documents sur les films qu'ils n'ont pas pu réaliser.⁵²

En 1981, la rediffusion de la série est source de nombreux conflits relatifs à la représentation qui est faite de la période la Libération. En tant qu'ancien résistant, Armand Panigel est profondément attaché à cette histoire, qu'il aborde par un angle très personnel et coupable de nombreux oublis ; en 1976, il réalise la série *Ce jour-là j'en témoigne* sans recourir à l'aide d'un conseiller historique, et dans laquelle l'absence de modération des témoignages débouche sur une confusion – sinon un révisionnisme – historique des plus douteux. Avec *l'Histoire du cinéma français par ceux qui l'ont fait*, les conflits fondateurs de l'après-guerre au sein même des groupes de résistance sont rendus visibles. En août 1981, après la rediffusion de la série dans laquelle il intervient, Claude Autant-Lara met en demeure les responsables de la programmation de TF1 de couper son témoignage d'un documentaire qu'il considère tricher avec la vérité. Il écrit au PDG de TF1 :

J'y avais, tout particulièrement, développé et à plusieurs reprises, les luttes, les âpres luttes qu'il a fallu pour soutenir le Cinéma Français, tout au long de son existence, notamment celles que l'on a menées au lendemain de la Libération, la création des « Comités de Défense du Cinéma Français », sur tout le territoire national, la rude bataille pour obliger le gouvernement à abolir les funestes « Accords Blum-Byrnes », l'incessant combat pour contraindre les pouvoirs publics à promulguer une loi d'Aide au cinéma Français – grâce à laquelle celui-ci vit encore aujourd'hui... on voit beaucoup la Libération dans l'émission de Mr. Panigel, des combats de rue, des explosions, etc.... Mais rien, rien d'autre sur ces luttes, très essentielles, qu'il a fallu mener – presque deux années... - pour aboutir, aidé de tous, à aboutir enfin, à ces mesures protectrices élémentaires. Je les avais pourtant, très complètement, exposées. A ma vive surprise, tout cela a été jeté au rebut ! Ce qui est, pour moi, une position essentielle et – justement – actuellement plus nécessaire que jamais. [...] Il ne reste, de mes petites interventions, que des phrases neutres, banales et parfaitement choisies – dans l'anodin. C'est le droit de Mr. Panigel de composer son émission dans l'insignifiance et en éliminant ce qui – pour certaines raisons – ne lui plaît pas, c'est le mien de ne pas admettre, sur mon plan personnel, auquel je tiens particulièrement, de continuer à participer à une émission édulcorée de la sorte.⁵³

⁵² *TF1 Hebdo*, n°31, août 1981.

⁵³ « En conséquence, je me vois contraint d'intervenir. Je ne demande – je ne le permettrais pas – aucune modification de ladite émission, aucun rétablissement, aucune « ré-insertion ». De même que pouvez garder les extraits de mes films, mais ce n'est pas nécessaire. Je demande que, simplement, quelques petits coups de ciseaux faciles. Que soient supprimés, sur la totalité de l'émission, tous les plans, sans aucune exception, où j'apparais personnellement sur l'écran. Dans cette

C'est que le cinéma fut, au sortir de la guerre, bien plus qu'une simple industrie ou un art : entre un communiste et un gaulliste, le premier ayant passé la guerre en France, soupçonné de collaboration, le second membre des FFL hors du territoire métropolitain, la période la Libération et de l'épuration du cinéma français ne pouvait que constituer un point de controverses mémorielles, toujours vivace trente ans après. Deux visions de la Résistance au sein du cinéma français s'opposent : pour Panigel, pétri du résistancialisme gaullien, c'était *La Libération de Paris* et les combats de rue contre les chars allemands ; pour Autant-Lara, actif dans la restructuration du cinéma français, il ne s'agissait là que d'événements étrangers au milieu du cinéma, tandis qu'au sein de ce dernier se jouaient dans les mois suivants des conflits de pouvoir déterminés par les années de guerre⁵⁴.

En-dehors de ses productions propres, la télévision diffuse occasionnellement des productions étrangères ; c'est le cas de la série *Cinquante ans de cinéma américain avec le magazine Life*⁵⁵, dont le titre explicite largement le contenu. Consacré au cinéma américain de 1936 à 1972, adapté pour le public français par André Halimi, la série a l'ambition d'être, « plus qu'une simple collection de souvenirs cinématographiques, [...] un témoignage des mœurs et des convictions politiques reflétées par le prisme magique de la caméra. »⁵⁶ Focalisée sur les grandes heures du monde hollywoodien, cette série ne tranche pas avec la vision traditionnelle du cinéma dépeinte plus haut. En revanche, à la fin des années 1970, la télévision diffuse enfin une série consacrée à l'histoire du cinéma qui en traite par une mise en scène originale des documents et la production d'un discours inédit inspiré par la culture universitaire.

Avec l'*Encyclopédie audiovisuelle du cinéma*, Claude-Jean Philippe – qui a alors notamment réalisé en 1973 l'*Album de famille des français* avec Raoul Girardet – manifeste l'intention de produire une histoire savante en lien avec l'université tout en conservant une esthétique proprement cinématographique, spectaculaire et créative⁵⁷ : « L'idée de cette entreprise est

émission, où j'entends ne plus figurer, du tout, ce qui reste mon droit. » (Lettre de Claude Autant-Lara à Jacques Doucet, 21 août 1981).

⁵⁴ Cf. S. Lindeperg, *Clio de cinq... ; Les écrans de l'ombre...*

⁵⁵ Dont le titre original est : *Life goes to the movies*.

⁵⁶ « Cette rétrospective, en examinant la relation entre la vie et l'art dans les films, nous montre que souvent ceux-ci nous dépeignent non pas tels que nous sommes, mais tels que nous voudrions être. Beaucoup des films présentés sont inédits : Humphrey Bogart et Lauren Bacall à bord de leur propre yacht est un film d'amateur ; Jean Harlow avec son professeur d'art dramatique ; quelques rares scènes de réception tout droit sorties des pages de numéros de « Life ». (Dossier de presse de la série *Cinquante ans de cinéma américain avec le magazine Life*, Institut national de l'audiovisuel, Fonds TF1 – Dossiers d'émissions).

⁵⁷ « L'*Encyclopédie audiovisuelle du cinéma* est avant tout un spectacle de télévision composé de documents d'époque (photos, journaux, etc.), de bandes d'actualité, d'extraits significatifs de films, accompagnés d'un texte dit par Jean Rochefort. Ce texte n'est pas un simple commentaire plaqué sur des images, mais un véritable récit cinématographique impliquant selon les sujets, suspense, intensité, humour, poésie, surprise, pathétique. Le rapport de la voix, du texte, de la musique, des images est donc travaillé de telle sorte qu'il se produise un jeu continu entre l'anecdote et la réflexion, entre l'allusion et l'émotion, entre l'évocation d'une époque et la réalité tangible des extraits proposés. » (Claude-Jean-Philippe, dossier de presse de l'émission, Institut national de l'audiovisuel, Fonds FR3 – France 3).

d'élaborer et de construire, article par article, un Encyclopédie du cinéma mondiale, l'article, bien que bref, étant par lui-même un tout, détachable de l'ensemble auquel il appartient », « ensemble ouvert et évolutif, à multiples entrées historiques, esthétiques, techniques, sociologiques, etc. »⁵⁸ L'*Encyclopédie* mérite bien son nom : œuvre monumentale, ses quarante émissions sont diffusées sur FR3 à un rythme hebdomadaire entre le 24 septembre 1978 et le 16 décembre 1979. Ancien journaliste de *Télérama*, Philippe place la réalisation de la série dans la continuité de son travail d'auteur d'articles⁵⁹ ; l'idée de la forme de l'« encyclopédie » est née des conversations tenues en 1976 avec François Lesterlin, directeur des éditions audiovisuelles du Seuil, qui coproduisent la série avec FR3 : ce dernier pousse Philippe à réaliser un « manuel audiovisuel de la culture cinématographique qui se compléterait lui-même de chapitre en chapitre, d'article en article, jusqu'à constituer un ensemble cohérent. »⁶⁰ Le projet rencontre la politique des programmes de télévision : François Lesterlin rapporte qu'en même temps que Philippe et lui avaient « échafaudé ce projet un peu fou » qui, dans leur idée, devait s'établir dans la durée avec un accumulation progressive et illimitée d'« articles », Claude Contamine et Maurice Cazeneuve avaient eux-mêmes décidé de mettre en production des « documentaire à vocation encyclopédique »⁶¹ ; un accord est trouvé en novembre 1976 pour lancer la mise en production.

Le projet présente plusieurs défis : le premier consiste en l'écriture et la réalisation de plus d'un film par mois, au rythme d'une « usine », avec pour contraintes de conserver un esprit « artisanal », c'est-à-dire d'être « pédagogique sans être ennuyeux, complet sans être pédant, émouvant sans être trop subjectif, objectif sans être terne. »⁶² Le mode de production, en abordant les « articles » les uns après les autres plutôt que d'envisager la série comme un tout, offre toutefois une possibilité d'extension de la production : originellement censée s'arrêter au début des années 1950, les auteurs reçoivent l'accord au printemps 1978 de Claude Lemoine, Directeur général de FR3, de prolonger la production avec quatorze nouveaux films pour atteindre la Nouvelle vague⁶³. La programmation est aussi une gageure : diffusé en prime time

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ « Depuis dix-huit ans je ne puis m'empêcher de faire l'article. C'est à la fois une vocation et un vice. Il me semble que je suis né pour l'admiration et que j'ai grandi que pour les faire partager ces admirations. On s'est suffisamment fichu de moi à *Télérama* dans les années 60 lorsque je découvrais toutes les semaines un 'chef-d'œuvre absolu'... Alors, article pour article, pourquoi ne pas concevoir des articles d'encyclopédie ? » (Claude-Jean Philippe, *Télérama*, 23 septembre 1978).

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ Entretien avec François Lesterlin, Dossier de presse de l'émission, Institut national de l'audiovisuel, Fonds FR3 – France 3.

⁶² *Ibid.*

⁶³ Au moment de la diffusion, les auteurs envisagent toujours de dépasser cette borne, l'absence de la Nouvelle vague étant considéré comme une insuffisance à réparer. Il semble toutefois que FR3 n'ait pas souhaité, une fois la diffusion des quarante épisodes terminés, relancer la production d'une série dont la diffusion serait moins attrayante en étant coupée en deux.

le dimanche, le documentaire entre en concurrence avec le film de TF1, mais suscite une critique unanimement favorable. La réalisation consiste par ailleurs un véritable parcours du combattant ; les auteurs comprennent vite l'impossibilité de travailler sans la collaboration bienveillante des grandes firmes cinématographiques pour avoir un accès aux films souhaités et doivent se mettre au diapason de leurs exigences. L'éclatement des ayants-droits transforma la préparation de la série en une chasse au trésor :

Il fallait donc rechercher, trouver, négocier, acquérir plusieurs dizaines d'extraits de films, de documents, de photographies pour chacune des émissions. Il fallait obtenir le soutien des grands cinéastes, des grands historiens du cinéma, des sociétés d'auteurs, de la Cinémathèque française, et des autres cinémathèques depositaires de films français, du Service des archives du film et de tous ceux qui, de près ou de loin, sont depositaires, dans leur mémoire, dans leurs entrepôts, leurs caves ou leurs greniers d'une parcelle de l'histoire du cinéma français.⁶⁴

Le coût total de la série est démesuré : les quarante épisodes nécessitent un budget absolument inédit pour la production d'une série documentaire, de douze millions de francs. Lors de sa diffusion à la télévision, l'*Encyclopédie* ne rencontre pas une audience à la hauteur des espérances de FR3. En revanche, de nombreux acteurs extérieurs à la télévision se montrent intéressés pour en obtenir les droits d'exploitation : des exploitants de cinéma y voient l'occasion d'un complément à des projections de grands classiques⁶⁵ ; le ministère de la Culture et de la Communication se renseigne pour l'acquisition des droits, de même que le ministère des Affaires Étrangères qui souhaite installer la série dans son réseau de téléthèques des centres culturels français à l'étranger ; des municipalités, des écoles et des ciné-clubs contactent également les producteurs pour obtenir l'autorisation de la diffusion. Ces derniers trouvent surtout le moyen de rentrer dans leurs frais par la vente de la série à des télévisions étrangères⁶⁶ et, fait nouveau, par l'édition audiovisuelle : à la fin des années 1970, la démocratisation des magnétoscopes VHS permet aux producteurs de télévision d'envisager un nouveau marché et de nouvelles manières d'atteindre les téléspectateurs.

⁶⁴ Entretien avec François Lesterlin, *op. cit.* A l'INA, les auteurs de la série bénéficient de l'assistance de Prune Berge, soucieuse de la diffusion d'une émission s'inscrivant dans la continuité des orientations développées par Pierre Schaeffer au Service de la recherche, et qui tient un rôle de conseiller juridique.

⁶⁵ « Je crois que c'est une très bonne idée, qui permettrait de créer une sorte « d'université permanente » du cinéma et qui permettrait surtout de redonner au public certains grands classiques en les replaçant dans leur contexte, ce qui est souvent nécessaire pour les apprécier pleinement. » (Entretien avec François Lesterlin, *op. cit.*).

⁶⁶ Lesquelles, selon Lesterlin, se montrent très intéressées du côté des « petites » télévisions, « affamées de programmes » et qui en produisent peu, pour lesquelles l'adaptation peut se faire facilement en l'absence d'entretiens, ne requérant qu'une réécriture du commentaire. En revanche, les télévisions étrangères de même taille que la télévision française sont des clients difficiles et les chances de vente sont nulles ; François Lesterlin lance le projet, en 1978, de la coproduction de séries avec les télévisions anglaise, italienne et allemande en abordant leur propre cinéma national sur le modèle déjà existant.

L'Encyclopédie audiovisuelle du cinéma français ne renouvelle pas l'historiographie du cinéma à la télévision : les quarante articles sont consacrés à des sujets biographiques, essentiellement des artistes, parfois des mouvements artistiques voire des mythes de l'histoire du cinéma. Claude-Jean Philippe exprime lui-même la nécessité qu'il y avait de focaliser chaque article autour d'un « point fort qui caractérise la période considérée », dans une vision essentialisante qui ne remet pas en cause l'écriture d'un récit traditionnel sur l'histoire du cinéma. La série est déterminée par une logique de spectacle propre à évoquer la richesse de l'histoire du cinéma, en évitant « le didactisme trop sec de l'exposé chronologique, sans sacrifier pour autant la rigueur historique »⁶⁷ : les entretiens sont absents de cette série qui consiste en un montage de séquences de films sélectionnés par leur caractère de chef-d'œuvre et non pas en tant que source de l'histoire. La qualité des intervenants va dans le même sens : les auteurs font appel pour l'écriture ou la lecture du commentaire à des proches des personnalités évoquées – Maud Linder, Madeleine Malthête-Méliès – ou des acteurs de premier plan, dont Jean Rochefort.

Par ailleurs, le rapport passionné qu'entretient Philippe à son sujet⁶⁸ n'est pas celui d'un historien mais bien d'un cinéphile soucieux en premier lieu de dénicher des trésors de pellicule⁶⁹ et de redécouvrir une histoire flamboyante du cinéma⁷⁰. Ce qui change en revanche avec la série de Philippe et Lesterlin, c'est le renvoi à une forme érudite de la connaissance dont l'objectif est la transmission au plus grand nombre d'une culture universelle. La série fait des émules : une *Introduction à la musique contemporaine* coproduite entre les éditions audiovisuelles du Seuil et Antenne 2 est lancée en production en septembre 1978, sur le même modèle que *L'Encyclopédie*, et avec la participation notable de Pierre Boulez.

⁶⁷ Claude-Jean Philippe, Dossier de presse, *op. cit.*

⁶⁸ Claude-Jean Philippe décrit ainsi les séances de travail de l'automne 1977 : « Dans les deux salles de montage la charge d'émotion contenue dans les extraits de films nous traverse à notre insu. On ne réduit pas impunément un film à ses moments les plus forts. On ne réduit pas impunément une vie à ses instants privilégiés. Nos salles de montage s'emplissent parfois d'éclats de voix. Des crises éclatent. Je ne suis plus maître souvent de l'émulation que j'ai voulu créer entre nous. » « Car je ne suis pas seul à concevoir ces films. Le hasard a bien fait les choses en réunissant dans un petit espace des personnalités singulières, toutes hyper-sensibles. Michel Follin, notre chef monteur, qui cherche ses raccords comme un musicien recherche ses notes, avec une prescience aiguë du climat à créer. Je lui dois beaucoup, comme je dois beaucoup à Jacqueline Brossard, qui a monté elle aussi certains de nos films. Jacqueline dont la discrétion dissimule un trésor de réflexion et de sûreté intuitive. » (Claude-Jean Philippe, *Télérama*, *op. cit.*).

⁶⁹ « En revoyant ses films, en parlant avec Madeleine Malthête-Méliès, sa petite-fille, en fouillant dans le trésor de documents qu'elle a rassemblé, la vraie figure de George Méliès me saute aux yeux. Il n'a pas seulement été le prodigieux illusionniste que l'on sait, mais un acteur aussi dont la fébrilité joyeuse et délirante emporte littéralement le mouvement de ses films. » (*Ibid.*).

⁷⁰ « Dès lors ma vie entière va se confondre avec ce travail. Une vie étrange de cinéphile somnambule complètement décalée dans le temps. J'ai soixante-quinze ans de retard sur mes confrères journalistes que je retrouve dans les salles de projection pour la sortie des films nouveaux [...] Dans un domaine que je croyais connaître, je découvre béants les trous de ma culture. Devant le cinéma français que je prends à bras le corps, je me découvre moi-même complètement en friche. » (*Ibid.*).

L'histoire par les grands hommes reste le caractère déterminant des documentaires historiques qui traitent du cinéma : en 1982, un *Album de famille du cinéma français*⁷¹ produit et réalisé par Aline Tacvorian, se donne comme objectif de rendre hommage aux acteurs ignorés. Ce faisant, le documentaire abandonne toute disposition historique : le discours est exclusivement biographique et ne semble pas avoir plus d'ambition qu'être « l'occasion de revoir des extraits de films réalisés par ceux qui ont particulièrement marqué cette époque du cinéma français »⁷². On l'aura compris, si les documentaires historiques consacrés au cinéma proposent parfois des formes originales et, dans un cas exceptionnel, s'inscrivent dans un idéal érudit de transmission de connaissances universelles, ce qui n'est pas sans renvoyer au crédo des réalisateurs de la télévision des pionniers, ce n'est pas dans leur cadre que la réflexion sur l'image d'archives qui bat son plein à l'université trouve un point d'attache. En revanche, des séries documentaires, détachées du poids d'un « cinéma » indissociable de ses chefs-d'œuvre et vedettes, remplacé par l'objet « film », ont pu transmettre aux téléspectateurs des connaissances sur l'élaboration, la conservation et l'études des images d'archives, enjeux qui se trouvent au cœur des émissions de l'INA consacrées à l'histoire télévisuelle pendant ces mêmes années.

3. Au cinéma et l'histoire

A la fin des années soixante-dix, la série *Trésors des cinémathèques* retransmet au petit écran de la façon la plus claire les idées nouvelles relatives au rôle des images dans l'histoire développées par Marc Ferro ; la présence de ce dernier en tant qu'expert pour le premier épisode de la série⁷³, en 1977, ne tient pas du hasard. Réalisée par Bella Besson, assistée des réalisateurs René-Jean Bouyer et Jean-Marc Leblond, la série est diffusée de manière dissolue, ce qui a certainement empêché d'en percevoir la qualité : avec seulement six épisodes produits, quatre ans se sont écoulés entre la diffusion du premier et celle du dernier, à une époque où les séries sont produites en bloc et diffusées avec un rythme hebdomadaire. Les épisodes des *Trésors des cinémathèques* ne se suivent pas : chacun se consacre à une institution conservatrice d'archives dans la cinémathèque de qui sont puisées des images mises en perspective dans leur contexte de production et d'exploitation.

Le choix du sujet du premier épisode est à valeur programmatique : en s'intéressant aux Archives de la Planète constituées par Albert Kahn, Bella Besson propose une historicisation du rapport aux archives cinématographiques. Si ces dernières font l'objet d'un montage, celui-ci

⁷¹ *L'Album de famille du cinéma français : les grands seconds rôles du cinéma français*, diffusé sur TF1 le 27 décembre 1980. Identifiant de notice INA : COA80057788.

⁷² *TF1 Hebdo*, n°53, 27 décembre 1980.

⁷³ *Trésors des cinémathèques*, « L'héritage d'Albert Kahn », diffusé sur TF1 le 21 décembre 1977. Identifiant de notice INA : CPA77057273.

est organisé par le refus de se défaire de cette historicité : les images d'archives ne sont pas saisies en tant qu'illustration d'événements historiques particuliers mais comme un objet historique autonome. L'enjeu du montage n'est pas d'ordre ethnographique, comme la nature des images aurait pu conduire à la faire ; il s'agit bien de tenter de retracer la vie et de peindre la personnalité d'Albert Kahn au travers des images dont il a ordonné la production. La télévision tient là la révolution copernicienne de l'image d'archives : cette dernière ne peut documenter qu'une seule chose, les conditions de sa production. Ce que l'image porte à l'écran n'a alors pas de valeur objective : il ne s'agit que d'un point de vue, dont les indices présents dans le cadre doivent permettre d'apprendre à lire l'image et reconstituer sa saisie. De la même manière, l'émission qui se tient dans les souterrains de l'ECPA⁷⁴ est l'occasion de retracer l'histoire de la constitution du fonds cinématographique des armées mais aussi, de manière plus générale, l'histoire du cinéma de propagande autour des images de guerre filmées par des opérateurs d'origines différentes. Bella Besson conduit ses équipes aux quatre coins du monde : « Nathan de Tel-Aviv »⁷⁵ est consacré aux actualités cinématographiques créées par Nathan Axelrod, sioniste installé en Palestine, en 1934 ; « Du côté de Memphis »⁷⁶ propose une enquête sociologique sur la vie quotidienne dans le sud-est des États-Unis à partir des archives du *Center for southern culture* ; « Good bye India »⁷⁷ confronte des témoins de la présence anglaise en Inde avec des images tournées sous l'occupation britannique.

Dans cette perspective d'exploiter des fonctions historiques et sociales inhérentes aux images comme objets – et non comme icônes –, Bella Besson passe de l'image animée à l'image fixe. Le dernier épisode de la série⁷⁸ est consacré au fonds d'archives photographiques du journal *L'Illustration*, qui rassemble plus de six millions de documents lesquels éclairent « la mémoire du siècle » :

En 1921, Maurice Normand écrivait « pour retrouver l'histoire du vieux et du nouveau continent depuis 1843, il suffirait de feuilleter la collection complète de 'L'Illustration', le plus grand et le plus beau des périodiques illustrés qui se publie, tant en France qu'à l'étranger.⁷⁹

⁷⁴ *Trésors des cinémathèques*, « Dans les caves du fort d'Ivry », diffusé sur TF1 le 11 novembre 1979. Identifiant de notice INA : CPA79055189.

⁷⁵ *Trésors des cinémathèques*, « Nathan de Tel-Aviv », diffusé sur TF1 le 30 juin 1981. Identifiant de notice INA : CPA81054985.

⁷⁶ *Trésors des cinémathèques*, « Du côté de Memphis », diffusé sur TF1 le 24 avril 1979. Identifiant de notice INA : CPA79057737.

⁷⁷ *Trésors des cinémathèques*, « Good bye India », diffusé sur TF1 le 9 janvier 1980. Identifiant de notice INA : CPA80053873.

⁷⁸ *Trésors des cinémathèques*, « L'Illustration ou la mémoire d'un siècle », diffusé sur TF1 le 2 novembre 1981. Identifiant de notice INA : CPA81058715.

⁷⁹ Dossier de presse TF1 de l'émission, Institut national de l'audiovisuel, Fonds TF1 – Dossiers d'émissions.

Françoise Giroud est sollicitée pour contribuer à l'émission et porte un regard critique sur le journal, une publication conservatrice déshonorée par son activité dans les années trente. Une fois de plus, les images ne sont pas exploitées pour illustrer des événements historiques mais pour retracer l'histoire du journal et, partant, de leur production :

Ce sont des archives très précieuses, une mine pour les historiens, il est heureux qu'elles existent. Pour nous, la difficulté consista à choisir parmi ces milliers de documents. Nous y avons passé quatre mois, tant il y avait de bonnes photos, des merveilleux dessins, des gravures, des plaques de verre. Par quoi commencer, comment sélectionner ? L'histoire que nous racontons avec ces documents est celle du journal de 1843 à 1944 : sa création, son évolution et sa disparition.⁸⁰

Avec *Trésors des cinémathèques*, on tient donc la première émission documentaire de la télévision qui s'est explicitement interrogée sur le statut des archives cinématographiques, leurs conditions de production, de conservation et d'emploi ; pour les archives télévisuelles, c'est précisément dans les mêmes années, entre 1977 et 1981, qu'est produite une série documentaire fondamentale pour la mise en œuvre de l'histoire institutionnelle de la télévision.

C. La télévision à la découverte d'elle-même

Il est d'usage aujourd'hui, pour tout chercheur qui se consacre à l'étude de la télévision, de placer ses travaux sous le parrainage d'un séminaire fondateur tenu entre 1976 et 1982 à l'IEP de Paris en collaboration avec l'INA, par Monique Sauvage et Jean-Noël Jeanneney. La publication de l'ouvrage *Télévision, nouvelle mémoire*, aboutissement des premières années du séminaire, tint le rôle de légitimation de cette nouvelle discipline et de consécration des chercheurs et de leurs élèves qui l'avaient fait naître. Cette recherche ne fait pas exception, comme j'ai déjà eu l'occasion de le dire : dès la publication de cet ouvrage fondateur, surtout consacré au magazine *Cinq colonnes à la une*, l'école historique fondée entre Sciences-Po et l'INA s'est intéressée à la question du montage d'archives et de la place de l'histoire à la télévision par l'étude du film de Marcel Ophuls, *Munich ou la paix pour cent ans*. Mieux : la mise en place du séminaire, qui a conditionné l'ensemble de la recherche en histoire de la télévision depuis bientôt cinquante ans, et les rapprochements entre professionnels de l'INA et universitaires de l'IEP ont été indissociables de la production concomitante de documentaires historiques qui, en même temps que les chercheurs travaillaient à l'analyse et au montage des archives de la télévision, apportaient au grand public une vision inédite des images que le petit écran avait diffusé depuis des décennies. L'étude du documentaire rencontre ici, plus qu'ailleurs, l'étude

⁸⁰ *Ibid.*

institutionnelle : cette rencontre prouve, si besoin était, l'intérêt de tels travaux pour contribuer à l'historiographie de la télévision.

1. D'un institut à l'autre

Isabelle Veyrat-Masson, qui en sait quelque chose, le rappelle dans sa thèse : le développement d'une historiographie de la télévision fut, avant tout, le fait de chercheurs en sciences politiques qui l'abordaient comme un « appareil idéologique d'état » : c'est Alfred Grosser, le premier, qui invita ses étudiants et collègues à se pencher sur l'analyse des formes télévisuelles et de leur rôle dans la culture politique⁸¹. Plus d'une dizaine d'années après ce premier appel à se lancer dans l'étude du petit écran, une table ronde organisée par l'Association des archivistes français était consacrée à la conservation des archives des médias⁸², au sein desquelles les archives de la télévision tenaient un rôle central. En 1988, l'Institut national de l'audiovisuel assurait depuis déjà treize ans la fonction de conserver les archives de la télévision, mais le dépôt légal ne devait pas être mis en place avant 1992 ; la question des archives de télévision, de leur conservation mais surtout de leur accès, constituait donc un véritable problème, à la fois pour les archivistes et pour les chercheurs. Des différentes interventions à cette table ronde, un certain nombre fut donc consacré aux enjeux des archives télévisuelles : Thierry Garrel, responsable des documentaires de l'INA, exposait les « nouveaux styles de réalisations à base d'archives audiovisuelles » tout en revenant sur la constitution des archives télévisuelles en France⁸³ ; Jean-Noël Jeanneney, fondateur du séminaire cité plus haut, devenu entretemps président de Radio France, tenait un rôle intermédiaire entre chercheurs et professionnels du média, et affirmait la nécessité de la conservation des archives des médias

⁸¹ « Appelant à dépasser le cadre trop étroit des émissions politiques et de leur influence sur le vote, Alfred Grosser, rappelait que 'le discours de la télévision est d'autant plus lourd de conséquences que le pouvoir de la télévision est plus considérable. Malgré les incertitudes des enquêtes sur l'influence, ce pouvoir peut, à bon droit être considéré comme énorme, souvent dans des domaines qui ne sont qu'indirectement politiques. » (Alfred Grosser, « Réflexions sur l'information, les médias et leurs fonctions politiques, *Table ronde de l'association française de science politique*, 23-24 novembre 1978, cité in I. Veyrat-Masson, *L'histoire à la télévision...*).

⁸² Cf. *La Gazette des archives*, n°140, 1988.

⁸³ « Les archives de la radio-télévision ont une ampleur telle qu'il ne peut guère ne pas y avoir problème, compte tenu du coût des supports. C'est un problème de nature politique, à la taille du pays tout entier. Le pays fait-il le choix politique de se doter d'une mémoire audiovisuelle accessible ? Dans ce domaine, paradoxalement, la France a eu plutôt de l'avance sur d'autres pays qui ont connu des destructions systématiques, comme les États-Unis des années cinquante. Le réflexe de conservation a existé à la Télévision française, mais le coût social de cette préservation est sans commune mesure avec celui des archives papier, etc. [...] Le but premier de cette conservation était la réutilisation par les chaînes de télévision elles-mêmes. Pendant des années, la réutilisation était pratiquée sur un mode sauvage : les archives étaient tout simplement découpées ; on avait besoin d'un extrait, on prenait le morceau dans la copie antenne, dans l'original archivé. Le premier travail a été de réglementer un peu. Et puis, l'effort principal a porté sur la qualité de diffusion, la « qualité broadcast » consistant à préserver l'archive pour une utilisation prioritaire par des chaînes de télévision, et ce type de conservation est extrêmement onéreux. Des conservations sur des supports amateurs l'auraient été, bien entendu, beaucoup moins, mais la qualité s'en ressent. » (Thierry Garrel, « Nouveaux styles de réalisation à base d'archives audiovisuelles », in *La Gazette des archives*, n°140, 1988, p. 41).

dès leur diffusion dans l'espace public⁸⁴ dont l'un des rôles premiers devait être de « servir à l'élaboration [...] de récits, de commentaires historiques prenant la forme audiovisuelle » ; Raoul Girardet, collaborateur de longue date de la télévision, transmettait l'expérience du professeur dont les élèves avaient produit un film de montage en employant des archives audiovisuelles conservées à l'INA et développait ainsi l'intérêt des images d'actualité pour la connaissance historique⁸⁵. Ces pionniers d'une nouvelle discipline, défenseurs d'un rapport original entretenu avec les images d'archives, avaient – avec beaucoup d'autres participants à la discussion – un point commun : tous s'étaient retrouvés, douze ans auparavant, dans des conditions d'échange similaires pour établir ensemble les fondations de l'histoire de la télévision.

a. Passages de frontière

Les premiers rapprochements entre des professionnels de l'Institut national de l'audiovisuel et des historiens de l'Institut d'études politiques de Paris se mettent en place en 1976, deux ans après la création de l'INA par la réforme de l'ORTF. En premier lieu, une expérience classique de conseiller historique conduit Jean-Noël Jeanneney, professeur à l'IEP, à participer à l'écriture d'un film de montage sur les médiatisations de l'homme politique à la télévision, *Le discours et la cravate*, produit par l'INA et qui doit être projeté dans un certain nombre de manifestations publiques⁸⁶. Passée cette première collaboration qui n'apporte rien

⁸⁴ « Cette radio 'instantanée et péremptoire', faut-il dire qu'elle s'évanouit dans l'instant, comme les champignons du professeur Calys, ou bien faut-il considérer que, dès le moment où ils sont produits, ces sons, ces images font partie de notre patrimoine ? Je ne vous laisserai pas longtemps dans ce suspens angoissant. Ma réponse est oui ; elles font désormais partie de notre mémoire collective. » (Jean-Noël Jeanneney, « Pourquoi conserver les archives des médias ? Rapports et débats de la table ronde tenue en matinée », in *La Gazette des archives*, n°140, 1988, p. 10).

⁸⁵ « [...] nous avons choisi comme sujet la manifestation politique dans le cadre géographique de Paris et, bien entendu, non pas avant qu'apparaisse le document audiovisuel mais, en gros, depuis 1920. Là, évidemment, l'image audiovisuelle apporte quelque chose, car nous n'avons que des descriptions obligatoirement elliptiques pour la curiosité de l'historien. On nous dit que tant de milliers d'individus ont défilé de la Bastille à la Nation, mais comment ont-ils défilé ? Qui sont-ils, comment se comportent-ils, quelle est la proportion de femmes et d'hommes ? Comment sont-ils habillés, quel est le rituel ? Les sources écrites, rapports de police ou articles de journaux, ne nous renseignent pas. Donc nous avons voulu, dans une proportion très modeste, apporter une contribution à l'histoire politique de la France contemporaine en ce qui concerne les rituels politiques, la sensibilité et la sociologie politique. » (Raoul Girardet, « L'utilisation des actualités cinématographiques, puis télévisées », in *La Gazette des archives*, n°140, 1988, p. 34).

⁸⁶ Réalisé en juillet 1976 à l'initiative de Pierre Emmanuel, le film associe déjà Monique Sauvage à Jean-Noël Jeanneney et constitue une première expérience par laquelle ils sont confrontés aux exigences du montage, aux spécificités du langage cinématographique mais aussi aux obstructions juridiques autour de la question des droits des images employées. A partir d'un montage montrant « comment l'homme politique maîtrise ou ne maîtrise pas l'instrument télévision, comment cet instrument le manipule, comme son image s'en trouve affectée », le film est considéré « comme le brouillon d'une émission destinée à l'antenne » (Monique Sauvage) d'abord présenté à des parlementaires pour recueillir leurs réactions. Après plusieurs mois de recherche des images et d'écriture des cartons, le film est monté entre le 21 octobre et le 17 novembre 1976 ; il est présenté au Sénat le 24 novembre. Un an plus tard, le film est représentatif des difficultés de conservations des archives audiovisuelles que rencontre l'INA : requis par les organisateurs de plusieurs manifestations pour l'y projeter, et notamment à un colloque consacré à l'étude des rapports entre Cinéma et Histoire à l'École française de Rome en novembre 1977 (Cf. Lettre de Philippe Levillain à Pierre Emmanuel, 23 septembre 1977, Institut national de l'audiovisuel, Fonds INA – Institut national de l'audiovisuel), le film est irrémédiablement perdu durant l'été 1977 :

de neuf sur un rôle déjà occupé par des historiens depuis plusieurs années, la prise de contact institutionnelle se fait spontanément car les représentants des deux organismes semblent avoir manifesté, chacun de leur côté, la volonté d'une communication avant même que tout contact ne soit établi. A l'INA, Jean-Claude Baboulin livre un rapport qui définit les profils de chercheurs à même de revendiquer un accès aux archives conservées par l'Ina, parmi lesquels apparaît celui des « chercheurs qui prennent l'audiovisuel comme objet de recherche »⁸⁷ ; constatant que « l'extension de l'usage des moyens audiovisuels met ces moyens entre les mains d'acteurs sociaux nouveaux », il tire comme premières conclusions la nécessité de la création d'un « atelier » rassemblant chercheurs et professionnels de l'audiovisuel, soit par des tables rondes soit par la fondation d'un séminaire

[...] qui réunirait des chercheurs et des praticiens de l'audiovisuel qui éprouvent concrètement le besoin de débats, confrontations, échanges d'expérience et qui désirent chercher ensemble des solutions concrètes à leurs problèmes ; ce séminaire serait alors le point de départ effectif d'un travail d'atelier de recherche et d'expérimentation sur l'audiovisuel et la connaissance sociale.⁸⁸

Dès décembre 1976, Pierre Emmanuel, président de l'INA, est informé d'un projet de mise en place d'un séminaire à l'IEP de Paris par M. Salmon, professeur, et intitulé « théorie et pratique de l'information – la presse écrite. »⁸⁹ Un séminaire y existe déjà qui porte sur les effets politiques de la télévision, mené par Alfred Grosser, mais sans collaboration aboutie avec l'INA⁹⁰. A cette date, Martine Roger-Chamart et Monique Sauvage, chargées de recherche à l'INA, réfléchissent à la mise en œuvre d'un séminaire avec deux orientations possibles : « l'information télévisée : nature, implications », ou « la socialisation politique par la télévision : lecture de programmes ». La télévision est avant tout pensée comme un vecteur d'une expression particulière, qui doit être étudiée en fonction de l'accès à la parole. Les travaux prospectifs de Monique Sauvage donnent lieu à un premier projet plus abouti au mois de janvier 1977, qui prend la mesure des réactions qu'a suscité le film *Le discours et la cravate*, projeté notamment à

« fâcheuse affaire » (Note de Pierre Emmanuel à l'attention de Jacques Poullin, 18 septembre 1977, Institut national de l'audiovisuel, *loc. cit.*).

⁸⁷ Jean-Claude Baboulin, « Rapport sur les liens entre la recherche en sciences sociales et les moyens audiovisuels », 1976, Institut national de l'audiovisuel, Fonds INA – Institut national de l'audiovisuel.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ Note à l'attention de Pierre Emmanuel, 17 décembre 1976, Institut national de l'audiovisuel, *loc. cit.*

⁹⁰ « Bien que le principe d'une collaboration entre l'INA et M. Grosser ait été plusieurs fois évoqué (lors d'une réunion à Sciences Po en décembre 1975 et en octobre 1976 à l'occasion d'une rencontre entre Martine Roger Machart et M. Grosser), aucune action commune n'a été réellement entreprise, compte-tenu en particulier des difficultés qui s'attachent à la sortie de la cinémathèque de documents susceptibles d'intéresser les étudiants. Le séminaire de M. Grosser étant orienté plus particulièrement sur l'étude des effets de la télévision dans la vie politique, nous pourrions envisager d'aborder le problème sous l'angle des messages diffusés et des discours qu'ils sous-tendent. » (*Ibid.*).

l'IEP, au Sénat, et au Bistrot des images. Prenant acte des réactions diverses de publics variés, Monique Sauvage définit plusieurs pistes de recherche pour l'INA :

La fonction d'acteur de l'homme politique : l'ambiguïté de la représentation ;

Le jeu des journalistes : « *gate-keepers* » mais aussi organisateurs du discours politique télévisé ;

Le jeu des moyens techniques : la multiplication des artisans d'une éloquence ;

La télévision lieu de mémoire : la dimension « mnémotechnique » de l'art télévisuel ;

La nature du regard du téléspectateur : comment les conditions de réception structurent le discours télévisé.⁹¹

Les fondations de l'historiographie de la télévision sont déjà posées : Monique Sauvage s'interroge par ailleurs sur la nature des images diffusées, dont elle définit qu'elles constituent des documents historiques, « des actes ou des témoignages d'une époque qui devraient pouvoir être utilisées par des historiens au même titre que des textes ou des objets, jusqu'à présent plus faciles à appréhender : c'est-à-dire à la fois comme discours historien et comme objet d'étude »⁹² et dont elle encourage l'étude du devenir « dans la multitude des consciences individuelles. »

Dans l'immédiat, cette note sert à préparer une première rencontre entre représentants de l'INA et de Sciences-po qui intervient dans les jours suivants : le 21 janvier, une réunion a lieu « au point de rencontre des préoccupations de l'INA et de certains historiens et politologues de l'IEP »⁹³ : chargé de la conservation des archives audiovisuelles, l'INA se pose désormais « le problème [...] de leur utilisation et de leur étude critique »⁹⁴ : pour les professionnels du média, la sollicitation de l'IEP constitue alors une ouverture des « archives à la compétence des historiens et des politologues désireux d'y définir un objet de recherche et d'études. » Du côté de l'IEP, cette ouverture correspond aux attentes des historiens qui jugent nécessaire l'ajout du

⁹¹ Monique Sauvage, « Réflexion sur les possibilités de collaboration entre l'INA et la fondation des Sciences politiques à partir des réactions au montage sur l'homme politique à la télévision », 17 janvier 1977, Institut national de l'audiovisuel, *loc. cit.*

⁹² *Ibid.*

⁹³ Monique Sauvage, Compte-rendu de la réunion INA/IEP du 21 janvier 1977.

⁹⁴ « C'est pour répondre à ces préoccupations que l'INA a entrepris un certain nombre de démarches auprès de certains publics (le Bistrot des Images, présentation de montages constitués à partir des archives tels que 'l'homme politique et son image') et, avec les Archives de France, la Bibliothèque nationale, le CNAM et le Musée des arts et traditions populaires, la conception d'un Inventaire audiovisuel de la France, tentative d'élaboration d'un lieu de mémoire vivante, et de transformation en matériau conservable de la mémoire périssable des Français qui vivent encore en 1976. » (Pierre Emmanuel, *Ibid.*).

document télévisuel aux matériaux scientifiques⁹⁵. Plusieurs résolutions sont alors prises : en premier lieu, l'INA doit fonctionner comme « lieu de rencontre » des fabricants d'images et des experts ; ensuite, à l'initiative de Raoul Girardet et Jean-Noël Jeanneney, on appelle au développement d'une méthodologie critique du document télévisé pensée en fonction de celle touchant aux documents littéraires, qui doit dès lors donner lieu à des formations par les professionnels de l'INA à la lecture critique des documents pour les professeurs, chercheurs et étudiants de Sciences-po⁹⁶. Deux professeurs se proposent de lancer un séminaire parrainé par l'INA : Alfred Grosser envisage d'en consacrer un à une « initiation à la lecture critique de l'image » et une « réflexion sur la fonction politique de la télévision », tandis que Raoul Girardet suggère d'étudier le document audiovisuel comme source historique pour écrire l'histoire institutionnelle de la télévision et de ses discours. Si le séminaire de Grosser est déjà en place, c'est le projet de Girardet qui emporte l'adhésion de l'INA : Jean-Noël Jeanneney et Monique Sauvage sont associés à la préparation du séminaire.

Un mois plus tard, lors d'une rencontre en comité réduit, le principe du séminaire est acquis et les modalités en sont définies : on envisage la constitution d'un groupe-test de six étudiants pour la première année, avant de passer au format plus classique de vingt à trente étudiants l'année suivante si l'expérience est fructueuse⁹⁷. La constitution du séminaire restreint doit servir à évaluer les capacités à mener à bien cette recherche des deux côtés : pour l'INA, il s'agit de voir si l'accueil aux chercheurs est faisable dans de bonnes conditions ; pour l'IEP, la question qui se pose est celle de l'adaptation des chercheurs et des étudiants à de nouvelles orientations méthodologiques dont ils ignorent encore tout. Plusieurs thèmes sont évoqués pour guider la première année, dans le but « de conduire une réflexion sur les archives audiovisuelles, leur valeur de source, leur lecture possible, et une analyse d'un point de vue historique de ces documents »⁹⁸ : Girardet et Jeanneney choisissent le thème des manifestations politiques plutôt que celui de la transformation du paysage urbain⁹⁹. Dans la foulée, le projet

⁹⁵ « Les historiens constatent que le document audiovisuel n'est presque jamais utilisé comme argument, comme référence ou même comme illustration dans une étude historique. Considérant ces documents comme les actes ou les témoignages d'une époque, il leur semble de la première importance de pouvoir les appréhender comme arguments du discours ou comme objets d'étude et donc, évidemment, d'avoir accès à ces documents. [...] Une autre entrée définit ces documents comme objets de recherche sur la télévision, son discours, sa fonction ; c'est-à-dire que les archives sont alors considérées comme les témoins du discours télévisuel sur tel événement à telle époque et que leur analyse s'intègre à une réflexion sur le médium. » (*Ibid.*).

⁹⁶ Laquelle formation doit bénéficier de l'installation de la Cinémathèque de l'INA porte de Bagnole ; avec plusieurs salles de projection, l'INA estime pouvoir projeter 2000 heures annuelles de programmes au coût horaire de consultation de 150 francs.

⁹⁷ Compte-rendu de la rencontre INA/IEP, 15 février 1977, Institut national de l'audiovisuel, Fonds INA – Institut national de l'audiovisuel.

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ Choix dont l'objectif est de « séduire » des étudiants en histoire « qui souhaiteraient trouver dans un premier temps dans les archives des documents plus spécifiquement historiques » (*Ibid.*). Le séminaire est aussi appelé à se pencher sur des documentaires historiques : *Le Chagrin et la Pitié* est spontanément cité comme un objet audiovisuel à saisir.

est validé par Pierre Emmanuel¹⁰⁰ : en mars 1977, le premier séminaire consacré à l'histoire de la télévision est prêt à voir le jour.

b. L'histoire en germe

En réalité, ce sont plusieurs séminaires qui cohabitent dans les salles de l'IEP de Paris. Alfred Grosser tient toujours son séminaire consacré aux « fonctions politiques de la télévision » dans lequel il interroge avec ses étudiants les questions suivantes :

Dans quelle mesure [la télévision] transforme-t-elle les sentiments d'appartenance (destruction ou naissance de subcultures – nationales, infranationales, transnationales) ? Quelle action peut-elle avoir sur la conscience historique des groupes ? Par exemple sur les croyances religieuses ou sur la valorisation de pratiques corporelles (sportives ou sexuelles). Dans quelle mesure est-elle opium du peuple ou (et) instrument de désaliénation (si jamais nous parvenons à définir l'aliénation...) ? Nous pourrions également nous interroger sur les évolutions qu'elle impose aux acteurs de la vie sociale auxquels elle se substitue partiellement (parlement et famille, journaux et école) à condition d'examiner parallèlement dans quelle mesure son contenu est déterminé par ces acteurs et par la culture politique de la collectivité (dont font partie monteurs et PDG, réalisateurs et cadres).¹⁰¹

A côté de ce séminaire plus ancien qui ne traite de la télévision que comme d'un objet politique, c'est bien le séminaire « Histoire et audiovisuel » dirigé par Jean-Noël Jeanneney et Monique Sauvage qui conduit les premiers travaux d'histoire de la télévision. Il s'inscrit tout de même dans une attention générale des professeurs de l'IEP de Paris portée à la question des images ; Jeanneney organise par ailleurs avec Girardet un séminaire de méthode intitulé « Nouveaux matériaux et nouvelles approches : l'image et son utilisation (du document filmé à la bande dessinée) »¹⁰² qui redouble le séminaire de recherche.

A l'issue des deux premières années de conduite du séminaire, Monique Sauvage dresse en août 1979 un bilan qui permet d'apprécier l'ampleur des travaux accomplis. En premier lieu, l'adaptation des chercheurs et des étudiants à l'objet audiovisuel a mis un terme aux craintes que certains formulaient¹⁰³, motivées par deux raisons : d'une part « l'attitude des historiens, et

¹⁰⁰ Note de Pierre Emmanuel à l'attention de Monique Sauvage, 3 mars 1977, Institut national de l'audiovisuel, *loc. cit.*

¹⁰¹ Programme du séminaire de M. Alfred Grosser, « Les fonctions politiques de la télévision », cycle supérieur d'études politiques, année 1976-1977, 16 décembre 1977, Institut national de l'audiovisuel, *loc. cit.*

¹⁰² Liste des séminaires de recherche au cycle supérieur d'histoire du XXe siècle de l'IEP de Paris, 1979-1980, Institut national de l'audiovisuel, *loc. cit.*

¹⁰³ « Comment des historiens accoutumés à une certaine démarche allaient-ils s'accommoder d'un objet nouveau ? [...] On peut s'étonner qu'une question aussi élémentaire doive encore être posée, alors que depuis quelques années la

plus généralement l'attitude de la classe intellectuelle à l'égard de la télévision » pensée comme une sous-culture, voire une « machine à abêtir », dont les chercheurs des années soixante-dix doivent obtenir la légitimité au même titre que les réalisateurs des années cinquante, d'autres part « la très grande difficulté d'accès aux archives audiovisuelles et aux archives télévisées en particulier. »¹⁰⁴ Face à ces contraintes, les étudiants semblent toutefois ne pas avoir totalement appréhendé l'objet audiovisuel comme source ; Monique Sauvage relève « une certaine impatience » face aux contraintes matérielles de consultation, une « incertitude sur leur propre conduite à tenir lors du visionnage d'émissions anciennes », enfin « une hésitation quant au caractère du document audiovisuel qui leur est présenté » :

Il semble que toutes les fois que le contenu du document se rapproche de l'image classique du « document d'archive original-exceptionnel », les réflexes critiques tombent et qu'on ait tendance à prendre pour « photo de la réalité » ce qui a fait l'objet du même travail journalistique.¹⁰⁵

Pour autant, le séminaire a d'ores et déjà abouti à de véritables réussites historiographiques ; après une première année consacrée à l'étude de films de montage d'archives, les étudiants y travaillent en 1978-1979 sur les grands magazines d'information et bénéficient de la collaboration de Pierre Desgraupes¹⁰⁶ dans l'objectif d'écrire une première histoire de *Cinq colonnes à la une*. Cette étude pose les bases de l'histoire institutionnelle de la télévision : les grands magazines sont étudiés dans leur rapport à l'actualité traitée, en interrogeant les modalités de mise en discours et les représentations de cette dernière, mais aussi par l'angle de la sociologie de la production et la pratique de l'interview. Des premiers dépôts d'archives écrites des pionniers de la télévision ont été constitués, et les résultats du séminaire ont servi au développement de la formation professionnelle de l'INA. La tenue du

compétence des historiens 'contemporanéistes' s'est clairement affirmée à la fois sur l'histoire 'immédiate' et sur les aspects les plus quotidiens de la vie de leurs concitoyens, et alors que les émissions de télévision deviennent l'objet le plus courant du discours des politiques, des sociologues et des journalistes. » (Monique Sauvage, Compte-rendu du séminaire « Histoire et images d'archives », 1979, Institut national de l'audiovisuel, *loc. cit.*).

¹⁰⁴ L'évocation de ce sujet donne à voir la situation d'accès aux archives audiovisuelles pour les chercheurs des années soixante-dix : « Lorsque l'INA hérite de 25 ans d'archives de télévision de la charge des émissions des nouvelles sociétés de programmes, un système de classification-identification (IMAGO) est mis au point et le service des archives commence en remontant dans le temps un colossal travail de restauration, d'identification, de recopie. [...] les besoins d'autres utilisateurs commencent à être pris en considération, notamment ceux des historiens qui sont représentés au comité d'orientation de ce département. On est cependant très loin de l'ouverture systématique aux chercheurs. La consultation est coûteuse et doit se faire sur place, elle est donc pratiquement interdite aux chercheurs individuels et ne peut se faire que dans le cadre d'accords particuliers. L'utilisation à des fins pédagogiques est maintenant possible dans des limites des dispositions juridiques encore très floues qui s'appliquent aux documents audiovisuels. [...] cette situation des archives télévisées a des incidences très contraignantes pour des historiens contemporanéistes qui face à un matériel très lacunaire pour les débuts de la télévision doivent parfois retrouver la démarche des médiévistes. » (*Ibid.*).

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ Document manuscrit de prise de notes d'une intervention de Pierre Desgraupes, daté du 12 décembre 1978, Institut national de l'audiovisuel, *loc. cit.*

séminaire a par ailleurs amené un rapprochement institutionnel : Jean-Noël Jeanneney est désormais conseiller des programmes pour l'Institut national de l'audiovisuel en charge de la production documentaire. De manière générale, le rapprochement de l'INA avec des historiens a conduit un certain nombre de projets visant à mettre en regard les documents audiovisuels et l'« énonciation historique » : entre autres, l'INA envisage dans les derniers mois de 1978 de produire une émission abordant cette thématique avec la participation de Michel de Certeau¹⁰⁷. In fine, la réussite la plus éclatante de ces différents travaux réside dans la publication, en 1982, d'un ouvrage fondateur¹⁰⁸ rassemblant la production des quatre années de séminaire. Jean-Noël Jeanneney peut y proclamer triomphalement :

D'emblée, posons l'ambition. S'il revient aux promoteurs de ce livre collectif de lui fixer une finalité centrale, la voici clairement dite : il s'agit de plaider que l'heure est venue de construire une histoire scientifique de la télévision française. [...] Longtemps les historiens universitaires, comme la plupart des intellectuels patentés, ont porté à la télévision un mépris distingué. Longtemps encore après qu'ils eurent cessé de dédaigner le cinéma, agréé désormais comme vecteur majeur de culture, ils ont continué de se détourner du petit écran. Puis les choses ont commencé de bouger peu à peu, ici et là, sur un rythme inégal selon les pays. Aujourd'hui, pour que les historiens de métier acceptent d'étudier la télévision, il n'est plus guère qu'une barrière à franchir : le sentiment fallacieux que ce domaine neuf, inconnu, est d'accès trop ardu, et que les problèmes techniques sont

¹⁰⁷ Philippe Venault, qui porte le projet, l'envisage ainsi : « Tandis que les liens entre le discours historiographique et les supports se resserrent et que les interrogations à leur égard se multiplient, il apparaît opportun de s'interroger, à partir des mises en fiction de l'histoire, sur la manière dont s'y organise le discours historiographique, sur ses possibilités, sur ses perspectives. [...] Ce champ de questions ouvre une double perspective à la fois critique et pédagogique. Critique en ce sens qu'elle se situe dans la ligne d'une analyse des discours (historiographique et cinématographique). Pédagogique en ce sens qu'elle permet peut-être de voir selon quelles voies une modification de la pratique historiographique est possible dans la perspective d'un discours fait de sons et d'images. » (« Projet : Audiovisuel/Énonciation historique », 1978, Institut national de l'audiovisuel, *loc. cit.*).

¹⁰⁸ Cf. J.-N. Jeanneney, M. Sauvage, *Télévision, nouvelle mémoire...* Il est intéressant de noter que, dès les premiers travaux universitaires consacrés à la télévision, la place de l'histoire au petit écran est posée comme piste de recherche : *Munich, ou la paix pour cent ans* de Marcel Ophuls fait l'objet d'un chapitre de l'ouvrage qui pose également des premières réflexions sur la réalisation de films de montage et la fonction des images d'archives : « L'idée centrale était que, certes, ces documents ont un caractère particulier, si on les rapproche des documents écrits, mais que la plupart des règles d'utilisation, la façon d'en marquer l'intérêt et de le démontrer, ne sont pas intrinsèquement différentes de celles qui s'imposent pour les archives écrites. [...] Il existe une multitude d'autres tricheries possibles et c'est important à savoir. Cela est plus brutal dans le cas de l'audiovisuel que dans celui de l'écrit, mais nous savons bien qu'on peut tricher avec les citations écrites et faire des anthologies mensongères. Les documents sont un reflet de ce qui s'est passé, ils deviennent aussi, c'est un autre intérêt pour l'histoire, des éléments de compréhension des événements lorsque les produits sonores et audiovisuels se sont faits eux-mêmes acteurs de l'Histoire. [...] Et puis, voici la troisième utilisation des archives audiovisuelles [...] : la réalisation de nouvelles productions à caractère historiques les prenant comme matériau principal. Et, pour cet usage aussi, il est indispensable de les garder. » (Jean-Noël Jeanneney, « Pourquoi conserver les archives... », *op. cit.*, pp. 11-13).

insurmontables pour un profane – bref, qu’il s’agit d’un autre monde, et d’un autre métier.¹⁰⁹

A terme, la collaboration de l’IEP avec l’INA prend fin au bout de cinq ans, pour des raisons financières : le visionnage des archives par les étudiants requiert la présence de techniciens, en salle de projection ou sur une table de montage. Le coût élevé provient essentiellement de l’obligation qu’a l’Institut national de l’audiovisuel de réaliser des copies de tous les documents requis par les membres du séminaire : la mission première de l’INA est en effet de conserver les archives de la télévision à destination des chaînes et des producteurs, et les divers documents doivent être accessibles à tout moment pour les professionnels du média. Raoul Girardet expose l’échec de la collaboration : incapables de financer les devis imposés, les organisateurs du séminaire « trouvent refuge » auprès de la Vidéothèque de Paris¹¹⁰. Malgré tout, cette expérience de quelques années fut absolument fondatrice pour l’histoire de la télévision et donna à la discipline ses lettres de noblesse. Les documentaires historiques ne sont pas en reste : en même temps que se mettaient en place les conditions pour l’écriture d’une histoire de la télévision, la production de documentaires historiques par l’INA et avec la collaboration d’historiens de l’Institut d’études politiques prit les devants ; le grand public bénéficia en premier de la médiatisation d’une historiographie particulière qui n’avait pas encore franchi la ligne de démarcation la séparant des autres écoles historiques.

¹⁰⁹ « Désormais la télévision a conquis dans notre vie collective une importance trop claire pour que l’apport en soit négligé par l’histoire de notre temps : la connaissance des trois dernières décennies au moins en serait amputée d’une dimension cardinale. Que serait une histoire politique qui négligerait ce domaine constitué à la fois en champ clos et en enjeu des conflits les plus décisifs, ce lieu spécifique où se réfracte l’ensemble du jeu des formes ? Et que serait aussi une histoire des comportements sociaux qui n’étudierait pas les conséquences de la télévision sur la vie des collectivités, des écoles, des familles ? Que serait une histoire culturelle qui négligerait ce formidable instrument de diffusion du patrimoine intellectuel et artistique de la nation, ce formidable facteur d’uniformisation des modèles et des références ? » (J.-N. Jeanneney, M. Sauvage, *Télévision, nouvelle mémoire...*, pp. 7-8).

¹¹⁰ « Ces buts étant définis, nous nous sommes heurtés à des difficultés que nous ne soupçonnions pas, et qui sont intéressantes pour vous : l’accès aux documents. Le problème vient d’être abordé. Notre petit groupe a vécu une expérience douloureuse, née de nos contacts avec l’institut chargé de la conservation de ces documents. Nous avions un peu d’argent, l’Institut d’études politiques disposant de moyens peut-être plus élevés que d’autres institutions universitaires, et nous pensions satisfaire certaines exigences élémentaires de la commercialisation, mais celles-ci dépassaient très largement les sommes dont nous pouvions disposer. Nous avons reçu un devis impératif pour la somme de quatre-vingt mille francs. C’était quand même beaucoup pour faire travailler six ou sept étudiants deux heures par semaine, avec un résultat très problématique. L’analyse de ce devis montrait que le coût réel devait être environ du quart. Dès lors, il n’y avait pas d’accès du côté de l’établissement chargé statutairement de remplir cette fonction. Sans nous décourager, nous avons tâtonné, nous nous sommes exercés au piratage, ce qui est la solution la plus commode mais ne vaut que pour une période immédiatement contemporaine. Alors nous avons trouvé refuge — mais cela explique en partie l’inégalité de notre documentation — dans une institution plus bienveillante, moins obsédée par des soucis commerciaux et que je voudrais remercier ici publiquement : la Vidéothèque de la Ville de Paris [...] » (Raoul Girardet, « L’utilisation des actualités... », *op. cit.*, p. 35).

2. Montrer l'histoire de la télévision... à la télévision

Au duo Jeanneney-Sauvage qui assurait la pérennité de l'histoire naissante du petit écran, répondit un autre duo, du côté de l'INA, chargé de la production de nouvelles émissions plus ambitieuses dans leur rapport aux archives : Thierry Garrel et Louïsette Neil sont emblématiques de la continuité des missions du Service de la recherche de l'ORTF au sein de l'Institut national de l'audiovisuel. Une dizaine d'années après les débuts de l'expérience, Garrel voyait dans le travail accompli la nécessaire rupture avec des documentaires historiques peu inventifs et qui, surtout, n'avaient pas pris la mesure de ce qu'étaient – ou devaient être – les archives audiovisuelles¹¹¹. Après le préalable en 1977 d'un documentaire convoquant sur le mode rétrospectif des archives des programmes les plus célèbres du petit écran¹¹², en 1978, la réponse formulée à ces documentaires traditionnels est la réalisation d'une série d'un nouveau genre, reconduite quatre années de suite, qui exploite comme seuls documents les archives de la télévision dans le but d'en éclairer l'histoire et, surtout, les mémoires collectives.

a. Rue des archives

La série, ensemble « d'anthologies critiques d'extraits d'émissions de télévision confiées à des auteurs-réalisateurs », cristallise les différents enjeux relatifs à la conservation, l'utilisation et la communication des archives conservées par l'INA :

Nous tentions justement de dépasser cette atomisation du document audiovisuel pour lui redonner vie en ne prélevant que des documents de deux ou trois minutes avec leur rythme initial. Au-delà du procédé de style, nous permettions au spectateur d'identifier une image produite à un moment donné dans sa forme d'origine en lui ménageant une certaine distance. [...] L'enjeu était moins celui d'une thèse historique [...] qu'une réflexion en image et par l'image sans commentaire.¹¹³

¹¹¹ « Traditionnellement, les montages à base d'archives étaient le fait d'historiens. Dans le meilleur des cas, d'historiens compétents, dans le pire, de journalistes se prétendant historiens. Les formes d'écriture, en termes audiovisuels, étaient à peu près toutes sur le même moule : un commentaire préexistant, une thèse énoncée, des éléments d'information réunis. Un texte, et ensuite le recours aux archives pour l'illustrer. Quelle image pourrait-on mettre sur telle phrase, sur telle autre ? L'effet principal était une atomisation, une confettisation du document. D'où, dans les années cinquante et soixante, tant au cinéma que dans la production télévisée quand elle a commencé à se développer, des modes d'utilisation des archives extrêmement segmentaires, qui prenaient un char d'assaut passant les frontières, un soldat tirant au bazooka, quelqu'un parlant dans un micro, etc., et, les mettant côte à côte, en faisaient une « phrase » continue. » (Thierry Garrel, « Nouveaux styles de réalisation... », *op. cit.*, p. 42).

¹¹² *Il était une fois la télévision*, diffusé sur Antenne 2 le 30 décembre 1977. Identifiant de notice INA : CPB77056612.

¹¹³ « Cette série de la *Rue des archives* nous a posé le problème concret de la recherche documentaire. L'indexation qui a prévalu au départ dans les archives de la télévision, inspirée des classifications décimales universelles, détaillait chaque plan. Comme, avec un enjeu plus global, nous cherchions à trouver des séquences dans des genres extrêmement différents — documentaires, genres mineurs, fictions, plateaux, etc. — , nous nous sommes heurtés à l'inadaptation de l'appareil

Les professionnels de la télévision s'étaient, très tôt, posé la question de la production d'émissions en lien avec la conservation de ses archives ou donnant au public une connaissance de son fonctionnement : au-delà des questions pratiques de rediffusion qui apparaissent dès 1951, puis, en 1953, de celles de la vente aux télévisions étrangères de programmes conservés par une « cinémathèque de premier ordre »¹¹⁴, et après quelques projets liés à la recherche concernant le langage télévisuel, Pierre Tchernia propose en 1960 de « mettre en conserve » des « informations visuelles qui, somme toute, prendront un intérêt par le démenti qu'elles pourront provoquer dans des années »¹¹⁵. Il s'agit du premier projet d'émission comparable, semble-t-il, aux programmes que développe l'INA à la fin des années soixante-dix, qui ne rencontre pour l'heure pas de suite : « Que la TV dépense de l'argent maintenant pour l'avenir alors qu'elle n'a pas toujours assez pour le présent ? Est-ce une bonne politique ? »¹¹⁶ Près de vingt ans plus tard, l'enjeu ne relève plus de l'avenir. La production de *Rue des archives* s'inscrit dans la politique de programmation commune de l'INA et de FR3 ; les projets développés en 1977 pour l'année suivante prévoient la production de plusieurs émissions par l'Institut pour la chaîne¹¹⁷, dont une série de quatre émissions de montage par Chris Marker¹¹⁸. Maurice Cazeneuve, président de FR3, y voit un doublon : la chaîne diffuse déjà la série *Histoire de mai*, en coproduction avec Gaumont, et il lui semble que le projet de Marker s'en approche trop pour être diffusé. Il semble que c'est en remplacement de ces films, jamais programmés, que le projet *Rue des archives* est installé ; à la réunion suivante¹¹⁹, il n'est plus question des émissions de Marker tandis que six heures d'émissions historiques à base d'archives « dont les sujets et la méthodologie seront décidés d'un commun accord entre M. Cazeneuve et l'INA » sont prévues¹²⁰. En juillet 1978, le projet est fixé : FR3 diffusera une série à base de et consacrée aux archives

documentaire qui nous donnait des modes d'entrée, noms de personnes, thèmes, événements, dates même, qui étaient impraticables. » (*Ibid.*, p. 42-43).

¹¹⁴ Procès-verbal de la séance du 8 octobre 1953 du Comité des programmes de télévision, Archives nationales, « Archives des organes... », 19900214/32.

¹¹⁵ Procès-verbal de la séance du 9 juin 1960 du Comité des programmes de télévision, Archives nationales, « Archives des organes... », 19900214/34.

¹¹⁶ Marcel Lherbier (Président du Comité), *Ibid.* Albert Ollivier, directeur des Programmes, renchérit : « On ne peut s'offrir le luxe de préparer des émissions pour dans trente ans. »

¹¹⁷ Procès-verbal de la réunion FR3-INA du 21 mars 1977, Institut national de l'audiovisuel, Fonds Comité d'histoire de la télévision.

¹¹⁸ L'accord de coproduction prévoit également que FR3 met à la disposition de l'INA six cases de quarante-cinq minutes – en plus de la diffusion de la série *Le choc des cultures*, qui est le seul projet de l'INA pleinement prévu à ce stade.

¹¹⁹ Procès-verbal de la réunion FR3-INA du 15 avril 1977, Institut national de l'audiovisuel, Fonds Comité d'histoire de la télévision.

¹²⁰ La réunion comprend aussi le projet de six heures « d'émissions spécifiques INA », dont cinq doivent être à caractère « sociologique » ; il est difficile de dire sur quelle commande est fondée *Rue des archives*. Toutefois, lors de la réunion du 24 novembre 1977, on signale le manque d'avancées concrètes sur la série d'histoire à base d'archives ; c'est vraisemblablement le point de départ d'une proposition de nouvelle série par Manette Bertin, déléguée des programmes de l'INA, consacrée aux archives de la télévision.

de la télévision, en cinq épisodes, pour un budget de 1 200 000 francs¹²¹. Le contrat de production fixe les synopsis des émissions qui constituent un premier regard de la télévision sur sa propre histoire¹²² : « A titre indicatif » doit raviver les souvenirs des téléspectateurs au travers des indicatifs – thèmes des génériques – des émissions les plus célèbres des années cinquante et soixante ; « Une année comme les autres » proposera une histoire complète de l'année 1963 au travers de son traitement par la télévision ; « Mélodrame ce soir » s'intéressera à la médiatisation des drames et faits-divers au petit écran tandis que « Auteur à suivre » proposera un portrait de Jean-Christophe Averty. Une émission, « Cherchez la femme », est annulée et remplacée par d'autres thématiques : « Le Soleil des morts », consacré aux interviews de personnalités célèbres décédées, et « Journal télévisé : deux souvenirs d'enfance », qui compare deux journaux télévisés en 1957 et 1961 pour apprécier l'évolution des techniques de la télévision.

Dès la mise en projet, *Rue des archives* propose de saisir la télévision comme un objet historique majeur, synonyme de l'entrée dans une nouvelle ère et de la constitution d'une « nouvelle mémoire » :

Un jour – il y a environ trente ans – la vie quotidienne fut bouleversée par l'intrusion de l'image dans l'univers familial, et tout à coup nous avons changé d'époque, presque de siècle. D'abord fasciné par les premiers essais bégayants et maladroits, le téléspectateur est devenu de plus en plus exigeant car sa vie s'organisait autour du petit écran, pivot de ses soirées, de ses dimanches [effacé : compagnon du solitaire, du vieillard, du malade]. Petit à petit une mémoire collective s'est constituée à travers des milliers d'heures d'images.¹²³

¹²¹ Lettre de Gaston Bounoure (production externe de FR3) à Manette Bertin du 3 juillet 1978, Institut national de l'audiovisuel, Fonds Comité d'histoire de la télévision. Le premier devis de la série établi par FR3 est de six émissions, pour 1 200 000 francs ; ce budget est inacceptable pour l'INA, qui demande 1 568 555 francs pour six émissions, et ne peut proposer, pour le prix avancé par la chaîne, que cinq émissions originales accompagnées d'un programme déjà produit (Lettre de Manette Bertin à Gaston Bounoure du 4 juillet 1978, *loc. cit.*). En réponse, la direction de FR3 suggère à l'INA de faire des économies en simplifiant les scénarii des émissions, chose « compatible avec la finalité de la série » (Lettre de Gaston Bounoure à Manette Bertin du 4 juillet 1978, *loc. cit.*). La direction de FR3 accepte finalement la fourniture de cinq heures d'émissions de montage et d'une heure dans le catalogue des programmes déjà réalisés, tout en manifestant son mécontentement du fait de « l'effort particulier consenti » : le budget des commandes de la chaîne ne pouvait dépasser originellement un million de francs pour six heures (Lettre de Claude Lemoine à Michel Roux, directeur général de l'INA, du 10 juillet 1978, *loc. cit.*). La solution consiste finalement en la rediffusion intégrale de journaux télévisés. Le problème du financement n'est pas réglé l'année suivante, alors que le coût de la série est monté à 1 740 000 francs pour cinq émissions originales ; on propose d'abord d'y ajouter une rediffusion d'un épisode de *Cinq colonnes à la une* (Compte-rendu de la réunion INA-FR3 du 2 juillet 1979, Institut national de l'audiovisuel, Fonds Comité d'histoire de la télévision) ; le problème est finalement réglé par la programmation d'une émission double réalisée par Raoul Ruiz.

¹²² Convention de coproduction FR3-INA, 10 octobre 1978, Institut national de l'audiovisuel, *loc. cit.*

¹²³ « C'est ce parcours marqué de pierres blanches que nous essaierons de retrouver dans un itinéraire plus sentimental que didactique. » (Dossier de commande FR3 de la série, 1978, Institut national de l'audiovisuel, Fonds INA – Institut national de l'audiovisuel).

Refusant de « présenter le portrait officiel ou une histoire méthodique de la télévision selon le découpage traditionnel des genres, des thèmes et des époques », de même que « l'évocation d'un univers professionnel où la nostalgie du bon vieux temps ressemble trop aux congratulations d'anciens combattants », les auteurs et réalisateurs¹²⁴ de *Rue des archives* souhaitent « porter sur les archives un nouveau regard, plus personnel, plus impressionniste mais secrètement didactique ». Plus que des montages d'archives classiques, les émissions sont définies comme une « promenade jalonnée de pauses, de contemplations, au rythme d'un marcheur tantôt attentif, tantôt rêveur, tour à tour nonchalant et pressé »¹²⁵ : l'histoire du petit écran que propose la télévision elle-même n'est pas institutionnelle ou technique, c'est une quête de la mémoire collective, que partagent réalisateurs et spectateurs, au travers des souvenirs remémorés – ou oubliés – des images et des sons perçus et associés à une pratique particulière du média.

L'image d'archives n'est plus ici une source de l'histoire ou un document : c'est un souvenir sensible, rejoué devant les yeux des spectateurs dans un procédé de projection qui peut tracer les écarts entre la réalité de la programmation et la mémoire qui s'est construite à son endroit. D'où l'enjeu premier, avant de proposer un discours plus proprement historique¹²⁶, de recourir à l'évocation des sens par un jeu autour des « trois petites notes de musique [qui] rythment la vie de la télévision et permettent d'identifier ses programmes »¹²⁷ : « A titre indicatif »¹²⁸ fait « ressurgir du passé les grandes émissions disparues »¹²⁹ au travers de leurs génériques en invitant les téléspectateurs à faire jouer leur mémoire pour retrouver les programmes en question. Dans ce cas précis, la mémoire télévisuelle fait appel à l'ensemble des sens stimulés lors de la réception : « Il est vrai que la mémoire nous propose parfois des images. Mais il est vrai aussi que les parfums, les couleurs et les sons se répondent. Les images de notre mémoire sont toujours suscitées par un déclic. Un déclic qui n'est pas forcément visuel : quelques notes de musique, par exemple, et nous voici plongés dans notre passé. »¹³⁰

¹²⁴ Si chaque épisode est une « carte blanche » accordée à un réalisateur, la série porte la marque, dans son ensemble, du travail de Thierry Garrel et Louïsette Neil qui en sont les véritables coordinateurs. Le titre aurait été trouvé par Garrel lui-même, qui « rêvait d'habiter rue des archives » (*Les nouvelles littéraires*, 6 septembre 1979).

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ *Rue des archives*, « Une année comme les autres : 1963 », diffusé sur FR3 le 19 novembre 1978. Identifiant de notice INA : CPC78057110.

¹²⁷ Dossier de presse FR3 de la série, Institut national de l'audiovisuel, Fonds INA – Institut national de l'audiovisuel.

¹²⁸ *Rue des archives*, « A titre indicatif », diffusé sur FR3 le 12 novembre 1978. Identifiant de notice INA : CPC78053630.

¹²⁹ Parmi les plus célèbres, la première émission de la série convoque *Thierry la Fronde*, *Rocamboles*, *36 Chandelles*, *Intervilles*, *Dim Dam Dom*, *les Coulisses de l'exploit*, *Sports Dimanche*, *Lectures pour tous*, *Italiques*, *La Caméra invisible*, *Les Shadocks*, *Cinq colonnes à la une*, *Panorama*, les journaux télévisés, etc.

¹³⁰ « Nous voici entourés de visages plus ou moins oubliés, d'événements plus ou moins importants. Quelques notes de musique et nous voici confrontés à mille et un souvenirs. » (*Rue des archives*, « A titre indicatif », *op. cit.*).

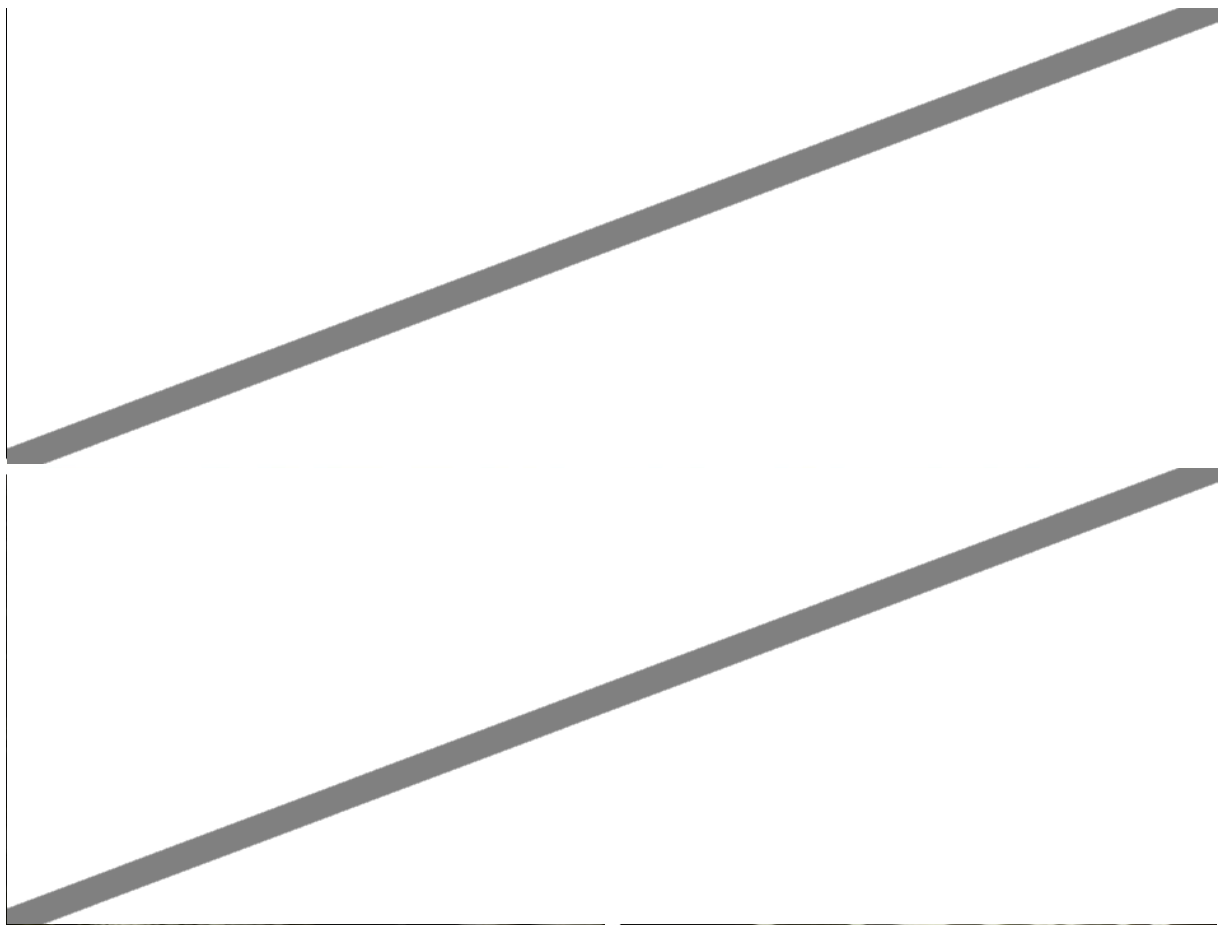


Figure 21, a-b : Le petit train de la mémoire ; c : Thierry la Fronde ; d : Intervilles. Rue des archives, « A titre indicatif », 12 novembre 1978, FR3, INA, CPC78053630.

L'émission est scandée par les apparitions du *Petit train de la mémoire* (Fig. 21.a), interlude entre les programmes de l'ORTF, qui joue ici ce même rôle de jonction entre des émissions étrangères les unes aux autres, en même temps qu'il donne la règle du jeu : « faites appel à votre mémoire visuelle » (Fig. 21.b)¹³¹. L'évocation du passé télévisuel s'attache alors à rediffuser des extraits des programmes les plus célèbres, des feuilletons représentés par *Thierry la Fronde* (Fig. 21.c) aux jeux de Guy Lux comme *Intervilles* (Fig. 21.d). Le générique joue un rôle de souvenir visuel particulier : sa typographie et scénographie sont des éléments immédiatement reconnaissables par lesquels le spectateur peut identifier le programme présenté. « A titre indicatif » devient lui-même un jeu lorsque la mémoire visuelle est obstruée ; ce sont alors les « trois petites notes » de l'indicatif, jouées sur un écran qui entretient l'anonymat du programme (Fig. 22.a, 22.c), qui doivent permettre au téléspectateur de retrouver l'émission concernée avant que l'image ne la lui dévoile. Ce faisant, la série en appelle à la mémoire pavlovienne du public : « Un indicatif, c'est ainsi qu'on appelle un motif musical destiné à vous entrer dans l'oreille, à vous empêcher toutes affaires cessantes de faire autre chose que de regarder et d'écouter. L'indicatif installe un réflexe conditionné. Vous est-il arrivé d'obéir à ce réflexe ? »¹³² S'adressant directement au spectateur, le commentaire du documentaire

¹³¹ *Le petit train de la mémoire* transportait en « pièces détachées », sur chacun de ses wagons, des éléments qui, une fois rassemblés, formaient un objet particulier. Le jeu de cet interlude consistait alors, pour le spectateur, à se souvenir de l'ensemble pour trouver, à la fin, l'objet représenté.

¹³² Rue des archives, « A titre indicatif », op. cit.

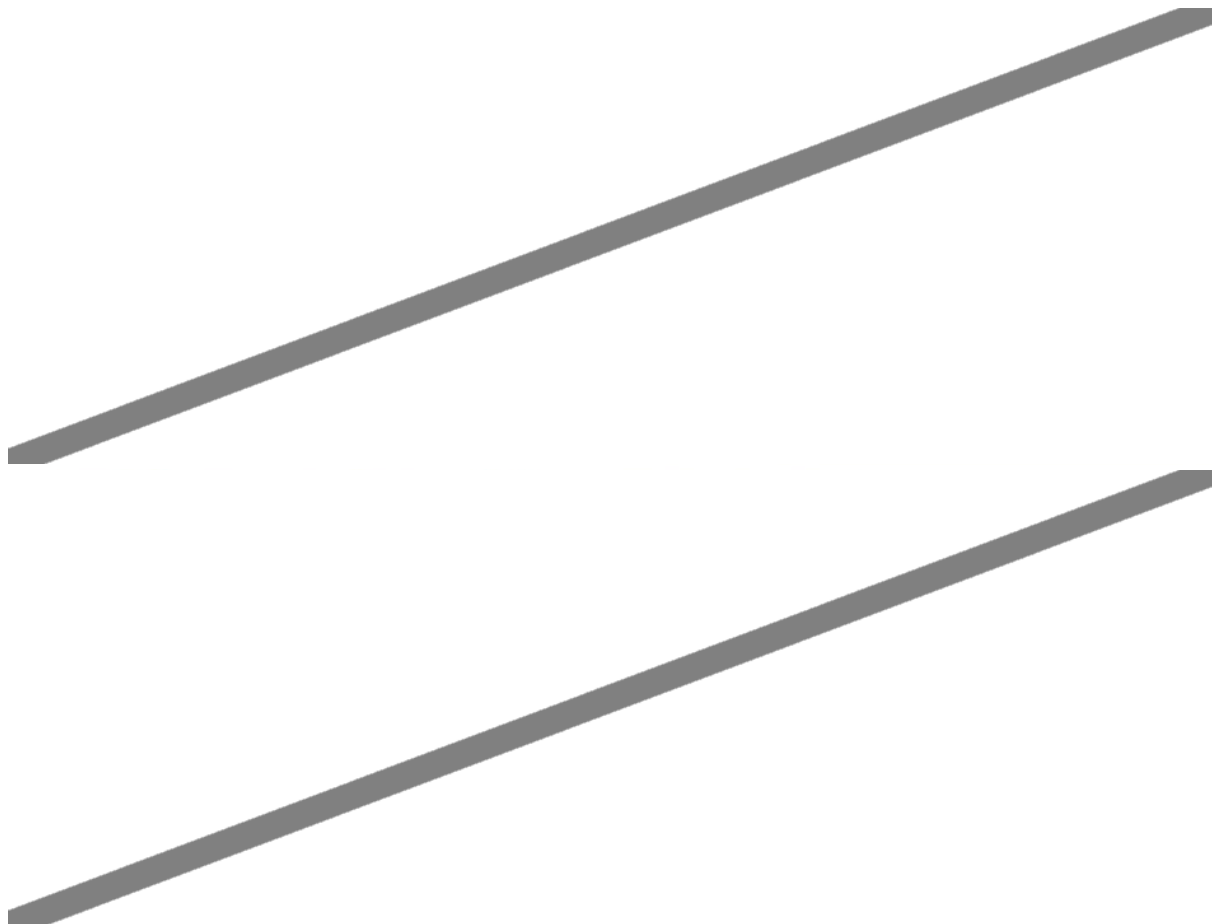


Figure 22, a-b : Générique de *La caméra invisible* ; c-d : Générique de *Télé-Match*. Rue des archives, « A titre indicatif », 12 novembre 1978, FR3, INA, CPC78053630.

transforme ce dernier en un véritable jeu télévisé par lequel le public doit, s'il veut gagner, faire correspondre à un indicatif son émission avant que la réponse soit fournie. Les génériques fonctionnent comme un jeu de piste : la liste des noms qui déroule à l'écran doit permettre au spectateur de connecter les différents éléments avant que le titre de l'émission n'apparaisse au terme du temps qui lui est imparti. La voix-off commente les hésitations du spectateur comme pourrait le faire un présentateur en plateau : « Attention au piège, ce pourrait être... », « c'était bien sûr... » « vous souvenez-vous du titre exact de l'émission ? », « attention au piège, ce n'est pas tout à fait *Monsieur Cinéma*... Si ce n'est lui, c'est donc son frère ou un des siens. C'est *Le dernier des cinq*, janvier 1973, novembre 1974. » *Rue des archives* n'est pas qu'un catalogue des grandes émissions qui ont marqué l'histoire de la télévision – l'émission se permet tout de même, à l'occasion, de diffuser des scènes entières de programmes emblématiques (Fig. 23.a à d) –, elle explore également son propre rapport extradiégétique d'adresse au téléspectateur en construisant ce documentaire de mémoire sous la forme du divertissement télévisé. Ce faisant, on observe un processus de légitimation de la culture télévisuelle ; les jeux télévisés des décennies précédentes promouvaient une « acculturation diffuse à l'univers de la haute culture »¹³³ portée par des modèles d'hommes cultivés en la personne des présentateurs. Le fait de se souvenir, et mieux encore, d'identifier à partir d'éléments restreints un programme

¹³³ G. Poels, *Les trente glorieuses...*, p. 71.

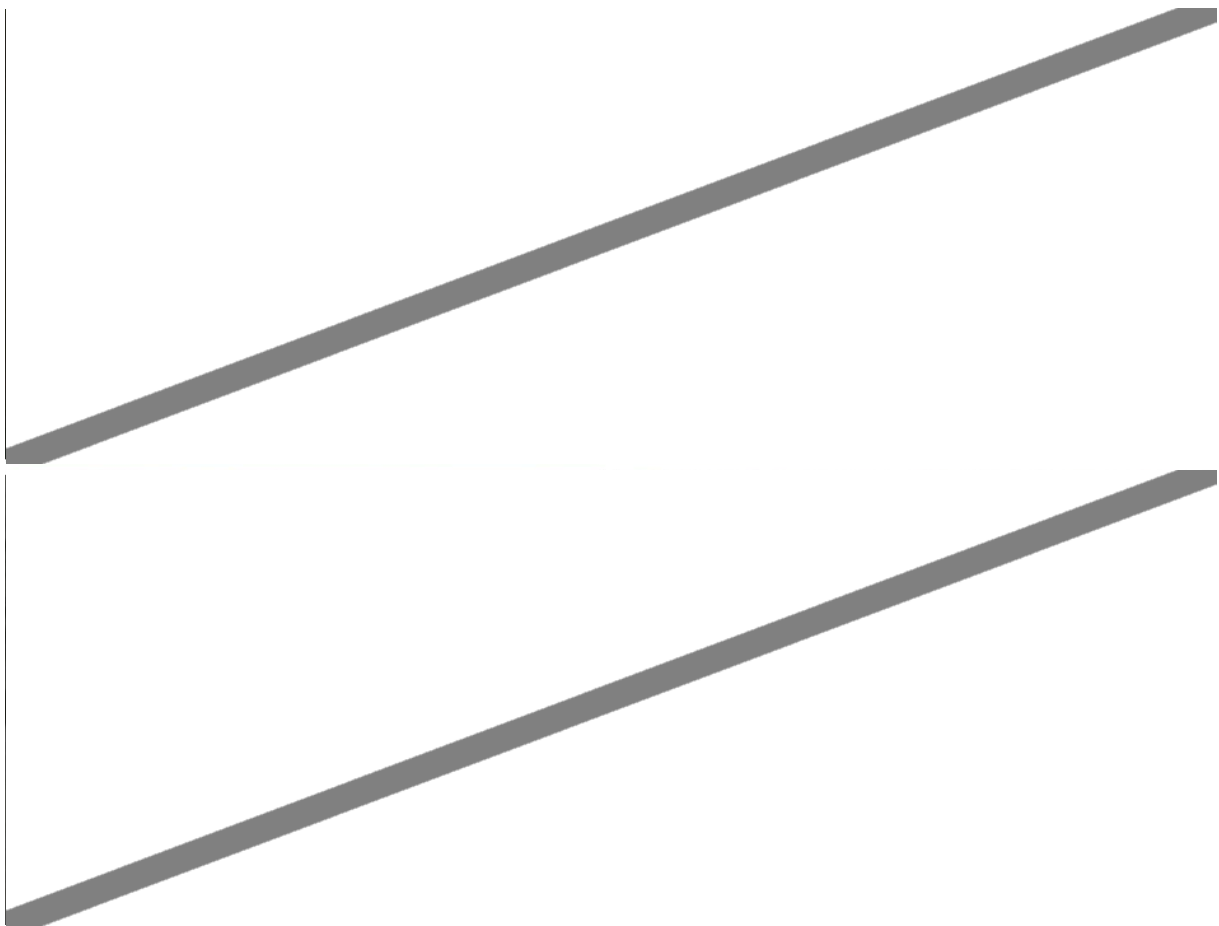


Figure 23, a : Les Shadocks ; b : Rocamboles ; c : Janique Aimée ; d : Les cinq dernières minutes. Rue des archives, « A titre indicatif », 12 novembre 1978, FR3, INA, CPC78053630.

présenté comme œuvre de la télévision, constitue désormais un facteur de connaissance qui sert une culture légitime.

Au-delà du jeu et des œuvres culturelles, la télévision apparaît, déjà dans cette première émission de *Rue des archives*, comme le média d'information par excellence et, par extension, comme une source pour une histoire du XXe siècle qui rassemble les principaux événements politiques et les représentations sociales et culturelles. « A titre indicatif » donne à voir une rétrospective de l'année 1967 où se télescopent des grands moments de la télévision et la transmission de l'actualité mondiale. Le montage les aborde successivement ; la dramatique *Vidocq* répond au discours de de Gaulle de juillet 1967 du « Québec libre », le feuilleton *Allo police* à la mort de Che Guevara en octobre, la création des *Dossiers de l'écran* à l'explosion de la première bombe nucléaire chinoise, les premiers pas de la couleur à la télévision aux images tournées dans l'espace, *Les chevaliers du ciel* à la guerre des six Jours. Le mélange des genres et des informations tend à représenter fidèlement la spécificité d'un média dans lequel, quotidiennement, les informations internationales se succèdent aux divertissements. Par ailleurs, le refus de la chronologie reflète le fonctionnement « méandreux » de la mémoire du spectateur : l'évocation de l'arrêt d'une série avant sa genèse rejoue le cheminement du souvenir, détaché des dates et de l'organisation logique des programmes entre eux. *In fine*, la série s'ouvre par ce mélange des genres et des époques, parfois dicté par des thématiques précises mais souvent tendu par le beau hasard de la *rencontre fortuite* sur une table de montage

d'un journal télévisé et d'une dramatique ; en ce sens, elle reproduit au mieux la réminiscence à l'œuvre dans la mémoire télévisuelle collective.

Rue des archives propose ainsi une première histoire – qui est surtout une mémoire – de la télévision par ses programmes populaires et ses grandes figures¹³⁴ ; cet « album de famille » rassemble téléspectateurs et professionnels dans une même mémoire collective. La suite de la première saison de la série de Thierry Garrel et Louissette Neil va dans le même sens : l'évocation de la RTF de 1963 – à un tournant de son histoire : la deuxième chaîne s'apprête à diffuser, la Maison de la radio est inaugurée – et des événements historiques, culturels et sociaux qu'elle relaie est une « fresque subjective »¹³⁵ du réalisateur Jean-Claude Lubtchansky, qui met à profit les archives du petit écran pour « retrouver une certaine atmosphère [...] où tout – actualités, fictions et variétés – participe du même spectacle »¹³⁶ ; le portrait de Jean-Christophe Averty, « saltimbanque » de la télévision depuis vingt ans, est aussi celui de la télévision culturelle défendue par les pionniers du petit écran. Après la télévision-fête, la culture est mise en avant par les « rencontres » et « dialogues » de personnalités contemporaines disparues¹³⁷ ; l'information trouve sa place dans la rediffusion intégrale de deux journaux télévisés¹³⁸ en date du 23 janvier 1957 et du 15 mars 1961, présentés par Claude Darget et Léon Zitrone. « Informer, cultiver, distraire » : les trois missions de la télévision-service public sont aussi le leitmotiv de cette première série par laquelle la télévision fait un retour sur elle-même. Ce dernier est le reflet du sentiment nostalgique qui conduit les représentations des professionnels du petit écran sur le passé télévisuel : alors que les années soixante-dix font craindre un déclin par la banalisation de l'objet, la télévision entretient le mythe d'un âge d'or¹³⁹ fixé aux années soixante, durant lesquelles professionnels et spectateurs auraient entretenu une véritable communion¹⁴⁰.

¹³⁴ « Nous voici entourés de visages, journalistes, animateurs ou comédiens – qui ont marqué l'histoire du petit écran de leur présence tantôt fugitive, tantôt permanente : Jean Nohaim, Guy Lux, Marina Grey, Claude Darget, Alice Sapritch, Claude Drouot, Roger Lanzac, Renée Legrand, Pierre Sabbagh, Catherine Langeais, Raymond Souplex et tant d'autres. » (Dossier de presse FR3 de la série, *op. cit.*).

¹³⁵ « L'ensemble de l'émission est conçu comme une sorte d'opéra, de la chanson de Nougaro, au début, jusqu'à la fin, la chute des idoles. De drame aussi. Le propre du travail de Jean-Claude Lubtchansky, c'est d'avoir effectué un montage et une dramatisation qui permet de retrouver une objectivité à travers une subjectivité. » (*Le Figaro*, 18 novembre 1978).

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ Dont la liste est longue : « Marcel Pagnol, Michel Simon, André Malraux, Gaston Bachelard, Gérard Philipe, Paul Claudel, Emmanuel Berl, Jayne Mansfield, Cécile Sorel, Jean Vilar, Raymond Queneau, Jacques Prevert, J. Paulhan, M. Duchamp, M. Callas, G. Ungaretti, A. Giacometti, A. Vialatte, Céline, E. Piaf, V. Gombrowicz, H. Langlois, R. Le Vigan, Fernandel, F. Blanche, M. Monroe, M. Carol, F. Raynaud, Camus, Cocteau, Oppenheimer, S. François, M. Chevalier, J. Rostand, R. Vailland, J. Monod. » (*Ibid.*).

¹³⁸ « Deux journaux choisis, hors de toute actualité exceptionnelle, parce qu'ils sont représentatifs de l'information quotidienne reçue par les téléspectateurs de 1957 (il n'y avait au 1^{er} janvier que 442433 téléviseurs) et de 1961 (1 901 946 téléviseurs). » (*Ibid.*).

¹³⁹ Cf. Michel Souchon, « La fin de l'âge d'or ? », in *Petit écran, grand public...*

¹⁴⁰ « Les débuts de la télévision elle-même sont remémorés avec bonheur. Les téléspectateurs évoquent volontiers l'émerveillement suscité par sa découverte et se souviennent des moments de convivialité liés à l'écoute collective. Les programmes du moment sont jugés à l'aune de ce passé idéalisé : la méconnaissance de l'histoire de la télévision n'empêche pas les téléspectateurs de penser que 'c'était mieux avant'. Ce désenchantement pourrait, tout simplement,

Rue des archives fixe une première vision historique de la télévision : celle d'un objet du quotidien, indissociable de la vie familiale et intime des téléspectateurs. Surtout, en proposant une histoire « différente » du petit écran¹⁴¹, l'émission accompagne la constitution d'une mémoire collective télévisuelle.

Malgré l'intérêt particulier que lui accordent tant l'INA que FR3, la série hérite d'une case de programmation ingrate : le dimanche en début de soirée, elle est mise en concurrence avec le film de TF1 et n'emporte que 3,9% de part de marché. Pour les producteurs, c'est une gageure : plutôt que de voir le verre à moitié vide, ils apprécient les « cinq cent mille personnes » qui ont suivi le programme¹⁴². La série ferait ainsi écho au goût intrinsèque des Français pour l'histoire, qui a évolué progressivement en un goût pour la mémoire : « C'est un fait : les Français aiment se souvenir. *Histoire d'un jour* de Philippe Alfonsi est une des émissions les plus appréciées d'Europe 1, *La Vie filmée*, cinémathèque super 8, imaginée par Jean-Pierre Alessandri sur FR3, avait été aussi un succès. *Rue des archives*, c'est la télévision qui se souvient de la télévision. »¹⁴³ Le programme est reconduit l'année suivante : la série est pensée en « saisons » à partir de 1979, avec une interruption chaque année entre janvier et septembre. Ainsi, avant même la diffusion de la deuxième saison, une troisième est déjà prévue ; Claude Lemoine, directeur général de FR3, justifie la production par le vif intérêt de la presse et du public pour la série¹⁴⁴. Celle-ci fait désormais le lien entre la télévision et la recherche historique : Jean-Noël Jeanneney rejoint en 1979 l'INA en tant que conseiller des programmes et est chargé¹⁴⁵, pour l'année 1980, de proposer les thèmes que la série abordera. L'INA propose alors d'orienter sa production dans deux domaines : d'une part, « les documentaires à base d'archives auxquels l'INA semble avoir mission de porter un intérêt particulier et qui pourraient en se référant à l'histoire orale, et à travers l'expérience d'individus issus de milieux différents

être une conséquence de la banalisation de la télévision qui aurait perdu la magie du temps de la découverte. Elle aurait cessé alors d'exercer la fascination des débuts, le public serait devenu moins indulgent, plus critique, bref, un peu blasé. Cette idée semble trouver une confirmation dans la stagnation, puis la baisse, de la durée d'écoute et de l'audience cumulée, de 1976 à 1979. [...] On peut difficilement mêler la part de rhétorique, car la baisse de l'intérêt, parfois exprimé sur le ton de la menace, ne correspond pas forcément à une réalité. [...] Plus troublant, on trouve ce lieu commun exprimé... dès les années 1950. [...] La nostalgie, toutefois, n'est pas que rhétorique. Dans les années 1970, la baisse du niveau des programmes devient un sujet de débat public. Plusieurs discours de réalisateurs déplorant la montée des mesures d'audience, celui de la télévision elle-même qui construit son épopée à travers les premières rétrospectives. » (G. Poels, *Les trente glorieuses...*, pp. 306-307).

¹⁴¹ A la fin des années soixante-dix, certains ouvrages ont déjà été consacrés à l'histoire de la télévision ; Pierre Miquel publie notamment une *Histoire de la radio et de la télévision* en 1973. Mais cette dernière ne prend pas en compte le caractère mémoriel du média ni les rapports de réception et de communication réciproque entretenus avec les téléspectateurs. *Rue des archives* accompagne autant qu'elle suscite le développement de cette histoire-là du petit écran.

¹⁴² Du moins est-ce l'écho des producteurs de la série dans la presse ; dans les réunions de production, Manette Bertin dénonce à plusieurs reprises l'horaire de diffusion qui empêche la série d'accéder à un plus large public.

¹⁴³ Les nouvelles littéraires, 6 septembre 1979.

¹⁴⁴ Compte-rendu de la réunion FR3-INA du 2 juillet 1979, Institut national de l'audiovisuel, Fonds Comité d'histoire de la télévision.

¹⁴⁵ Par Gabriel de Broglie, président de l'INA.

et de diverses générations, retracer des itinéraires particuliers »¹⁴⁶ ; d'autre part, *Rue des archives* a ouvert la thématique de « la télévision sur elle-même » que l'INA souhaite développer plus avant, en abordant les enjeux historiques, sociologiques, techniques¹⁴⁷. La série apparaît bien comme le fer de lance des missions de l'Institut dans sa production ; elle bénéficie en 1979 de conditions de production plus importantes¹⁴⁸. Par ailleurs, *Rue des archives 1979* fait état d'un réel renouvellement de son discours : après avoir abordé la mémoire de la télévision en elle-même, les auteurs décident désormais d'appréhender différentes thématiques sociales et culturelles au travers de leur traitement au petit écran¹⁴⁹ : celles-ci sont originellement « la femme, le regard, le costume et le travestissement, l'image de l'amour, le commentaire, le comique et la fête, le sport ». Le résultat final est bien différent : la nouvelle saison aborde la représentation à la télévision de l'amour¹⁵⁰, des « destins »¹⁵¹, de l'enfant comme sujet et comme spectateur, du spectacle – *i.e.* des programmes de « non-fiction », actualités, débats, magazines, talk-shows, jeux, fondés sur « l'attraction » et qui proposent « des moments privilégiés d'un univers 'hyper-réel' – et, en deux épisodes¹⁵², de l'histoire de France¹⁵³. Plus encore que l'année

¹⁴⁶ Compte-rendu de la réunion FR3-INA du 2 juillet 1979, *op. cit.*

¹⁴⁷ « C'est un domaine particulièrement exploité à l'étranger, en Angleterre particulièrement, et auquel la France semble ne pas s'intéresser ; Certes, il ne s'agit pas de porter sur la télévision un œil critique ou agressif, mais plutôt de médiatiser les réflexions raisonnables d'un certain nombre de spécialistes sous forme de programmes originaux, voire même réellement distrayants. C'est ainsi qu'un certain nombre de jeux, en forme de tests permettent d'analyser la manière d'être à la télévision de certaines catégories de téléspectateurs (prototypes déjà mis au point et visibles). De la même manière peuvent être proposées des approches historiques de la télévision (histoire de la radio ou de la télévision, apport des grandes émissions à l'histoire, etc.), approches sociologiques (vie quotidienne des Français à travers la télévision), approches journalistiques (comment se monte, se déroule, se diffuse une émission de TV), etc... » (*Ibid.*).

¹⁴⁸ Au lieu des quatre mois de production engagés en 1978, les auteurs et réalisateurs en disposent de 7, dont trois sont consacrés à la préparation documentaire organisée par Louissette Kahane et Gilles Nadeau : à la « vidéothèque-production » de l'INA, 800 émissions sont commandées, 600 visionnées, et 179 envoyées en laboratoire pour montage ; à la « vidéothèque-actualités », on dénombre 900 commandes, 731 visionnages, et 157 documents montés.

¹⁴⁹ « Poursuivant la série de 1978 plutôt concentrée sur des anthologies et des rétrospectives, la série 1979 devrait dépasser ce premier défrichage et affiner les approches ; il s'agira de dégager, à travers les genres et les époques, la permanence de certaines composantes de la télévision (attitudes, comportements, valeurs, thèmes) tout en privilégiant le plaisir du spectacle à travers le souvenir. » (Document de production de la série, 1979, Institut national de l'audiovisuel, Fonds Comité d'histoire de la télévision).

¹⁵⁰ « Si l'on pouvait faire l'inventaire des thèmes traités dans tous les domaines de l'art, si l'on pouvait les mettre en fiche et les analyser par ordinateur, il y en aurait un qui, sans doute, obtiendrait la première place : l'amour. » (Carlos de los Llanos, Synopsis de l'émission « Amour toujours », diffusée sur FR3 le 2 septembre 1979, Institut national de l'audiovisuel, Fonds INA – Institut national de l'audiovisuel).

¹⁵¹ « Quand la vie est en jeu et son parcours jalonné par la souffrance, la misère, la guerre et la mort, la télévision sait se faire grave, l'image bascule et devient exemplaire. En s'attachant à rendre compte de la destinée d'individus anonymes, la télévision les transforme en héros ou en martyrs. [...] une confrontation de moments dramatiques tirés de l'actualité ou de la fiction qui cherche à mettre en évidence la répétition d'un même archétype : le destin. » (Gérard Patris, Synopsis de l'émission « Destin », diffusée sur FR3 le 9 septembre 1979, Institut national de l'audiovisuel, *loc. cit.*).

¹⁵² *Rue des archives*, « Petit manuel d'histoire de France », diffusé sur FR3 en deux parties le 23 (« De nos ancêtres les Gaulois à la prise du pouvoir par Louis XIV ») et le 30 septembre 1979 (« De la Révocation de l'Édit de Nantes à l'invention du cinéma »). Identifiants de notice INA : CPC79057450, CPC79055076.

¹⁵³ « A travers les dramatiques, les feuilletons et les grandes séries, il n'est guère de période de l'histoire de France que la télévision n'ait représentée, pour le plus grand plaisir des téléspectateurs. En suivant le fil d'un petit manuel de l'école primaire résumant les siècles en quelques phrases, cette émission en deux parties raconte à nouveau grâce à ces images

précédente, la production de la série doit s'inscrire dans la réflexion générale menée à l'INA sur le statut des archives de la télévision ; chaque réalisateur, qui en dispose librement pour créer une œuvre originale à mi-chemin entre le documentaire et l'essai de création, est invité à se prononcer sur son rapport aux archives et sa méthode de travail¹⁵⁴.

La réflexion développée lors de la saison 1979 de la série est en lien direct – volontaire ou fortuit, mais qui témoigne tout de même d'une convergence intellectuelle – avec la recherche conduite dans le séminaire de Jean-Noël Jeanneney et Monique Sauvage à l'IEP de Paris. Tandis qu'ils abordent avec leurs étudiants les enjeux autour des archives audiovisuelles et leur insertion dans des films de montage historique¹⁵⁵, Raoul Ruiz propose une première lecture rétrospective de la place de l'histoire à la télévision qui conduit à une véritable typologie des programmes historiques – essentiellement des dramatiques – et de leurs sujets :

J'ai donc commencé à visionner des films. Et là, il s'est passé plusieurs choses. D'abord, je ne connaissais pas bien la chronologie de l'histoire de France, j'ai dû l'étudier parallèlement dans des manuels scolaires. Et là, j'ai trouvé des lieux communs, des stéréotypes très forts ; Et je me suis rendu compte que plusieurs de ces stéréotypes correspondaient à des stéréotypes de l'histoire de l'Amérique latine que, du coup, j'ai interprétée comme étant une parodie de l'histoire de France. [...] un ami historien m'a aidé à comprendre que tous ces stéréotypes avaient leur source au XIXe siècle. Michelet, Victor Hugo et Dumas étaient les trois sources principales.¹⁵⁶

Plusieurs caractéristiques sont communes aux programmes représentatifs de l'école des Buttes-Chaumont : « c'est toujours le même film [...] toujours le même discours, celui de la formation de l'État central et celui de la dissidence comme un péché capital »¹⁵⁷. Ruiz, en

qui servent d'illustrations, cette histoire de France telle que l'a vue la télévision. Elle s'attache à juxtaposer les diverses interprétations d'un même personnage ou les diverses reconstitutions d'un même événement, à confronter leurs ressemblances, à condenser les époques. » (Raoul Ruiz, Synopsis de l'émission « Petit manuel d'histoire de France », Institut national de l'audiovisuel, Fonds INA – Institut national de l'audiovisuel).

¹⁵⁴ Cf. *infra*, pièces justificatives.

¹⁵⁵ Expérience qui est le point de départ des travaux menés par Isabelle Veyrat-Masson, alors étudiante du séminaire, et collaboratrice à l'ouvrage *Télévision nouvelle mémoire...*

¹⁵⁶ Raoul Ruiz, « Des grands événements et des gens ordinaires », entretien avec Serge Daney, *Cahiers du cinéma* spécial télévision, automne 1981, cité in J. Bourdon (dir.), *Dossiers de l'audiovisuel*, « L'histoire à la télévision... », p. 18.

¹⁵⁷ « Disons-le clairement, c'est leur côté stalinien. [...] J'ai peur de me tromper, mais il me semble que la plupart des dramatiques que j'ai vues avaient la même structure : la personne qui avait le pouvoir (qui peut-être n'était ni légitime, ni démocratiquement exercé était obligée de l'exercer pour préserver les valeurs de l'unité nationale ; Aussi bien pour Henri III que Louis XI, Louis XIV ou Charles IX, des gens très différents pourtant... Je ne pouvais pas même sentir si le film avait été fait par quelqu'un de gauche ou de droite, c'était le même style, la même démarche. [...] On me disait que ces films de reconstitution historique avaient un succès énorme, que c'étaient les émissions les plus regardées à la télévision. Il y avait donc le maximum de budget pour les faire ; Ces stéréotypes ne sont pas nés aux Buttes-Chaumont, ils existaient déjà. Je voulais, par exemple, en guise de provocation, trouver des décalages entre les manuels d'école et les films et je

premier historien de l'histoire télévisé, confirme ce que dénoncent alors depuis plusieurs décennies les critiques du petit écran, à savoir que l'histoire télévisé répond à une mission de communion nationale et de légitimation du pouvoir central en laissant de côté les événements les moins consensuels ; l'insistance sur les « incarnations de l'homme fort qui assure l'unité des Français », à l'instar de Louis XI ou Philippe le Bel – pourtant peu présents dans le récit historique national – affiche une correspondance contemporaine avec la politique gaullienne : « Quand Jacques de Molay discute avec un représentant de Philippe le Bel dans *Les Templiers*, on croit entendre une discussion sur le rôle des colonies : est-ce qu'il faut garder les colonies ou pas ? Jérusalem devient une colonie. »¹⁵⁸ Bien que définie par des regards subjectifs – qui donnent aux images leur forme : les producteurs de la série partent du principe que les archives de la télévision n'existent pas tant qu'elles ne sont pas réemployées¹⁵⁹, d'autant plus qu'elles doivent avant tout servir une évocation pour le spectateur¹⁶⁰ – *Rue des archives* constitue ainsi une première recherche sur l'histoire de la télévision fondée sur les programmes, et formule des hypothèses reprises ensuite par les premiers discours scientifiques sur la question.

La troisième saison marque la consécration de la série : diffusée pendant l'été 1980, elle est « particulièrement bien accueillie » et a « désormais droit de cité »¹⁶¹ malgré un horaire de diffusion doublement dépréciatif, en concurrence avec les films du dimanche et pendant l'été où moins de téléspectateurs sont disponibles¹⁶². Comme pour les saisons précédentes, la série se renouvelle en 1980 en mêlant les deux types de thématiques évoquées en 1978 et 1979 : la première émission¹⁶³ traite des différents discours qui ont été portés sur l'écran cathodique depuis sa naissance, par les dirigeants comme par les observateurs, tandis que la suite aborde les représentations télévisuelles de la futurologie, du rugby, devenu un véritable spectacle télévisé, du rôle de l'éducation dans la société, de la culture américaine et des débats suscités par l'urbanisation de Paris¹⁶⁴. Renouvellement également dans la formule d'écriture : la « carte

n'ai rien trouvé : il y a une coïncidence parfaite, des dramatiques entre elles et par rapport aux manuels. » (*Ibid.*, pp. 18-19).

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 19.

¹⁵⁹ *Les nouvelles littéraires*, 6 septembre 1979.

¹⁶⁰ « Tel quel, le menu semble digne d'intérêt. Reste à savoir si l'on parviendra à l'assumer dans des conditions suffisamment évocatrices pour le téléspectateur. Celui-ci se moque assez de la sauce à laquelle on accommode les archives, mais bien qu'elles lui rappellent un ou des moments qu'il a appréciés, ce qui n'était pas le cas dans la première série. » (*La lettre de l'audiovisuel*, 31 mai 1979).

¹⁶¹ Compte-rendu de la réunion INA-FR3 du 7 octobre 1980, Institut national de l'audiovisuel, Fonds Comité d'histoire de la télévision.

¹⁶² Lettre de Manette Bertin à Michelle Rebel du 21 janvier 1980, Institut national de l'audiovisuel, *loc. cit.*

¹⁶³ *Rue des archives*, « Télévision : deux ou trois choses qu'ils disaient d'elles », diffusé sur FR3 le 6 juillet 1980. Identifiant de notice INA : CPC80050431.

¹⁶⁴ « Les uns défendent la modernisation, les autres militent pour une ville musée. [...] La télévision a suivi le mouvement avec confiance, avec enthousiasme souvent, naïveté parfois, et même complaisance, et elle ne différait en cela ni de la pensée prédominante ni de l'attitude générale des autres médias. Mais on trouve dans ses archives, aussi, les marques plus rares de la clairvoyance, qu'elle rende compte des résistances rencontrées par ce nouvel urbanisme, ou qu'elle s'engage

blanche » n'est plus confié à un réalisateur mais à « des personnalités qui n'étaient pas des gens de télévision, mais qui ont eu le désir et le goût d'aller rechercher et d'organiser des images reflétant un sujet proche de leur curiosité ou de leur compétence. »¹⁶⁵ L'évocation historique de la télévision¹⁶⁶ est ainsi le fait des pionniers de la discipline universitaire : Monique Sauvage et Michel Souchon ont la charge de la première émission, et les suivantes convoquent de même des spécialistes : Jean Lacouture pour le rugby, Françoise Dolto pour l'éducation. Leur sont associés des réalisateurs qui composent une garde rapprochée de la création télévisuelle voulue par l'INA¹⁶⁷ : Philippe Collin, déjà responsable d'épisodes de la série, Pierre Beuchot, qui réalise par la suite un film pour *Passé Simple*, ou Roger Ikhlef.

Par le regard porté dessus, la télévision est affirmée comme un objet communautaire, à la fois miroir des enjeux, évolutions et débats prégnants dans la société, et instrument de médiatisation à même d'imposer certaines thématiques – ou objets culturels – dans le champ social. La dernière saison de *Rue des archives* est entièrement consacrée à la question de la représentation de la société : elle est prévue comme « évocation d'un certain nombre de catégories sociales telles que la télévision les a montrées depuis l'origine [par] une personnalité qui, tout en appartenant au groupe considéré, témoignera d'une capacité à traiter de la question avec une certaine sérénité. »¹⁶⁸ On prévoit ainsi de proposer un portrait des militaires, policiers, prêtres, routiers et ouvriers par la lecture critique de la manière dont la télévision les a représentés en diverses occasions ; les routiers sont finalement écartés au profit des instituteurs et des médecins, plus représentatifs d'un corps défini par une mission de service public.

Ces portraits de catégories professionnelles sont en effet indissociables du rapport étroit qu'elles entretiennent à des fonctions sociales ; « Les Instituteurs »¹⁶⁹ trace l'historique d'une profession assimilée à l'idéal républicain, qui tient une place centrale dans la vie communautaire de la III^e République avant de connaître une dégradation et une éviction de la petite bourgeoisie. L'instituteur, ancien bras droit du maire dans les villages, est désormais

elle-même dans quelques escarmouche critiques. C'est ainsi toute l'histoire de l'urbanisme parisien de l'après-guerre, de ses conséquences et de ses inconséquences qui pourrait être retracée à travers les images de la télévision, et se passer ou presque de commentaire... [...] La télévision devient ici révélatrice de l'histoire récente, lui redonnant profondeur et relief. » (André Fermigier, Frédéric Edelmann, Synopsis de l'émission « Paris perdu », diffusé sur FR3 le 17 août 1980, Institut national de l'audiovisuel, Fonds INA – Institut national de l'audiovisuel).

¹⁶⁵ Dossier de presse INA de la série, 1980, Institut national de l'audiovisuel, Fonds INA – Institut national de l'audiovisuel.

¹⁶⁶ L'émission utilise notamment des séquences d'un débat tenu aux *Dossiers de l'écran* en février 1980, « Trente ans de télévision », qui donnait la parole à des professionnels emblématiques du petit écran.

¹⁶⁷ Auxquels s'ajoutent Gérard Patris, Robert Manthoulis ou Jean-Claude Lubtchansky, qui avaient la responsabilité d'émissions des premières saisons.

¹⁶⁸ Compte-rendu de la réunion INA-FR3 du 7 octobre 1980, Institut national de l'audiovisuel, Fonds Comité d'histoire de la télévision.

¹⁶⁹ *Rue des archives*, « Les Instituteurs », diffusé sur FR3 le 5 juillet 1981. Identifiant de notice INA : CPC81054976.

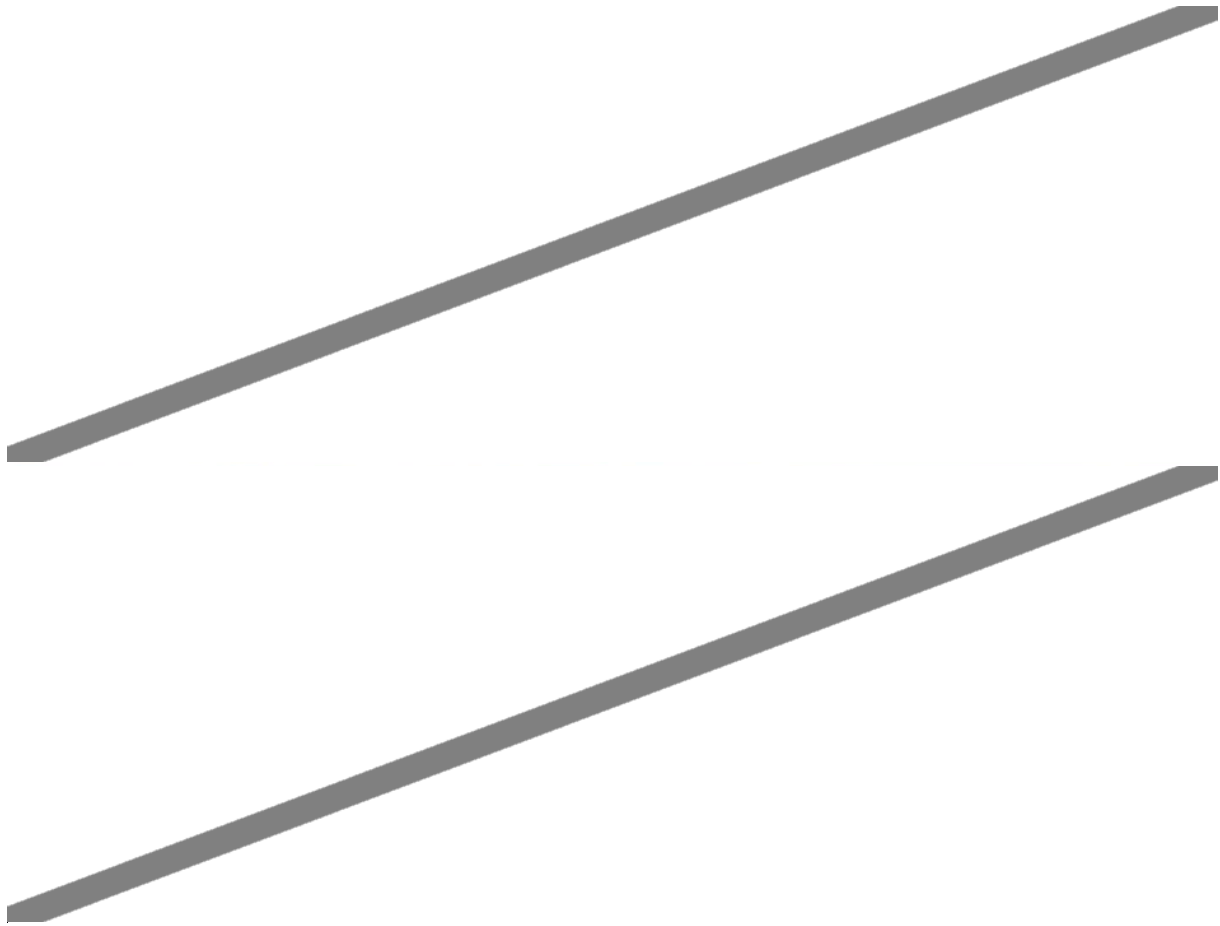


Figure 24, a : Qui a cassé le vase de Soissons ?, 1965 ; b : Vivre libre à l'école, 1972 ; c : Panorama, 1969 ; d : Mademoiselle l'institutrice, 1970. Rue des archives, « Les Instituteurs », 5 juillet 1981, FR3, INA, CPC81054976.

faiblement rémunéré, sujet abordé par la télévision en de multiples occasions durant les années soixante. Ce milieu professionnel est présenté dans l'ensemble des manifestations qu'en a saisi le petit écran : les caméras de la télévision, présentes dans les salles de classe, donnent à voir l'évolution de la pédagogie d'un cours magistral (Fig. 24.a) à une relation de proximité du maître à ses élèves (Fig. 24.b). L'essentiel se joue toutefois en-dehors de la classe : c'est dans le cadre familial que les jeunes instituteurs et institutrices abordent la question de leur formation, vectrice d'élévation sociale pour beaucoup d'étudiants issus des classes populaires, conduite par une vocation assurée ou le hasard de la réussite d'un concours. C'est là aussi que ces jeunes professionnels, dont certains n'ont pas vingt ans, évoquent leurs doutes et incertitudes au moment de prendre en charge une classe (Fig. 24.c, 24.d).

Concernant les ouvriers, l'enjeu de représentation est exacerbé du fait que cette catégorie professionnelle est aussi une classe sociale, souvent représentée à la télévision au travers des actualités et reportages, mais toujours selon le regard au mieux paternaliste de journalistes étrangers à ses conditions de vie, ses *luttés* et ses *rêves*. Benigno Caceres, ancien ouvrier militant, historien des mouvements ouvriers engagé dans l'éducation populaire, saisit l'occasion de proposer un nouveau discours sur la condition ouvrière et s'adresse au spectateur :

Le montage que vous allez voir essaie de rendre compte de la manière dont la télévision française a présenté les ouvriers pendant ces vingt dernières années. Pour

le réaliser, nous avons visionné pendant des jours et des jours le plus grand nombre possible de différentes émissions produites depuis 1959. Cette longue et patiente recherche dans l'inconnu de la pellicule a parfois été décevante. Comme le sable glisse entre les doigts des mains, il ne nous a pas été possible de retenir beaucoup d'images significatives dans l'actualité télévisée. Par contre, quand la télévision laisse la parole au peuple, alors un simple visage, une expression, une phrase, exprime la vérité de la condition ouvrière. [...] C'est cette totalité de la vie ouvrière que l'équipe qui a réalisé ce montage a essayé de montrer, en utilisant des images qu'elle n'a pas réalisées. Elle a conscience des manques de son regard ; comment résumer en images tous les aspects de la condition ouvrière en une heure ? Notre but serait cependant atteint si ce montage conduisait les téléspectateurs à se poser des questions sur ce milieu.¹⁷⁰

Le choix des séquences montées témoigne de cette ambition : Caceres et son réalisateur, Claude Massot, emploient principalement des archives sans commentaire qui laissent la parole aux ouvriers eux-mêmes, et la voix-off, rare, ne s'impose jamais comme conducteur du discours. Le montage est minimaliste : il rassemble des longues séquences diffusées dans leur intégralité afin de libérer l'ampleur de la parole ouvrière. Le travail à l'usine est indissociable de la vie privée d'une classe sociale mise à l'écart, enfermée dans des cités dont cette femme interrogée dans *Les femmes aussi* invite à faire sortir les jeunes :

On peut pas baisser les bras. Il faut faire quelque chose, et il y a quelque chose à faire, c'est certain. Quand le gosse a compris que pour lui, il n'y a rien de très beau dans l'avenir, pour lui c'est ça, à peu près tout bouché, il va être soudeur ou mécanicien, peut-être que ça lui plairait mais dans d'autres conditions. Moi je suis pas d'accord quand on dit 'c'est des cités de voyous', mais on les fabrique les voyous, vous savez. On les fabrique. On leur donne tous les éléments pour qu'ils le deviennent. Il faut pouvoir leur donner autre chose.¹⁷¹

Au nombreuses séquences et témoignages qui font état des conditions effarantes de travail sur les chaînes de montage ou dans les puits des mines, cherchées chez des réalisateurs à la sensibilité proche du milieu ouvrier – Chris Marker, entre autres –, le documentaire appose une voie de sortie – temporaire – d'une condition misérable : la question des loisirs des ouvriers fait l'objet du dernier segment de l'émission. On les découvre peintres (Fig. 25.a) ou musiciens,

¹⁷⁰ Benigno Caceres, *Rue des archives*, « Les Ouvriers », diffusé sur FR3 le 19 juillet 1981. Identifiant de notice INA : CPC81053025.

¹⁷¹ *Ibid.*

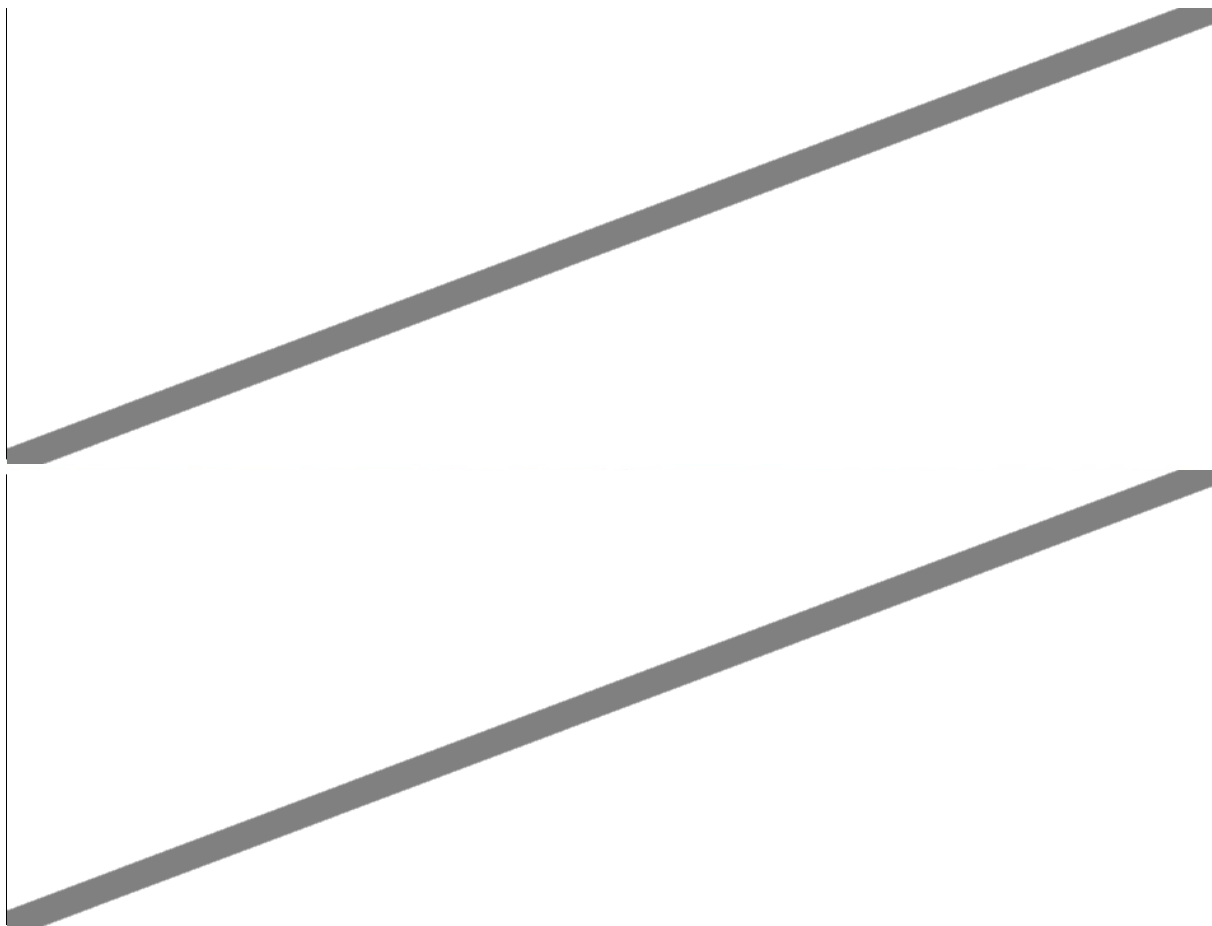


Figure 25, a : Musique en 33 tours, « *Le Discobus* », 1969 ; b : *Actualités télévisées*, « *Dans un puit à Merlebach* », 1974 ; c-d : Musique en 33 tours, « *Maurice André* », 1972. Rue des archives, « *Les Ouvriers* », 19 juillet 1981, FR3, INA, CPC81053025.

et ces pratiques permettent un retour apaisant à l'harmonie contre le vacarme des machines. Ce peintre amateur, qui siffle l'Ode à la joie ou parle de Tchaïkovski tandis qu'il peint, en témoigne : « La musique me fait vivre. [...] Quand je l'entends, c'est une autre personnalité de moi-même. [...] La chaîne a une tendance à écraser l'homme, à enlever l'homme de lui-même. Alors que la musique remet en place l'homme. [...] Vous êtes quelqu'un : pas un grand personnage, mais vous existez. »¹⁷² Le travail pèse sur la vie privée autant que l'échappatoire des loisirs rend le labeur supportable : on retrouve le même homme sur la chaîne de l'usine, cette fois silencieuse, le montage proposant un contrechamp sonore en diffusant alors le chant enregistré dans son salon. Ce simple hobby est élevé en issue possible de la condition ouvrière : lui succède une séquence d'un enfant qui commence son apprentissage de la musique (Fig. 25.b), dans une gradation aboutissant à la réussite exceptionnelle de Maurice André, issu d'une famille de mineurs et devenu un trompettiste à succès (Fig. 25.c). Pour les caméras de *Musique en 33 tours*, il retourne au puit où ses anciens camarades s'enfoncent (Fig. 25.d), accompagnés de son interprétation, en larmes, de *Ce n'est qu'un au revoir*.

On perçoit ici l'évolution du paradigme de la série ; il ne s'agit plus d'écrire l'histoire de la télévision, ni même de donner à voir le regard porté par la télévision sur un sujet, mais de servir un sujet d'histoire sociale au moyen des archives de la télévision, sélectionnées non plus

¹⁷² *Ibid.*

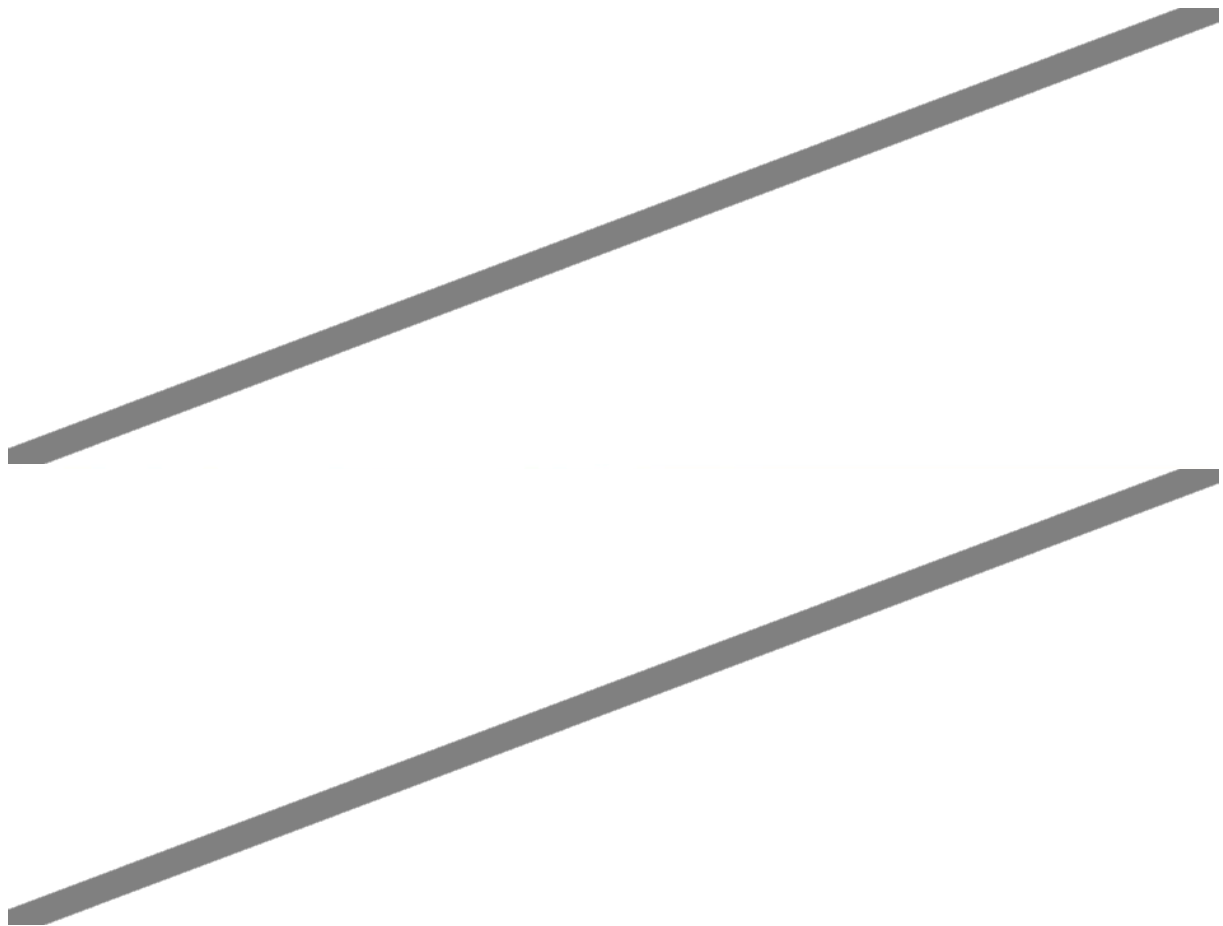


Figure 26, a à d : Dispositif d'identification des archives de la télévision. Rue des archives, « Les Ouvriers », 19 juillet 1981, FR3, INA, CPC81053025.

dans un souci d'exhaustivité mais dans l'optique d'une représentation particulière. Ici, la volonté de rendre la parole aux ouvriers suppose l'effacement de la grande majorité des discours télévisuels qui émanaient précisément de la classe bourgeoise. Ce point de vue surplombant est combattu les rares fois où les auteurs du documentaire diffusent les propos d'un patron, avec pour seul objectif de dénoncer l'ignominie des paroles méprisantes tenues vis-à-vis des ouvrières couturières ; l'image sert toujours de contrepoint contradictoire qui donne à voir la réalité du travail à la chaîne. Les images télévisées sont rentrées dans le rang : elles ne sont plus porteuses d'une mémoire télévisuelle mais constituent des sources traditionnelles de l'histoire. *Rue des archives* se signale toutefois toujours par le travail mené sur les archives audiovisuelles : de façon inédite pour un documentaire de télévision, et alors que les films de montage se limitent généralement à faire paraître au générique la mention légale de l'institution conservatrice des fonds utilisés, chaque séquence montée dans la série est identifiée et datée de façon explicite à l'écran (Fig. 26.a à d).

Pour autant, tous les documentaires de la série ne font pas preuve d'une même restitution du document audiovisuel ; l'épisode consacré aux policiers¹⁷³ est un film de montage plus classique qui opère des coupes bien plus nombreuses, lesquelles induisent une décontextualisation des sources, éclatées en des séquences courtes. Le parti-pris du film est très différent de ce que donne à voir « Les Ouvriers » : écrit par Maurice Grimaud, haut

¹⁷³ *Rue des Archives*, « Les Policiers », diffusé sur FR3 le 26 juillet 1981. Identifiant de notice INA : CPC81051549.

fonctionnaire, directeur de cabinet du ministre de l'intérieur Gaston Defferre et ancien préfet de police de Paris en poste en mai 1968, il est attaché, plus qu'aux individus, à l'institution policière. L'auteur, qui avait souhaité incarner une rupture dans le maintien de l'ordre avec son prédécesseur Maurice Papon, n'est pas tendre avec cette dernière. Ici, c'est bien d'histoire dont il s'agit plutôt que de mémoire : Grimaud, qui s'adresse face caméra au spectateur, entend expliquer « une période extraordinaire, qui commence avec la fin de la IV^e République, qui voit les événements tumultueux d'Algérie, le FLN, l'OAS, les grandes affaires, le retour du gaullisme »¹⁷⁴. Cependant, l'historicité particulière des images n'est pas rétablie, elles qui sont à nouveau exploitées comme un simple illustration thématique ou événementielle : questionnant l'opposition entre les forces de l'ordre et les manifestants des nombreux mouvements des années soixante, Grimaud insère au montage les images tournées par Marcel Ophuls pour le magazine *Zoom*, sans préciser toutefois qu'elles avaient alors subi la censure de l'ORTF. Le documentaire fait de même l'impasse sur un certain nombre de sujets encore tabous : l'emploi des actualités télévisées de 1968 met l'accent sur les destructions univoques provoquées par les manifestants tandis que les opérations policières de la période de la guerre d'Algérie, et notamment les massacres du 17 octobre 1961, sont passés sous silence.

Grimaud saisit l'opportunité de l'émission pour développer une réflexion sur la signification de l'institution policière dans une société démocratique¹⁷⁵, notamment en interrogeant l'origine sociale différente des policiers, réputés ruraux et populaires, face aux civils urbains, et légitimer implicitement sa propre action. « En général, la hiérarchie plaide la nécessaire répression du désordre. Mais le problème est de savoir quel degré de désordre est tolérable dans une société. [...] 1968 a marqué un tournant dans cette appréciation »¹⁷⁶, tournant perceptible dans le réemploi de séquences dans lesquelles lui-même propose une version adoucie de ce que doit être l'ordre social, « coexistence pacifique » entre policiers et manifestants libres d'exprimer leur mécontentement. Presque quinze ans après, Grimaud règle ses comptes : « Le ministère de l'intérieur a une autre conception de l'ordre... »¹⁷⁷. S'il limite sa réflexion sur le pouvoir policier aux événements durant lesquels il était aux premières loges – pas d'éclairage sur ce que signifient les pouvoirs de police lorsqu'ils sont exercés par l'armée, à Alger en 1957 – l'ancien préfet se montre toutefois incisif avec l'institution lorsqu'il met en

¹⁷⁴ « [...] et il m'intéressait de voir comment le policier avait traversé cette période et comment la caméra avait su forcer les interdits et aller au-delà des apparences. Quelques surprises nous attendaient : la première, c'est que les images ne sont pas toujours au rendez-vous de l'actualité. Nous les attendions sur les grands sujets, l'affaire algérienne, ou les affaires, Ben Barka, Markovic. Finalement, peu de documents. Mais nous retrouvons à plusieurs reprises de fortes séquences, dramatiques, qui nous révèlent que la télévision ne s'est pas censurée, et nous permettent de mieux comprendre les relations du public avec les policiers. » (Maurice Grimaud, *Rue des archives*, « Les Policiers », *op. cit.*).

¹⁷⁵ L'une des rares séquences non coupées du documentaire est issue d'une émission du magazine *Dim Dam Dom* de 1970, qui oppose Claude Lanzmann à un policier sur cette question ; le premier dénonce le rôle d'une police au service de la classe dominante, tandis que le second se défend d'avoir jamais agi contre ses propres idées.

¹⁷⁶ Maurice Grimaud, *Rue des archives*, « Les Policiers », *op. cit.*

¹⁷⁷ *Ibid.*

avant les propos tenus par les policiers sur eux-mêmes. Le montage de séquences dans lesquelles, à plusieurs années d'écart, des responsables dénoncent une « incontestable montée de la violence » et réclament des moyens d'action étendus est une manière de tourner en ridicule cette marotte alarmiste :

D'où vient que les propos des responsables policiers, d'année en année, recouvrent aussi exactement ceux de leurs prédécesseurs, qu'on les dirait fixés une fois pour toute, sur un modèle à l'épreuve du temps ? Pourquoi à la cantilène des mal-aimés fait écho la plainte du gangster qui n'est plus ce qu'il était, et de la criminalité qui monte, qui monte ?¹⁷⁸

De la même manière, le documentaire pointe du doigt cette « grande famille » qui est aussi « un monde clos », impliqué dans des affaires – divers scandales rythment le documentaire, jusqu'à l'affaire Ben Barka en 1965 – durant lesquels « on lave le linge sale en famille » ; la police est aussi cette force armée coupable de bavures savamment effacées, adepte de la torture dans le cadre de gardes à vue mal encadrées, soutenue par une justice expéditive qui, en 1971, condamne à dix-huit mois de prison un jeune seulement coupable d'avoir manifesté et dont le père s'exprime devant les caméras d'*A Armes égales*. A ce portrait peu reluisant, manque un acteur : la police est considérée comme une corporation plutôt qu'un appareil d'état, et il faut attendre les dernières minutes du film pour qu'une conférence de presse du général de Gaulle rappelle l'appartenance des forces de l'ordre à la fonction publique. Au sein de la série, ce documentaire détonne : bien loin des précédents qui devaient constituer des portraits passionnés d'une couche de la société française, « Les Policiers » est un véritable réquisitoire de la part d'un haut fonctionnaire qui appelle à une réforme de l'institution et de ses pratiques, prenant appui sur la télévision seule capable de percer les murs de la « citadelle mystérieuse » :

En fin de compte, c'est la caméra qui risque de rompre le cercle enchanté. C'est elle qui d'abord timorée, dans les années soixante, se fait de plus en plus insistante, cherche à aller au cœur des sujets, et le policier semble avoir saisi cet intérêt pour lui d'avoir cette ouverture sur le monde extérieur. N'est-ce pas sa chance, à travers les médias jouant leur rôle de médiateur, de réconcilier en lui le policier et le citoyen ?

Participant à la série en tant qu'ancien fonctionnaire, détaché de toutes responsabilités publiques depuis 1975, Grimaud est devenu, au moment où l'émission est diffusée, directeur

¹⁷⁸ *Ibid.*

de cabinet du nouveau ministre de l'Intérieur ; cette dernière fait grand bruit, tant les critiques prononcées ont une saveur différente dès lors qu'elles semblent émaner du sommet de l'État.

Finalement, cette saison diffusée en 1981 signe la fin de *Rue des archives*, pour laquelle le résultat d'audience n'a pas été à la hauteur des attentes ; la case de programmation n'a jamais été modifiée et certaines émissions, en 1979, affichaient un piteux taux d'audience de 1%¹⁷⁹, alors même que l'horaire de lancement recule d'une heure entre 1978 et 1980. Aucune commande ultérieure à 1981 ne semble avoir été envisagée ; l'INA prévoit pour 1982 la mise en chantier d'un « prototype » confrontant le journal de guerre d'Ernst Junger aux actualités de l'époque, qui pourrait se poursuivre en série avec les journaux de Julien Green, Georges Bernanos ou Anaïs Nin ; *Passé Simple*¹⁸⁰, plus proche du modèle classique de documentaire historique, délaissant l'histoire et les mémoires de la télévision au profit d'un retour sur les archives cinématographiques, remplace *Rue des archives* comme expérimentation créatrice de l'INA. Ce changement d'orientation marque également la prise de distance progressive entre l'INA et le séminaire de Sciences Po, qui est consommée à partir de 1982. Pour autant, *Rue des archives* a agi, en parallèle de l'élaboration de l'histoire scientifique de la télévision, comme un moyen original de transmission au public d'une mémoire télévisuelle spécifique et collective ; sans tomber dans le mythe d'un âge d'or disparu, qui berce trop les représentations de l'histoire du petit écran, les années 1978-1981 sont un temps fort de la légitimation de la télévision comme objet historique et objet de mémoire en même temps, plus difficilement, qu'art original¹⁸¹ ; la collaboration entre professionnels de la production, de la conservation, et historiens s'est faite dans les deux sens d'une écriture scientifique et de la production de programmes innovants.

b. Trente ans de télévision

Quelques années après *Rue des archives*, la fonction historique de la télévision est affirmée par la production d'autres séries documentaires qui explorent à la fois l'histoire du petit écran et, à travers elle, l'histoire de la société française contemporaine. Produite en 1987 par Pascale

¹⁷⁹ Le 16 septembre 1979, à l'occasion de la diffusion de l'émission « Enfants si vous saviez » réalisée par Philippe Collin.

¹⁸⁰ Cf. *infra*, Chapitre V.

¹⁸¹ La télévision, à l'inverse d'autres « arts moyens » – bande dessinée, musique –, n'a pas fait l'objet d'une même fabrique de la légitimité qualifiable d'« artification » entendue comme « la résultante de l'ensemble des opérations, pratiques et symboliques, organisationnelles et discursives, par lesquelles les acteurs s'accordent pour considérer un objet ou une activité comme de l'art » (N. Heinich, R. Shapiro (dir.), *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2012, p. 21, cité in G. Poels, *Les trente glorieuses...*, p. 309) : « Dans ce cadre intellectuel, bien des aspects de l'expérience des téléspectateurs restaient dans l'ombre, à commencer par le plaisir qu'ils pouvaient trouver à regarder la télévision et les 'bonnes émissions'. L'intense travail de critique élaboré par les professionnels, les pouvoirs publics et les téléspectateurs ne pouvait qu'être disqualifié comme inapproprié et futile. » (G. Poels, *Les trente glorieuses...*, p. 309). Si « l'invention du huitième art », sur le modèle de l'artification qui avait façonné le cinéma comme « septième art », n'a pas réussi à s'imposer au petit écran (Cf. *Ibid.*, « La télévision telle qu'on l'aime, définitions de la qualité télévisuelle », pp. 309-358), la seconde moitié des années 1970 est un temps fort de la défense de la « création » audiovisuelle pensée comme la forme la plus proche d'un « art ».

Breugnot et Jean-Pierre Guérin, *Trente ans de télévision* entend écrire l'histoire du média à un moment « charnière », à la fois cinquantenaire de la première diffusion d'images depuis la Tour Eiffel et au cœur des évolutions institutionnelles par l'éclatement du secteur public et la privatisation de TF1¹⁸². Coproduite par différents moteurs de la création audiovisuelle – L'INA, la Sept, le CNC – la série associe au discours historique une réflexion archivistique et patrimoniale sur les images diffusées au petit écran : les archives de l'INA sont à la fois comprises en tant que sources d'une histoire politique mais aussi sociale, comme souvenirs concrets d'une mémoire collective et manifestations évidentes d'un art télévisuel. La télévision est, toujours, ce miroir de la société qui permet d'ouvrir le diaphragme de l'histoire contemporaine :

Nul ne peut ignorer les évolutions et les modifications intervenues dans les rapports entre hommes et femmes, parents et enfants au sein de la famille, ces trente dernières années [les lois sur la contraception de 1967, sur la majorité à 18 ans en 1974, le mariage, le divorce et l'avortement en 1975]. De toutes ces questions, la télévision a rendu compte à travers de très nombreux reportages, enquêtes, documentaires. Elle a filmé et interrogé des adolescents, des hommes et des femmes, des familles sur plusieurs générations. Elle a montré leurs rêves, leurs peines et leurs difficultés : échos particuliers de changements sociaux profonds. Sur la famille, elle a produit quantité d'histoires. Elle a tenu plusieurs discours sur ces sujets, porté des regards diversifiés... Quels discours ? Quels regards ?¹⁸³

Les producteurs de la série se placent dans le sillage d'une histoire sociale par les archives de la télévision déjà installée ; les travaux de Marie-Françoise Lévy¹⁸⁴, historienne de la famille et de l'éducation des femmes qui réoriente ses travaux vers le rôle politique et social de la télévision, sont cités comme une inspiration du discours proposé. *Trente ans de télévision* reconduit cette étude vers cinq thématiques propres au discours télévisuel comme miroir de la société : la vie politique, la médiatisation des scandales, des faits-divers, les représentations des vacances et de la vie de famille. Certains épisodes sont plus encore inspirés par des réflexions

¹⁸² « Ces années seront donc essentielles pour les Français qui verront se modifier leurs habitudes de téléspectateurs. Pourtant, leur mémoire en images n'a pas plus de trente ans, représentée par trente ans d'archives, de souvenir en noir et blanc et en couleur, d'un certain regard sur la télévision qui va être bouleversé. N'est-ce pas aujourd'hui le moment propice pour le service public de se pencher sur son passé, de confronter les regards des réalisateurs, auteurs, producteurs de l'époque, avec ceux des téléspectateurs d'aujourd'hui ? La création à base d'archives étant une des voix privilégiées de valorisation du patrimoine audiovisuel et culturel français, n'est-ce pas aussi l'occasion de réfléchir, en revoyant la qualité et la richesse des documents de l'INA, sur l'évolution de notre télévision aujourd'hui ? » (Dossier de presse Antenne 2 de la série, Institut national de l'audiovisuel, Fonds INA – productions et coproductions INA).

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ Cf. Marie-Françoise Lévy, *Regards de la télévision française sur la famille*. 105 émissions sélectionnées à travers les archives, 1956-1986, Paris, Institut de l'enfance et de la famille, 1987.

portées par des universitaires : avec la participation de Serge July, les deux parties¹⁸⁵ de « Trente ans de télé politique » qui font un retour sur les rapports entre hommes politiques et télévision « à quelques mois d'une élection présidentielle où la télévision, à n'en pas douter, jouera un rôle central », proposent un discours qui reprend les travaux et l'enseignement d'Alfred Grosser à l'IEP de Paris. Au travers d'une évocation, d'abord, de l'appropriation du média par les présidents – de la « préhistoire » d'avant 1956 au « Panthéon » de la période gaulliste et au spectacle de la politique qui prédomine après 1974 –, ensuite, de la fonction des émissions politiques dans la mise en concurrence du pouvoir et de l'opposition¹⁸⁶, July et son réalisateur Roland Portiche observent la télévision « faiseuse d'élections » : « Restera donc [...] à se poser la question des pouvoirs réels de la télévision politique et, par-delà les fausses polémiques, celle de la place exacte qu'elle occupe dans notre système démocratique. »¹⁸⁷

Par les autres sujets, la télévision fournit l'occasion, en 1987, d'apprécier les évolutions de mœurs et des comportements sociaux des trente dernières années ; les « scandales » – le « messieurs les censeurs » de Maurice Clavel en 1971, les fantaisies de Jean-Christophe Averty ou les suppressions de *Tous en scène*, de *Zoom*, des émissions de Michel Polac¹⁸⁸ – servent à prendre la température de l'acceptabilité des comportements au petit écran. Le scandale des speakerines¹⁸⁹ en donne la mesure : « Ce qui scandalisait à l'époque, fait-il toujours peur aujourd'hui ? Peut-on juger de l'évolution de notre société, de nos mœurs à travers la liste des émissions qui ont fait la une de la presse spécialisée ? L'émission rappellera toutes les indignations passées qui pourront paraître dérisoires, en se posant toutefois la question de ce qui fait encore scandale aujourd'hui à la télé. »¹⁹⁰ De la même manière, les vacances ou la vie de famille ont manifesté en trente ans une évolution drastique que la télévision a saisi à force de reportages consacrés aux mêmes sujets : « Chaque année, depuis trente ans, et à peu près à la même époque, la télévision nous montre des images de vacances. Ces images, on croit les connaître. Et pourtant, quand on les revoit, on découvre qu'au fil des années elles changent, et que ce ne sont plus tout à fait les mêmes images. »¹⁹¹ La méthode développée témoigne ainsi

¹⁸⁵ *Trente ans de télévision*, « De la préhistoire au Panthéon », diffusé sur Antenne 2 le 14 septembre 1987, et « Le jeu de la politique », diffusé sur Antenne 2 le 21 septembre 1987. Identifiants de notice INA : CPB87008814, CPB87008995.

¹⁸⁶ *Face à face*, *L'heure de vérité*, *Cartes sur tables* ou *A armes égales*, présentées sur le mode des jeux télévisés, auraient entretenu un grand « feuilleton » politique aux personnages récurrents – Georges Marchais, Jacques Chirac, Raymond Barre, Michel Rocard, Laurent Fabius – et aux duels légendaires – Giscard contre Mitterrand.

¹⁸⁷ Synopsis de l'émission, Institut national de l'audiovisuel, Fonds INA – productions et coproductions INA.

¹⁸⁸ Cf. I. Veyrat-Masson, « Censure, autocensure... ».

¹⁸⁹ En 1964, Noëlle Noblecourt, speakerine, est licenciée par l'ORTF après que ses genoux aient été aperçus à la télévision (Cf. M. Sauvage, I. Veyrat-Masson, *Histoire de la télévision...*, p. 133).

¹⁹⁰ Dossier de presse Antenne 2 de la série, Institut national de l'audiovisuel, Fonds INA – productions et coproductions INA.

¹⁹¹ « Car il y a une histoire des vacances. Et cette histoire ne parle pas que des vacances. Elle nous parle aussi à sa manière des différentes conceptions que les Français se sont fait du bonheur. » (*Ibid.*).

d'un véritable regard critique posé sur les archives télévisuelles. Celles-ci ne valent pas tant par ce qu'elles documentent, auparavant saisies comme sources objectives ; c'est par la comparaison, la mise en collusion d'images d'époques différentes que les auteurs de la série en donnent à voir les écarts, les différences et, en les replaçant dans une contextualisation chronologique et événementielle, les évolutions perceptibles.

Au passage des années quatre-vingt, la production de documentaires liés à l'histoire de la télévision est ainsi indissociable de la prise de conscience de la spécificité de cette dernière, de l'utilité de ses archives et de sa légitimation dans le champ universitaire ; la mémoire spécifique de la télévision qui se manifeste dans cette production englobe rapidement l'ensemble des mémoires liées à une médiatisation par la télévision, sans que cette dernière soit nécessairement au centre de l'attention.

3. La télévision se souvient

L'affirmation d'une mémoire collective télévisuelle conduit à la production de plusieurs types de discours rétrospectifs dont je veux donner ici deux exemples : en premier lieu, des documentaires historiques traitent de phénomènes sociaux que la télévision avait encadrés et médiatisés sans en être la seule composante ; en second lieu, d'anciennes émissions ressortent des placards de l'INA et sont reprogrammées – parfois réactualisées et remontées – avec un nouveau caractère de source historique. Ces deux expériences sont certes dissemblables, mais elles témoignent d'un même mouvement de retour sur le passé télévisuel dans lequel l'écran cathodique se fait plus discret.

Témoins des modes culturelles du passé, les archives de la télévision sont réinvesties dès le début des années quatre-vingt pour témoigner des mouvements en vogue dans les décennies précédentes : en 1980, Gérard Jour'd'hui propose un documentaire à vocation « sociologique » qui explore la mode yéyé des années soixante¹⁹². Le scénario s'appuie sur les travaux de Theodore Zeldin, doyen du Saint Anthony's College d'Oxford, et auteur de cinq volumes sur l'histoire des « passions françaises »¹⁹³ ; pour l'émission, il poursuit son analyse au-delà de 1945 afin de produire l'histoire de « la saga du rock and roll français. »¹⁹⁴ L'enjeu n'est pas de produire une émission de variétés comme il en existe déjà, mais de fournir une lecture sociologique¹⁹⁵ d'un

¹⁹² *Le temps des yéyés*, diffusé sur TF1 le 16 janvier 1980. Identifiant de notice INA : CPA80053355.

¹⁹³ Cf. Theodore Zeldin, *Histoire des passions françaises : 1848-1945*, 1973, rééd. Paris, Recherches, 1978-1979.

¹⁹⁴ Gérard Jour'd'hui, Dossier de presse TF1 de l'émission, Institut national de l'audiovisuel, Fonds TF1 – Dossiers d'émissions.

¹⁹⁵ Épisode de courte durée dans la variété française, l'émission ne sera en aucun cas : Que sont-ils devenus ? Le téléspectateur ne souhaite pas voir les acteurs de cette époque vingt ans plus tard. Mon propos est soit de raviver leurs souvenirs, soit de montrer aux plus jeunes ce que fut le temps des copains. Les seuls commentaires possibles me semblent être de nature sociologique. Pour les jeunes il ne s'agit que d'une chronique, quant aux contemporains, chacun à son

mouvement de jeunesse inséré dans le contexte historique et politique conservateur de la France gaullienne. La période d'étude est brève, et bornée chronologiquement par des marqueurs historiques, de janvier 1960 à juin 1963 ; « c'est-à-dire de l'apparition sur les antennes de radio et de télévision des premiers chanteurs français de rock jusqu'au samedi 22 juin 1963 à 21 heures, place de la Nation, où Daniel Filipacchi, fête en compagnie de 150 000 jeunes et de forces de police conséquentes le premier anniversaire de sa revue SLC »¹⁹⁶, apothéose du mouvement yéyé selon Edgar Morin. L'originalité de l'évocation est de refuser la sollicitation des acteurs du mouvement, qui, pour beaucoup, demeurent des vedettes en 1980 : les séquences d'archives, qui convoquent notamment les émissions *Âge tendre et tête de bois* de Roger Kahane, *Toute la chanson* de Jean-Christophe Averty jouent le rôle de mise en situation historique. Gérard Jourd'hui recherche des observateurs critiques et objectifs de la période : outre Theodore Zeldin, ce sont Claude Chabrol et François Truffaut, cinéastes qui ont « observé le mouvement yéyé sans y participer directement » dont le témoignage est sollicité pour apprécier l'évolution de « l'image » – dans un sens large, télévisuel et cinématographique –, son enrichissement ou son appauvrissement au cours des années soixante. La participation de Daniel Filipacchi, créateur de *Salut les copains*, est une exception ; son témoignage est considéré comme une trace historique plutôt qu'une expérience personnelle. En somme, Gérard Jourd'hui propose une histoire culturelle du mouvement yéyé, parfaitement raccord avec les travaux que mène Pascal Ory à la même époque¹⁹⁷ : les commentaires de Theodore Zeldin touchent à la symbolique du mouvement, à ses représentations collectives, à son héritage. C'est aussi une histoire matérielle : en tournant chez un importateur de flippers, au sein d'un garage de véhicules *rétro*, dans un café du style des années soixante ou en reconstituant les coiffures et les costumes de la période, Gérard Jourd'hui établit une archéologie de la culture jeune vingt ans auparavant. Le diagnostic de cette dernière est toutefois sans appel : les plans tournés dans un chantier de destruction de carcasses de voiture enterrent les restes de la culture yéyé.

La télévision est plus tendre avec ses propres cadavres : parmi les émissions anciennes qui sont rediffusées dans les années quatre-vingt, la série des *Heures chaudes de Montparnasse*, issue du programme *L'Art et les hommes* de Jean-Marie Drot, tournée entre 1960 et 1961, tient une place particulière en ce qu'elle signale l'importance toujours accordée aux représentants les plus exemplaires de la télévision culturelle de « l'âge d'or ». Déjà signalée lors de sa première diffusion comme une source historique documentant l'histoire des avant-gardes parisiennes du XXe siècle, elle est d'autant plus précieuse près de trente ans plus tard, alors que les témoins qui apparaissent à l'écran sont disparus : « On commence à comprendre que la télévision a le

musée, il est indispensable de ne pas briser le rêve, et ma seule ambition quant aux prolongements de cette émission serait de susciter dans chaque foyer des discussions qui grâce à nous ne seraient pas trop nostalgiques. Le temps des copains est enterré, la mode rétro n'y peut rien, il est temps de faire le bilan. » (*Ibid.*).

¹⁹⁶ *Ibid.*

¹⁹⁷ Cf. P. Ory, *L'Entre-deux-mai...*

pouvoir fabuleux d'arrêter le temps. Elle crée un album de famille dont les photos peuvent ne pas jaunir ou s'effacer. Rendez-vous compte ! Retrouver Giacometti, décédé en 1963, avec toutes les apparences de la vie, c'est de l'ordre du miracle ! »¹⁹⁸ Après quelques épisodes rediffusés périodiquement par Antenne 2 au cours des années 1980¹⁹⁹, qui font suite à une restauration entamée en 1979 – et conclue en 1992 – la série est partiellement rediffusée par FR3 en septembre 1989, désormais agrémentée de séquences en couleur. Jean-Marie Drot formule à cette occasion l'un des premiers avis tranchés sur l'utilité de la couleur comme vecteur d'une proximité temporelle : « Phénomène visuel auquel je n'avais pas pensé : la couleur devient le temps présent, tandis que le noir et blanc rejette dans la mémoire. Outre un enrichissement évident sur le plan de la présentation, il y a donc tout un jeu de facettes, complexe et fascinant, qui s'établit au sein du documentaire. »²⁰⁰

Dans cette rediffusion d'un passé glorieux, c'est la télévision contemporaine qui souffre de la comparaison : Jean-Marie Drot émet de sévères critiques contre la politique de l'INA et de l'audiovisuel public qui, à rebours de ce que faisaient les pionniers du petit écran, ne mettent pas assez le patrimoine – y compris audiovisuel – à disposition de tous. Le documentaire joue toujours, pour ce représentant de la vieille école, un rôle éducatif et citoyen : « Tout est lié : ce que les gosses ont dans la tête, ils le doivent en majeure partie à la télévision, devenue, au même titre que l'école, une source de formation, de déformation, d'information. »²⁰¹ Dans la télévision des années quatre-vingt qui rejette définitivement les émissions culturelles aux heures les plus tardives de la nuit – la rediffusion des *Heures chaudes de Montparnasse* est programmée entre 23h et 23h20 ; la série *Journal de voyage avec André Malraux*, aussi réalisée par Jean-Marie Drot, avait entamé sa diffusion en 1976, le soir de la mort de Malraux, à 21h15, pour la terminer un soir de 1980 à près d'une heure du matin – il semble ne plus rester de place pour les réalisateurs d'émissions culturelles ; Drot lui-même a « changé de métier », et dirige la Villa Médicis à partir de 1985. En se penchant sur son passé, la télévision se découvre, par comparaison, dans le temps présent ; trente ans plus tôt, elle n'était « pas encore dévergondée, envahissante, mais mystérieuse : une nourriture et non un fast-food. » S'il faut bien voir dans ces déclarations la continuité du mythe d'un « âge d'or » télévisuel auquel succéderait une longue période de décrépitude inéluctable, la télévision des années quatre-vingt n'en est pas moins en tension entre les deux postures irréconciliables d'une référence à des programmes considérés comme des véritables œuvres de l'art télévisuel et une modernisation tous azimuts qui relègue

¹⁹⁸ Jean-Marie Drot, *Télérama*, 6 septembre 1989.

¹⁹⁹ *Les heures chaudes de Montparnasse*, « Alberto Giacometti, un homme parmi les hommes », diffusé sur Antenne 2 le 5 octobre 1980. Identifiant de notice INA : CPB80050582. « Enquête sur la vie, l'œuvre et le destin de Modigliani », diffusé sur Antenne 2 le 26 décembre 1981. Identifiant de notice INA : CPB81055634. « A la recherche de Guillaume Apollinaire », diffusé sur Antenne 2 le 24 avril 1983. Identifiant de notice INA : CPB83051961.

²⁰⁰ *Télérama*, 6 septembre 1989.

²⁰¹ *Ibid.*

documentaires et œuvres culturelles aux marges de la création. Subsistent toutefois des programmes originaux, qui renouvellent plus encore que les émissions de l'INA déjà citées le rapport aux archives audiovisuelles et qui, selon la consigne de Drot, continuent à « enregistrer la vie qui passe, avec la jeunesse, le bonheur, la création. »²⁰²

D. L'audiovisuel dans tous ses états

Après l'éclatement de l'ORTF, le mouvement est en effet double par lequel la télévision explore la mémoire collective contemporaine ; au-delà du travail effectué sur et avec les archives de la télévision conservées par l'INA, des documentaristes réalisent des émissions de mémoires convoquant des images et des discours jamais diffusés à la télévision. Ces derniers sont de deux natures : de façon classique, les caméras de la télévision ont enregistré des témoignages d'anonymes choisis pour la représentativité de leur expérience, dont la transmission apparaît comme un véritable patrimoine mémoriel. De manière plus originale, et avant cela, des documentaires sont réalisés par le montage de documents amateurs conservés par des téléspectateurs qui sont mis à contribution pour la production. *In fine*, la télévision des années soixante-dix a ouvert le champ de sa documentation cinématographique ; la décennie suivante, marquée par l'imposition de la fiction – ou de la reconstitution – comme dispositif « documentaire », voit se développer une méfiance explicite envers la supposée objectivité de l'image d'archives.

1. Saisir les mémoires du XXe siècle : le spectateur comme partenaire

a. *Filmer la vie*

Dès 1975 – avant la période considérée, mais en rupture avec la période de l'ORTF – Jean-Pierre Alessandri et Jean Baronnet produisent une série documentaire en rupture formelle avec le genre classique du film de montage : *La vie filmée* est un portrait de la société française et de la vie quotidienne des Français de 1924 à 1954 dont les documents ne sont issus d'aucune cinémathèque ; l'ensemble documentaire est rassemblé après un appel à contribution aux téléspectateurs de FR3, lancé par les producteurs²⁰³. Au niveau technique, l'élaboration de la

²⁰² *Ibid.*

²⁰³ « Le président de l'époque, Claude Contamine, et son directeur de programmes, Maurice Cazeneuve, effectivement, recherchaient un projet pour la grille d'été, les programmes d'été. Moi, j'avais eu l'occasion, dans des soirées familiales, de visionner des films d'amateur, et j'avais observé la puissance émotionnelle de ces films, la qualité de l'image, et ce que ces images véhiculaient d'instant et de moments de vie. Je leur ai parlé de ça. Je leur ai qu'on pourrait essayer de faire une série, une sorte de feuilleton de la vie quotidienne des Français, en utilisant le film d'amateur. » (Jean-Pierre

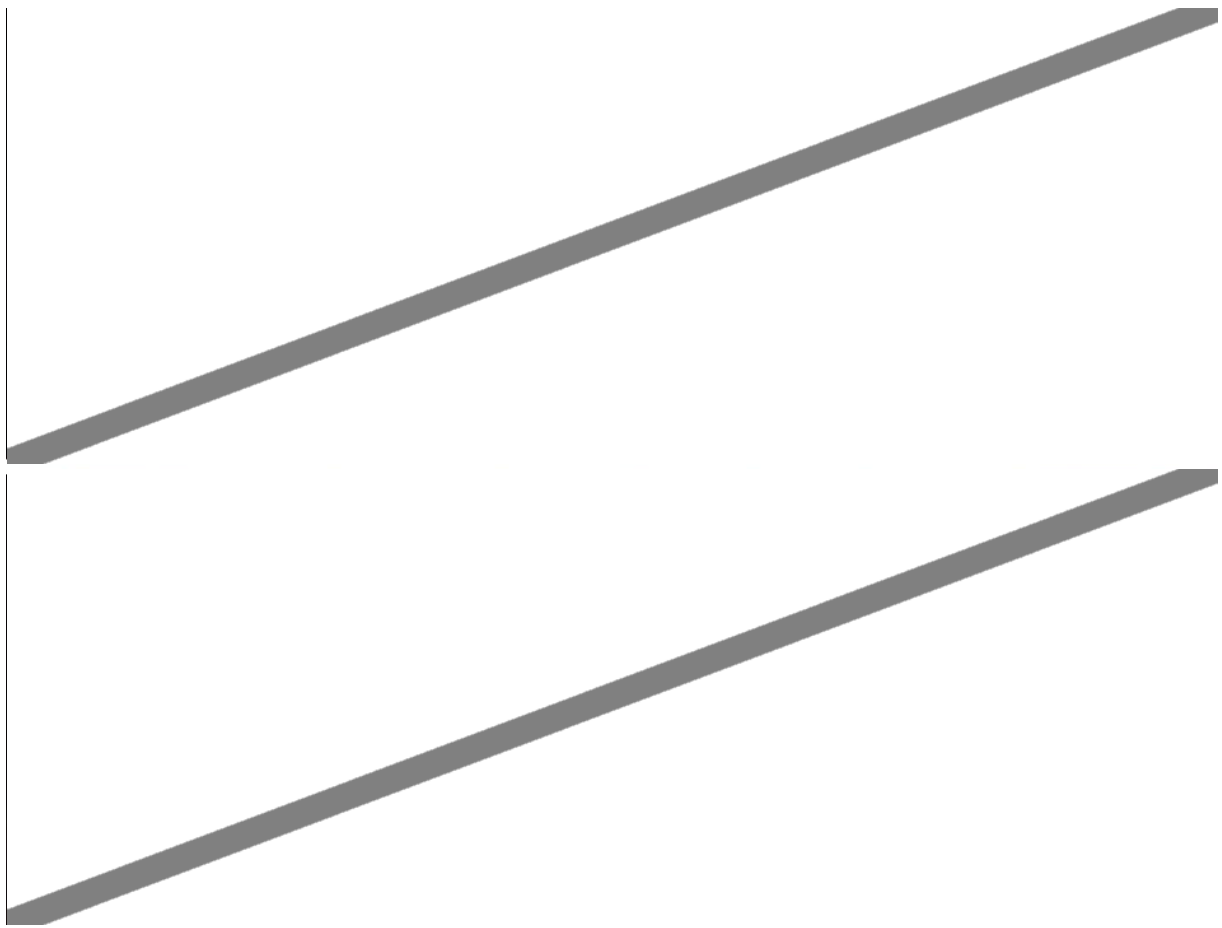


Figure 27, a à d : documents amateurs, scènes de vie quotidienne en 1924. La vie filmée, « 1924-1930 », FR3, 25 juillet 1975, INA, CPC75051673.

série n'est pas différente de n'importe quel film de montage : la période de documentation et de visionnage conduit à une copie des images sélectionnées en laboratoire avant un montage et l'écriture du commentaire. Pour autant, le discours est fondamentalement différent : s'il s'agit de faire une histoire sociale par la quête de personnages anonymes, le sentiment qui prédomine n'est pas la recherche d'une connaissance mais l'émotion forte que les images transmettent. Servies par une esthétique propre au film amateur²⁰⁴, ces images ne documentent rien d'autre que des moments de vie intimes ; plutôt que de leur accorder un sens extrapolé, les producteurs décident de limiter l'évocation au sens minimal que les images proposent²⁰⁵. Le plan d'ouverture de la série est exemplaire de cette méthode, en jouant avec la mémoire des téléspectateurs face aux images du passé :

Ces films d'amateur que vous nous avez envoyés, il suffit d'en voir quelques images et l'on retrouve bien plus que le passé : une autre façon de vivre. Les enfants en

Alessandri, entretien avec *Balises*, Bibliothèque publique d'information, octobre 2020, accessible sur youtube à l'adresse : < <https://www.youtube.com/watch?v=uRJhrLqbKEo>>).

²⁰⁴ « Et donc, le charme qu'il y avait sur ces images de la première période se diluait un petit peu. Ce qui est formidable sur ces images, c'est la profondeur de champ, c'est la manière dont l'action s'organise dans des plans qui sont la plupart du temps fixes. Les gens viennent dans le champ, ils s'approchent de la caméra, nous sourient en gros plans, ils repartent au loin, ils s'éloignent... C'était une grammaire magnifique du point de vue cinématographique. » (*Ibid.*).

²⁰⁵ « On a tous compris qu'il fallait surtout toucher le moins possible à ces films, qu'il ne fallait pas essayer de leur donner une trop grande signification, qu'il fallait essayer de respecter cette espèce d'inspiration d'autodidacte du film et de l'émotion. L'émotion était entre ces films-là et le spectateur. Il fallait surtout pas trop intervenir. » (*Ibid.*).

tablier – on disait aussi en sarreau – semblaient sortis d’une récitation du *Choix de lecture* de Mirroneau, cours élémentaire première année. Certains d’entre vous la savent peut-être encore par cœur : « Qu’il est petit le petit frère, auprès de lui tu parais grand. Mais sais-tu bien ce que doit faire le grand pour le petit enfant ? S’il veut jouer, le petit frère, cède à son désir un instant : fais un peu le jeu qu’il préfère, comme on fit pour toi si souvent. S’il est tombé le petit frère, s’il est tombé tout en courant, toi le grand, reviens en arrière, relève-le tout doucement. Enfin s’il rit, le petit frère, rit avec lui joyeusement, ainsi pour toi faisait ta mère, remplace-la toi maintenant. » En ce temps-là les jolies mamans rêvaient de pouvoir s’offrir un renard, avec les pattes, la tête, et les yeux. Et pourtant, déjà, ce monde bascule vers les temps modernes : la jolie maman s’est fait couper les cheveux, elle a choisi une robe de plage légère, dans laquelle pour la première fois, son corps est libre. Un moment de bonheur, des images qui ne signifient rien d’autre que l’excitation qui, pendant un instant, a obligé celui qui tenait une caméra à tourner sa manivelle – il n’y avait pas encore de moteur électrique – pour garder quelque chose d’une minute heureuse ; voilà ce que nous avons trouvés dans ces films, dont certains déjà ont plus de cinquante ans.²⁰⁶

Pour l’écriture de la série, Jean-Pierre Alessandri et Jean Baronnet font appel à des auteurs « spécialistes », responsables du commentaire et, avec l’assistance d’un réalisateur, du montage de chaque émission : Georges Pérec écrit l’émission consacrée à la période 1930-1934, Henri Amouroux celle sur les années d’occupation, réalisée par Jean Douchet, Agnès Varda est chargée de l’évocation la plus récente entre 1946 et 1954. Au-delà de ces personnalités exceptionnelles, qui affirment le statut de « création » télévisuelle de la série, les créateurs des images eux-mêmes – ou ceux qui les ont fournies – sont mis à contribution ; le visionnage et l’écriture sont dictés par les indications laissées par les téléspectateurs, voire sont conduits en leur présence²⁰⁷. L’écriture fait le lien entre histoire académique et mémoires individuelles, en inscrivant le récit de la vie quotidienne dans un cadre événementiel traditionnel²⁰⁸ ; elle désigne aussi une histoire des techniques et des mémoires audiovisuelles à partir de l’observation des

²⁰⁶ *La vie filmée*, « 1924-1930 », diffusé sur FR3 le 25 juillet 1975. Identifiant de notice INA : CPC75051673.

²⁰⁷ « Dès le début, nous avons demandé des lettres aux gens qui nous envoyaient les films. Donc ils nous avaient écrit les commentaires des films. [...] Et puis il y a aussi ceux qui nous ont apporté les films eux-mêmes et qui ont regardé ces films avec nous : ils les ont redécouverts. Tout cela créait une relation d’intimité très grande avec ces personnes. On avait réellement conscience qu’ils nous donnaient quelque chose qui leur était très cher, une partie de leur vie, une partie de leur mémoire. Donc il ne fallait pas tricher. Il fallait à la fois rendre hommage et respecter. » (Jean-Pierre Alessandri, entretien avec *Balises*, *op. cit.*).

²⁰⁸ Le découpage des épisodes est indissociable d’une lecture traditionnelle des événements des trente années abordées : l’après-guerre de 1924-1930, le temps de la crise de 1930-1934, une période d’ébullition politique en 1934-1936, l’avant-guerre de 1936-1940, la période de l’Occupation, la Libération, enfin l’après-guerre de 1946-1954.

documents filmées. En sachant où commencer²⁰⁹ mais sans idée originelle d'une borne conclusive de la période à aborder, les producteurs reçoivent des films tournés jusqu'aux années soixante-dix. L'observation fait apparaître une double rupture, d'abord du fait du changement de regard des réalisateurs amateurs grâce au développement des techniques²¹⁰ ; ensuite, surtout, par l'intrusion de la télévision dans les foyers qui perturbe le rapport à l'objectif²¹¹. Avec *La vie filmée*, la télévision assume à plein son rôle de « miroir » : les téléspectateurs peuvent résolument y reconnaître leur reflet. La série demeure par ailleurs l'expérience la plus accomplie de réalisation d'une histoire « d'en bas » à la télévision, en accompagnant le mouvement historiographique contemporain qui fait de la vie quotidienne un objet historique légitime. On peut également y voir l'influence d'une histoire culturelle naissante ; au-delà de sa définition classique d'« histoire sociale des représentations », *La vie filmée* propose une histoire sociale des mises en scène. L'expérience est toutefois sans suites à la hauteur de l'originalité que constitue cette série. Les documentaires produits par l'INA dans les années suivantes s'attardent, on l'a vu, sur des archives déjà constituées et institutionnalisées ; quant aux documentaires de mémoires qui s'inscrivent dans la continuité de l'émission d'Alessandri et Baronnet, ils recourent au dispositif plus classique du témoignage.

b. Portraits et souvenirs

En 1978, Hubert Knapp²¹² et Roland Dhordain prennent le parti inverse de *La vie filmée* ; dans leur quête des mémoires françaises des années 1870 à 1918, ils dédaignent l'usage du document pour s'en remettre pleinement au témoignage oral. Avec *Ceux qui se souviennent*, pour renouveler l'histoire événementielle du dernier siècle, ils partent en quête des mémoires des Français. L'enjeu, pour Hubert Knapp, n'est rien de moins que de « sauver la mémoire

²⁰⁹ « Je savais que le Pathé Baby, la caméra date des années vingt, donc j'imaginai pouvoir commencer la série dans les années vingt-vingt-cinq. Je ne savais pas très bien jusqu'à nous irions et jusqu'où il serait intéressant, normal, logique, de trouver une fin. » (Jean-Pierre Alessandri, entretien avec *Balises*, op. cit.).

²¹⁰ Les premiers épisodes de la série sont des montages d'images en plan fixes, dans le cadre desquelles circulent les personnes filmées ; « on s'est aperçu très vite que, dès que les caméras ont eu des zooms [...], les cinéastes amateurs ont filmé différemment : ils étaient plus reporters qu'observateurs et voyeurs de leur propre vie et de leur famille. » (*Ibid.*).

²¹¹ « On a reçu beaucoup de films, en couleurs, des années soixante-dix, quelques films scénarisés. [...] En visionnant un jour une séquence, mes assistants m'ont appelé et, effectivement, il y avait quelque chose de nouveau qui se passait. Ce qu'il se passait, c'est que les personnes filmées, lors d'un déjeuner dominical, ne regardaient pas la caméra, contrairement à ce qui était classique et qu'ils faisaient tout le temps. Mais que pouvaient-ils regarder ? Ils regardaient le poste de télévision qui était installé sur le buffet de la salle à manger. En regardant cette image, il était évident que c'est à ce moment-là que nous allions pouvoir arrêter puisqu'avec l'intrusion de la télévision dans les familles, tout allait changer. » (Jean-Pierre Alessandri, « *La vie filmée* : l'histoire du XXe siècle par le film amateur », *L'Instant M*, France inter, 3 décembre 2021, accessible en ligne à l'adresse : < <https://www.franceinter.fr/emissions/l-instant-m/l-instant-m-du-vendredi-03-decembre-2021>>).

²¹² Hubert Knapp est une personnalité éminente de la télévision, qu'il rejoint en 1949 en tant qu'attaché du directeur des programmes. Il réalise par la suite un certain nombre d'émissions théâtrales, de variétés, et de reportages ; à partir de 1960, il se lance dans de « grandes séries » dont *Les Croquis*, *Les Provinciales*, *Signes des temps*.

populaire » par son enregistrement : « la télévision, en effet, doit prendre le relais de la collectivité pour devenir une prothèse de mémoire »²¹³. Les sept épisodes de *Ceux qui se souviennent* sont diffusés en deux temps, en 1978 puis en 1981 ; l'approche chronologique de l'histoire politique française est le fil conducteur de la série, dont les émissions sont divisées en fonction d'une périodisation des conflits²¹⁴. Pour autant, le discours est bien placé du côté des mémoires²¹⁵ qui, selon Knapp, permettent de compléter voire de contredire l'histoire traditionnelle de la période, par un discours que la télévision, vecteur de la « culture populaire », doit assumer seule :

Dans cette série d'émissions, c'est à la mémoire des Français qu'il est fait appel. Mémoire fragmentaire, parfois hésitante, tissée d'émotions plus que de raisonnements, mémoire individuelle mais dont la multiplicité constitue cette mémoire collective dont on redécouvre aujourd'hui l'importance. Ce kaléidoscope de souvenirs des temps passés, heureux ou malheureux, comporte tout aussi bien le refrain d'une chanson aujourd'hui oubliée, le portrait à demi effacé d'un ami depuis longtemps disparu, ou le chromo accroché au pied d'un lit d'enfant... [...] Ces mémoires remettent en cause bien des idées reçues, et montrent l'envers de ce qui est généralement admis, posent les fondements d'une nouvelle histoire qui reste à faire, une histoire collective où les larmes et le sang comptent autant que les statistiques, une histoire écrite ou racontée par ceux qui l'ont vécue. [...] On a souvent considéré la culture populaire comme un sous-produit de la culture « culturelle » avec un grand C, or, c'est une culture en soi, basée comme l'autre, sur une transmission et une modification constante, mais essentiellement orale. [...] Bien entendu, on s'aperçoit de la valeur de ce patrimoine au moment où il s'effrite, s'écroule parfois, plus irrémédiablement qu'une maison puisqu'il n'existe dans la mémoire des hommes.²¹⁶

²¹³ Dossier de presse TF1 de la série, Institut national de l'audiovisuel, Fonds INA – radio et télévision de 1975 à 1998.

²¹⁴ La première diffusion de la série traite de la période 1870-1914, en interrogeant le souvenir de la défaite contre la Prusse entretenu par l'école républicaine, jusqu'à la « revanche » de la Grande Guerre ; la deuxième diffusion poursuit le récit jusqu'en 1939.

²¹⁵ « Ce qui nous importait, ce n'était pas les faits bruts mais les façons dont ces hommes et ces femmes les avaient traversés. C'était l'Histoire passant à travers la vie des gens et pas l'inverse. » (Hubert Knapp, *Les nouvelles littéraires*, 25 juin 1981).

²¹⁶ Hubert Knapp, dossier de presse TF1 de la série, Institut national de l'audiovisuel, Fonds INA – radio et télévision de 1975 à 1998.

Pour sauver cette « mémoire en péril », le temps presse²¹⁷ ; le premier épisode de la série²¹⁸ s'ouvre sur le témoignage exceptionnel d'un homme de 104 ans qui raconte son souvenir de la première célébration officielle du 14 juillet, en 1880. Au moment où les producteurs recueillent les témoignages de la Grande Guerre, on ne dénombre plus que 150 000 survivants du conflit ; quant à la mémoire ouvrière qui est l'un des sujets de prédilection de la période 1919-1939, elle est à la fois « d'une extraordinaire richesse » et « moribonde »²¹⁹. Alors que le concept d'archives orales n'est encore qu'esquissé²²⁰, Hubert Knapp inscrit son action, autour de l'année du patrimoine, dans la perspective institutionnelle et scientifique de constitution d'un dépôt de témoignages oraux. La collecte de témoignages requiert une organisation qui dépasse de loin la production traditionnelle d'une série documentaire²²¹ et le producteur entend sensibiliser les institutions compétentes à ce sujet. Il décrit une action en trois étapes que devrait mener selon lui le ministère de la Culture et d'autres organes adaptés :

D'une part, il faut immédiatement enregistrer les témoignages des anciens, ceux qui ont des souvenirs d'avant 1918. Cela peut se faire si on détient un appareil photo et un magnétophone. Dans un deuxième temps, il faut que les radios, les universités, les centres de recherche enregistrent des témoignages avec les moyens vidéo dont ils disposent. Inutile de compliquer, il suffit de faire des gros plans afin d'éviter les frais de montage. Il ne s'agit d'investir que quelques dizaines de millions de francs.

²¹⁷ « Cette mémoire collective, orale, propre à un lieu ou à un groupe, elle ne se transmet plus très bien, nous le savons. Famille, temps, espace, groupes naturels, tout a éclaté. Il y a de moins en moins de circonstances qui favorisent la transmission de cette mémoire de la sensibilité. Et c'est peut-être une belle relève à prendre pour la télévision qui pourrait inscrire parmi ses ambitions celle de devenir, qu'on me pardonne l'expression, une 'prothèse de mémoire'... [...] Comme d'autres chassent le son, je chasse la mémoire des Français anonymes, ceux qu'on n'entend jamais et dont les expériences, les victoires, les défaites ont contribué à faire de nous ce que nous sommes. [...] Il faut donc qu'on sache que le stade 'monument en péril' est largement dépassé pour la période d'avant 14 et que si on veut sauver les quelques cailloux dispersés ici et là, il faut faire vite et fort ; et que tous ceux, télévisions, radios, universités, particuliers, qui ont à leur disposition des moyens d'enregistrements les utilisent. » (*Ibid.*).

²¹⁸ *Ceux qui se souviennent*, « La revanche 1870-1900 », diffusé sur TF1 le 7 novembre 1978. Identifiant de notice INA : CPA78054395.

²¹⁹ « Cette mémoire est moribonde, il faut se réveiller, et vite. Il ne reste que quelques centaines d'ouvriers ayant vécu cette époque. Et, parmi eux, quelques dizaines seulement peuvent raconter, et parmi ces derniers, il n'y en a qu'une poignée qui puissent faire passer le souvenir, parce qu'ils ont le don de conteur, parce qu'ils sont de vrais 'griots'. Qu'on attende encore un peu, et c'en sera fini aussi de la mémoire des paysans. La mémoire des pauvres d'avant 1914 est en train de mourir. » (Hubert Knapp, *Les nouvelles littéraires*, 25 juin 1981).

²²⁰ Cf. Florence Descamps, *L'historien, l'archiviste et le magnétophone : de la constitution de la source orale à son exploitation*, Paris, Ministère de l'économie, des finances et de l'industrie, Comité pour l'histoire économique et financière de la France, 2001.

²²¹ Hubert Knapp se « met en campagne » durant l'Année du patrimoine, pour « sauver ce qu'il peut » : « Tout un réseau s'est mis en place. Relais syndicaux, petites annonces, Jean Nohain, Claude Santelli, conversations personnelles, toute une toile d'araignée s'est tissée qui a permis de frapper aux bonnes portes, de rencontrer des hommes et des femmes, superbement anonymes, des gens que 'personne n'avait abîmés, qui n'avaient au préalable jamais eu aucun rapport avec la télévision', dit Hubert Knapp. Ils n'ont raconté, parlé, qu'après de multiples rencontres, d'heures partagées en longues conversations avec le réalisateur, à la même table où ils partageaient les mêmes repas, les mêmes complicités. 'Au moment de parler, la caméra n'était plus l'intruse, mais simplement un accessoire qui m'accompagnait', dit Hubert Knapp. » (*Les nouvelles littéraires*, 25 juin 1981).

Enfin, il y a une dizaine de personnages qu'il faut traiter comme André Voisin le faisait pour sa série *Les Conteurs*. Pour cette partie du travail, se mettraient en piste le CNRS, l'éco-musée du Creusot, les universités de Villetaneuse, Toulouse, Poitiers, Nanterre et Jussieu, par exemple, ainsi que les chaînes, l'INA, et pourquoi pas, la SFP.²²²

En rentrant dans le détail des émissions, la mémoire et sa transmission orale apparaissent en effet comme le meilleur moyen de produire un discours historique original²²³, contrastant avec la connaissance académique des « événements collectifs »²²⁴. La période du début du XXe siècle, par exemple, y trouve un éclairage salutaire : « on ne peut pas comprendre la France d'avant 1914 sans mesurer ce que fut l'école de la République. »²²⁵. L'évocation des mémoires de la Grande Guerre, elle, permet de déplacer le regard vers l'arrière et de rendre justice à ceux qui « ont tenu » pour que le front puisse résister²²⁶, invisibilisés par une historiographie concentrée sur les événements militaires et la vie quotidienne des Poilus. La mémoire d'avant 1939, enfin, se dévoile d'une richesse inédite dès qu'elle permet de raconter l'histoire des ouvriers « comme ils l'ont vécu et non plus comme les intellectuels disent qu'ils

²²² Hubert Knapp, *Ibid.*

²²³ En ce sens, *Ceux qui se souviennent* reflète également la volonté manifestée par les dirigeants de chaîne de renouveler le discours commémoratif porté par les émissions historiques ; en 1982, « Ils ont tenu », épisode de la série consacré à la vie à l'arrière durant la Première Guerre mondiale, est diffusé sur TF1 dans le programme « La paix en sursis » pour la commémoration de l'armistice de 1918 qui doit, pour une fois, parler « davantage de la paix que de la guerre », traiter des périodes postérieures et s'intéresser à l'imaginaire de guerre dans les représentations collectives. Le documentaire y demeure un genre mineur derrière la fiction (*La démobilisation générale*, de Hervé Bromberger), vendue comme la « pièce maîtresse » de l'après-midi.

²²⁴ « Tous les événements collectifs sont vécus à deux niveaux : celui des responsables, hommes providentiels, chefs de gouvernements ou de partis, généraux ou élus du peuple, qu'on connaît désormais plus ou moins bien. Reste celui de l'immense majorité de ceux qui subissent les événements plus qu'ils ne les font dont les déchirements ou les joies paraissent – paraissent seulement – se fondre dans une grisaille monotone avant de disparaître à jamais. » (Hubert Knapp, Dossier de presse TF1 de la série, Institut national de l'audiovisuel, Fonds INA – programmes de télévision de 1975 à 1998).

²²⁵ « On découvre les grandeurs et les servitudes du métier d'enseignant, les dures années passées dans ces monastères laïques qu'étaient les écoles normales, cette secousse que fut la séparation de l'Église et de l'État. Rigidité morale, civisme exacerbé, voilà ce qu'apportait l'École laïque en plus de l'enseignement. Contrepoin de ces missions : des dénouements sans bornes, des sacrifices nombreux. Non, ces hommes et ces femmes qui constituaient l'ossature de la République et de la Nation n'exerçaient pas un métier de tout repos. Ils ont été à la fois les artisans de la victoire de 1918, et au-delà, les accoucheurs de cette passion pour la liberté qu'éprouvent les Français des temps modernes. » (*Ibid.*).

²²⁶ « Pendant toute cette guerre terrible, la question que se posaient les combattants était de savoir si l'arrière tiendrait – ce qui fut fait. C'est à ces obscurs, à ces sans grades de l'arrière que cette émission est consacrée, car ils ont permis à ceux du front d'accomplir des efforts incroyables. L'arrière ? Parfois l'avant-garde, si on peut dire, ces hommes et ces femmes vivant dans les zones occupées par l'armée allemande dans le nord de la France. Travail forcé, déportations massives, ils ont tout supporté sans faiblir. Aidant parfois les forces françaises qui se trouvaient à quelques kilomètres de là, de l'autre côté du front. Le souvenir des terribles Uhlans est encore présent dans l'Aisne ou dans le Pas-de-Calais. C'est de cette somme d'épreuves dont on se souvient aujourd'hui encore lorsqu'on fait devant le monument aux morts de chaque commune, le 11 novembre, l'appel de ceux qui sont morts à la guerre. Et dans chaque village, la liste est longue. Muets, les larmes aux yeux, ce qui se souviennent sont encore là. De moins en moins nombreux. » (*Ibid.*).

l'ont vécu »²²⁷ ; le documentaire la met en avant par le témoignage mais aussi la chanson, représentée par Maurice Morelly, et, véritable manifeste social, par ses érudits. Les « historiens » de la série ont ainsi la particularité d'être directement concernés par l'objet qu'ils évoquent : Maurice Joyeux, responsable de l'Internationale libertaire, et René Boudot participent au documentaire pour y apporter la mémoire des mouvements ouvriers qu'ils ont acquise à force de rassembler des documents et sources historiques²²⁸. Au terme de la série, la mémoire est bien défendue par son caractère immatériel qui l'institue comme un patrimoine volatile. La dernière époque, alors que l'Europe s'apprête à sombrer dans la guerre, fait la part belle aux fêtes et aux chants qui ressortent des témoignages : « Ce qui reste essentiel, ce qu'ils ont transmis à leurs jeunes, ce qu'ils nous transmettent encore aujourd'hui, c'est l'ensemble des sentiments et des émotions qui est là, bien vivant, dans leur cœur et dans leur tête. La mémoire vivante c'est ça ! »²²⁹

2. La télévision critique

La croyance aveugle – du moins l'a-t-on souvent dénoncée ainsi – accordé au caractère de preuve objective de l'image « documentaire » – au sens de « non-fiction » – est une donnée essentielle du rapport entretenu par les sociétés du XXe siècle aux images comme représentation du réel. L'ouverture des camps de concentration et la préparation du procès de Nuremberg sont un moment charnière, où les opérateurs alliés durent formuler une grammaire cinématographique précise pour enregistrer la preuve d'un crime inmontrable. Sydney Bernstein, responsable de la section film de l'armée britannique, porte un projet de film documentaire sur les camps de concentration dès février 1945 et filme les soldats allemands qui assistent aux ensevelissements de cadavres : « Je voulais prouver qu'ils avaient vu cela, c'était la preuve, car je supposais justement que la plupart des gens auraient nié que cela s'était passé. »²³⁰ Mais l'image seule, suspecte de manipulations et de mises en scène, ne prouve rien : les opérateurs appliquent un ensemble de consignes touchant à la composition des plans, aux

²²⁷ « Cette voix populaire, la plus nombreuse du pays, ne s'exprime ni dans les manuels d'Histoire, ni à la radio ou à la télévision. Niée. Comme si était pratiquement aboli ce savoir qui est le bien des enfants et des petits enfants d'artisans, de paysans et d'ouvriers. » (*Ibid.*).

²²⁸ « Sur l'histoire des ouvriers et des mouvements ouvriers, il a rassemblé, dépouillé, trié, classé une montagne de livres, documents, journaux, comptes rendus. Non pour écrire une somme. C'est un matériau dont il a besoin pour construire sa théorie de l'action ouvrière. [...] A partir de cette foule de documents, René Boudot décèle les points faibles et les erreurs de l'action syndicale, et il ajuste les décisions à prendre pour le temps présent. » (Hubert Knapp, *Les nouvelles littéraires*, 25 juin 1981).

²²⁹ *Ceux qui se souviennent*, « Tout va très bien, 1936-1939 », diffusé sur TF1 le 23 juillet 1981. Identifiant de notice INA : CPA87001043.

²³⁰ S. Lindeperg, *Clio de 5...*, p. 233.

mouvements de caméra, et aux conditions techniques d'enregistrement²³¹. Ces réalisations, puis le dévoilement des images au procès de Nuremberg, instaurent un rapport à l'image qui perdure dans les décennies suivantes et détermine la production de documentaires à la télévision²³². Jusque dans les derniers exemples cités dans les pages précédentes, chaque exhumation d'images « inédites » est l'occasion d'un discours sur leur performativité en tant que vectrices d'une histoire originale, ce qui suppose bien, paradoxalement, la subjectivité intrinsèque de l'image d'archives : chaque nouvelle génération d'images comble les manques des images précédentes qui « prouvaient » seulement les fragments d'histoire qu'elles documentent. A terme, le « caractère sacré d'authenticité »²³³ des archives filmées perd de sa superbe : Isabelle Veyrat-Masson note la triple alliance en la matière entre des historiens du film qui « montrent les manipulations, fabrications de faux et autres stratagèmes à l'origine de la constitution des documents filmés »²³⁴ en en produisant un critique interne, des épistémologues qui contribuent à introduire « le scepticisme en histoire »²³⁵ en même temps qu'ils font de la mémoire un objet

²³¹ « Plan fixe sonore d'un interviewé intégrant l'arrière-plan du camp ou panoramique sur l'opération d'ensevelissement des morts, dans les deux cas se trouvait préférée la technique du plan-séquence, moins suspecte de trucage que le montage rapide de plans courts. 'Les plans-séquences, écrit Nicolas Losson, visaient à intégrer dans un seul et même bloc insécable d'espace et de temps, à la fois les visiteurs et les déportés ou les charniers. [Ils] se donnent comme un simple enregistrement du réel, comme l'image la moins manipulée (et manipulable) que le cinéma puisse offrir du visible.' [...] Une telle croyance repose sur le réalisme ontologique défendu par André Bazin dans *Montage interdit*. Comme l'explique très justement François Niny : 'Ce raisonnement suppose, en-deçà d'une esthétique favorisant le plan-séquence, la croyance dans la vérité de la prise de vues, du plan, par opposition au montage toujours potentiellement (sinon effectivement) mensonger. C'est donc soutenir au fond la vérité analogique de l'image photographique et oublier que le sens de l'événement se joue toujours relativement à son contexte non seulement dans la réalité mais dans le film.' » (*Ibid.*, p. 234).

²³² « Le procès de Nuremberg a été un moment exemplaire d'une rencontre presque inaugurale entre les témoignages et les images, il a en outre montré que la compréhension des images comme des témoignages dépendait de l'état des connaissances et de la capacité à comprendre un phénomène. Au cours du procès en effet, les images 'répugnantes' succèdent aux témoignages pour construire un acte d'accusation sans failles. Cela n'empêche cependant pas, comme l'explique Sylvie Linderperg, les organisateurs du procès de commettre une 'mésinterprétation' de cet ensemble de 'preuves', en qualifiant de méfaits d'une guerre excessivement cruelle ce qui est en réalité un génocide. Les documents, paroles ou représentations ne parlent pas en soi. L'interprétation qui en est faite, seule, leur donne du sens. [...] Au lendemain de la Seconde guerre mondiale, l'image semble donc encore parler d'elle-même... Les grands documentaires des années 1950 et 1960 prennent peu de précautions. Avec le recul, cette absence de méfiance étonne. *Nuit et Brouillard*, où Alain Resnais n'évoque pas le génocide du peuple juif et utilise des images de fiction, *Le Temps du Ghetto*, dans lequel Frédéric Rossif utilise sans grande prudence des images de propagande, témoignent de la confiance dans le régime de véridicité de l'image d'archives. » (I. Veyrat-Masson, *Télévision et histoire...*, pp. 200-201)

²³³ *Ibid.*

²³⁴ « [...] qui avaient pourtant constitué la matière première des documentaires montages d'archives connus depuis les années 1920. Ainsi, pour la France, les premiers documentaires historiques de Frédéric Rossif n'étaient pas très regardants en ce qui concerne l'utilisation de documents de propagande ou de scènes reconstituées. A rebours, le document film est également, du même coup, stigmatisé pour son évidence, son impression de réalité très forte. Il serait d'autant plus trompeur qu'il possède toutes les apparences du vrai et qu'il sait être falsificateur à la quasi-perfection. Apparemment polysémique, il ne proposerait en réalité qu'une seule version des choses et des faits. » (*Ibid.*).

²³⁵ « Paul Ricoeur et Michel de Certeau ont mis l'accent sur les liens de dépendance de toute production historique au récit et à la mise en intrigue. Pour certain dès lors, le langage de la narration qui est aussi celui de la fiction entraînerait l'histoire vers un relativisme qui représente à la fois la mort de la discipline historique mais également la porte ouverte à tous les mélanges, à tous les mariages, à toutes les concessions. [...] Ce n'est sans doute pas fortuit que se soit développé depuis près de trente ans un mouvement historiographique qui place la mémoire au centre de nombreux travaux de cette discipline. Or, la mémoire a le même rapport à l'histoire que le type de fiction que nous avons étudié – docudramas, fictions du réel – avec le documentaire. La mémoire comme le docudrama cherchent moins à proposer une réalité, une

d'étude, enfin des producteurs d'émissions qui introduisent le doute et la critique dans leur méthode de montage des images : « elles ont été disqualifiées à la fois en raison de l'origine de leurs commanditaires, de leurs intentions supposées mais également de l'utilisation que l'on en a faite (documentaires, documenteurs, films de propagande). »²³⁶

Du côté des documentaires, l'expérience la plus manifeste de dénonciation du caractère faussement véridique des images, au terme de la période, est le fait de l'équipe même qui avait saisi les archives télévisuelles comme nouvelles sources de l'histoire et des mémoires : il y a un lien direct entre la pratique – activité matérielle, par le montage – des archives filmées et la réflexion sur leur statut. Désormais producteur pour La Sept, Thierry Garrel coproduit avec Louïsette Neil²³⁷ une série réalisée par des collaborateurs historiques de l'INA – Pierre Beuchot, Philippe Collin, François Porcile – consacrée à l'histoire de la propagande par les images animées. En six épisodes thématiques²³⁸ d'une heure, *Propaganda, l'image et son pouvoir* prend la mesure de l'implantation des discours filmiques et de leur impact sur les représentations collectives en affirmant la nécessité d'un apprentissage de la lecture des images :

La propagande, aussi vieille que les pouvoirs, a trouvé dans le cinéma et dans l'implantation quasi-universelle de la télévision, des moyens nouveaux de perfectionner ses méthodes de conquête des esprits et d'affermir sa diffusion tout en récupérant les techniques de la propagande visuelle et sonore. De la guerre de 14-18 à la guerre des étoiles, ce siècle qui naquit avec l'audiovisuel ne compte pas un tour, pas un détour qui n'ait employé la propagande pour se faire connaître et s'imposer.²³⁹

vérité historiques qu'un récit reconstruit et subjectif passé au filtre du temps et des mentalités contemporaines - 'logique téléologie'. Les questions sur le passé – selon une 'logique archéologie' décrite par Paul Ricoeur – l'intéressent moins que les réponses, qu'elle fournit en faisant fi des déformations induites par le temps écoulé et par un présent omniprésent. L'invasion de la mémoire, dont même les historiens qui l'ont 'inventée' regrettent les excès et les dégâts, marque le triomphe des images mentales, des clichés et des prénotions ; mais également celui des images 'physiques' qui en sont souvent des prolongements et une composante. Le message, celui du passé, des archives, des traces et des monuments devient secondaire, seule compte l'interprétation qui en est faite par l'esprit des hommes. Connaissances ou fantasmes sont ainsi mis sur le même plan. » (*Ibid.*, pp. 202-203)

²³⁶ *Ibid.*, p. 198.

²³⁷ « J'ai commencé à m'intéresser à ce sujet lorsque j'étais encore chargée de programmes à l'INA. Je pensais que l'on aurait pu prendre comme arbitre, pour commenter les documents, quelqu'un comme Roland Barthes. Le projet est finalement tombé dans les oubliettes, puis réémergé en 1984, lorsque nous avons trouvé des partenaires francophones (notamment la RTBF) pour participer à la coproduction. » (Louïsette Neil, *Le Monde*, 21 mai 1989).

²³⁸ La série propose successivement « un parcours impressionniste des images qui ont traversé le siècle », un « mode d'emploi » de la propagande par « l'anatomie de quelques documents » et de leurs effets de montage, un épisode historique consacré à « l'âge d'or du cinéma de propagande » entre 1930 et 1945, deux « études de cas » sur la propagande respective des États-Unis et de l'Union soviétique, enfin « un panorama des images d'aujourd'hui en forme d'interrogation » qui interroge la place de la propagande dans les discours filmiques contemporains, au travers de la télévision et de la publicité (Dossier de presse FR3, Institut national de l'audiovisuel, Fonds INA – productions et coproductions INA).

²³⁹ *Ibid.*

Le récit de *Propaganda*, qui souhaite dénoncer les effets de montage – et notamment du film documentaire – ne peut reproduire ces derniers ; la série est pensée comme un essai en opposition à la « structure classique alternant documents et interviews » et se refusant à l'énumération d'un « inventaire raisonné et commenté de films de propagande » : pour montrer « quelle arme redoutable l'image de propagande a pu constituer dans le passé, sous des formes pourtant simples et mêmes grossières, et quel danger elle représente plus que jamais pour l'avenir sous des formes beaucoup plus insidieuses et beaucoup plus subtiles », les réalisateurs replacent l'archive au centre de l'attention du film. L'image est pleinement commentée, c'est-à-dire étudiée, décryptée ; ce commentaire n'est pas celui qui confère aux séquences filmées un sens évident et objectif, mais, au contraire, les situe dans un contexte de production et de montage à même d'en réduire la puissance évocatrice. La « lecture au premier degré » est l'adversaire désigné de cette série qui, pour y répondre, assume la mise en avant de « points de vue », des « analyses particulières » qui sont de véritables études de cas, voire des dissections de documents. Les intentions annoncées²⁴⁰ semblent avoir été suivies d'effets : outre l'important travail de documentation que la série requiert – plus ardu qu'une série documentaire classique, puisqu'il s'agit notamment d'identifier la source des images convoquées²⁴¹ –, les producteurs mettent au point une véritable méthode de sélection, d'analyse et de montage des plans incriminés²⁴² qui relève en partie d'une critique historienne du document envisagé comme source. A l'occasion, la série s'écarte du récit historique : la première émission, réalisée par Pierre Beuchot qui l'envisage comme « l'ouverture d'un opéra » par « un parti-pris résolument esthétique »²⁴³, écarte tout commentaire sur les contextes historiques ou politiques pour se concentrer sur l'aspect purement cinématographique des images de propagande. Cette optique pose des problèmes moraux : les réalisateurs sont confrontés à des « énormités »²⁴⁴ indissociables d'une politique de propagande particulièrement violente, au premier rang desquelles le film nazi *Le Führer offre un village aux Juifs*, réalisé au camp de Theresienstadt. Un

²⁴⁰ « En six programmes d'une heure, il s'agit tout à la fois : de présenter les 'œuvres' les plus significatives ; de les resituer dans leur contexte historique et social ; de les confronter aux témoignages des 'propagandés', spectateurs volontaires ou non au moment de leur diffusion ; de les faire décrypter par les analystes les plus compétents ; de les désamorcer avec le concours des techniciens de l'image et du son (si possible ayant participé à leur fabrication) ; de les relire à la lumière de nos connaissances et de notre mentalité actuelle ; de les relier au présent en insistant sur leurs différences et leurs similitudes ; de les critiquer par une mise en perspective usant des plus récentes techniques d'analyse. D'une part, donc, des documents sélectionnés dans les cinémathèques et les collections privées du monde entier, qui couvrent l'ensemble des champs, géographiques et historiques. D'autre part, des spécialistes pour nous guider dans leur 'décryptage' : sociologues, historiens mais aussi fabricants (monteurs, réalisateurs, etc.) apportant chacun témoignages et points de vue personnalisés. » (Dossier de presse de la série, Institut national de l'audiovisuel, Fonds TF1 – Dossiers d'émissions).

²⁴¹ *L'Express*, 28 mai 1989.

²⁴² Cf. *infra*, pièces justificatives.

²⁴³ *Le Figaro*, 27 mai 1989.

²⁴⁴ « Nous avons été étonnés... de ne pas être étonnés. Nous savions que nous allions découvrir des énormités et nous n'avons pas été déçus. » (Philippe Collin, *La République du centre*, 27 mai 1989).

certain nombre de spécialistes sont convoqués pour pallier le danger que représenteraient ces films, mal interprétés et commentés : historiens²⁴⁵, sociologues, philosophes, géopoliticiens et cinéastes²⁴⁶ ont chacun une expertise à apporter au regard des images et de leur utilisation discursive.

Malgré l'ambition affichée d'une éducation aux images à destination du public de la télévision²⁴⁷, la série affiche ses limites ; Isabelle Veyrat-Masson estime qu'elle « aurait pu être une émission 'grand public' par son sujet, la propagande, mais son refus du didactisme l'a rendue assez élitiste »²⁴⁸. Quant au discours sceptique que transmet *Propaganda*, François Niney y voit, malgré « un florilège exceptionnel d'extraits de propagande filmée », « une critique insuffisante et mal placée qui se contente de 'dénoncer' le fait qu'il y a mise en scène »²⁴⁹ par des dispositifs relevant eux aussi de la propagande :

Soit un extrait d'*Enthousiasme* (1930), premier film sonore de Vertov, tournant l'Église en ridicule et lui substituant l'ascension de l'étoile rouge soutenue par l'enthousiasme des masses 'libérées' : le commentaire de *Propaganda*, qui couvre la voix *off* originale sans jamais la traduire, nous présente ce film comme 'un pamphlet anticlérical dans lequel aujourd'hui encore les soviétiques voient un florilège des procédés devenus classiques dans la propagande filmée, que ce soit pour exalter ou pour dénigrer.' Mais qui sont 'les soviétiques' si ce n'est ce type d'entité indéfectible que créent les discours de la propagande ? Et les voilà appelés en bloc à la rescousse

²⁴⁵ Bernard Eisesnschitz, spécialiste du cinéma soviétique ; Yves Eudes, historien de la propagande américaine ; Marc Ferro, qui entame peu de temps après son *Histoire parallèle* ; Jay Leyda, ancien réalisateur et spécialiste des cinémas soviétiques et américains ; J. Fred McDonald, historien américain des médias ; Adolphe Nysenholc, coordinateur de l'exposition « Guerre et Propagande » tenue à Bruxelles en 1983.

²⁴⁶ Notamment Samuel Fullard, Rui Guerre, Chris Marker et Youri Raizmann, qui représentent chacun un cinéma national.

²⁴⁷ « Et si les téléspectateurs, au bout de ces six heures, portent un regard plus lucide et plus averti, et surtout moins passif, sur le flot des images en apparence inoffensives qui les envahissent, cette série aura peut-être été utile à quelque chose. » (Dossier de presse FR3 de la série, Institut national de l'audiovisuel, Fonds INA – productions et coproductions INA).

²⁴⁸ « Ces émissions ambitieuses, difficiles, ont trouvé auprès de FR3 des moyens et une diffusion qui s'expliquent par le maintien d'un esprit de service public. » (I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, p. 369).

²⁴⁹ « Alors que [...] filmer, c'est forcément mettre en scène (reste à voir de quel point de vue). 'Mais le simple fait de filmer, n'est-ce pas la porte ouverte à toutes les manipulations ?' déplore le commentaire sombrant dans le relativisme (auquel on pourrait répliquer qu'alors il vaut mieux aussi se taire). Ce scepticisme n'est que de l'objectivisme déçu, le revers de cet idéal de l'adéquation (impossible) de l'image au réel. Répétons-le, toute représentations-communication humaine est une production de sens par manipulation de signes, et c'est là que commence le travail critique non qu'il s'arrête, déçu que la vérité ne se livre pas toute nue. Ce n'est pas faire œuvre d'analyse ni rendre justice à l'histoire du cinéma que de précipiter indifféremment tous les films dans le même panier des illusions perdues au nom d'une impossible 'objectivité'. Ainsi en porte-à-faux, le dispositif de *Mensonges et messages* (n°2 de la série *Propaganda*) cherche à discerner et épingle ces formes de mise en scène qui seraient en soi 'propagandistes', et en vient à faire ce qu'il prétend dénoncer, de l'anti-propagande dans les formes non critiquées de la propagande. » (F. Niney, *L'Épreuve du réel...*, pp. 96-97).

pour nous certifier qu'ils voient eux-mêmes dans ces images ce qu'on va nous y montrer !²⁵⁰

On peut voir dans cette lecture sceptique de l'image, une fois de plus, le rapport étroit d'influence de la pensée historienne sur la production télévisée ; à la fin des années quatre-vingt, le champ historique est confronté au point de vue relativiste du *linguistic turn*, porté notamment par Hayden White, qui récuse la prétention à l'objectivité et la vérité en histoire en focalisant son regard sur la production de connaissance historique comme seul procédé littéraire et, partant, la connaissance historique elle-même comme objet fictif, construit par le langage²⁵¹.

De la découverte des archives audiovisuelles jusqu'à leur mise en perspective épistémologique en passant par leurs différents usages, la production de documentaires historiques à la télévision est ainsi indissociable des évolutions, innovations et revirements historiographiques contemporains ; après avoir accompagné les historiens annalistes au petit écran à partir du début des années soixante-dix, la télévision a trouvé dans la génération suivante de fidèles collaborateurs qui ont pleinement pris part à l'activité institutionnelle de production et de conservation des archives télévisés. Au travers du développement de l'histoire de la télévision – dans ses manifestations universitaires et documentaires –, le petit écran a également suivi la vogue plus générale impulsée par l'œuvre de Pierre Nora ; les documentaires à base d'archives, institutionnelles ou d'amateurs, lancent la télévision en quête de sa propre mémoire.

²⁵⁰ « Et le commentateur de nous énumérer, sur les plans à effets de Vertov, lesdites figures canoniques de la propagande : 'montage rythmique... déformation sonore... cadrage décalé... dérision musicale... morcellement de l'image... crescendo image/son... surimpression, inversion du mouvement... contre-plongée sur fond de ciel dans la foi des lendemains qui chantent.' A l'évidence, il y a malonne : non que le film de Vertov soit au-dessus de toute critique en tant que pamphlet communiste, mais on ne saurait l'analyser en prétendant que ces plans figurent un vocabulaire de la propagande filmée, car un tel vocabulaire n'existe pas, pas plus que n'existe un dictionnaire des mots trompeurs ! De chaque tournure citée comme exemplaire de la propagande (laquelle ?), on pourrait citer un usage différent et même opposé dans d'autres films. Une forme de cadrage propagandiste en soi, cela n'existe pas : une telle figure ne peut 'exister', c'est-à-dire, signifier, prendre ce sens-là, que dans le cadre d'un discours et d'un usage (la chaîne des interprétants) qu'il s'agit d'explicitier. [...] Les plans pas plus que les mots isolés ne disent vrai ou faux ; et les séquences ou les énoncés ne sont interpénétrables que rapportés historiquement aux contextes théoriques et pratiques de leur production et de notre réception. » (*Ibid.*, pp. 97-98).

²⁵¹ Cf. Pierre Nora, « Un 'âge épistémologique' de l'historiographie française ? », in C. Delacroix, F. Dosse, P. Garcia (dir.), *Les courants historiques...*

Chapitre V. Un genre éclaté : écritures pour tous

Les années quatre-vingt sont celles du contrecoup de la médiatisation des universitaires de la nouvelle histoire : ceux-ci, particulièrement présents à l'écran lors de l'« âge d'or » de 1976-1980, continuent pour certains d'être des acteurs de premier plan de la télévision historique mais selon des modalités différentes, qui déplacent leur responsabilité de producteurs et auteurs d'émissions à celle de dirigeants. On l'a vu, les années quatre-vingt amènent à l'écran une nouvelle génération d'historiens, qui collaborent notamment avec l'Institut national de l'audiovisuel dans une écriture conjointe d'une histoire scientifique de la télévision et de documentaires fondés sur la masse documentaire des archives conservées par l'INA. Il y a donc déplacement de la responsabilité universitaire vis-à-vis de la télévision ; dans le champ plus large des émissions historiques, les magazines littéraires ou les émissions de débats sont toujours le lieu privilégié d'expression de l'expertise historique tandis qu'il faut des événements médiatiques exceptionnels, à l'instar des commémorations du Bicentenaire de la Révolution française, pour que des historiens soient à nouveau chargés de la production de documentaires historiques. Ces derniers suivent l'évolution générale de la télévision : la modification de la sociologie professionnelle est l'occasion d'une ouverture de la production à des acteurs extérieurs. Nombreux désormais sont les intellectuels, journalistes ou écrivains qui, sans être identifiés professionnellement au petit écran, contribuent occasionnellement à la production d'émissions. Cette dernière est marquée également par l'éclatement des sujets : l'ampleur de la télévision historique des années quatre-vingt est allée croissant, et elle aborde notamment des objets historiques délaissés par une historiographie dominante. Le documentaire, qui se fait le vecteur d'une transmission mémorielle des opprimés de l'histoire, fonctionne également comme réparation d'un discours historique dominant en intégrant les catégories exclues des grands récits, au premier rang desquelles les femmes. Malgré certains succès évidents du renouvellement des manières d'écrire l'histoire, les documentaires accusent le coup de l'entrée dans une télévision d'audimat et du divertissement ; la personnalisation du rapport à l'histoire, dans une perspective d'opposition aux structures intellectuelles et universitaires qui produisent des discours historiques étayées, contribue à faire entrer le documentaire dans le champ du doute sinon du complotisme.

A. Le documentaire réparateur : un genre universel ?

On a assez vu, jusqu'à présent, le documentaire être au service de ou s'opposer à des représentations politiques de l'histoire pour apprécier la manière dont l'histoire est une production *sous surveillance* ; « l'opération historique » fonctionnant comme « combinaison d'un

lieu social et de *pratiques* scientifiques »¹, l'historien ne peut refouler son rapport à la société qui détermine son discours comme produit de contraintes variées², politiques, sociales, mais aussi et surtout professionnelles. Michel de Certeau décrit selon des critères plus approfondis le processus de ce que Marc Ferro identifie comme la soumission séculaire du scribe au prince - qui perdure dans sa version républicaine avec l'héritage de Lavis, historien « botté, casqué, prêt à se battre »³ - : la production de discours historique est le fruit de déterminismes sociaux complexes, et les évolutions historiographiques apparaissent comme symptomatiques d'évolutions plus vastes. Le *lieu* tient une « double fonction » : il « rend possible certaines recherches, par le fait de conjonctures et de problématiques communes. Mais il en rend d'autres impossibles ; il exclut du discours ce qui est à sa condition à un moment donné ; il joue le rôle d'une censure par rapport aux postulats présents (sociaux, économiques, politiques) de l'analyse. »⁴ Il en résulte que toute histoire n'est jamais définitive, et que des discours établis peuvent être réactualisés à l'aune de nouvelles sensibilités sociales. L'enjeu est particulièrement fort lorsqu'il touche à la question de la représentation - liée à l'identité - par l'histoire ; on l'a vu, les groupes sociaux exclus du champ politique le sont également des récits historiques dominants. Si le documentaire, fruit d'une « opération cinématographique »⁵, n'est pas exempt des contraintes qui déterminent l'écriture historique, la censure particulière dont il fait parfois l'objet témoigne de son caractère « corrosif » et de la capacité de l'image, peut-être mieux que l'écrit, à remettre en cause les rapports de force à l'œuvre dans l'écriture des romans nationaux et, par une « contre-analyse de la société », à défaire l'organisation de cette dernière⁶. Tandis

¹ Michel de Certeau, « L'opération historique », in J. Le Goff, P. Nora, *Faire de l'histoire*, p. 18.

² « Est abstraite, en histoire, toute 'doctrine' qui refoule son rapport à la société. Elle dénie ce en fonction de quoi elle s'élabore. Elle subit alors les effets de distorsion dus à l'élimination de ce qui la situe en fait sans qu'elle le dise ou le sache : un pouvoir, qui a sa logique ; un lieu, qui sous-tend et 'tient' une discipline dans son déploiement en œuvres successives, etc. Le discours 'scientifique' qui *ne parle pas* de sa relation au 'corps' social ne saurait articuler une pratique. Il cesse d'être scientifique. Question centrale pour l'historien. Cette relation au corps social est précisément l'objet de l'histoire. Elle ne saurait être traitée sans mettre aussi en cause le discours historiographique lui-même. » (*Ibid.*, pp. 24-25).

³ M. Ferro, *Le film. Une contre-analyse...*, p. 938.

⁴ *Ibid.*, p. 33.

⁵ Cf. Sylvie Lindeperg, « L'opération cinématographique. Équivoques idéologiques et ambivalences narratives dans *La Bataille du Rail* », *Annales*, 51-4, 1996, pp. 759-779.

⁶ « Pourtant, la censure est toujours là, vigilante, qui s'est déplacée de l'écrit au film et, dans le film, du texte à l'image. Il ne suffit pas de constater que le cinéma fascine, qu'il inquiète : les pouvoirs publics, la puissance privée pressentent qu'il peut avoir un effet corrosif ; ils s'aperçoivent que, même surveillé, un film témoigne. Il aboutit à déstructurer ce que plusieurs générations d'hommes d'État, de penseurs, de juristes, de dirigeants ou de professeurs avaient réussi à ordonner en un bel édifice. Il détruit l'image du double que chaque institution, chaque individu s'était constitué devant la société. La caméra révèle le fonctionnement réel de ceux-là, elle dit plus sur chacun qu'il n'en voudrait montrer. Elle dévoile le secret, elle joue les sorcières, jette bas les masques, elle montre l'envers d'une société, ses *lapsus*. C'est plus qu'il n'en faut pour qu'après l'heure du mépris, vienne celle de la suspicion, de la crainte. L'image, les images sonores, ce produit de la nature, ne sauraient avoir, comme le sauvage, ni langue ni langage. L'idée qu'un geste pourrait être une phrase, ce regard, un long discours est tout à fait insupportable : cela signifierait-il que l'image, les images, ces passants, cette rue, ce sanglot, ce juge distrait, cette mesure délabrée, cette fillette apeurée, constituent la matière d'une autre histoire que l'Histoire, une contre-analyse de la société ? » (M. Ferro, *Le film. Une contre-analyse...*, p. 942-943).

que les historiens avaient d'abord délaissé le cinématographe – « l'historien ne saurait s'appuyer sur des documents de ce type-là. [...] il ne viendrait à l'idée de personne que le choix de ses documents, leur assemblage, la mise en place de ses arguments ont également un montage, un truc, un trucage »⁷ –, la hiérarchie des sources dénotant les rapports de pouvoir à l'œuvre, d'aucuns, on l'a vu, avaient très vite saisi le film pour sa capacité historique. Dans les années quatre-vingt, l'un des enjeux du documentaire historique est bien de réparer les silences du récit historique dominant, soit en traitant de sujets inédits, soit en mettant en scène à leur juste valeur des groupes sociaux entiers. Dans le renouvellement des regards portés sur des périodes par ailleurs déjà explorées, l'enjeu est de taille : Jean Chérasse, réalisateur en 1985 des *Captifs de l'an quarante*, présente son film comme une manière de « combler une lacune »⁸ alors qu'aucune émission de télévision n'avait été consacrée aux prisonniers de guerre – parmi lesquels le président de la République, François Mitterrand – qui trouvaient là une occasion d'évoquer « leur jeunesse confisquée, la faim, le froid, leurs souffrances et leurs révoltes »⁹. L'entreprise était toutefois plus importante de mettre en scène des catégories entières de la population délaissées de longue date des récits historiques ; l'histoire des femmes est ici un élément fondamental de la réparation des silences de l'histoire.

1. Parler des femmes

Parmi les réparations que portent les documentaires historiques des années quatre-vingt, l'une des plus appréciable est celle qui met en scène de façon autonome la moitié de l'humanité jusque-là exclue du discours historique. La télévision joue, timidement, son rôle de miroir de la société : les nouvelles représentations des femmes au petit écran sont l'écho d'un mouvement féministe revigoré dans les années soixante-dix, notamment autour du Mouvement de libération des femmes (MLF) dont l'activité est caractéristique des « années 1968 ». A la télévision, les femmes ont été identifiées dès avant la création de la RTF comme un public spécifique : elles sont la première catégorie « ciblée » par un programme avec l'émission *La Femme chez elle* en 1946¹⁰. Pour autant la représentation du public féminin, de ses attentes et de ses besoins est loin d'aller dans le sens de la cause féministe : les représentations et les pratiques télévisuelles des femmes sont conditionnées par des assignations genrées¹¹ qui en font un public à la marge. Leur définition même en apposition à un grand public masculin qui constitue la

⁷ *Ibid.*, p. 941.

⁸ Dossier de presse Antenne 2 de l'émission, Institut national de l'audiovisuel, Fonds INA – Institut national de l'audiovisuel.

⁹ Jean A Chérasse, carton d'invitation à la projection du film pour la presse, Institut national de l'audiovisuel, *loc. cit.*

¹⁰ G. Poels, *Les trente glorieuses...*, p. 187.

¹¹ Cf. *Ibid.*, « Les femmes et les enfants d'abord : les premiers publics ciblés ».

norme relaie l'assignation sociale des femmes à des pratiques ménagères ou culturelles spécifiques. La représentation des femmes est un enjeu social et politique avant de former un objet historique légitime et répandu : Michèle Perrot se situe au croisement des deux approches militante et scientifique. Issue de l'histoire des mouvements ouvriers, pionnière de l'histoire des femmes dans les années 1970, elle dirige en 1991 avec Georges Duby une monumentale *Histoire des femmes en Occident*¹², ouvrage fondateur qui rend visible cet objet historique dans l'ensemble du champ universitaire. Mais cette légitimation scientifique de l'histoire des femmes intervient tard ; les documentaires qui s'y consacrent semblent être dans une impasse. Le sujet est abordé selon deux lignes conductrices qui correspondent à la visibilité de l'histoire des femmes dans la société : une première ligne politique, qui retrace l'histoire militante des mouvements féministes sans réellement prendre en compte le caractère contemporain de cette dernière ; une deuxième ligne historique qui, en l'absence d'interlocuteurs scientifiques spécialisés, procède à l'intégration de personnages féminins dans un discours historique traditionnel et genré au masculin.

a. Des femmes dans l'histoire...

Une première série historique consacrée aux femmes est diffusée sur TF1 en 1978 ; on ne peut pas toutefois considérer qu'elle aborde l'histoire des femmes en tant que groupe. *Une femme une époque*, de Régis Milcent¹³, est en effet une collection d'« itinéraires de femmes » sur le modèle classique des portraits historiques à la façon des *Bonnes adresses du passé*. Les femmes sélectionnées par la série le sont en tant que personnages historiques exceptionnels : Marilyn Monroe, Colette, Joséphine Baker, Coco Chanel, Anna Pavlova et Virginia Woolf apparaissent comme des personnalités incontournables de leur époque qui « ont toutes connu une destinée exceptionnelle, parfois tragique, et ont exercé chacune à leur manière une influence sur leur temps dans différents domaines : la littérature, le cinéma, le music-hall, la danse, la haute couture »¹⁴. Les enjeux de la série dépassent l'histoire de ces personnages : ayant eu une influence et une notoriété internationale, leur évocation biographique est l'occasion de retracer « les principaux événements politiques, économiques et sociaux qui marquèrent leur époque, ainsi que les grands mouvements des idées et l'évolution des mœurs dans la société qui les entourait. »¹⁵ Les dispositifs du film sont présentés comme une manière d'appuyer le caractère

¹² G. Duby, M. Perrot (dir.), *Histoire des femmes en Occident*, 5. vol., Paris, Plon, 1991-1992.

¹³ Jeune réalisateur de 28 ans, Régis Milcent a auparavant réalisé deux documentaires dans la série *Destins du siècle*, « L'Amérique de Wilson à Roosevelt » en 1973 et « La civilisation du pétrole » en 1974. Il est aussi le réalisateur de documentaires produits pour la presse filmée de Gaumont, *Hollywood* et *Tant qu'il y aura des livres*.

¹⁴ Régis Milcent, Dossier de presse TF1 de l'émission, Institut national de l'audiovisuel, Fonds TF1 – Dossiers d'émissions.

¹⁵ *Ibid.*

« sociologique » du documentaire : le regroupement d'« éléments fictifs et réels, des scènes reconstituées et des documents d'actualités » semble être le seul moyen, tout en demeurant dans le cadre de la véracité historique, de proposer une approche sensible du passé, « de retrouver le rythme et la sensibilité propres à chacune de ces femmes et de restituer le climat de l'époque ». *Une femme une époque* est un exemple des changements de paradigme esthétique qui touchent le documentaire historique à la fin des années soixante-dix et s'impose dans la décennie suivante : peut-être dans le sillage de l'anthropologie historique qui avait porté son regard sur les gestes et les paroles, de nombreux documentaires témoignent d'une obsession pour les « ambiances » du passé. L'histoire ne sert alors pas qu'à transmettre des connaissances précises sur des éléments du passé, elle doit permettre l'immersion sensorielle du spectateur dans des époques révolues : pour servir cette nouvelle ambition, une frange du documentaire historique est touchée dans les années quatre-vingt par une « confusion des genres » aboutissant à l'imposition des docudramas ou docufictions comme genre audiovisuel privilégié de représentations du passé¹⁶. On en observe déjà ici les prémices : des séquences de la vie des héroïnes sont jouées par des comédiennes, et Milcent tourne de fausses interviews avec acteurs interprétant des témoins du passé. Chaque type de séquences confère au discours historique une fonction particulière : aux scènes de fiction attachées au « climat » d'une époque, le réalisateur ajoute des « stock-shots glanés dans différentes cinémathèques d'Europe et des États-Unis »¹⁷ pour reconstituer le contexte social et économique.

D'après le réalisateur, du fait de ces regards croisés, la série constitue bien une œuvre sociologique :

A travers chacun de ces films, j'ai voulu faire une enquête sociologique sur une période particulière à travers les yeux d'une femme. Je crois en effet qu'on ne peut pas dissocier un personnage de l'époque dans laquelle il a vécu. Ces femmes célèbres m'ont particulièrement intéressé car elles sortaient du lot commun habituel et leur vie fut exemplaire. Il s'agissait d'évoquer par touches successives certains aspects de leur personnalité et, parallèlement, de broser un tableau de la société de l'époque évoquée en insérant des documents d'actualité. Partant de ce principe on ne pouvait guère prétendre tracer un portrait personnel complet de chacune de ces femmes.¹⁸

¹⁶ Cf. I. Veyrat-Masson, *Télévision et histoire...*

¹⁷ « La recherche des documents d'actualité qui devait illustrer la série m'a conduit aux Etats-Unis dans différentes cinémathèques. Ce travail de recherches à New-York, Los Angeles, Washington, fut passionnant. J'ai visionné des kilomètres de documents que les cinémathèques conservent fichées plan par plan sur tous les sujets possibles. [...] Il est certain que dans ce genre de film le travail de montage est énorme. Nous avons ensuite regroupé tous ces éléments, fictifs et réels, et chaque film a enfin pris sa forme. » (Régis Milcent, Dossier de presse TF1 de l'émission, *op. cit.*).

¹⁸ *Ibid.*

Sociologie particulière, qui envisage d'étudier la société dans son ensemble à partir de célébrités dont le parcours exceptionnel et individuel interdit la représentativité de groupes sociaux. En 1978, la question du féminisme n'est pas éludée mais ne constitue pas non plus un enjeu social, limité à un engagement propre aux personnages évoqués. Milcent porte toutefois un discours révélateur des manières d'appréhender la question de la lutte des femmes, certes progressiste mais déconnectée des cadres sociaux et mentaux d'une époque :

Douées de personnalités hors du commun, parfois adulées par les foules, ces six femmes fascinent encore aujourd'hui sans pour autant appartenir toutes au courant féministe. Certaines, comme Colette ou Virginia Woolf s'y rattachent naturellement dans la mesure où leurs œuvres et leurs idées ont largement devancé l'évolution des mœurs de leurs contemporains, paraissent tout à fait scandaleuse à leurs yeux. D'autres, comme Marilyn Monroe ou Coco Chanel paraîtront au contraire comme très représentatives de leur époque.¹⁹

Le documentaire historique semble trop engoncé dans un discours biographique traditionnel pour prendre la pleine mesure de questions sociales qui font alors l'actualité : les années quatre-vingt se signalent de même par l'absence presque totale de documentaires consacrés à l'histoire des femmes. Il faut attendre la fin de la décennie pour que le sujet soit débroussaillé : en 1989, deux séries documentaires abordent successivement l'histoire du féminisme et la question de l'engagement des femmes dans les conflits contemporains.

b. ... à l'histoire des femmes

En janvier 1989, TF1 diffuse un film en deux parties²⁰ produit par le journal *Marie-Claire*²¹, écrit par Françoise Giroud et réalisé par Guy Seligman, qui retrace l'histoire de la révolution féministe du XXe siècle en se focalisant en particulier sur les vingt-cinq dernières années, depuis 1964. Le point de départ du documentaire est le regard contemporain sur l'évolution de la condition féminine :

En vingt-cinq ans, les choses ont beaucoup changé en ce qui concerne les femmes. [...] Aujourd'hui, les femmes ont accès à toutes les carrières réservées, encore il y a peu, aux seuls hommes : elles sont académiciennes, gendarmes, policières, pilotes de

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Les années femmes*, diffusé sur TF1 le 4 et le 5 janvier 1989. Identifiant de notice INA : CPA88015589, CPA88015591.

²¹ Alix Dufaure, directrice du service audiovisuel du groupe Marie-Claire, est productrice déléguée.

ligne ou inspecteurs des finances et même, dans certains pays, chefs d'État. La pilule est en vente libre et l'IVG autorisée depuis la loi Simone Veil.²²

Laquelle évolution ne doit pas faire oublier les conditions de sa progression. L'histoire des femmes et du féminisme est une histoire violente, révolutionnaire, mais légitime :

Une révolution fait toujours de la casse. La Révolution des Femmes en a fait, c'est indéniable. Parmi celles qui étaient dans leur vingt ans en 1968, il y a eu, au fil des ans, des blessées, des mutilés de la libération, ô solitude... Mais le mouvement général a été si puissant qu'à observer ce qui s'est passé depuis vingt ans dans l'univers des femmes, on est impressionné par l'ampleur du changement de la condition féminine.²³

Le documentaire met ainsi en scène des femmes – par les archives ou l'interview – exemplaires des cadres sociaux dans lesquelles la condition féminine a progressé des années soixante à quatre-vingt : ce sont d'abord les cheffes d'État, dont Simone Veil, représentative avec François Giroud de la participation des femmes à la conduite des affaires d'état, propose l'analyse. Les mouvements féministes sont ensuite abordés par la question de la jeunesse militante et du monde du travail, les deux trouvant leur origine dans les événements de mai 68. Le cœur du discours est centré sur le parcours des femmes vers une normalisation : l'obtention de droits nouveaux est notamment considérée comme relative à l'accès à de nouveaux postes professionnels jusque-là réservés aux femmes, avec une séquence historique approfondie consacrée à la lutte pour le droit à l'avortement et à la contraception, tout entière rattachée à l'imaginaire des mouvements féministes. Le documentaire entend donc traiter de l'ensemble des thématiques – y compris la mode – par lesquelles les femmes ont fait entendre leur voix sur les vingt-cinq dernières années : cette histoire féministe est l'histoire d'une conquête, relatée par des grandes figures²⁴, dont l'évacuation des décennies qui la précède – et qui sont marquées par l'accès à des droits politiques et sociaux majeurs – invisibilise les phénomènes d'émancipation des femmes d'un cadre familial contraignant. Elles apparaissent ici en conquérantes irrésistibles ; le corollaire est que Françoise Giroud met en avant une histoire finie, close, arrivée à son aboutissement naturel et dont la continuité des luttes dans l'actualité

²² Françoise Giroud, *Télé 7 Jours*, janvier 1989.

²³ « Le panorama de Françoise Giroud », Dossier de presse TF1 de l'émission, Institut national de l'audiovisuel, Fonds TF1 – Dossiers d'émissions.

²⁴ Le documentaire met ainsi en scène une cinquantaine de témoins, parmi lesquelles Régine Desforges, Simone Veil, Gisèle Halimi, Hoëlle Kauffmann, Sonia Rykiel, Benoîte Groult, Inès de la Fressange et Antoinette Fourque.

contemporaine apparaît délégitimée²⁵. « Les luttes et les rêves »²⁶ sont en réalité abordés ici dans une perspective d'un féminisme de gouvernement de substance giscardienne, réactionnaire en ce sens qu'il célèbre les acquis politiques et sociaux tout en s'opposant aux revendications nouvelles. Françoise Giroud donne ainsi sa vision d'un supposé dévoiement du féminisme en 1989, par la mise en avant d'une « femme nouvelle », visible dans les pratiques vestimentaires²⁷ et jusque dans l'utilisation de la contraception responsable de l'apparition d'une « nouvelle espèce » de jeunes femmes irresponsables :

A entendre les jeunes personnes de seize, dix-sept ans, dix-huit ans, mignonnes et bien élevées, expliquer comment elles changent de partenaires et se font draguer sans aucune culpabilité, sans une nuance d'angoisse – angoisse pourquoi ? Il y a la pilule ! - on a l'impression d'être en face de mutantes. Elles ne sont pas plus ou moins dévergondées que leur mère ou leur grand-mère, ce n'est pas la question. Elles appartiennent à une autre espèce [...]. Quand les aventures épisodiques se succèdent jusque vers vingt-huit – trente ans, leur multiplicité est désormais vécue comme normale dans la vie d'une femme. [...] Distraction, négligence, oubli provoqué par le désir inconscient de se rassurer sur sa capacité à procréer, on se retrouve parfois en train de solliciter une IVG.²⁸

La fin des années 1980 est, selon Giroud, à la fois marquée par l'horreur de l'évolution des mœurs, notamment dans le sentiment maternel²⁹ et la multiplication des « constellations familiales compliquées », et l'hypocrisie d'une société dont la « mode » est au féminisme, vanté par les publicitaires mais bien loin d'avoir conquis le cœur des foyers³⁰. Françoise Giroud en vient même à regretter la disparition des modèles féminins sexualisés que convoquait le cinéma

²⁵ « C'est fatigant d'être une femme. C'est même très fatigant. Mais, pour la première fois dans l'Histoire, cela ne signifie plus subir, cela signifie conquérir. Un fameux changement. » (« Le panorama de Françoise Giroud », *op. cit.*). Le champ lexical du documentaire est par ailleurs porté sur la métaphore militaire et du conflit : le féminisme constitue une « bataille » dont l'objectif est la prise des « forteresses » masculines.

²⁶ Pour reprendre le très beau titre de Victor Hugo, et son réemploi dans l'ouvrage indispensable de Michèle Zancarini-Fournel, « *Les luttes et les rêves* », une histoire populaire de la France de 1685 à nos jours.

²⁷ « En principe, le pantalon déssexualise. En pratique, voir ce que les filles en font quand elles portent des jeans moulants. C'est toute l'ambivalence des femmes d'aujourd'hui prises dans un double mouvement : l'émancipation du rôle d'objet, menée tambour battant, et la volonté de rester objet de désir. » (« Le panorama de Françoise Giroud », *op. cit.*).

²⁸ *Ibid.*

²⁹ « Émotion neuve et bouleversante de l'échographie, émotion antique, oubliée et ressuscitée de l'allaitement, vertige devant les nouvelles techniques de fabrication des bébés, en éprouvette, congelés, enfouis dans le ventre de mères porteuses. Une femme prêtant ses flancs à sa fille stérile, ô merveille, ô horreur... » (*Ibid.*).

³⁰ « L'intéressant est d'observer par qui, depuis quelques temps, les vertus desdits produits sont exaltées. Il y a vingt ans, on se servait de la Mère Denis [...]. Maintenant, qui met le linge dans la machine [...] ? Un homme ! Et qui change les couches-culottes de bébé ? Un homme ? Et qui nettoie le sol de la cuisine ? Un homme. Ne demandez pas combien ils sont qui se livrent effectivement à ces activités. Nombreux sans aucun doute. Les publicitaires savent ce qu'ils font. [...] » (*Ibid.*). « Conclusion : Les femmes font l'histoire mais ce sont les hommes qui l'écrivent, et tant pis s'ils ne croient pas aux femmes. » (Document manuscrit, conducteur des séquences de l'émission, Institut national de l'audiovisuel, *loc. cit.*).

classique : « Les vedettes d'aujourd'hui sont fabriquées par la télévision, et ce ne sont pas des actrices, mais des journalistes. [...] on ne s'identifie pas à une journaliste, sauf à vouloir faire soi-même ce métier. Le public féminin est donc sans 'modèle' de séduction. »³¹ Le discours de Françoise Giroud à propos de son film dénote bien l'une des fonctions les plus importantes du documentaire historique qui ne traite pas « que » du passé : au-delà de l'évocation de l'histoire, dès lors que ce dernier est considéré dans ses manifestations politiques, la célébration du passé n'est jamais sans lien avec des opinions contemporaines défendant un certain modèle de société dans le présent.

Marqué par cette prise de position réactionnaire, le documentaire subit les foudres de la critique de presse de gauche. Quelques jours avant la diffusion de l'émission, Gisèle Halimi signe une « Lettre à la fille que je n'ai pas eue » dans laquelle elle défend les enjeux du féminisme des années quatre-vingt finissantes, essentiellement autour de la nécessité de lutter pour ne pas voir disparaître les acquis des combats précédents et l'évolution du rapport de domination genre dans les relations personnelles entre hommes et femmes, et affirme une position fondamentalement opposée à celle de Françoise Giroud :

Moralité : l'essentiel reste à faire. Puisque rien n'est plus contagieux qu'une démarche de libération, celle de la femme doit permettre à l'homme de devenir le propre héros de sa désaliénation. [...] Alors, ma fille, fini le féminisme ? Je sais, tu trouves le mot ringard. Il porte pourtant plus d'espoirs pour l'humanité que le prétendu humanisme.³²

A la suite de la diffusion d'une faible audience³³, *Libération* publie une critique acerbe qui dénonce les œillères d'une vision du féminisme détachée de la base sociale, tout en reconnaissant les réussites d'une émission qui contribue à rendre visible une histoire révolutionnaire – précisément, en 1989, pendant une année dédiée – à la télévision :

Ces images brossent, dans la première émission, un tableau assez superficiel de la condition féminine dans les années 60 et 70 [...]. Mais pas un mot sur le MLAC, ni sur les ouvrières de chez Lipp ou la manif des prostituées de Lyon et Paris (74-75) ; comme si l'émission se contentait de refléter la clientèle ciblée par *Marie-Claire*. La réalisation classiquissime confirme cette impression, ainsi que le choix des intervenantes (BCBG moderne et NAP). Mais, dans la première partie des *Années femmes*, un élément retiendra l'attention. Les réalisatrices ont retrouvé Marie-Claire

³¹ « Le panorama... », *op. cit.*

³² Gisèle Halimi, « Lettre à la fille que je n'ai pas eue », *L'Événement du jeudi*, 29 décembre 1988.

³³ Diffusées en deuxième partie de soirée, les deux parties du documentaire reçoivent successivement 8,9% et 10,1% des parts d'audience. Cette dernière est faible, mais procure certainement satisfaction du fait du faible coût de production en comparaison avec la plupart des documentaires de montage de l'époque, de 99 000 francs pour deux films.

Chevallier... Nous sommes en 1972. Un an plus tôt, 343 « salopes » signaient un Manifeste pour l'avortement.³⁴

Jusque dans l'écriture de l'histoire des femmes, l'année 1989 est marquée par des conflits politiques et mémoriels, cristallisés autour de l'événement révolutionnaire dont la conceptualisation et l'insertion dans une histoire de la pensée qui renvoie dos à dos philosophie révolutionnaire et systèmes totalitaires soulève autant de questions – sinon plus – que l'analyse strictement événementielle des événements. Bien que n'ayant – *a priori*, tant les événements révolutionnaires sont scandés par l'action des femmes, des journées d'octobre 1789 aux écrits d'Olympe de Gouges – rien à voir avec les commémorations en cours cette année-là, ce récit lié à des questions d'oppression, d'émancipation et de conquête des libertés est perméable aux concepts philosophiques et controverses historiographiques guidées par François Furet et consorts dans la revue *Le Débat*³⁵.

Plus tard cette année-là, FR3 diffuse une série dont l'objectif avoué, en saisissant « les femmes » comme un objet et un groupe social autonome, est de réparer les injustices d'une historiographie traditionnellement centrée sur les personnages masculins et qui ignore la place tenue par les femmes dans l'organisation sociale. André Rouch l'a montré, la société nationale fondée sur la conscription et la mobilisation du citoyen en temps de guerre a renforcé les structures sociales viriles, particulièrement observables dans les politiques de commémoration focalisées sur l'hommage aux morts pour la patrie, dont l'un des effets sur les rapports sociaux de genre est la mise à l'écart des femmes du champ social, mémoriel et politique³⁶ :

Elles tiennent, entre autres, à distance les femmes – mères, veuves, fiancées, sœurs – dont le 'genre' n'est, de toute évidence, pas officiellement 'représenté' ici. [...] La mise à l'écart des femmes s'y concrétise par la séparation des rôles : d'un côté, spectateurs et spectatrices assisent muets et immobiles à la cérémonie, de l'autre les

³⁴ *Libération*, « Ah, les femmes ? », 4 janvier 1989.

³⁵ Cf. M. Agulhon, J.-D. Bredin, G. Chaussinand-Nogaret (dir.), *1789...*

³⁶ « Mémoires et Journaux de guerre, de campagnes ou de services militaires traitent d'une partie essentielle de l'identité masculine, de cette force sacrée sur laquelle les hommes se sont appuyés durant deux siècles pour résister à leur vulnérabilité, lorsqu'ils se sont trouvés confrontés à la conscription obligatoire : voilà l'épreuve genrée que ce nouveau monde, la société nationale, a fait peser sur eux. Une nation, qui démocratise l'activité militaire avec la conscription, la généralise à tous les citoyens mâles, mobilise ceux qui sont en âge et en état de combattre, exige une société virile. Aucune constitution physique n'empêche une femme de tirer au fusil, mais la fonction de ces récits les exclut de cette condition sociale. La conscription a consacré dans la société post-révolutionnaire la séparation géographique, affective et symbolique du fils et de sa mère : elle isole les hommes du monde féminin et ne les rend à la société civile qu'après avoir tué d'autres hommes. Les moyens de détruire et de tuer, bref le recours à la violence armée, ne sont pas des privilèges féminins : leurs rôles de mère, d'épouse, de fille, de sœur tiennent les femmes à l'écart de la guerre, et donc du cercle des hommes. Elles sont aussi subordonnées à eux dans l'usage du récit guerrier où la violence est au cœur de l'identité, et où exposer son corps à l'ennemi et sa vie à la mort garantit par ailleurs la paix dans l'univers des femmes et des enfants. C'est dire que la compétence guerrière n'explique pas la domination des hommes dans la société contemporaine, elle la présuppose, et le mythe du grognard, du poilu ou du « para » l'a établie sur des fondements nouveaux. » (André Rouch, *Histoire : l'hypothèse du masculin*, in E. Cohen, P. Goetschel, L. Martin, P. Ory (dir.), *Dix ans...*, p. 116-117)

acteurs, tous masculins, composent un cortège qualifié, une haie d'officiants, avec la pompe des uniformes.³⁷

A la télévision, dont le discours historique est en grande partie occupé par les représentations des combattants des conflits du XXe siècle, la même mise à l'écart apparaît : dans les documentaires qui s'y consacrent, les femmes sont cantonnées à un rôle de civils dont les rares apparitions sont des images de fuite, comme pour signifier que l'effondrement d'une société ne réside pas dans la mort d'un homme sur le champ de bataille mais dans l'abandon du foyer par ceux restés passivement derrière, les femmes et les enfants ; les vieillards ont eux le bénéfice de la figure de l'ancien combattant dont le sang a déjà été versé. C'est cette situation qui constitue le point de départ de la série réalisée par Guylaine Guidez et consacrée aux *Femmes dans la guerre*. La série est une véritable création télévisuelle, qui se refuse à adopter l'esthétique classique des films de montage ; initiée par Bernard Faivre d'Arcier à la Sept, la série rencontre un certain succès pendant l'été 1989, présentée notamment au Festival des Peuples de Florence et au Festival des films de femmes à Montréal ; sa réalisatrice reçoit des mains du président Mitterrand l'Ordre national du mérite³⁸.

Pour écrire le scénario de la série, Guylaine Guidez part de l'évidence : les femmes n'ont pas encore été saisies comme objet historique de l'événement qui occupe une partie considérable des mémoires contemporaines. Face à cette « histoire accaparée par les hommes », à laquelle les femmes ont pourtant participé, la réalisatrice considère qu'il « était temps de rendre à César ce qui lui appartient » : « J'ai d'abord fait une recherche historique dans les bouquins. J'ai constaté que la place des femmes dans les livres traitant de la Seconde guerre mondiale était très faible. Il y avait une injustice à réparer : montrer que les femmes se sont démenées. »³⁹ Du fait de l'absence d'une historiographie fournie, ce sont les témoignages qui constituent le matériau de la série : la réparation des injustices de l'histoire procède avant tout de la libération de la mémoire⁴⁰. Plutôt que de produire un film de montage rébarbatif, Guidez envisage son projet comme la constitution d'une « histoire vivante des femmes pendant la guerre », écrite « de l'intérieur, sous l'œil de la caméra » plutôt que sur la table de montage. Assistée de Dominique Vieillon, directrice de recherches au CNRS et spécialiste de l'histoire de la Résistance, Guylaine Guidez organise l'enregistrement du témoignage d'une cinquantaine de femmes selon un critère de représentabilité nationale : la moitié des témoins sont des femmes françaises, les autres sont anglaises et allemandes pour la plupart, mais participent également

³⁷ *Ibid.*, p. 120.

³⁸ Dossier de presse FR3 de la série, Institut national de l'audiovisuel, Fonds INA – Productions et coproductions INA.

³⁹ Guylaine Guidez, *France-Soir*, 28 juillet 1989.

⁴⁰ « Que devient la vie d'une femme en temps de guerre ? [...] Il a suffi de puiser, pour le savoir et nous le dire, dans la mémoire de celles qui avaient entre 18 et 30 ans au cours du dernier conflit mondial. Ce sont nos mères et grand-mères, derniers témoins de cette vaste et périlleuse aventure humaine. » (Dossier de presse FR3 de la série, *op. cit.*).

des témoins polonaises, italiennes, belges, luxembourgeoises, norvégiennes, grecques, yougoslaves, russes. L'enjeu de recueillir l'ensemble de ces mémoires est d'une importance toute contemporaine :

A l'heure où l'Europe en voie de constitution cherche à quelle communauté d'expériences se référer, il était intéressant de comparer l'exode d'une allemande à celui d'une française, les activités clandestines d'une résistante norvégienne à celles d'un agent secret anglais, l'expérience de déportation d'une italienne à celle d'une polonaise, etc. [...] La guerre ayant été vécue pareillement sous toutes les latitudes, un message éminemment pacifiste ressort de l'ensemble.⁴¹

La sélection des témoins est aléatoire, sans nécessairement chercher à imposer des têtes connues⁴² : « ainsi une vérité humaine et sociologiquement valable a-t-elle pu mieux se dégager. » Aux tambours battants et trompettes tonitrueuses du *De Nuremberg à Nuremberg* de Rossif, diffusé l'année précédente, Guylaine Guidez répond par le refus du sensationnalisme qui reflète mieux ce que fut la guerre pour ces femmes : « même lorsque la planète se met à feu et à sang, il arrive que la vie soit morne, les émotions étouffées, les réactions ambiguës. » De même, le récit chronologique classique est délaissé : on lui préfère un discours thématique, appuyé sur « une appréhension logique des événements du temps de guerre », qui met successivement en scène les « temps de peur », « temps de misère », « temps de service », « temps de courage », « temps de douleur ». Par la mise en scène du témoignage enfin, la réalisatrice impose un dispositif épuré qui tranche avec la tradition esthétique du documentaire :

Je n'ai pas voulu aller filmer ces femmes chez elles avec le canapé, la table et l'abat-jour dans un coin comme on fait maintenant. Non, je les ai toutes fait venir au même endroit, assises sur un siège nu avec un fond bleu qui permet l'incrustation ensuite. Je voulais un acte volontaire, ce don de mémoire qui demande un certain travail.⁴³

L'heure n'est plus à la mise en situation des témoins qui retournent sur les lieux du combat, mais à l'exploration d'une mémoire trop longtemps tue : Guidez définit son dispositif de l'entretien comme un entre-deux « du confessionnal et du psychanalyste » qui permet la libération de la parole, laquelle se travaille à l'avance et requiert la patience de l'intervieweuse⁴⁴.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Quelques « personnalités marquantes », représentantes des réseaux de résistance, sont tout de même présentés à l'écran : les plus célèbres sont Lucie Aubrac, Marie-Madeleine Fourcade, Geneviève de Gaulle, Denise Vernay, Marie-José Chombart de Lauwe, Anise Postel Vinay, Madeleine Riffaut.

⁴³ Guylaine Guidez, *Le Monde*, 23 juillet 1989.

⁴⁴ « Il ne faut pas trop parler avec les gens avant, parce qu'ils ne vont pas répéter ensuite ce qu'ils ont dit une fois. Il faut les amener à une sorte d'oubli, d'abandon, partir lentement, léger, entrer peu à peu dans ce qui doit se dire et ce qui n'est pas toujours prévu. » (*Ibid.*).

Le dispositif de montage présente toutefois une originalité inédite, qui répond à la politique de création audiovisuelle menée par l'INA : les documents cinématographiques exploités sont insérés sur le fond uni du plateau pour faire communiquer la mémoire, transmise au travers d'une double sélection du souvenir et du langage, avec l'apparente objectivité des prises de vues mécaniques. La difficulté principale demeure la sélection de ces documents d'archives : Guidez est confrontée à l'absence d'images d'époque qui documentent les aspects du conflit que la mémoire met en avant, alors qu'elle considère qu'elles sont « nécessaires pour visualiser le discours » : il existe peu d'archives cinématographiques sur l'action des femmes durant la guerre sans rentrer dans le cadre de prises de vues qui placent l'homme au centre du dispositif. La recherche documentaire aboutit tout de même à des trouvailles inattendues :

Des documents passionnants ont été trouvés dans les archives yougoslaves (pendaisons publiques de femmes, enfants en déportation), dans les archives soviétiques (femmes travaillant à l'industrie de guerre), dans les archives anglaises (femmes en uniforme, la princesse Elisabeth les mains dans le cambouis de son moteur d'ambulance) et bien évidemment dans les archives de l'INA pour tout ce qui concerne la vie quotidienne dans la France occupée.⁴⁵

Le montage exploite de même de nombreux extraits des films tournés à l'ouverture des camps, des photographies issues des collections personnelles des témoins, ainsi que de films de fiction, dont *La Dernière étape* de Wanda Jakubowska. La réussite de la série, en-dehors de sa programmation télévisée, tient également aux publications ultérieures : l'intégralité des témoignages recueillis sont publiés dans un ouvrage chez Perrin⁴⁶ qui répond au projet initial de « jeter les bases d'une « histoire des femmes pendant la guerre » en transposant le discours du documentaire dans le domaine de l'écrit et doit concurrencer cette forme traditionnelle de la connaissance historique trop peu étayée : « Si vous prenez l'énorme ouvrage *Les Français sous l'occupation*, par exemple, on compte une page et demie seulement sur les femmes. »⁴⁷ Il s'agit aussi, sous une forme plus expansive que le documentaire, de fournir un accès exhaustif à la mémoire recueillie : sur les cinquante heures de témoignages enregistrées, le montage de la série en a conservé trois. Enfin, la diffusion même de la série encourage la production de discours lui emboitant le pas : depuis les années cinquante, la presse spécialisée de télévision a coutume de proposer à ses lecteurs des articles historiques qui servent de résumé des émissions ou de mise en contexte en permettant la bonne compréhension. Avec *Femmes dans la guerre*, les titres de presse spécialisée ouvrent leurs colonnes aux témoins mises en valeur par Guidez : ainsi, le documentaire assure la légitimité d'un discours spécifique et autonome sur la

⁴⁵ Dossier de presse FR3 de la série, *op.cit.*

⁴⁶ Guylaine Guidez, *Femmes dans la guerre (1939-1945)*, Paris, Perrin, 1989.

⁴⁷ Guylaine Guidez, *France-Soir*, 27 juillet 1989.

participation des femmes aux conflits du XXe siècle de même qu'il insiste sur la nécessité de saisir des mémoires qui risquent à terme de disparaître, alors que la décennie suivante va se lancer dans le recueil de témoignages des derniers poilus.

Les représentations de l'histoire des femmes dans les documentaires qui abordent spécifiquement ce sujet souffrent, *in fine*, de plusieurs maux. En premier lieu, la saisie de l'histoire des mouvements de lutte féministes est dépossédée de son caractère révolutionnaire par l'imposition d'un discours conservateur : la saisie d'un sujet de société en tant qu'objet historique contribue à le fixer dans un passé abouti, cloisonné et séparé du présent dans lequel la révolution n'a plus lieu d'être. Par ailleurs, la représentation des femmes a bien conduit à l'élaboration d'un discours original à même de contrebalancer le poids d'une culture historique dans laquelle les femmes sont invisibilisées⁴⁸ ; mais cette mise en avant se fait en correspondant à des normes viriles de l'histoire et n'autorise pas l'élaboration d'une histoire spécifique des femmes détachée du primat masculin. Il convient surtout de noter que ces quelques émissions consacrées à l'histoire des femmes pèsent peu dans l'ensemble du corpus des documentaires ; surtout, il faut attendre 1989 pour que des séries soient produites en s'intéressant à la moitié de l'humanité. Si le documentaire historique est, par ailleurs, le lieu de riches discours historiographiques ou de mise en valeur des tabous historiques, il est irrémédiablement voué à une histoire genrée, au masculin, dans laquelle les femmes n'existent qu'à peine.

2. Ouvrir la focale : le documentaire à la conquête du monde

On l'a vu dans la première partie, les années soixante-dix à quatre-vingt sont marquées par l'ouverture des documentaires historiques à de nouveaux espaces géographiques : si la mise en scène de l'histoire de la France et des Français reste largement dominante, des séries documentaires participent à la production timide d'une histoire mondialisée, dont certaines sont conçues avec l'ambition assumée d'offrir un regard nouveau sur l'histoire aux téléspectateurs. Pour certaines, l'ouverture à de nouveaux horizons consiste simplement en l'extension de thématiques traditionnelles portées par les documentaires historiques à des sujets étrangers : c'est le cas de la série *Histoires de l'histoire* – sans lien aucun avec le projet inachevé de Jean-Jacques Bloch – qui ouvre le cadre des émissions de patrimoine aux grandes forteresses du monde. L'évocation historique des châteaux de la Loire, de Bavière ou du Portugal n'apparaît pas particulièrement dépaysante ; le regard est en revanche décentré dès que la série s'intéresse au château de Chapultepec⁴⁹. Plus que pour les autres épisodes, le film consacré au Mexique porte un regard sur une absence : la forteresse y apparaît comme le symbole de

⁴⁸ Cf. Michelle Perrot, *Les femmes ou les silences de l'histoire*, 1998, rééd. Paris, Flammarion, 2020.

⁴⁹ *Histoires de l'histoire*, « Chapultepec », diffusé sur FR3 le 11 septembre 1983. Identifiant de notice INA : CPC83052964.

l'oppression européenne sur les populations aztèques. Elle constitue la trace par laquelle les auteurs cherchent à retrouver l'histoire effacée d'un peuple assassiné ; la présentation du documentaire expose sobrement que « ce site privilégié, et le château qu'il enserme, permettent de cerner l'histoire complexe du Mexique, des origines à nos jours, en évoquant les épisodes les plus caractéristiques d'une évolution marquée par la servitude, l'héroïsme et l'esprit d'indépendance. »⁵⁰ Dans une moindre mesure, la visite de l'Alhambra⁵¹ est marquée des mêmes intonations : certes « décor des Mille et une nuits », marquée par des « riches heures et des péripéties dramatiques » où les « amours passionnés » côtoient la « magie et la musique », c'est aussi et surtout le lieu d'une « tragédie inexpiable » dont les « quelques taches de sang » rompent encore la paix et la sérénité. Les documentaires historiques vont plus loin dans l'ouverture à d'autres espaces dès lors qu'ils mettent explicitement en scène l'histoire de civilisations étrangères détachée de toute rapport à l'histoire européenne : *La Splendeur des Moghols*, série de François Gall produite par Antenne 2 en 1985, invite ainsi à découvrir la civilisation moghole, « grande méconnue », en dépassant l'imaginaire stéréotypé des minarets du Taj Mahal, par un décentrement du regard et une découverte synonyme de curiosité :

Voyager n'est pas seulement visiter, c'est approfondir. C'est comprendre les lieux, les hommes, le passé... Alors s'installe en nous ce sentiment de dépaysement qui est l'essence même du voyage. Voir, et savoir ! Lorsqu'on sait, on tire du dépaysement le maximum de ce qu'il offre [...] : montrer de belles images, mais au-delà de l'apparence, atteindre à l'esprit, au cœur de ceux qui créèrent et vécurent cette civilisation.⁵²

Pour ce faire, les documentaires retracent une histoire civilisationnelle des moghols fondée sur plusieurs objets historiques, dont la mode vestimentaire ou l'histoire de la musique sont le sujet d'émissions entières. La même année, Antenne 2 aborde également, sur un ton plus événementiel que civilisationnel, l'histoire de l'archipel nippon avec la série *Japon, le rêve et l'histoire*, qui transmet une vision conflictuelle de l'histoire marquée par un choc des cultures : c'est d'abord celui, au Ier millénaire, de l'intrusion du bouddhisme indien dans « l'archipel des Kami »⁵³ voué au shintoïsme, relayé au millénaire suivant par la découverte de la civilisation européenne. A terme, le choc culturel est un conflit civil japonais, entre le « superbe isolement » et « l'ouverture de Meiji » ; le dernier épisode de la série est consacré à la culture japonaise depuis l'après-guerre, selon le leitmotiv éculé d'un pays partagé entre la modernité économique

⁵⁰ Dossier de presse FR3, Institut national de l'audiovisuel, Fonds FR3 – France 3.

⁵¹ *Histoires de l'histoire*, « L'Alhambra », diffusé sur FR3 le 21 août 1983.

⁵² Dossier de presse Antenne 2 de la série, Institut national de l'audiovisuel, Fonds FR3 – France 3.

⁵³ *Japon, le rêve et l'histoire*, « Le Bouddha dans l'archipel des Kami, VIIe-XIIe siècles », diffusé sur Antenne 2 le 9 septembre 1985. Identifiant de notice INA : CPB85100174.

et les traditions culturelles. L'ouverture du documentaire est, par ailleurs, explicitement identifiée comme un rattrapage des discours relevant d'une histoire académique. Robert Clarke et Jacques Audoir produisent *Au-delà de l'histoire* pour « remplir le vide existant dans les tous les livres d'histoire » :

Les livres de classe commencent toujours par nos ancêtres les Gaulois, or ce qui s'est passé pendant les millénaires qui ont précédé est plus important. Les bases essentielles de notre civilisation ont été mises en place à ce moment-là ! L'agriculture, la domestication des animaux, la métallurgie, le commerce, les armes... [...] Nous n'avons pas voulu aller dans les musées, mais sur le terrain, là où les fouilles ont lieu. Et, chose nouvelle, nous avons créé toute une archéologie expérimentale, en refaisant les gestes de la préhistoire... pour essayer de comprendre comment d'un caillou vert fondu, on a pu trouver le cuivre, etc.⁵⁴

Dans cet objectif de « restituer aux civilisations disparues la place qui leur revient dans l'humanité » – c'est bien d'une réparation qu'il s'agit : dans un autre épisode, les auteurs estiment que « justice devait être rendue à la civilisation de Koush »⁵⁵ – l'histoire est ainsi expérimentale : les producteurs de la série font abattre cinquante arbres pour construire « la cabane du néolithique », reliée par vingt mille branches de noisetiers et isolée par de la terre mélangée à la paille, et soulever une pierre de trente tonnes par cent soixante-dix hommes pour comprendre l'érection des menhirs. La série est réalisée en collaboration avec des historiens qui assurent le caractère scientifique de cette archéologie expérimentale : Jean-Paul Demoule fait partie des intervenants. La télévision s'affirme comme une alliée de la recherche et de la vulgarisation ; Jean-Pierre Mohen, conservateur au musée des Antiquités nationales de Saint-Germain-en-Laye, salue les avantages qu'apporte le média à l'archéologie⁵⁶. La représentation dans les documentaires de la science archéologique et des historiens au travail sur des chantiers de fouilles est à son apogée dans cette période d'âge d'or historiographique ; la série de René Chanas, *A l'aube de l'histoire*, exploite de même la mise en scène d'exhumations d'artefacts archéologiques au bénéfice d'un discours de l'émotion, sensible aux lieux et aux traditions, qui trace la permanence d'une culture européenne au travers des siècles.

Ouvrir son champ de vision, c'est aussi aborder pour la première fois des événements historiques plus récents, dans un contexte de programmation toujours écrasée par le poids de

⁵⁴ Robert Clarke, dossier de presse TF1 de la série, Institut national de l'audiovisuel, Fonds TF1 – Dossiers d'émissions.

⁵⁵ *Au-delà de l'histoire*, « Kerma, capitale du pays de Koush », diffusé sur TF1 le 28 janvier 1982. Identifiant de notice INA : CPA82051417.

⁵⁶ « Le premier avantage, c'est que les gestes sont retransmis et sont liés au son, le deuxième, c'est que le film donne un reflet enjolivé de la réalité ; le cameraman choisit les meilleurs angles de prises de vue, le monteur supprime tout ce qui n'est pas nécessaire, le troisième avantage est que la télévision met l'archéologie à la portée de millions de gens. [...] Un film rend peu sensible la lenteur de la fouille, sa monotonie, le côté astreignant des recherches ; il lui manque la dimension du temps. » (Jean-Pierre Mohen, *Ibid.*).

la Seconde Guerre mondiale : Hubert Knapp dirige en 1988 l'adaptation française d'une série documentaire de la BBC sur la guerre de Corée, diffusée sur FR3 à l'occasion des Jeux olympiques de Séoul. Ces documentaires ne tranchent toutefois pas avec le discours général porté sur les faits de guerre ; il s'agit d'une histoire militaire du conflit, écrite dans un ordre chronologique strict et dans laquelle les passions personnelles l'emportent sur les logiques politiques⁵⁷. L'intérêt manifesté par la télévision française tient surtout à la possibilité d'évocation du bataillon français dont l'engagement pendant le conflit fut héroïque et justifie d'être porté aux mémoires contemporaines : « composé d'environ 1500 hommes commandés par le général Montclar, [il] fit l'admiration du commandement américain : il perdit plus de la moitié de ses effectifs dans des batailles parfois inutiles, contre un ennemi 10 fois supérieur en nombre. »⁵⁸ Les vétérans du conflit sont représentés par des témoins aux parcours et statuts variés : y témoignent un journaliste de guerre, Jean Larteguy, un ancien sergent-chef devenu député, Robert-André Vivien, un « jeune combattant », Michel Rossi, mais également Jacques Dupont, réalisateur du film *Crèvecoeur*⁵⁹, le général de Cockborne et François de Castries. L'enjeu est toutefois important pour les adaptateurs du documentaire de présenter à la télévision un sujet historique inédit et relativement récent : les archives de la BBC constituent « des images exclusives qui n'ont jamais été montrées depuis les journaux d'information pendant la guerre »⁶⁰, désormais nimbées d'une valeur de documents historiques ; c'est toutefois bien la compréhension de l'événement contemporain, et la nécessité explicitement proclamée de continuer la lutte contre le communisme, qui justifie le discours historique : « presque quarante ans plus tard, les Jeux olympiques ayant lieu à Séoul, capitale de la Corée du sud, le temps est venu de parler de cette guerre » dont l'« injustice » de l'absence mémorielle se mesure également au fait qu'elle fut plus dévastatrice que celle du Vietnam.

In fine, c'est toutefois bien par la mise en valeur d'une histoire des arts que le documentaire historique propose une histoire des civilisations originale. En concordance avec une politique culturelle revigorée, et deux ans après la commande par François Mitterrand de la pyramide du Louvre, la télévision française prend la mesure de l'intérêt que représente *Le plus grand musée du monde* pour disposer d'un accès direct à d'autres cultures. La série est l'œuvre d'un habitué de la télévision culturelle : Jean-Marc Leuwen est à l'origine du projet, qu'il écrit

⁵⁷ « Les quatre épisodes examinent dans l'ordre chronologique l'histoire militaire de la guerre : les tensions sous-jacentes et les stratégies du commandement américain comme le professionnel général Ridgway qui gardait toujours son sang-froid et le flamboyant général McArthur qui commandait les forces américaines. » (Dossier de presse FR3, Institut national de l'audiovisuel, Fonds FR3 – France 3).

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ Film documentaire de 1955, produit par le ministère de la Défense nationale à la suite de l'envoi du bataillon français en Corée, il met en scène des volontaires du bataillon dans une opération particulièrement difficile.

⁶⁰ *Ibid.*

et réalise en collaboration avec un collectif important⁶¹. Les limites d'une histoire générale des civilisations⁶² est toutefois vite atteinte : l'universalité que défend Leuwen, fruit de l'utopie des Lumières qui permet, au XXe siècle, d'observer l'histoire du monde, se limite en réalité à « une évocation de la civilisation occidentale »⁶³, qui aborde par les marges les rives orientales de la Méditerranée.

Diffusée en 1985, la genèse de la série remonte dans les faits à 1973, avec un premier rapprochement entre Jean-Marc Leuwen et Michel Laclotte, conservateur en chef du département de la peinture du Louvre. Il faut six années pour que le projet soit étudié par des responsables de production à la télévision, après que la série *Sept jours en Perse* de Leuwen a suscité une grande satisfaction. Le parcours du combattant que constitue la production de la série illustre la difficulté à mettre en œuvre des documentaires historiques ambitieux, en particulier lorsque le montage d'images d'archives n'est pas une possibilité : une étude de faisabilité est menée pendant un an autour des collections du Louvre, en collaboration avec des conservateurs, et aboutit à la rédaction d'un rapport de trois cent cinquante pages identifiant « un listing complet des œuvres indispensables » et un plan de tournage dans les pays d'origine des œuvres employées. Initialement prévue pour être diffusée sur Antenne 2, la série est refusée par Pierre Desgraupes, avant que la production ne soit relancée par André Harris, nouveau directeur des programmes de TF1, en 1981. La coproduction est ouverte à la télévision japonaise (NHK) en 1982, ce qui permet d'envisager réellement une mise en production : le devis très lourd rendait jusque-là l'émission incertaine. Le coût de la série est absolument titanesque : le budget total s'élève à trente-six millions de francs, avec une participation de NHK à hauteur de 42%⁶⁴. Fort de ce budget, Leuwen peut envisager la production de documentaires réellement originaux qui rompent avec les dispositifs classiques du genre. Il s'agit de transformer la série en « spectacle » pour « sortir du cadre du documentaire traditionnel »⁶⁵ :

⁶¹ La série est notamment préparée avec le concours de conservateurs du musée du Louvre ; en plus de Jean-Marc Leuwen, les auteurs en sont Marie-France Briselance (journaliste collaborant à France-Culture et RMC, *Télérama* et au *Monde diplomatique*, elle est l'auteur de nombreux documentaires et est titulaire d'une maîtrise en histoire de l'art), Jean Curtelin, Hélène Misserly et Françoise Xenakis. Pour la réalisation, Jean-Marc Leuwen est assisté de Daniel Lander, qui a alors déjà réalisé un certain nombre d'émissions historiques sur des sujets variés, et d'autres réalisateurs ayant déjà une expérience dans le domaine du documentaire historique comme Carlos Vilardebo.

⁶² « Il ne s'agissait pas d'établir un catalogue, plus ou moins bien raisonné, du Louvre, mais de frayer un parcours de civilisation. Les œuvres sont pour moi des signes. Signes laissés par des hommes qui ont appartenu à d'autres civilisations... » (Jean-Marc Leuwen, *Le Quotidien*, date inconnue).

⁶³ Dossier de presse TF1 de la série, Institut national de l'audiovisuel, Fonds TF1 – Dossiers d'émissions.

⁶⁴ La série rencontre par ailleurs un certain succès au Japon, certainement plus du fait de l'attrait du musée du Louvre que du discours historique : avec un épisode diffusé par mois pendant un an, l'indice d'écoute y est de 11,5% au début de la programmation et de 15% pour les derniers films, sur une prévision de 7% d'audience pour les grands documentaires du genre.

⁶⁵ *Ibid.*

Il a fallu mettre au point, avec la collaboration des auteurs qui ont participé à l'écriture des dialogues et des textes, une formule nouvelle et peu expérimentée, d'autant plus difficile à définir que nous étions prisonniers d'un ensemble de notions historiques et artistiques vis-à-vis desquelles on ne pouvait se permettre aucune liberté. Ces émissions tendent vers le spectacle mais conservent la rigueur de l'information, la précision dans le propos d'un livre d'art.⁶⁶

Le projet prend alors des allures de production hollywoodienne : la série doit être tournée en 35 mm, on envisage de recourir à des visages célèbres du cinéma français pour servir de vulgarisateurs, et Ennio Morricone est engagé pour la composition d'une bande-son originale⁶⁷. Le tournage débute au Louvre à l'été 1983, portant d'abord sur les œuvres ; de septembre à décembre, l'équipe tourne avec des comédiens de premier plan, parmi lesquels Jean Rochefort, Isabelle Huppert ou Charlotte Rampling, qui assurent la transmission du discours historique par des conversations dans les couloirs du musée. Des séquences à l'étranger sont tournées l'année suivante afin de fournir un contexte historique visuel à l'évocation des œuvres dans la perspective d'une inscription dans un milieu géographique déterminant⁶⁸. Jean-Marc Leuwen dirige le tournage en Italie à l'été, puis en Irak à l'automne 1984. Le montage de l'émission est terminé en avril 1985 : sur les douze ans d'existence du projet, un an et demi est effectivement consacré à l'élaboration des films.

En-dehors du grand spectacle que propose Leuwen, la série ne constitue pas un discours inédit sur l'histoire des civilisations : chaque épisode aborde une civilisation ou une époque en fonction de l'organisation des départements du musée, de l'Égypte des pharaons⁶⁹ à la France de Louis XV⁷⁰ en passant par le Moyen Âge occidental⁷¹, dans une répartition thématique des sujets qui fait doublon avec les émissions déjà proposées par Jean-Marc Leuwen dans les années

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ Jean-Marc Leuwen expose que deux choix s'offraient à lui : en premier lieu, il pouvait sélectionner des œuvres dans des répertoires de musique occidentale « étroitement accordées à chaque sujet, à chaque pays, à chaque époque puisque aussi bien entre l'intérieur de musée et les extérieurs, chaque film se propose comme un tableau de civilisation » ; alternativement, solliciter un grand compositeur pour bénéficier d'une musique originale et mémorable. « Ce qui m'a déterminé c'était l'idée, face au grand public que nous cherchions à atteindre et alors que le propos de la série était déjà grave, souvent fort sérieux, de ne pas avoir l'air de composer une sorte 'd'histoire de la musique' en parallèle à mon 'histoire de l'art'... » (*Ibid.*). Le choix se porte finalement sur Ennio Morricone pour sa grande connaissance de l'histoire de la musique, et sa capacité à composer une partition « qui porte l'image ».

⁶⁸ « Je veux renvoyer chaque collection dans son milieu d'origine, échapper enfin au cadre strict et glacial des salles d'exposition, échapper au musée. Je restituerai les antiquités égyptiennes à la vallée du Nil. Derrière l'œuvre d'art, c'est la civilisation dont elle est issue qui m'intéresse. » (Jean-Marc Leuwen, *Télé 7 Jours*, 7 août 1982).

⁶⁹ *Le plus grand musée du monde*, « Les larmes d'Isis ou le temps des pharaons », diffusé sur TF1 le 27 novembre 1985. Identifiant de notice INA : CPA85104735.

⁷⁰ *Le plus grand musée du monde*, « L'ordre et le désordre ou le siècle de Louis XV », diffusé sur TF1 le 21 août 1988. Identifiant de notice INA : CPA88009207.

⁷¹ *Le plus grand musée du monde*, « Du royaume de Dieu au royaume des hommes », diffusé sur TF1 le 11 décembre 1985. Identifiant de notice INA : CPA85105146.

1970. L'intérêt essentiel de la série réside dans la mise en relation d'œuvres avec leur milieu d'origine, qui tranche avec la représentation traditionnelle d'œuvres non contextualisées, filmées en gros plan sur fond sombre. La méthode qu'applique Leuwen tend à dépasser les insuffisances tant du documentaire classique que celles du musée :

L'idée centrale de cette série de télévision est de faire éclater les collections en renvoyant, en quelque sorte, chacune d'elles à son milieu d'origine : « in situ » comme disent si bien les archéologues. Autrement dit, grâce à l'ubiquité de la caméra, nous échappons enfin au principal reproche qui peut être fait au concept même de musée, à savoir que les collections y sont coupées de leur environnement d'origine et que les œuvres, grâce à lui protégées, sauvées de la destruction ou de l'usure du temps, y meurent cependant lentement comme des fleurs coupées dans un vase. [...] Collections et chef-d'œuvre retrouvent ainsi leur milieu d'origine, l'environnement historique, c'est à dire économique, politique et surtout social, qui les explique pour partie et en éclaire le sens. [...] Cette méthode répond aux préoccupations essentielles du public de notre temps, aux nombreuses questions qu'il se pose : parce qu'aujourd'hui on ne se contente plus de la contemplation béate des œuvres d'art dans l'empyrée du Musée, qu'on veut en savoir le pourquoi et le comment.⁷²

Cette mise en scène correspond par ailleurs à la volonté de représenter le Louvre en musée moderne, l'institution se renouvelant là où les murs demeurent ancrés dans le passé⁷³. Pour autant, l'orientation de la série vers le grand spectacle témoigne des évolutions de la télévision culturelle des années quatre-vingt qui s'éloigne progressivement de ses ambitions fondatrices ; l'histoire des civilisations est abordée plus sur le mode de l'épopée ou du mythe, à même de susciter l'intérêt passionné des téléspectateurs⁷⁴, que par l'élaboration d'une connaissance scientifique par les universitaires que des documentaires analogues – et produits par les mêmes acteurs, Jean-Marc Leuwen le premier – mettaient en scène durant la décennie précédente. L'effacement des médiateurs universitaires et leur remplacement par des comédiens, qui n'incarnent plus la production d'un savoir mais seulement sa médiation au grand public, correspond à l'affirmation à la télévision de l'insuffisance du documentaire

⁷² Jean-Marce Leuwen, Dossier de presse TF1 de la série, *op. cit.*

⁷³ « C'est donc de la vie même du Musée qu'il s'agit, liée à l'évolution de la culture et du goût depuis deux siècles. Pour être un musée, le Louvre n'en est pas moins - contrairement à un lieu commun trop répandu - un monde vivant et en perpétuel renouvellement. » (*Ibid.*).

⁷⁴ « Ce thème va certainement de soi mais ce n'est pas une raison de le négliger, bien au contraire, parce que nous nous adressons au grand public très friand de belles ou ténébreuses histoires. La destinée de certaines œuvres, véritables romans – et parfois policiers ! - est bien faite pour passionner les téléspectateurs. C'est aussi, même si c'est la plus superficielle, l'approche qui fera le mieux sentir au grand public d'aujourd'hui la dimension mythique de l'œuvre d'art et son fabuleux pouvoir de fascination sur les hommes de toutes les époques, quels qu'en soient le régime et l'idéologie. » (*Ibid.*).

historique : si désormais l'histoire de l'art « effraie, provoque un mouvement de recul », le documentaire, lui, « inquiète » les producteurs. Pour pouvoir mener à bien une œuvre de vulgarisation, l'homme de télévision doit changer son fusil d'épaule : la vulgarisation culturelle est désormais l'œuvre de « personnes qui, par leur nom, l'éclat de leur personnalité mais aussi de leur charme, leur 'bien dire', en un mot leur présence, animent ce parcours, prennent le téléspectateur par la main et le guident à travers l'espace et le temps. »⁷⁵

L'âge d'or culturel du documentaire historique semble, dès lors, bien terminé : le genre est entré dans l'ère du spectacle, où il importe plus d'offrir un programme plaisant aux spectateurs, quitte à engager pour cela des sommes inédites et des dispositifs colossaux, que d'affirmer le lien existant entre le secteur professionnel de la télévision et le monde universitaire. L'échec relatif de l'ambition d'une haute culture télévisuelle relayant au petit écran la connaissance en train de se faire est également visible dans la faible capacité des documentaires historiques à traiter d'espaces et d'acteurs étrangers ; malgré quelques tentatives remarquées de décentrement du regard historique⁷⁶, rares sont les documentaires qui sortent du cadre limité d'une histoire nationale ou, son pendant « civilisationnel », occidentale.

B. Une écriture personnelle : un genre individualiste ?

L'éclatement de l'ORTF et les réformes successives de l'audiovisuel public ont un impact certain sur la sociologie des professionnels de télévision : par la mise en concurrence des chaînes mais aussi des producteurs d'émissions, et en particulier des réalisateurs qui sont touchés dans les années quatre-vingt par un sous-emploi massif, la télévision a ouvert la production d'émissions à de nouveaux acteurs issus de la société civile. Dans le cadre des documentaires historiques, leur participation à l'écriture et la réalisation d'émissions est légitimée par la mise en avant d'un rapport vécu fort au passé ; autrefois mis en scène en tant que témoins ou experts, ceux qui ont assisté à l'histoire en train de se faire deviennent à partir de la fin des années soixante-dix les producteurs privilégiés de documentaires qui renoncent à un discours universel et aux mémoires collectives pour mettre en avant les expériences personnelles.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ TF1 diffuse notamment le 29 mai 1988 *Des croisades au jihad*, adaptation de l'ouvrage *Les croisades vues par les arabes* d'Aamin Maalouf. Identifiant de notice INA : CPA88006863.

1. Des témoins dans l'histoire

L'importance de l'expérience personnelle comme légitimation d'un discours historique se donne à voir dès 1976 : Alain Bombard, médecin spécialisé dans la survie en haute mer, produit avec *Au-delà de l'horizon* une histoire des grands explorateurs maritimes depuis l'Antiquité jusqu'à la conquête des pôles. L'expérience s'entend ici au sens scientifique du terme : pour étayer ses recherches théoriques, Alain Bombard entreprend en 1952 de traverser l'Atlantique en solitaire sur un canot pneumatique, après une première expérience dans la Manche l'année précédente. A la suite de cette aventure, il rencontre un succès international et ses théories sur le sauvetage en mer sont mises en application. Cette expérience sensorielle, véritable reconstitution historique, justifie la défense d'une contre-histoire à rebours des travaux universitaires, explicitement présentés comme cible à abattre. Nul besoin de recourir à des historiens détachés d'un sujet qu'ils ne connaissent que par le travail sur des sources. Par sa passion, l'expert propose d'apporter un nouveau regard sur le sujet :

Alain Bombard a toujours été passionné par l'histoire et ses connaissances dans ce domaine sont illimitées, en particulier en ce qui concerne l'histoire des mers. « Je trouve, dit-il, que les hommes connaissent mal l'histoire de la mer et l'importance qu'elle a dans la découverte de la terre. La terre est un milieu de séparation, la mer un milieu de réunion. »⁷⁷

Pour autant, le point de départ de la série n'est pas à proprement parler un récit historique mais le regard de Bombard sur la mythologie de l'exploration maritime : Jacques Floran, le réalisateur de la série, a convaincu ce dernier de produire avec lui cette série après l'avoir entendu raconter sa version personnelle de l'Odyssée. Dans cette dernière, Ulysse, dont l'existence réelle n'est pas remise en cause, aurait passé les colonnes d'Hercule pour remonter jusqu'en Irlande. La série opère alors dans la confusion la plus totale entre véracité historique et interprétation des mythes tout en désignant l'université comme adversaire :

La théorie défendue par Alain Bombard dans cette émission bouleverse les idées reçues et notamment l'enseignement traditionnel de l'Université. [...] Alain Bombard, en racontant brièvement l'Odyssée, expose d'abord la thèse méditerranéenne mais aussitôt il la détruit par des arguments extrêmement forts, basés notamment sur sa connaissance de la navigation des Grecs et sur sa propre expérience de la mer, des courants et des vents contraires.⁷⁸

⁷⁷ Dossier de presse TF1 de la série, Institut national de l'audiovisuel, Fonds TF1 – Dossiers d'émissions.

⁷⁸ *Ibid.*

Bombard réitère son interprétation d'un mythe en tant qu'événement historique fondé avec un épisode consacré à « la vérité sur l'Atlantide »⁷⁹, présenté de la sorte à la presse :

Que n'a-t-on pas dit sur l'Atlantide de vrai et de faux, surtout de faux d'ailleurs. [...] Mais Alain Bombard entreprend de rétablir la vérité. [...] Il ne manque, de plus, d'hypothèses pseudo-scientifiques et fantaisistes, la plus invraisemblable étant celle des géants d'origine extra-terrestre. Mais, comme souvent, la vérité est plus intéressante que la fiction, Alain Bombard sait apporter la preuve de l'existence de la réelle Atlantide. [...] Comme ce fut déjà le cas pour Ulysse, Alain Bombard s'apprête donc à proposer une fois de plus une thèse nouvelle sur un sujet que l'on croyait pourtant bien académique et ne pouvant donner lieu à aucune révélation.⁸⁰

Le travail de documentation préalable à la réalisation de chaque émission dénote ce rapport fantaisiste à la vérité historique. Si Bombard prétend « assimiler » entre 1300 et 1500 pages pour chaque émission, la série entière constituant le résultat de plusieurs années de travail, la documentation n'a rien à voir avec une recherche historique sérieuse : l'émission sur l'Atlantide est ainsi préparée en étudiant des textes anciens convoqués comme « sources », avec Platon et Hérodote, combinés aux écrits d'auteurs ayant « laissé vagabonder leur imagination », dont Jules Verne et Arthur Conan Doyle. Le résultat est un ersatz de Decaux dont le réalisateur ne cache pas l'inspiration : il assume porter l'accent sur la figure du conteur et la mise en avant de détails « comiques, émouvants ou pratiques » dans une formule qui se refuse au documentaire :

Ce type d'émissions, centrées sur un personnage est en fait issu du service de Pierre Schaeffer à la recherche. Ou bien on donne tout l'avantage au conteur et on restreint l'illustration ou l'on fait un documentaire filmé et le conteur devient alors le commentateur. Nous avons choisi la première formule. C'est Alain Bombard qui importe pour nous, quand il décrit un événement c'est plus important que si l'on montrait les faits : ses mimiques, ses gestes, sa présence nourrissent l'imagination qui fonctionne plus aisément que si elle était bridée par des images.⁸¹

Auréolée d'un franc succès⁸², la série consacre tout de même l'essentiel de ses épisodes à des sujets historiques plutôt que mythologiques. L'aventure des « conquérants de la mer »

⁷⁹ *Au-delà de l'horizon*, « La vérité sur l'Atlantide », diffusé sur TF1 le 11 juillet 1978. Identifiant de notice INA : CPA78054919.

⁸⁰ Dossier de presse TF1 de la série, *op. cit.*

⁸¹ Jacques Floran, *Ibid.*

⁸² Alain Bombard reçoit en 1978 le titre d'« Homme de télévision » décerné par l'Association française des critiques et informateurs de radio-télévision, ainsi que la Sept d'Or qui récompense la série.

rassemble dans un même mouvement Pythéas, dont Bombard affirme perpétuer la tradition, Bougainville, Francis Drake, James Cook⁸³, Scott et Amundsen. Au cœur de la série se jouent les mêmes enjeux qui touchent le documentaire comme genre : le montage d'image d'archives y est présent, avec des documents « au caractère exceptionnel » issus de l'expédition Scott au pôle sud⁸⁴, saisis dans une même perspective informative que le journal de Pigafetta⁸⁵. L'intérêt de différents sujets historiques est par ailleurs toujours renouvelé par un rapport à l'actualité : les expéditions de Jacques Cartier trouvant un écho dans l'action des indépendantistes québécois⁸⁶ comme celles de Vasco de Gama dans le mouvement hippie⁸⁷.

Bombard n'est pas le seul, on le verra plus bas, à proposer un contre-récit historique fondé sur une expérience personnelle, même d'ordre scientifique, et désignant l'université comme adversaire ; la légitimation de ce contre-récit par la mise en valeur de la personnalité de son auteur semble en revanche être plus inédite. Plus souvent, on remarque la mise en place d'un rapport personnel à l'histoire par la saisie de personnages historiques – qui souvent sont encore des contemporains, voire participent à la production du documentaire qui les met en scène – intimement liés au déroulement des événements du passé. Qu'ils soient observateurs ou acteurs, ces derniers ne sont pas traités en sujets traditionnels des documentaires – dont on retracerait la vie par un récit biographique classique – mais en tant qu'une ouverture sur le passé, un moyen d'interroger l'histoire par le biais de leur regard propre. Ainsi, en 1984, un épisode de la série *La caricature, miroir d'une époque*, consacrée à des dessinateurs contemporains, emploie la figure du caricaturiste Tim⁸⁸ pour son « rapport privilégié au général de Gaulle », en produisant une histoire politique du second XXe siècle fondée sur son œuvre : « cette rencontre de l'artiste et de son modèle couvre et fait découvrir quarante ans de vie politique et sociale devenue 'Histoire' »⁸⁹, la caricature servant comme point de départ du

⁸³ Lequel, plus que tout autre, semble représenter la figure du personnage historique type de ce genre d'histoire télévisée, « être exceptionnel encore capable, deux cents ans après sa mort, d'enthousiasmer les foules et de servir de modèle à tous ceux qui rêvent de la connaissance du monde et des hommes. »

⁸⁴ *Au-delà de l'horizon*, « La course au pôle sud », diffusé sur TF1 le 1^{er} août 1976. Identifiant de notice INA : CPA76053850.

⁸⁵ *Au-delà de l'horizon*, « Magellan : le premier tour du monde », diffusé sur TF1 le 22 août 1976. Identifiant de notice INA : CPA76065933.

⁸⁶ « Les Canadiens de langue française viennent de manifester leur volonté de maintenir leurs traditions. L'épopée de Jacques Cartier qui découvre la vallée du Saint Laurent en 1535 n'en est que plus intéressante pour nous. [...] Un autre aspect attachant de l'émission d'Alain Bombard est de décrire les rapports de l'explorateur avec les Indiens. Une occasion nouvelle de montrer la différence entre la colonisation française, humaine, et l'espagnole ou l'anglaise qu'il vaut mieux ne pas qualifier. » (Dossier de presse TF1 de la série, *op. cit.*).

⁸⁷ « L'Inde est à la mode. La jeunesse occidentale en fait le lieu privilégié de sa découverte du passé, comme de la remise en question du monde contemporain. Le récit d'Alain Bombard est ainsi curieusement d'actualité. » (*Ibid.*).

⁸⁸ *La caricature, miroir d'une époque*, « Tim et de Gaulle », diffusé sur FR3 le 4 novembre 1984. Identifiant de notice INA : CPC84057194.

⁸⁹ Isidro Romero (réalisateur), Dossier de presse TF1 de l'émission, Institut national de l'audiovisuel, Fonds INA – Institut national de l'audiovisuel.

discours historique ouvrant à des perspectives plus larges plutôt que comme sujet effectif du documentaire.

Dans la lignée de cet essai, les années quatre-vingt sont marquées par la mise en avant de témoins exceptionnels observateurs de la société, dont l'œuvre constitue une source originale pour écrire une histoire contemporaine générale : journalistes, chroniqueurs ou romanciers qui écrivent en réaction à l'actualité de leur temps portent leur regard sur les aspects de la société française, politiques comme culturels. L'emploi comme source historique de leurs articles, journaux ou mémoires ouvre au décloisonnement du récit des documentaires historiques contemporains jusque-là consacrés à un événement central qui ne supposait pas la mise en regard, par exemple, de l'histoire événementielle des conflits mondiaux avec l'activité et les débats intellectuels qui en encadrent pourtant la réception. Dès lors, le choix d'aborder l'histoire du XXe siècle par ses manifestations dans le débat public français témoigne de la véracité du « retour de l'événement » diagnostiqué par Pierre Nora⁹⁰ : lequel événement n'est pas « réductible à son effectuation »⁹¹, indissociable au contraire de logiques de production et de diffusion médiatique qui confèrent aux événements sélectionnés par les acteurs des médias de masse un rôle fondamental dans la perception de l'actualité⁹² et, partant, de l'histoire⁹³.

Parmi les intellectuels observateurs de leur temps que la télévision historique associe presque *corporellement* – au sens d'un corps social, pour pasticher Kantorowicz – aux événements dont ils rendent compte, Roland Barthes est exemplaire. Il est le sujet du troisième film de la série *Passé simple*⁹⁴, coproduite par l'INA et TF1, qui avait contribué déjà à proposer un nouveau regard – personnalisé, toujours, par l'évocation résolument mystique de la mort du

⁹⁰ Cf. Pierre Nora, « L'événement monstre », *Communications*, n°18, 1972, p. 162-172 ; Pierre Nora, « Le retour de l'événement », in P. Nora, J. Le Goff (dir.), *Faire de l'histoire...*

⁹¹ F. Dosser, « La fabrique de l'événement... », p. 61

⁹² « L'événement devient même l'horizon d'attente de l'individu moderne, et la presse le sollicite d'ailleurs à communiquer « ses » événements d'ordre personnel et familial pendant que les entreprises préparent avec soin, avec leurs commerciaux, leur « événementiel ». Fait divers, fait singulier, fait ordinaire ; l'événement est aussi devenu le lieu d'investissement de l'imaginaire de notre société moderne qu'il convient de mettre soigneusement en récit. » (*Ibid.*, p. 59).

⁹³ « L'historien se voit ainsi doté d'une nouvelle fonction, celle de décrypter la construction du sens du message en double rapport avec la factualité elle-même et le support qui en rend compte. Il est à cet égard significatif que l'encyclopédie Retz publiée en 1978 sur *La Nouvelle Histoire* sous la direction de Jacques Le Goff confie à un journaliste, certes devenu historien talentueux, Jean Lacouture, l'entrée sur « L'histoire immédiate ». Lacouture qui est envoyé sur la plupart des points conflictuels du monde pour en rendre compte dans *Le Monde* ou dans *Le Nouvel Observateur* constate en en faisant l'expérience l'indistinction progressive du travail d'enquête de l'historien et du journaliste confrontés à l'énigme de l'événement dans la société moderne, celle de l'immédiateté de la communication et d'événements instantanément portés à la connaissance de l'opinion publique à l'échelle mondiale. [...] Quant au qualificatif de l'événement comme historique, il réclame un peu de temps, une certaine distance temporelle. Mais là encore, le temps réel porté par les médias a changé la donne [...] » (*Ibid.*, pp. 60-65).

⁹⁴ *Passé simple*, « Des années frileuses », diffusé sur TF1 le 29 novembre 1987. Identifiant de notice INA : CPA87011637.

père⁹⁵ – sur la période de la drôle de guerre puis de l'Occupation. François Porcile, réalisateur du film, présente ainsi son sujet :

Entre l'affaire Dominici et l'expédition de Suez, de la chute de Dien-Bien-Phû à l'ascension du Poujadisme, Roland Barthes a observé la réalité française dans ses manifestations les plus saillantes comme les plus anodines pour tracer un portrait acéré et caustique de la société du temps, que sa confrontation avec les archives correspondantes du cinéma, de la télévision et de la presse illustrée voudrait restituer dans sa justesse, son humour et son intelligence.⁹⁶

Le cœur du documentaire et sa source principale, qui rejette les archives cinématographiques dans un rôle d'illustration, sont les *Mythologies* de Barthes. L'emploi de l'ouvrage correspond également à la mise en valeur du rapport intime du réalisateur à l'histoire, qui est précisément l'orientation donnée par Thierry Garrel et Louissette Neil, de l'INA, à la série. François Porcile n'a pas choisi ce sujet au hasard, en lequel il trouve une véritable anti-madeleine :

J'ai gardé un souvenir douillet de mes premières années de lycée jusqu'au jour où la lecture du recueil d'essais de Roland Barthes *Mythologies* m'a révélé, de la plus cinglante manière, tout l'aspect factice que conservait dans ma mémoire l'époque des « *duffle-coat* » et des cheveux en brosse, de la fascination jalouse pour ces enfants prodiges façon Minou Drouet ou Roberto Benzi qui nous prenaient de vitesse, l'engouement pour le dernier cri du modernisme dont la DS Citroën constituait l'emblème ou le trop court élan de commisération pour les sans-abri de l'abbé Pierre.

La fonction du texte de Barthes dans le documentaire, par la confrontation à « l'image même du temps » que constituent les journaux d'actualités, la presse ou les magazines télévisés, est de provoquer auprès du téléspectateur le même « décapage » que Porcile a ressenti à sa lecture : en se limitant aux années 1953-1956, couvertes par la plume de Barthes, l'enjeu est de se débarrasser d'un imaginaire historique stéréotypé fondé sur un rapport de croyance accordé aux images et aux discours génériques. D'autres témoignages littéraires sont saisis dans la même perspective : le *Bloc-notes* de François Mauriac constitue ainsi un témoignage privilégié de la vie politique, culturelle et sociale de la France des années 1953 à 1969. Jacqueline Girard et Marcel Teulade en font le portrait avec leur série *Bloc-notes François Mauriac*, coproduite par FR3 et l'INA en 1985, qui s'intéresse particulièrement aux guerres décoloniales d'Indochine et d'Algérie.

⁹⁵ Cf. *supra*, Chapitre III.

⁹⁶ Dossier de presse TF1 de l'émission, Institut national de l'audiovisuel, Fonds INA – SDEC.

Daniel Costelle sollicite de même le témoignage d'observateurs privilégiés de leur époque, mais cette fois dans une perspective plus biographique, avec la série *Quel roman que ma vie*, dont les deux diffusions en 1984 et 1987 sont successivement consacrées à Frédéric Pottecher et Alphonse Boudard. Chroniqueur judiciaire qui couvre d'abord pour la presse, puis la radio et enfin la télévision les procès les plus célèbres des années cinquante à soixante, Pottecher fait la rencontre de Daniel Costelle en 1965, qui aboutit plus tard à la collaboration des deux hommes : il participe à l'épisode de l'*Histoire des inventions* de Costelle consacrée aux armes pour évoquer la guillotine⁹⁷. Pour ce dernier, le témoignage de Pottecher constitue une donnée essentielle pour étudier et illustrer l'histoire de la France d'après-guerre traversée par le développement des médias de masse qu'il incarne :

Il fallait le poursuivre, faire un film sur tout ce que Frédéric avait vécu. Quel que soit le mode d'expression, les mémoires représentent toujours un genre fort. [...] Frédéric a le côté absolument prodigieux des grands diplotocus peuplant la télévision du Jurassique supérieur ! Ses mémoires se confondent pour un temps avec celles de la télévision. Ses mémoires s'écrivent aussi avec la télévision.⁹⁸

Par la production de ces « mémoires télévisées de Frédéric Pottecher »⁹⁹, la télévision retrace les dernières décennies par les grands procès qui l'ont marqué : le chroniqueur était dans l'auditoire des procès Pétain, Marie Besnard, Dominici, Eichmann, et de nombreux autres pour lesquels il incarne progressivement la présence de la communauté nationale aux assises. Parmi ces procès, l'affaire Dominici, « affaire mythique », « affaire du siècle, une affaire aux retentissements mondiaux »¹⁰⁰, justifie qu'y soit consacré un épisode sur les trois¹⁰¹ que comprend la série : en relayant pour ses lecteurs le déroulement d'un procès sur lequel le pays entier avait les yeux tournés, Pottecher s'est fait le porteur du regard de la nation auquel il semble être entièrement assimilé.

⁹⁷ *Histoire des inventions*, « Inventer pour tuer », diffusé sur TF1 le 27 janvier 1983. Identifiant de notice INA : CPA83050121.

⁹⁸ « TF1 vous en dit plus sur... Daniel Costelle, 'Des mémoires qui s'écrivent aussi avec la télévision' », Dossier de presse TF1 de la série, Institut national de l'audiovisuel, Fonds TF1 – Dossiers d'émissions.

⁹⁹ « Tout le monde le connaît : son ton bourru et passionné, son côté comédien qui interprète tous les rôles, accusé, juge, avocats, des procès qu'il commente, et Dieu sait s'il en a suivi, des procès, pour la radio et la télévision, la télévision depuis cette affaire Avril de 1958 jusqu'en 1968. Frédéric raconte tout cela, avec sa verve, son sens du détail amusant, sa passion intacte, et il raconte en composant un genre rare à la télévision, les mémoires. Voici donc, les 'mémoires télévisées' de Frédéric Pottecher. » (Dossier de presse TF1 de la série, Institut national de l'audiovisuel, *loc. cit.*).

¹⁰⁰ Daniel Costelle, *Ibid.*

¹⁰¹ Lesquels sont répartis comme suit : « Premiers grands procès » relate les débuts de Frédéric Pottecher dans le domaine du journalisme judiciaire, « L'affaire du siècle » est consacrée entièrement au procès Dominici, et « La voix de la justice » met en scène son parcours à la télévision.

Quelques années plus tard, Daniel Costelle réitère l'expérience, cette fois avec Alphonse Boudard¹⁰², qui, perdu dans la délinquance après avoir pris le maquis pendant la guerre, est « sauvé » par l'écriture qui le fait passer « de la taule à l'académie ». Pour Costelle, ce personnage torturé, exemplaire de la société française de son temps, constitue un sujet historique du premier intérêt :

Un héros déclassé, comme tant d'autres, dans une vie très grise et très difficile [...] : trafics, méfaits, associations de malfaiteurs, cambriolages, effractions de coffres forts, puis tuberculose, sanatoriums pénitentiaires, graves opérations, guérison, écriture, prix Renaudot, cinéma, célébrité. Un itinéraire tout à fait extraordinaire.¹⁰³

Ayant déjà réalisé son portrait pour l'émission *Lire*¹⁰⁴, Costelle trouve dans la biographie de Boudard un sujet inédit et perturbant : « C'est tellement riche qu'on ne sait pas par où commencer, comme lorsqu'on veut ranger un appartement en désordre. Mais que peut-il rester d'un tel fatras d'événements, d'une telle débauche de vie ? Alphonse Boudard, c'est peut-être avant tout une attitude. » Le documentaire constitue toutefois une expérience plus classique de réalisation de documentaire : Boudard ne dispose pas d'une même assimilation à la communauté nationale de Pottecher et le récit se fait essentiellement biographique. Il y a même inversion des dispositifs pour revenir au récit de vie le plus traditionnel : les images d'actualités, photographies d'archives, extraits de films de fiction et chansons d'époque exploitées contribuent à contextualiser historiquement la vie de Boudard en son époque plutôt qu'elles ne font de celui-ci un représentant exemplaire de l'histoire récente. Costelle, grand amateur des westerns de John Ford, semble plutôt trouver à travers son personnage le symbole du brigand repent.

Ces quelques documentaires reflètent toutefois une des évolutions du documentaire historique des années quatre-vingt, dont l'écriture et la réalisation par des professionnels de télévision – voire des acteurs extérieurs – sans lien avec des historiens conduit à la mise en avant d'une perception personnelle et sensible de l'histoire ; il s'en faut de peu pour que celle-ci rejoigne la question de l'identité et de l'héritage.

¹⁰² *Quel roman que ma vie – Alphonse Boudard*, diffusé en deux parties sur TF1 le 6 (« La cerise ») et le 13 janvier 1987 (« La métamorphose des cloportes »). Identifiants de notice INA : CPA86014112, CPA86014228.

¹⁰³ Daniel Costelle, Dossier de presse TF1 de la série, Institut national de l'audiovisuel, Fonds TF1 – Dossiers d'émissions.

¹⁰⁴ *Lire*, « Jerzy Kosinski, Alphonse Boudard », diffusé sur la Deuxième chaîne le 7 avril 1966. Identifiant de notice INA : CPF86624428.

2. Une quête d'identité

Les années quatre-vingt sont marquées, on l'a vu, par un retour du documentaire sur les mémoires traumatiques du XXe siècle, au premier rang desquelles la mémoire juive¹⁰⁵. L'entrée dans une « ère du témoin » où le discours de ce dernier devient audible et conduit de nouveaux usages mémoriels joue aussi sur la mise en exergue d'identités spécifiques au sein desquelles les frontières sont parfois floues.

C'est le cas du documentaire *Récits d'Ellis Island*, de Robert Bober et Georges Perec, diffusé en deux parties sur TF1 en novembre 1980¹⁰⁶. Loin d'être un documentaire historique classique, il s'agit d'un film de mémoire également voué à l'oubli par lequel la question de l'identité se veut rassembleuse plutôt qu'exclusive :

Notre propos a été moins d'évoquer ce que purent être les rêves et les désillusions de ces millions d'émigrants pour qui Ellis Island fut la première étape d'une vie qu'ils voulaient nouvelle, que de mieux cerner ce que peut être notre propre attache à ce lieu : il est pour nous le lieu même de l'exil, c'est-à-dire le lieu de l'absence du lieu, le lieu de la dispersion. En ce sens, il nous concerne, nous fascine, nous implique, nous questionne, comme si la recherche de notre identité passait par l'appropriation de ce lieu dépotoir où des fonctionnaires harassés baptisaient des Américains à la pelle, comme s'il était inscrit quelque part dans une histoire qui aurait pu être la nôtre, comme s'il faisait partie d'une autobiographie probable, d'une mémoire potentielle.¹⁰⁷

La dichotomie dans les termes des titres des deux parties, « traces » et « mémoires », reflète la constitution d'une connaissance historique : les deux auteurs du documentaire se rendent à Ellis Island pour y découvrir leur propre rapport au lieu avant d'interroger, dans la seconde partie, « le souvenir que les Américains ont gardé de ce lieu, grâce aux témoignages d'hommes et de femmes qui, enfants, sont passés à Ellis Island¹⁰⁸. Il s'agit d'une évocation de ce que fut pour eux leur attente, leur espoir, leurs rêves et leur insertion dans la société

¹⁰⁵ Cf. *supra*, Chapitre III.

¹⁰⁶ *Récits d'Ellis Island*, diffusé sur TF1 le 25 (« Traces ») et le 26 novembre (« Mémoires ») 1980. Identifiants de notice INA : CPA80054236, CPA80055902. Le documentaire, au texte écrit par Georges Perec, fait l'objet d'une adaptation avec une publication aux éditions du Sorbier.

¹⁰⁷ Robert Bober, *Ina Magazine*, n°12, décembre 1980.

¹⁰⁸ « C'est nous qui avons tenu à faire deux films au lieu d'un. Car il est clair qu'il y a deux éléments : d'une part, dans *Traces* notre regard porté sur ce lieu en 1979-1980, regard actuel qui ne vise pas à une reconstitution d'époque. Mais il reste d'autre part des survivants de cette période, fort âgés, et nous voulions leur donner la parole pour qu'ils racontent pourquoi ils sont partis, comment ils sont arrivés, ce qu'ils sont devenus. » (Robert Bober, *La Presse Nouvelle hebdomadaire*, 21 novembre 1980).

américaine. »¹⁰⁹ La question de l'identité y est fondamentale, mais en tant qu'identification à autrui : le récit des émigrés débarquant dans des conditions calamiteuses en Amérique constitue la matrice d'une histoire des peuples opprimés qui peuvent communiquer entre eux par l'expérience commune du traumatisme. Pour les deux hommes, la réalisation du documentaire est un parcours cathartique à la recherche de leur propre identité. Pour Bober, la découverte de Pérec, auquel il s'identifie par le biais de son œuvre, est un véritable chamboulement :

En 1975, j'ai lu *W, ou le souvenir d'enfance* que Pérec venait de publier sur son enfance de fils immigré juif et dont la guerre et la déportation ont tué les parents, et moi, qui suis aussi fils d'immigrés juifs, j'ai été d'autant plus ému que cela arrivait au moment où moi-même par un film, *Réfugié provenant d'Allemagne, apatride d'origine polonaise* diffusé plus tard par TF1¹¹⁰, j'étais très précisément aussi à la recherche de mes racines. Par des moyens différents, nous avons le même souci de recherche de notre identité. Il était normal que nous souhaitions un jour mettre cette recherche en commun.¹¹¹

Pour Pérec, le questionnement est analogue : adopté par une famille juive bien installée dans la société française après la mort de ses parents, il se sent étranger au monde juif ; le choix de produire le film avec Bober intervient après le départ en Pologne de ce dernier, où il tourne un film dans lequel apparaît le *W* de Pérec.

J'ai donc tenté de faire ce film avec Bober pour mieux cerner ce problème biographique. La recherche de mon identité passe par la description de ce lieu, Ellis Island, symbole de cette absence : ce n'est pas encore l'Amérique et ce n'est plus l'Europe... une sorte de purgatoire.¹¹²

S'ils se sentent tous deux directement concernés par l'histoire et les mémoires d'Ellis Island, Bober et Pérec refusent d'y accoler une symbolique de la déportation, en premier lieu pour ne pas faire « insulte » aux déportés juifs. La recherche de l'identité juive, pour ces deux hommes dont les racines sont irrémédiablement arrachées, consiste en la quête de l'identité d'avant le génocide : il s'agit de retrouver la trace d'un « monde englouti », dont les bourreaux ont œuvré à le faire sombrer dans l'oubli. La démarche de Pérec et Bober pose la question de l'impossible recherche de l'histoire et de la culture d'un peuple assassiné, pour laquelle le

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ *Réfugié provenant d'Allemagne, apatride d'origine polonaise*, diffusé sur TF1 le 26 septembre 1976. Identifiant de notice INA : CPA92008633.

¹¹¹ Robert Bober, *L'Humanité*, 26 novembre 1980.

¹¹² Georges Pérec, *La Presse Nouvelle hebdomadaire*, 21 novembre 1980.

témoignage des survivants des camps et les premiers travaux historiques entreprennent de fixer après le génocide le souvenir des morts¹¹³. L'identification au lieu renvoie donc à une mémoire transmise d'avant la guerre : les deux auteurs présentent leur œuvre comme une « autobiographie probable » qui prend en compte la possibilité – non advenue – que leurs parents, juifs européens, soient arrivés aux États-Unis par Ellis Island. Pour Robert Bober ce propos est même évident : son grand-père, installé à Paris, fut auparavant refoulé au triage à l'arrivée en Amérique. Le questionnement sur la difficile représentation de l'oubli et des traces effacées s'inscrit de même dans la tradition mémorielle juive face au gouffre de l'extermination par le leitmotiv du documentaire : « Comment saisir ce qui n'est pas montré, ce qui n'a pas été photographié, archivé, restauré, mis en scène ? Comment retrouver ce qui était plat, banal, quotidien, ce qui était ordinaire, ce qui se passait tous les jours ? Comment lire ces traces ? »¹¹⁴ Sans y donner de réponse, Pérec et Bober ouvrent cependant les années quatre-vingt par cette interrogation fondamentale, indissociable des représentations de la mémoire juive ; le point d'orgue de cette dernière se manifeste à la télévision, sept ans plus tard, avec le *Shoah* de Lanzmann.

La personnalisation du récit des documentaires historiques prend ainsi plusieurs formes, de l'évocation d'une figure unique comme vecteur d'une connaissance historique globale à la mise en avant de mémoires particulières ; le point commun de ces médiatisations d'un discours à la première personne, dans la logique des évolutions du média télévisuel dans les années quatre-vingt, réside dans l'absence d'historiens, dont le rang bénéficie pourtant à la fin des années soixante-dix d'une véritable légitimité télévisuelle. Dès lors, la place est ouverte à la télévision pour des historiens d'un nouveau genre, étrangers au milieu et à la pratique universitaire de la recherche historique.

C. Des histoires plurielles : élargissement ou perte de repères ?

C'est par la figure de l'historien amateur que s'installe à la télévision un nouveau paradigme historique en autarcie vis-à-vis du primat universitaire : les larges réseaux de sociétés savantes¹¹⁵ qui rassemblent en France des historiens du local, attachés à l'histoire d'un terroir, et qui font le lien entre des pratiques et des représentations collectives traditionnelles et la

¹¹³ « Quand un peuple est mort, qu'il n'a plus de présent, comment écrirait-il son histoire ? L'écriture de l'histoire ne peut se faire sans 'témoignages', au sens large que lui donne Marc Bloch, c'est-à-dire sans des traces, dont les archives constituent l'essentiel, qui permettent cette écriture. Mais elle ne peut non plus s'écrire sans historiens, c'est-à-dire sans hommes ou femmes qui, du présent de leur existence, de leur expérience de la vie, de leur désir de connaître, tentent de comprendre et de mettre en récit cette connaissance pour la transmettre, interrogent le passé à partir des traces que ce même passé leur a léguées. » (A. Wieviorka, *L'ère du témoin...*, p. 22).

¹¹⁴ Dossier de présentation INA du film, Institut national de l'audiovisuel, Fonds INA – Institut national de l'audiovisuel.

¹¹⁵ Cf. Jean Jacquart, « Les sociétés savantes », in F. Bédarida, *L'histoire et le métier...*

production d'un discours érudit sinon scientifique, bénéficiant d'un regain d'intérêt dans le contexte d'« archéophilie »¹¹⁶ déjà mentionné. A partir des années quatre-vingt, les membres de telles sociétés bénéficient à la télévision – dans une moindre mesure – d'une mise en valeur analogue à celle des leurs glorieux prédécesseurs universitaires, par des émissions littéraires, des reportages de magazines, mais aussi des documentaires. Le mouvement n'est pas nouveau : depuis les années cinquante, les équipes de télévision convoquent des érudits locaux comme experts dans des émissions de patrimoine ou des reportages consacrés aux dernières mises au jour archéologiques ; ce qui change, c'est le caractère formel de la médiatisation qui accorde désormais plus d'intérêt à ces érudits et leur offre une audience multipliée.

1. Entrée en scène de l'historien amateur

Il est assez révélateur de retrouver, en 1987, la même productrice responsable de la découverte par le grand public de ce nouveau type d'*érudits médiatiques* que de celle, une vingtaine d'années auparavant, des têtes d'affiches de la nouvelle histoire : Georgette Elgey, figure majeure de la production d'émissions historiques depuis la fondation de l'ORTF, invite les historiens amateurs au petit écran avec sa série *Histoire et passion*. Produite par FR3, celle-ci fait la part belle à l'histoire des régions : les cinq épisodes abordent successivement l'histoire médiévale du Forez, l'immigration polonaise dans le Nord-Pas-de-Calais, les communautés agricoles de l'Auvergne, les traditions de la Sologne et la Normandie du duc Guillaume, chaque sujet étant porté à l'écran par un historien ou une historienne du cru et guidé par sa *passion*.

En produisant cette série, Georgette Elgey affirme son ambition de proposer au public des discours historiques d'une haute culture en même temps qu'elle s'oppose farouchement à un certain type d'histoire médiatique en vogue. Comme suggéré dans les colonnes de *Télérama*, « de par sa conception, *Histoire et passion* peut affronter sereinement Alain Decaux et Jean d'Ormesson », deux tenants d'une histoire « par le petit bout de la lorgnette » qui, respectivement sur TF1 et Antenne 2, sont en concurrence avec l'émission d'Elgey pour la « rentrée historique » :

Alain Decaux fait en permanence son propre autoportrait en se servant de l'histoire comme faire-valoir alors que nos propres historiens se mettent humblement au service de l'histoire. La différence est fondamentale : je suis convaincue que mes propos feraient à la fois rire et bondir Alain Decaux mais je trouve vraiment que, dans son genre, il évolue en pleine fiction !¹¹⁷

¹¹⁶ Cf. P. Ory, *L'Entre-deux-mai...*

¹¹⁷ Georgette Elgey, *Télérama*, 31 octobre 1987.

Sur FR3, en effet, pas de mystères de l'histoire ; Georgette Elgey ne prétend pas apporter la réponse à des énigmes irrésolues mais donner à voir la richesse d'une production historique passée sous silence. Le réalisateur de la série, Jean-Michel Barjol, fait état de l'originalité de la démarche¹¹⁸ qui requiert, à la télévision, des conditions de production et de recherche documentaires qui correspondent plutôt, selon lui, aux possibilités qu'offre le cinéma et qui rendent appréciable l'engagement de FR3 vers des productions culturelles ambitieuses dans lesquelles le documentaire demeure un genre d'un intérêt certain :

La réalité brute, quand on réussit à la déclencher, à la provoquer, à lui faire lâcher pied, cette réalité devient la plus fabuleuse des fictions. Mais il ne faut pas tricher. [...] Il faut du temps, de l'humilité, une capacité d'écoute de la part du réalisateur et de son équipe, ce qui est, à mon avis, la moindre des choses, mais qu'on trouve rarement...¹¹⁹

Pour mener à bien la réalisation d'*Histoire et passion*, Elgey, Barjol et leur équipe ont en effet fait preuve d'un engagement rare pour un produit télévisuel au format si contraint : la série résulte d'un an de repérages, au cours duquel une centaine de personnalités sont sollicitées pour aboutir à la sélection de six d'entre elles ; le tournage ajoute six mois de travail à la production. Pour Jean-Michel Barjol, les conditions techniques et économiques de production sont l'élément fondateur qui oriente les possibilités de discours du documentaire, lequel peut, par un engagement fort de son équipe, échapper aux facilités et contraintes télévisuelles qui touchent les émissions historiques dans leur ensemble :

Je parle des conditions de tournage car tout est lié. Vous savez : entrer chez les gens comme ça, leur faire raconter leur passion, leur vie, remonter si loin dans leur passé, aller sur les lieux, rencontrer les gens qu'ils ont connu, tout cela demande que l'équipe se sente concernée par ce qui se passe. [...] Nos personnages sont tous un peu âgés, souvent solitaires dans leur passion, et pendant le tournage, ils retrouvaient tout, un peu comme s'il avaient la récompense à la fin de leur vie, la récompenser de raconter leur vie. C'est émouvant. Vu les difficultés que j'ai eu à monter cette série, s'il n'y avait eu, cet enrichissement dans les rapports entre les gens, et le sentiment d'avoir donné la parole à des gens qui ne l'auraient pas eue, sans cela, je n'en aurais gardé aucun souvenir.¹²⁰

¹¹⁸ « J'ai conscience d'être à l'encontre de tout ce qui se fait aujourd'hui à la télé. Et c'est pourquoi d'avoir réussi à monter cette série relève de l'exploit. » (Dossier de presse FR3 de la série, Institut national de l'audiovisuel, Fonds FR3 – France 3).

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ *Ibid.*

Dès lors, *Histoire et passion* témoigne de la défense du documentaire à la fin des années quatre-vingt par des producteurs motivés par une ambition culturelle que beaucoup considèrent anachronique. Elgey et Barjol refusent de céder aux injonctions de la télévision du divertissement : le recours aux historiens amateurs apparaît comme le moyen de concilier la production d'un discours historique sérieux, étayé par des recherches et un recours critique aux sources, et une vulgarisation efficace par le biais d'un récit « passionné » porté par des conteurs à même de susciter l'intérêt des spectateurs :

Ils sont des centaines, des milliers à travers la France à se passionner pour un personnage, une époque, un fait précis de notre Histoire. Ils arrivent parfois à connaître leur sujet aussi bien que les spécialistes, les historiens professionnels, et presque toujours de manière plus vivante et chaleureuse. L'histoire n'est rien sans le récit historique et c'est parce que ces historiens « amateurs » sont aussi des conteurs de talent, des personnages hors du commun, que les histoires qu'ils choisissent de nous raconter deviennent passionnantes.¹²¹

Chaque épisode de la série est ainsi associé à la personnalité d'un conteur qui en est à la fois le sujet et le vecteur de la connaissance historique : Marguerite Gonon, ingénieure au CNRS, « court la campagne comme au temps de son enfance » malgré ses soixante-dix ans et dirige la visite d'un Forez médiéval au décor toujours présent, rendu visible par l'exploration de ses ruines et la rencontre avec ses habitants. Cette histoire des amateurs n'est pas détachée de l'établissement d'une connaissance historique par la recherche : chacun des chercheurs donne à voir le cadre dans lequel s'établissent ses travaux et les sources qu'il exploite, à l'instar du Père Alexandre, curé du pays de Caux, qui mêle les contes et légendes du cru au récit de ses recherches. Comme souvent, le documentaire historique n'est jamais loin de l'actualité y compris politique, et le sujet de l'immigration polonaise, étudié dans le Nord-Pas-de-Calais, est celui de la recherche des « braises » de « l'histoire encore chaude » : « A l'époque où l'immigration suscite haines et passions il est peut-être temps de faire l'histoire des immigrations qui de générations en générations ont constitué le tissu de la société française d'aujourd'hui. »¹²² Le document y retrouve une place de premier plan : Joseph Tournel, mineur à la retraite qui aborde ce sujet depuis la mort de son ami Ignace Flaczinski, polonais immigré mort de silicose, fonde son étude historique sur le journal intime de ce dernier dont il lit des passages face à la caméra dans une mise en scène de la transmission de la mémoire à des jeunes de la nouvelle génération. Combiné au témoignage des vieilles femmes polonaises qui vivent toujours dans les quartiers de mineurs, le document, source d'une histoire sociale, est lui-même considéré comme un témoignage riche, « où tout est marqué, la vie profonde, le travail, les

¹²¹ Georgette Elgey, *Ibid.*

¹²² *Ibid.*

Polonais, l'école, le curé, un enterrement tout mêlé. Une vie complète. »¹²³ Enfin et surtout, la mise en scène de ces historiens « amateurs » est celle d'une véritable légitimation en tant qu'ils produisent une connaissance historique inédite qui, alternativement, comble les vides laissés par l'université ou s'oppose au discours trop sec porté par les historiens professionnels. Bernard Edeine, instituteur en Sologne depuis 1934, consacré depuis à l'enregistrement des traditions et du patois locaux, ne saurait être qualifié d'historien « amateur » puisqu'il est l'auteur de la « plus importante documentation réalisée sur la Sologne » qui constitue une véritable œuvre d'ethnologue rendue seulement possible par une vie au sein même de l'objet d'étude, et d'une attention aux détails portée par la « passion » dont l'université fait défaut : « Il était temps que Bernard Edeine vienne chercher un peu plus profond à l'intérieur de ce pays secret, fermé et tellement mal connu. Il était temps que le jeune professeur adjoint, nommé à Romorantin en 1934, vienne bousculer les lieux communs d'une historiographie trop figée. »¹²⁴ Lucienne Guillot, historienne locale qui propose un parcours à travers l'ensemble des monuments normands associés à la vie du duc Guillaume, du château de sa naissance à son tombeau, se défend de même de céder à une « histoire classique » dont sa manière de traiter se veut non conventionnelle mais manifeste surtout un rapport intime au sujet historique¹²⁵. La série est enfin l'occasion d'appuyer des orientations historiographiques largement défendues par l'université par ces études de micro-histoire plus difficilement mises en valeur en France où les historiens restent attachés à l'étude des structures : l'histoire des communautés familiales d'Auvergne, « histoire si peu et mal connue, n'en est pas moins essentielle à l'étude de la paysannerie française, et notre historienne a sûrement raison de voir dans ces communautés agricoles, dans ce microcosme social, un des ferments des grands idéaux communautaires qui ont bouleversé la philosophie du XIXe siècle. »¹²⁶

Ainsi, cette histoire passionnée mise en valeur par la série est bien loin de ne correspondre qu'à un rejet démagogique de l'histoire des spécialistes qui sont surtout des professionnels : elle doit au contraire servir à compléter les travaux universitaires dans les angles morts qu'ils n'abordent pas et permettre, par son caractère « grand-public », d'affirmer la place de discours historiques sérieux, fondés sur des travaux de longue durée menés par des chercheurs qui se dédient à un sujet, en opposition au récit d'un Decaux qui se considère apte, par des lectures de quelques semaines, à aborder à chaque émission et sans recourir à la médiation d'un spécialiste des sujets totalement différents dont le peu de préparation qui leur

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ « La façon dont Lucienne Guillot aborde l'Histoire de Guillaume le Conquérant fera sans doute grincer des dents modernistes. Tant pis. Les historiens sont d'abord les auteurs des histoires qu'ils racontent. » « Lucienne Guillot se joue des modernités bien pensantes ; par delà ses recherches minutieuses, et ses réflexions longuement mûries, elle n'écoute que son cœur et l'Histoire qu'elle nous raconte est celle de 'son' Guillaume. A la fois idole et familier. » (*Ibid.*).

¹²⁶ *Ibid.*

est accordé interdit une mise en perspective historiographique et épistémologique. La personnalité de la productrice de la série n'est pas surprenante : fondatrice de magazines littéraires avant de s'engager dans la production de documentaires, Georgette Elgey s'est toujours située du côté des historiens qui sont des chercheurs avant d'être des auteurs et travaille, à la fin des années quatre-vingt, à continuer à donner accès par le petit écran à la recherche historique malgré le recul de la présence des universitaires qui ne constituent pas tant l'ennemi qu'un allié à assister.

La situation est toute autre dans des séries documentaires qui, toujours à partir des années quatre-vingt, prétendent produire une contre-histoire à rebours complet de la production historique académique : dans le sillage d'un Alain Decaux qui revient durant cette décennie à l'exploration des mystères de l'histoire, et dans un contexte de développement des discours négationnistes, des documentaires imposent une écriture spécifique de l'histoire en tant que récit du doute, en contradiction revendiquée avec une production intellectuelle coupable d'être au service du pouvoir.

2. Quelle contre-analyse de la société ?

Dans sa réflexion sur les écritures de l'histoire, Marc Ferro évoque la « contre-histoire » comme discours des « vaincus » au terme d'un refoulement et d'un silence des épreuves vécues ; la contre-histoire s'oppose à l'histoire officielle des « vainqueurs » qui ne suppose pas un retour critique sur la mémoire des crimes commis¹²⁷. Parmi ces contre-histoires qui se développent dans la seconde moitié du XXe siècle, celle de la mémoire juive est exemplaire quant aux silences assourdissants qu'elle manifeste¹²⁸ mais n'en constitue qu'une parmi d'autres. Ferro met en avant des contre-histoires nord-américaine, mexicaine, algérienne, occitane, corse : l'écriture d'une contre-histoire constitue une « bataille sur le récit » et une « bataille sur les valeurs » entre des populations opprimées et leurs oppresseurs une fois venu le temps de l'accalmie. Dans cette conceptualisation de la contre-histoire comme récit mémoriel, le rôle important joué par le cinéma a rapidement été abordé : Barbara Abrash et Daniel Walkowitz ont ainsi montré comment, à travers leur travail d'« historiens-cinéastes », ils avaient proposé une « subversion de

¹²⁷ « Ce sont ainsi les vaincus, dont l'histoire a été ensevelie, qui animent ce deuxième mode, ce deuxième foyer. Le type d'histoire qu'il secrète apparaît ou réapparaît chaque fois qu'un groupe social, ou ethnique, voire l'institution qui l'incarne, se sent dominé, exploité, interdit d'histoire. Alors il ressuscite ses travaux et ses jours, et cette histoire est un projet politique, une action. A son départ, elle est donc ainsi contrôlée, comme l'histoire des vainqueurs, par les porteurs de ce projet, et peut donc également être manipulée. Quand elle est histoire parallèle, elle met en cause l'histoire institutionnelle tout en s'appuyant sur une institution rivale. » (M. Ferro, *L'histoire sous surveillance...*, p. 76).

¹²⁸ « Le témoignage de ces Juifs rejoignait le silence de ceux qui, après la guerre, n'ayant plus jamais retrouvé leurs parents qui leur avaient été arrachés pour être déportés, n'avaient pas pu accepter ce deuil alors qu'aucune cérémonie, aucun ensevelissement n'avait donné le signal que l'irréparable était accompli. Ils s'étaient ainsi refermés sur un silence. Secret de leur histoire personnelle que nul ne pouvait partager. Ce deuil collectif des enfants de déportés qui, quarante ans après ont parlé, pour dire seulement, de leur mère disparue : 'Je n'ai pas pu lui dire au revoir...' » (*Ibid.*, p. 75)

l'histoire » rendue possible au sein des médias par la production d'un discours cinématographique indocile¹²⁹ qui mette en scène des « perdants » de l'histoire¹³⁰. L'étude du documentaire historique semble donner raison aux deux auteurs lorsqu'ils soupçonnent que la place dans les « médias dominants » pour de tels discours ne tient qu'à des « interstices » ; à la télévision française en effet, si la remise en cause des institutions universitaires et d'un discours supposément dominant se fait entendre, elle ne met en aucun cas en avant les dominés de l'histoire et semble appliquer à la contre-histoire une fonction essentiellement complotiste teintée de journalisme d'investigation.

Tout semble en effet partir d'un « dossier » : Alain Decaux a le sien, qu'il ouvre tous les mois à la télévision entre 1985 et 1987 ; avant lui, la série *Le dossier secret des trésors* avait déjà proposé en 1974 de se pencher sur les énigmes de « trésors fabuleux » dont la disparition constitue toujours une énigme. C'est toutefois à un auteur disposé à l'aventure et aux affabulations que revient le rôle d'explorer les mystères de l'histoire dans une nouvelle posture d'enquêteur opposé aux doxa universitaires et journalistiques : Jean-Michel Charlier, scénariste de bande-dessinée, fondateur avec Goscinny de *Pilote* et père de *Blueberry*, scénariste à la télévision des *Chevaliers du ciel*, ouvre de 1976 à 1981 *Les dossiers noirs*. L'intention de la série est équivoque :

En marge de chacun des grands événements qui ont bouleversé l'Histoire du monde, ces cent dernières années, et derrière les illustres premiers rôles qui ont mené le jeu international, se profilent presque inmanquablement des personnages secondaires, plus obscurs qui, loin des feux de la rampe, dans la coulisse, ont pourtant tenu une place déterminante dans ces événements. Ignorés la plupart du

¹²⁹ « Il existe des opportunités, au moins dans les interstices de la programmation télévisuelle, qui permettent de contester les médias dominants et de présenter l'histoire en dérangeant, légèrement, les conventions de la télévision et en désignant la manière dont les relations de pouvoir peuvent influencer la façon dont l'histoire est relatée et comprise. [...] Aujourd'hui, nous considérons encore le film comme un moyen d'apporter au public des éléments historiques nouveaux, voire urgents, mais nous croyons également à la possibilité d'écrire l'histoire par le film et la vidéo, de développer une pratique d'histoire visuelle et d'élargir les possibilités de l'histoire écrite. » (Abrash Barbara, Walkowitz Daniel, « Narration cinématographique... », p. 15). « Participant à la 'représentation de la réalité' , comme le souligne Bill Nichols, les films historiques devraient offrir des réflexions sur la réalité. Les événements appartiennent au passé, mais les acteurs de l'histoire ont vu ces événements selon des perspectives différentes et se sont battus pour faire prévaloir leur opinion personnelle. Le partage inégal du pouvoir va se traduire par une lutte inégale entre les différentes positions. Par conséquent, le public et les réalisateurs appréhendent et réagissent aux événements passés à l'aide d'objectifs actuels. Les médias ne peuvent prétendre à une telle complexité. » (*Ibid.*, p. 23)

¹³⁰ « Les chercheurs de la nouvelle histoire sociale et ces réalisateurs partageaient les convictions de la Nouvelle Gauche, participaient aux mouvements pour les droits civiques, s'opposaient à la guerre du Viêtnam et s'insurgeaient contre l'académisme de la fin des années 1960 et du début des années 1970. Ces films rejetaient l'hypothèse d'une histoire consensuelle en introduisant dans la trame de l'histoire américaine les enjeux du racisme, des conflits au travail, des transformations sociales. Ils reflétaient l'approche de la nouvelle histoire sociale et cherchaient à retrouver la trace de sujets jusqu'alors laissés de côté. Ils faisaient un récit différent de 'qui fait l'histoire'. En donnant au public un large accès à la réflexion des historiens de la nouvelle histoire sociale et en explicitant leur but politique (mettre en lumière l'injustice, promouvoir des changements sociaux et des mouvements politiques alternatifs), ces films soulignaient la permanence aux États-Unis de la tradition politique radicale. » (*Ibid.*, pp. 17-18).

temps, par le grand public, leur intervention a parfois modifié le cours de l'Histoire. Neuf fois sur dix, ces personnages sont – dans toute l'acception du terme – des aventuriers d'une étonnante envergure dont les exploits exceptionnels sont restés dans l'ombre, parce qu'eux-mêmes s'entouraient de mystère ou se voyaient obligés, pour diverses raisons, de maintenir le secret le plus rigoureux sur leurs activités.¹³¹

Par la recherche de ces personnages « secondaires », véritables acteurs de l'histoire, Charlier ne propose rien de moins que de résoudre, par la seule force de son enquête, les mystères qui entourent les personnages les plus sulfureux du XXe siècle. Les dispositifs et l'esthétique de la série ne sont pas à la hauteur de l'originalité du propos que prétend avoir Charlier : celui-ci déroule son enquête par une illustration classique d'un montage d'archives, les images duquel étant pensées comme des pièces à conviction, et des entretiens ou des tournages sur les lieux des faits qui correspondent également à la tenue d'une enquête aux accents judiciaires. La production de la série n'est que l'aboutissement, selon Charlier, de son intérêt pour les affaires mystérieuses sur lesquelles il opère une veille constante :

Chaque fois que je repère dans l'actualité une affaire intéressante, j'ajoute un nom à ma liste déjà longue d'une centaine de sujets. Tout de suite j'accumule tout ce qui est publié dans la presse de tous les pays et j'achète tous les livres et rapports concernant l'affaire. Cela bien sûr, pendant plusieurs années ! Quand j'ouvre mon enquête je n'ai qu'à reprendre le dossier et retrouver les protagonistes dont les noms sont cités dans les coupures.¹³²

La suite, c'est la tenue d'une enquête, sur les lieux des événements et en interrogeant les témoins, par Charlier lui-même à la suite de cette phase de documentation qui peut s'avérer éprouvante¹³³. Les entretiens constituent l'élément central du dispositif : il s'agit de retrouver les témoins de l'événement, souvent un assassinat, pour obtenir d'eux des éléments inédits, le témoignage étant souvent considéré comme une source objective l'emportant sur des archives corrompues par les systèmes judiciaires ou policiers, ou permettant au contraire d'obtenir des

¹³¹ Note d'information sur la série télévisée *Les dossiers noirs*, Institut national de l'audiovisuel, Fonds INA – radio et télévision de 1947 à 1975.

¹³² *TéléGuide*, 10 juillet 1981.

¹³³ « L'assassinat du Président J.F. Kennedy, avec les nombreux coups de théâtre ; les rebondissements et les trois reprises de l'enquête officielle qui l'ont suivi, constituent une affaire énorme et complexe, dont les événements s'échelonnent sur bientôt quinze ans. La seule enquête officielle – le fameux rapport Warren – emplit vingt-neuf volumes de la taille d'un gros dictionnaire. Si l'on y ajoute la masse des témoignages et des preuves, réunie par contre-enquête de Jim Garrison, district-attorney de Nouvelle-Orléans, et par les successives commissions du Congrès, sans parler des travaux des enquêteurs privés (avocats de la mère d'Oswald, de Jack Ruby, journalistes et écrivains divers), c'est à une montagne de documents importants, dix ou vingt fois plus considérable, que l'on se trouve confronté. » (Dossier de presse de l'émission « Le mystère Kennedy », Institut national de l'audiovisuel, Fonds FR3 – France 3).

documents inédits¹³⁴ et, partant, nécessairement vierges de toute manipulation. Charlier entretient le mythe de son rôle d'enquêteur, confronté à des témoins dont il faut parfois tirer les vers du nez :

Il existe plusieurs catégories de gens. Tout d'abord ceux qui savent beaucoup de choses et qui ont toujours refusé de parler. En prenant de la bouteille, ils se mettent à avoir peur de mourir avec leur terrible secret. J'ai obtenu ainsi une interview exceptionnelle d'un vieux policier qui, pendant l'affaire Stavinsky, avait vu beaucoup de choses, mais dont on avait acheté le silence. Une vieille mexicaine qui possédait chez elle des films uniques sur la révolution mexicaine m'a confié des trésors de documents pour la même raison. Une autre catégorie d'interviewés est celle des hommes qui subissent l'attraction de la télévision, connaissent son pouvoir et l'utilisent. La dernière catégorie est celle de ceux qui refusent farouchement de confier ce qu'ils savent sur une affaire.¹³⁵

De fait, l'intérêt du propos de Jean-Michel Charlier ne réside pas tant dans la résolution de mystères, laquelle n'est pas forcément présente au bout du compte : l'émission sur l'assassinat de Martin Luther King¹³⁶ se conclut par l'impossibilité d'identifier concrètement le commanditaire de l'assassinat. L'enjeu est plutôt la mise en scène d'un enquêteur amateur qui, là où les enquêtes policières ont renoncé à élucider la vérité, prend des risques inconsidérés pour offrir cette dernière au téléspectateur. Pour donner du crédit à son propos, Charlier se rend dans les bas-fonds où il interroge notamment d'anciens mafieux¹³⁷ pour retracer l'histoire d'Al Capone¹³⁸ ou de Lucky Luciano¹³⁹. Dans l'enquête sur l'affaire Luther King, Charlier aurait été confronté à des empêchements résultant d'une enquête officielle bâclée – sous l'impulsion du FBI, des documents auraient été détruits de façon suspecte – à laquelle il annonce apporter

¹³⁴ « Enquêtant il y a deux ans sur Lucky Luciano, j'ai été amené à recueillir des témoignages qui éclairent singulièrement la suite : l'histoire de la Mafia que vous verrez sur TF1 à la rentrée. Celle-ci commence dans les années 1960. Elle ne se limite pas aux Etats-Unis, mon document a également été tourné en Sicile et en Calabre, dans des conditions singulièrement plus dangereuses... [...] J'ai eu la chance de trouver aux archives de Rochester des documents inédits, et aussi d'accéder, par l'intermédiaire de son fils, aux notes personnelles du procureur Thomas Dewey, celui qui, après dix ans de lutte, avait réussi à coffrer le chef du Syndicat du crime » (*Le Matin*, 4 juillet 1981).

¹³⁵ *Télépro*, 4 juillet 1981.

¹³⁶ *Les dossiers noirs*, « Martin Luther King », diffusé sur FR3 le 15 août 1981. Identifiant de notice INA : CPC03003421.

¹³⁷ « J'ai souvent du ruser pour faire parler les gens. J'ai ainsi pu obtenir les confidences du plus grand patron de la mafia en ne cherchant jamais à prouver sa place dans ce milieu. Il était heureux que tout le monde sache qui il était si personne ne tenait à lui faire avoir des ennuis. » (*Téléguide*, 10 juillet 1981).

¹³⁸ *Les dossiers noirs*, « Al Capone : tsar du crime », diffusé sur FR3 le 9 janvier 1976. Identifiant de notice INA : CPC76051376.

¹³⁹ *Les dossiers noirs*, « Lucky Luciano : le syndicat du crime » et « Lucky Luciano : l'internationale du crime », diffusés sur FR3 le 4 et le 11 juillet 1981. Identifiants de notice INA : CPC81058991, CPC81054617.

des « scoops » exclusifs. Son engagement contre des institutions corrompues¹⁴⁰ est héroïsé par la mise en avant d'une véritable scène de cinéma : prétendument recherché par la police de Memphis, ayant reçu des menaces de mort, Charlier se cache dans un motel pour pouvoir mener à bien ses entretiens¹⁴¹. Cette mise en scène de l'enquêteur surveillé détermine jusqu'au choix des sujets des émissions : la série est consacrée dans sa très grande majorité à des personnages et événements américains. Le seul *dossier* consacré à des personnages français est « Les rois secrets de l'Indochine »¹⁴², dans lequel Charlier met en cause la faute tactique du commandement français lors de la défaite de Dien Bien Phu en mettant en scène des vétérans de la guerre¹⁴³ pour qui la victoire était possible. C'est que, d'après le scénariste, les producteurs de télévision ne le laisseraient pas continuer ses investigations si celles-ci touchaient à des secrets militaires ou politiques français :

J'ai fait trois sujets sur des affaires françaises. La première, Stavinsky, m'a coûté trois procès en référé. Les deux autres sont au placard et ne passeront jamais. Des affaires qui mettent en cause la police secrète comme dans l'affaire Ben Barka ou l'affaire Broglie. Elles ne pourraient être éclaircies que de l'extérieur. Des Etats-Unis par exemple où la CIA, attirée par un parfum politique, a mené une enquête.¹⁴⁴

La diffusion de chaque épisode est ainsi accompagnée de son lot d'anecdotes de tournage et de promesses d'une « vérité en marche » que les documentaires peinent à faire émerger. Les trois émissions sur Kennedy¹⁴⁵ en sont représentatives, dont le résumé indique bien l'orientation progressive de la résolution du crime, finalement éludé par l'accumulation incertaine des à-côtés de l'enquête¹⁴⁶, vers une évocation plus classique de l'histoire politique américaine contemporaine :

¹⁴⁰ Corrompues au point que les droits de la série, après la diffusion en France de l'épisode sur l'assassinat de Martin Luther King, sont acquis par une chaîne de télévision américaine pour une diffusion nationale : drôle de censure.

¹⁴¹ « Nous avons ramené au Laoreen Motel les deux policiers chargés de la garde de Martin Luther King que l'ON avait écartés de force juste une heure avant son assassinat. Pendant que nous filmions, la police nous cherchait dans toute la ville. Ma femme et mon assistant nous prévenaient dès qu'une voiture de patrouille arrivait et nous plongeions derrière un petit mur. » (*Téléguide*, 10 juillet 1981).

¹⁴² *Les dossiers noirs*, « Les rois secrets de l'Indochine », diffusé sur FR3 le 24 septembre 1978. Identifiant de notice INA : CPC78054934.

¹⁴³ Parmi lesquels Jean-Marie Le Pen intervient en dénonciateur de l'action indigne du gouvernement français vis-à-vis de ses soldats et des intermédiaires locaux ; à défaut d'évoquer la guerre d'Algérie dans la série, Charlier défend un attachement profondément réactionnaire à l'empire colonial.

¹⁴⁴ *Télépro*, 4 juillet 1981.

¹⁴⁵ *Les dossiers noirs*, « Le mystère Kennedy : un certain Lee Harvey Oswald », « Six secondes pour tuer », « La vérité en marche », diffusés sur FR3 les 14, 21 et 28 octobre 1978. Identifiants de notice INA : CPC78050840, CPC78050136, CPC78053304.

¹⁴⁶ « En résumé, cette émission refait toute l'enquête policière et médico-légale sur l'assassinat de John Kennedy, mais fait aussi le point sur les morts violentes et mystérieuses de plus de cent témoins-clés de l'affaire ! » (Dossier de presse de l'émission, Institut national de l'audiovisuel, Fonds FR3 – France 3).

Bien que les sondages révèlent que 80 % des Américains ne croient plus au rapport Warren, ni à la seule culpabilité d'Oswald, aucune chaîne de télévision aux Etats-Unis ou ailleurs n'avait tenté jusqu'ici de réaliser une synthèse complète, critique, objective et approfondie de cet énorme dossier. De faire le point sur le mystère Kennedy, au travers des révélations incroyables qui viennent au jour depuis l'affaire du Watergate et le vote du Free Information Act, qui ouvre désormais l'accès de toutes les archives secrètes des agences fédérales aux simples particuliers, pour autant que leurs recherches ne compromettent pas la sécurité militaire des Etats-Unis.¹⁴⁷

Après la diffusion espacée pendant cinq ans des épisodes des *Dossiers noirs*, Charlier tente à nouveau l'aventure avec la série *Histoire secrète du pétrole*, produite par TF1 et diffusée en 1985. Après un premier *Dossier* qui abordait la question « d'une brûlante actualité » du « carburant miracle d'Yvan Makhonine »¹⁴⁸, l'histoire du pétrole constitue une nouvelle occasion de mettre en accusation une histoire officielle au service d'intérêts politiques et financiers supérieurs :

C'est enfoncer une porte ouverte que de constater que l'énergie est le problème n°1 de notre monde, qu'il soit industrialisé ou en voie de développement. Or, le pétrole, pour longtemps encore, en restera la source essentielle. Parce qu'en définitive, la moins coûteuse malgré ses récentes et vertigineuses hausses de prix. La présente et chaotique situation de l'industrie pétrolière n'est jamais que l'aboutissement inexorable d'un processus historique long et terriblement complexe dont la plupart des gens ne connaissent que ce qu'on a bien voulu leur en dire. Impossible d'y rien comprendre, si l'on ne connaît pas l'inéluctable enchaînement des événements, les dures et déconcertantes réalités que masque l'Histoire officielle du pétrole : celle des économistes patentés, des politiciens, des grands commis d'État ou encore celle des historiens et des journalistes plus ou moins au service des trusts pétroliers. L'ambition de la présente série est – autant que faire se peut – d'essayer objectivement de retracer la véritable Histoire de ce que l'on a appelé, à juste titre, l'or noir, d'expliquer, de l'intérieur, le pourquoi des conflits pétroliers actuels et l'apparente incohérence des situations de pénurie et de surplus par lesquelles nous passons alternativement depuis dix ans.¹⁴⁹

Pour réaliser cette série produite dans le cadre des « grandes enquêtes » que propose TF1, Charlier tourne entre août et décembre 1982 dans divers pays, à la rencontre des grands

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ Et dont la saisie de « l'affaire » par Pierre Poujade en 1960 reflète bien les inspirations politiques et intellectuelles de Jean-Michel Charlier au moment de mettre en cause les institutions et l'histoire officielle.

¹⁴⁹ Dossier de presse TF1 de la série, Institut national de l'audiovisuel, Fonds TF1 – Dossiers d'émissions.

groupes pétroliers – en Grande-Bretagne, en Belgique, aux Pays-Bas, en France et aux USA – de même que des sites de production – au Mexique, au Vénézuéla, en Arabie Saoudite. Peu appréciée en 1985 – les appréciations à la suite du visionnage par des membres de la chaîne lui accordent un statut « médiocre » malgré une « bonne intrigue » –, la série est tout de même considérée pour son rapport à l'actualité et sa rediffusion est envisagée au déclenchement de la Guerre du Golfe¹⁵⁰. Le titre original est évocateur des ambitions de Charlier : d'une *Guerre secrète*, il est contraint de passer à l'*Histoire secrète du pétrole*. Sa vision de l'histoire officielle ne change pas : Charlier entend solliciter le témoignage d'« hommes de terrains » plutôt que celui de « fonctionnaires » trop prudent. La série recourt toutefois à l'expertise de spécialistes, historiens, journalistes et économistes¹⁵¹ que Charlier présente comme des hommes indépendants des lobbies : il s'agit de « raconter la saga de l'or noir »¹⁵² en évitant l'« hymne à la gloire des pétroliers ». Les tenants de l'histoire officielle, une fois de plus, se seraient camouflés à l'approche de l'enquêteur : Charlier fait état de la difficulté à recueillir des témoignages, en particulier du côté des responsables politiques français liés aux accords d'Evian qui refusent de parler du pétrole du Sahara, ou des soviétiques qui refusent la participation à l'émission malgré des conditions d'entretien largement favorables.

Si l'historien était autorisé au jugement, on pourrait regretter que la production d'une série d'ampleur sur un sujet relativement inédit à la télévision française – laquelle, malgré ses nombreuses histoires de l'automobile, de l'aviation ou des trains n'a jamais abordé ces sujets que sous un angle événementiel – présenté pour une fois selon des perspectives politiques et économiques se fasse dans un tel contexte de doute vis-à-vis d'une culture universitaire reléguée au rang de serviteur des intérêts cachés. Charlier fait usage de sa série pour étayer sa propre conviction – d'inspiration poujadiste – d'un jeu démocratique vicié qu'il entend contribuer à résoudre en combattant une information complice, et surtout en se mettant au service du téléspectateur-citoyen :

Très tôt, j'ai eu le sentiment que les cartes étaient truquées. Depuis quinze ans que je mène ce genre d'enquêtes sur des événements plus lointains ou contemporains, j'ai pu vérifier qu'il y a une double morale, une double règle du jeu, un double droit qui fait que certaines catégories d'organismes ou d'individus échappent aux règles du jeu de n'importe quel citoyen ordinaire. [...] Je ne connais pas de régime quel qu'il soit où ne se reforme pas une aristocratie avec des gens qui ont le droit de tout

¹⁵⁰ Lettre de Jean-Jacques Roulmann à la direction des programmes de TF1, 12 novembre 1990, Institut national de l'audiovisuel, Fonds TF1 – Dossiers d'émissions.

¹⁵¹ Parmi lesquels Emmanuel Catta, historien de la compagnie française des Pétroles, Peter Collier, biographe de Rockefeller, Ronald W. Ferrier, historien de la British Petroleum, Henri Hendrix, biographe de Deterding, Léonard Mosley, reporter et historien, auteur de *La guerre secrète du pétrole*, et Jose Valero, économiste.

¹⁵² *TF1 Hebdo*, Institut national de l'audiovisuel, Fonds TF1 – Dossiers d'émissions.

faire et d'autres pas. Les gens le savent très bien. [...] Ce qui me paraît passionnant c'est d'ouvrir les yeux des gens sur des choses qu'ils ignorent. Je crois que de temps en temps, très modestement, il faut expliquer tout ça. Il m'arrive de découvrir des choses et d'avoir envie de les expliquer aux gens, de les leur faire partager mais je n'ai aucun message à délivrer, aucune mission, je ne m'en attribue surtout aucune. J'estime que personne, à partir du moment où le téléspectateur paie sa redevance pour regarder un programme de télévision, n'a le droit de lui imposer ses opinions ou alors il le dit clairement. En-dehors de ça, on n'est jamais, hélas, totalement objectif, il y a toujours des choix mais le véritable problème réside dans le respect des opinions, des sentiments des téléspectateurs.¹⁵³

Dans cette optique, l'histoire du pétrole semble n'être qu'un prétexte à la dénonciation d'un État profond qui dépasse les gouvernements¹⁵⁴, et, *de facto*, la capacité des citoyens à avoir une prise sur la politique de leur pays. Bien loin d'une contre-histoire définie par Ferro comme pouvant servir de manière salutaire à réparer les silences de l'histoire, avec Charlier, la télévision historique bascule pour la première fois d'un intérêt – plaisir coupable – pour les mystères d'une histoire anecdotique, largement identifié à Alain Decaux, à la dénonciation tous azimuts de l'histoire officielle comme récit mensonger dont la seule critique possible est une remise en cause générale. Au cours d'une décennie marquée par l'engagement d'intellectuels contre le négationnisme abject que porte Robert Faurisson, ce discours proposé par Jean-Michel Charlier est le relais d'une lecture paranoïaque de l'histoire, teintée de fascisme, qui contribue à l'installation de discours complotistes au petit écran, lesquels y pullulent dans les décennies qui suivent.

On voit, sans doute, dans l'ouverture du documentaire à de nouvelles écritures, à la fois en tant que contre-histoires à rebours du discours traditionnel porté par la télévision, et que récits personnels qui tissent un lien entre mémoires individuelle et collective, l'évolution qui décrit le mieux le documentaire « éclaté » des années quatre-vingt. Le genre n'est plus monopolisé par une catégorie professionnelle d'aucune sorte ; les réalisateurs issus de l'IDHEC y côtoient les « barons » du petit écran comme des auteurs pour qui la télévision ne constitue qu'une nouvelle forme de pratique d'une écriture subjective et littéraire. L'éclatement du genre est tel qu'on peut poser la question de la légitimité d'une définition unique du documentaire ; Pierre Beuchot, réalisateur du *Temps détruit* qui ne se déclare « pas à l'aise devant le réel », la conteste et préfère simplement parler de « documents ». Il s'inquiète dans le même temps pour

¹⁵³ *Ibid.*

¹⁵⁴ Il s'agit de « tenter d'expliquer la véritable stratégie des grandes compagnies pétrolières face aux gouvernements. Aucun gouvernement au monde ne fait de politique pétrolière, ce sont les compagnies qui la font. Celles-ci établissent leur stratégie, leur programme vingt ou trente ans à l'avance. Personne ne peut rien y changer. A côté de l'histoire officielle, il y a une véritable histoire des compagnies pétrolières et des gouvernements par rapport à certains pays, totalement différente de la première. » (*Ibid.*).

la pérennité de cette écriture subjective de films, pourtant en réalité relativement nouvelle, mais que menacent les évolutions du média : « La télévision du service public, qui en a longtemps favorisé l'expression, n'accorde plus qu'une place modeste – et pour combien de temps encore ? – à des films 'au singulier'. L'INA reste un lieu privilégié : les 'gens de programmes' sont avides de rechercher des auteurs qui ont un point de vue et la volonté de le faire passer. »¹⁵⁵ Faut-il alors désormais parler de « documentaire d'auteur » ? Pour l'opposer à quoi ? La dichotomie ne semble pas résider dans l'opposition entre des films de commande d'une part et d'autres pleinement maîtrisés par leurs auteurs d'autre part, quand bien même l'INA offre carte blanche à ses réalisateurs. L'inquiétude de Pierre Beuchot semble plutôt donner à voir le déclin vers lequel se dirige le documentaire historique, dans l'ensemble de ses variantes. A partir de la fin des années quatre-vingt, le genre se renouvelle comme composante de la télévision-spectacle en abandonnant ses spécificités qui le distinguent de la fiction ; par l'apparition de docufictions ou de docudramas, cette dernière s'impose à lui dans une reconfiguration des genres par la confusion¹⁵⁶.

¹⁵⁵ *Ina Magazine*, n°57, juillet 1985.

¹⁵⁶ Cf. I. Veyrat-Masson, *Télévision et histoire...*

Chapitre VI. 1989, fin de siècle ?

Au crépuscule des années 1980, la télévision semble traversée par le sentiment d'assister à la fin d'une époque et de voir se terminer un siècle dicté par les affrontements idéologiques à l'échelle mondiale. Le déclin de l'Union soviétique et la chute du mur de Berlin ont été prédominants dans la construction d'un rapport historicisé à l'actualité la plus récente et la conception d'une « fin de l'histoire » défendue par Francis Fukuyama dès l'année 1989. Pour Isabelle Veyrat-Masson, la télévision se situe en plein dans « une crise de la conscience historique »¹ par laquelle des mémoires plurielles se seraient imposées au « roman national » traditionnel, la relation profonde et immatérielle² à « l'histoire englobante » s'atténuant au profit d'identités particulières. Régis Debray suppose que la passion pour le patrimoine ne serait qu'un cache-misère de l'amnésie historique générale tandis que Pierre Sorlin constate lui aussi une « fin de l'histoire »³ en tant que « valeur investie par un peuple » :

Cette histoire, qui possède et indique le sens, guide la jeunesse et propose un projet pour l'avenir, a quitté la société ; on assiste aujourd'hui à la disparition d'un récit national investi affectivement par un peuple. L'histoire a perdu de sa fonction sociale ; l'histoire dont les médias parlent, ce sont des chroniques, des éléments de nostalgie, des supports vidés de leur contenu. En 1968, les discours, les interventions, les débats étaient encore pleins de références à l'histoire. Peut-on dire la même chose des années 1980-1990 ? Pour Sorlin, l'Europe est à l'origine du phénomène. En perdant ses références à la nation, l'histoire a perdu son socle. Pour René Rémond également, l'histoire ne constitue plus pour la France cette base identitaire qu'elle a longtemps été.⁴

¹ « Mais qu'entendre par conscience historique ? Quelque chose de très simple en apparence et d'assez compliqué en réalité. H.G. Gadamer définit la conscience historique comme un 'privilège de l'homme moderne : celui d'avoir pleinement conscience de l'historicité de tout présent et de la relativité de toutes les opinions. [...] C'est une capacité à penser le présent et l'avenir en fonction de l'histoire (et réciproquement) et à se penser dans l'histoire'. Mais au-delà de cette définition plus ou moins abstraite, il est préférable de traiter cette question à la manière de Jacques Le Goff qui parle de 'mentalité historique' ou de 'culture historique'. Le mot mentalité évoque en effet avec bonheur un phénomène dont nous ne sommes pas conscients et qui fait partie de la 'nature' des individus à une époque donnée, comme le mot culture. Pour Jacques Le Goff, cette 'mentalité historique' définit 'le rapport qu'entretient, dans sa psychologie collective, une société avec son passé'. La télévision a été ici l'un de ces instruments qui ont permis de retrouver et d'analyser la psychologie collective d'une société. Il s'agit de formuler l'hypothèse que les programmes qui rassemblent plus de 8 millions de personnages correspondent à quelque chose de profond. » (I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, pp. 414-415).

² D'après Pierre Nora, cité in *Ibid.*, p. 416.

³ Pierre Sorlin, entretien avec Isabelle Veyrat-Masson, 21 janvier 1999, in *Ibid.*, p. 417.

⁴ *Ibid.*, p. 417.

Paradoxalement, le champ médiatique est traversé par une « obsession commémorative », laquelle n'est qu'une accentuation occasionnelle du rôle fondateur des médias de masse « dans l'élaboration de la mémoire collective en participant à ces rituels du souvenir, à ces cérémonies laïques que sont les commémorations cherchant à établir un lien entre le passé et le présent »⁵. Rarement les téléspectateurs auront autant entendu parler de la nation qu'en 1989 avec le Bicentenaire de la Révolution. Mais la commémoration semble progressivement relever de logiques mémorielles étrangères à celle du métier d'historien : il ne s'agit plus de produire un discours historique susceptible de renouvellement au fil des avancées historiographiques mais d'inscrire dans le marbre une lecture définitive de l'événement considéré plus pour ses représentations dans le présent que pour son historicité effective⁶. Pierre Nora s'oppose à la participation outrancière de l'historien à de telles manifestations qui relèvent de conditions non-scientifiques d'expression et de médiatisation, et qui posent la question plus générale de la place des historiens en tant qu'intellectuels médiatiques :

L'ambition de l'historien doit-elle être de toucher un très large public, comme le permet la télévision ? Il doit simplement dire et écrire ce qu'il a à dire et ce qu'il a à écrire, et établir avec les médias un rapport clair, rejetant la totale frilosité comme les épousailles absolues. Je crois que la question du comportement de l'historien à l'égard des médias s'inscrit dans la perspective plus large de l'attitude des intellectuels à l'endroit de la télévision. L'argument médiatique est d'affirmer que la télévision joue le rôle d'une sorte de « haut-parleur » de la parole intellectuelle et que, sans elle, un livre, par exemple, ne se diffusera guère qu'à quelques milliers d'exemplaires. À mon sens, c'est une aporie complète. L'intellectuel n'a besoin ni de haut-parleur, ni de porte-parole. Et le rapport du travail de l'intellectuel n'a aucun rapport avec l'audience qu'il rencontre. L'important est qu'une idée soit formulée, non qu'elle soit répandue. C'est tout le problème de l'histoire par rapport à la mémoire.⁷

Si l'on est en droit, et à plus forte raison au regard des rapports mutuellement bénéfiques qu'ont tenus historiens et télévision depuis les années soixante, de contester cette position, il est en revanche incontestable que 1989 consacre le rôle commémoratif de la télévision au détriment des fonctions vulgarisatrice voire historiographique que le petit écran avait tenues. Ce rôle s'étend à d'autres sujets que celui de la Révolution française : les documentaires historiques des années quatre-vingt s'attachent à célébrer l'histoire millénaire et républicaine

⁵ *Ibid.*, p. 422.

⁶ « La commémoration paraît donner un ordre à ce qui n'en avait pas. Elle permet au passé d'apparaître tout entier dans le présent ; un passé sans lien avec l'ordre chronologique ou filiatif, mais relevant uniquement de l'ordre impératif et compulsif » (Pierre Nora, in C. Delporte, I. Veyrat-Masson, « Entretien avec Pierre Nora... », p. 194).

⁷ *Ibid.*, p. 193.

de la France par la mise en avant d'institutions symboliques, dont l'école de la III^e République. Ce retour sur une histoire nationale plus riche que celle des seules cinquante dernières années est concomitant d'une lecture globale et définitive du XX^e siècle qui entérine l'idée, sinon d'une fin de l'histoire – qui dépasse le simple cadre conceptuel que lui attribue Fukuyama –, du moins d'un changement d'époque. Au terme de la décennie, le changement de rapport à l'histoire est certain : d'un passé toujours en lien avec l'actualité, qui favorisait la participation de témoins et la transmission des mémoires, l'heure est au regard surplombant sur une histoire close dont il convient alors de tirer les leçons.

A. Les résurgences du roman national

1. Célébrer l'histoire de la France millénaire

a. *La légende des siècles*

Malgré la domination du discours des documentaires historiques par la période contemporaine, certaines séries, certainement sous l'impulsion de l'exemple de la nouvelle histoire, abordent plus qu'avant l'histoire médiévale et moderne de la France. Cette production est en lien avec la découverte des archives par la télévision : en 1980, avant de conduire la télévision dans les couloirs des Archives nationales, Jean Favier se signale en tant qu'historien complice de la télévision en produisant sur TF1 les quelques épisodes de ses *Châteaux de France*, qui reprennent le titre – et les dispositifs – d'une série ancienne. La rencontre avec les archives s'inscrit bien dans une perspective généalogique : en 1984, Jean Delay, membre de l'Académie française, propose une plongée dans les archives du minutier central après avoir lui-même retracé son arbre généalogique sur treize générations en produisant la série *Paris d'une minute à l'autre*, entièrement consacrée à la recherche sur les archives par laquelle est reconstituée l'histoire parisienne de la période moderne, et à laquelle participent notamment Pierre Goubert et Denis Richet. La télévision explore par ailleurs chronologiquement les périodes anciennes : en 1982, Roland Darbois et Stéphane Roger traitent la période de la Renaissance sur plusieurs modes d'évocation, proposant à la fois une histoire sociale⁸, intellectuelle⁹, politique et

⁸ *La Renaissance*, « La cité », diffusé sur Antenne 2 le 12 février 1982. Identifiant de notice INA : CPB82050038.

⁹ *La Renaissance*, « La liberté de l'esprit », diffusé en deux parties sur Antenne 2 les 19 et 26 février 1982. Identifiants de notice INA : CPB82050146, CPB82050633.

événementielle¹⁰ et même une incursion dans la bibliographie matérielle¹¹. Deux ans plus tard, *Le monde du baroque* de Jean Antoine et Folco Quilici associe histoire de l'art et histoire politique du XVIIe siècle.

A la fin des années quatre-vingt, des documentaires consacrés à l'époque médiévale sont plus particulièrement intégrés dans le calendrier des anniversaires et commémorations : c'est le cas des *Grandes chroniques du millénaire*, de Jacques Dupont et Henri Montaigu. D'abord consacrée à la commémoration du millénaire capétien¹², célébré par François Mitterrand en Picardie, la série fait le lien avec le Bicentenaire à venir en s'étendant jusqu'au terme du règne de Louis XIII. Alors que « les anniversaires se bousculent », la mise en regard de 987 et 1789 doit servir à mettre en avant la continuité de l'histoire de France, entre les différents monarques mais également sous la période révolutionnaire dont les conquêtes accomplissent le rêve d'extension aux « frontières naturelles » du pays. L'histoire tout entière de la France est envisagée sous le prisme de la recherche d'une indépendance « d'abord dépêchée du ciel avec la colombe du Saint-Chrême » : « c'est pourquoi la commémoration de ces rois fondateurs et inventeurs de la première nation du monde nous apparaît comme un préalable indispensable à la célébration de ses héros défenseurs de l'An II. »¹³ Produite avec le concours de nombreuses institutions publiques¹⁴, la série est un véritable produit officiel qui dénote le caractère national et identitaire avant d'être républicain de la commémoration à venir. Enfin, toujours en 1989, la série *Le roman de France*, coproduit par FR3¹⁵ pour la Direction du patrimoine, fait le lien entre une histoire nationale et celle des régions en même temps qu'elle rassemble dans un seul discours divers acteurs de la connaissance historique a priori opposés : historiens¹⁶, moines et artisans participent à part égale à mettre en valeur l'art religieux médiéval dans divers terroirs. L'influence du *Temps des cathédrales* de Duby est certaine, pour une série qui en reprend les mêmes modalités d'exploration de l'architecture romane, de l'abbaye de Caunes pour le

¹⁰ *La Renaissance*, « Espagne : la reconquête et la conquête » et « 1588, l'année charnière », diffusés sur Antenne 2 le 12 mars 1982 et le 24 juillet 1983. Identifiants de notice INA : CPB82055315, CPB89003314.

¹¹ *La renaissance*, « L'imprimerie, le livre », diffusé sur Antenne 2 le 19 février 1982. Identifiant de notice INA : CPB82050038.

¹² *Les grandes chroniques du millénaire*, « Les origines », diffusé sur FR3 le 1^{er} janvier 1988. Identifiant de notice INA : CPC88000004.

¹³ Jacques Dupont, Dossier de presse FR3 de la série, Institut national de l'audiovisuel, Fonds FR3 – France 3.

¹⁴ Participent à la production les Conseils régionaux d'Île-de-France et de Picardie, le Ministère de la Culture et de la Communication, la Caisse nationale des monuments historiques, la Direction des musées de France, la Bibliothèque nationale et les Archives de France.

¹⁵ La série est coproduite avec Tracol Films, avec le concours du CNC.

¹⁶ Plusieurs historiens contribuent en effet à chaque émission : Maurice Durlat, professeur à l'Université de Toulouse, participe au « roman du Languedoc » ; Roland Oberlé, conservateur du patrimoine, et Carol Heitz, ancien président de l'Université Paris-Nanterre, sont responsables du « roman d'Alsace » ; Henri Decaens, de l'Université de Rouen, est sollicité pour « la Normandie romane » ; Raymond Oursel, archiviste-paléographe, dirige « La sculpture en Bourgogne » ; Marie-Thérèse Camus, professeure à l'Université de Poitiers, s'occupe de l'évocation du Poitou et Jean-Marie Roquette, conservateur du musée d'Arles, de la « Provence cistercienne ».

Languedoc¹⁷ aux « sœurs » cisterciennes pour la Provence¹⁸, avec toutefois une attention nouvelle portée aux bâtisseurs dans la perspective d'une intégration de la célébration du patrimoine à la commémoration du génie national : « Mais on n'aura rien dit de la formidable énergie qui anima les hommes du Moyen Âge en procédant au simple inventaire des milliers d'églises et abbayes édifiées en deux siècles. *Le Roman de France* tentera de restituer la présence de ces hommes. »¹⁹

L'écriture d'une histoire générale de la France ne se limite toutefois pas à l'extension du regard des documentaires aux périodes anciennes : ces derniers, plus qu'avant, se consacrent également aux aspects plus controversés de l'histoire contemporaine dont l'histoire coloniale française. Il semble qu'il faut tracer la frontière entre deux types de discours historiques qui reviennent sur l'empire Français : leur teneur est fondamentalement différente selon que c'est un récit à dominante historique qui l'emporte, dans lequel l'histoire coloniale n'est qu'un sujet comme un autre, qu'il faut pouvoir aborder objectivement et avec le même détachement que d'autres objets des documentaires historiques, ou que c'est la mémoire qui domine dans des émissions essentiellement consacrées aux témoins des luttes coloniales et décoloniales, colons comme colonisés, et qui participent au rétablissement d'une « justice » historique.

b. *L'empire contre-attaque*

Produite par Michel Droit, nouvel académicien au conservatisme bien connu²⁰, la série *Cela s'appelait l'empire* contribue résolument en 1980 à faire à nouveau de l'histoire coloniale un élément fondateur du roman national, occultant largement la période de décolonisation et les crimes commis par la France au sein des colonies. L'histoire de la présence française dans les colonies est en effet replacée dans le temps long d'une histoire impériale remontant à la Rome antique²¹ qui, malgré les évolutions d'un *imperium* vers l'impérialisme, efface les spécificités

¹⁷ *Le roman de France*, « L'Aude, croisée des chemins romans », diffusé sur FR3 le 23 juillet 1989. Identifiant de notice INA : CPC89008246.

¹⁸ *Le roman de France*, « Les trois sœurs provençales : Le Thoronet, Sénanque, Sivalcane », diffusé sur FR3 le 27 août 1989. Identifiant de notice INA : CPC89008127.

¹⁹ Dossier de presse FR3 de la série, Institut national de l'audiovisuel, Fonds FR3 – France 3.

²⁰ En 1980, Michel Droit vient d'être nommé à l'Académie française. C'est un grand reporter, qui était correspondant de guerre auprès de la Première Armée Française en 1944-1945, devenu un homme de télévision en tant que chef du Service Tribunes et Débats de la RTF en 1960 puis rédacteur en chef à l'Actualité télévisée de l'ORTF. Responsable des nombreuses interviews de Charles de Gaulle sous sa présidence, rédacteur en chef du Figaro littéraire entre 1961 et 1971 puis conseiller de direction du Figaro, il est, en-dehors d'une production de romans et d'essais conséquentes, producteur à la télévision de l'émission *A propos*, du film *Un français libre* consacré au général de Gaulle en 1972 et de la série de documentaires historiques *Ces années-là* en 1975.

²¹ « Au fond, l'empire romain possédait des colonies. Il me semble pourtant qu'il existe une différence. Le colonialisme est un phénomène plus économique que politique. Toutes les puissances coloniales jugeaient que les colonies étaient des pays qu'il fallait aider, protéger, administrer. En insistant toujours sur la mission pacificatrice et humanitaire. Mais c'était aussi exploiter les richesses des territoires situés en-dehors de la métropole. [...] Le colonialisme est plutôt mercantiliste.

contemporaines de cette domination particulière. Tendue vers l'évocation du souvenir personnel glorieux de la puissance coloniale française, la série fait de l'empire colonial un objet mémoriel vu de l'extérieur, depuis la métropole : pour Michel Droit, « l'exposition coloniale de 1931 demeure l'un des souvenirs lumineux de mon enfance »²². Si le discours tend bien à désamorcer ce point de vue « naïf » sur les réalités de l'exploitation coloniale, il le fait en mettant en regard les mythes de l'enfance avec ceux de l'âge adulte : entre les deux perceptions erronées d'un colonialisme vertueux ou d'une domination criminelle, existerait la réalité historique d'un système civilisateur qui fit la gloire de la France et assura l'essor de ses colonies en même temps qu'y apparut un système inégalitaire, presque perçu comme un accident de parcours. De ce système, la France se racheta en accordant la liberté à ses colonies, laquelle décolonisation est tout entière assimilée à la question de l'Algérie et à l'action de de Gaulle²³. De ce dernier, la série propose un portrait hagiographique qui n'est pas sans rapport avec la relation particulière que Michel Droit, son interlocuteur privilégié pour ses interviews, entretient avec le souvenir du général. Par l'occultation des acteurs historiques colonisés, et qui luttèrent pour leur indépendance, l'histoire de l'empire colonial français est ainsi bornée à ses « héros » métropolitains, lesquels vécurent une aventure hors du commun qui pourrait constituer un mythe fondateur pour le rapport des Français à leur histoire :

Reste pourtant la fantastique épopée accomplie de Jacques Cartier à Lyautey par des milliers et des milliers de marins, de soldats, de pionniers et colons de toutes sortes, en Amérique, en Afrique, en Asie, en Océanie. De cette épopée, l'une des plus fabuleuses de notre histoire, non seulement la France n'a pas à rougir, mais elle se

Dans l'impérialisme, il y a plus que cela. C'est une domination culturelle et politique, une volonté d'imposer ses règles, ses lois internes, ses règlements institutionnels de société et de style de vie à l'extérieur. De même que les romains croyaient qu'ils avaient vocation à être sinon les maîtres du monde du moins les ordonnateurs de l'Histoire du monde et de l'époque, les impérialismes actuels (Etats-Unis et Union Soviétique) ont cette prétention à gérer l'ensemble du monde. » (*TF1 Hebdo*, Institut national de l'audiovisuel, Fonds TF1 – Dossiers d'émissions).

²² « Le temple d'Anghkor reconstitué grandeur nature, l'allée des pavillons indochinois, ceux de l'AOF, de l'AEF, etc., restent aussi vifs dans ma mémoire que si je les avais, hier encore, vus et parcourus. Que la France fût ainsi présente sur tous les continents, qu'elle y eut exporté ses hommes, ses connaissances et, je n'en doutais pas, sa grandeur et sa naturelle générosité constituait donc, pour moi, une source d'émerveillement autant, me semblait-il, que de légitime orgueil. Plus tard, devenu adulte, j'appris à différentes sources parmi les mieux considérées, que les choses ne s'étaient, paraît-il, pas déroulées du tout comme j'avais eu la naïveté de le croire. Que la France, m'assurait-on, n'avait fait qu'user et abuser d'un odieux droit de conquête. Elle avait exploité, opprimé, décimé des peuples innocents et pleins d'avenir. Elle avait anéanti des cultures qui, sans elle, n'eussent pas manqué de rayonner rapidement sur le monde. Quant à la santé, l'éducation, l'équipement qu'elle s'était souvent efforcée d'apporter avec elle, ils n'avaient été qu'autant d'alibis comme on le dit aujourd'hui, destinés à faire passer le reste. » (*Ibid.*).

²³ « Vint heureusement la 'décolonisation', pour laquelle ceux qui l'avaient réclamée à cors et à cris, tout en se montrant le plus souvent bien incapables d'en accomplir le dixième, s'en remirent, avec soulagement, et néanmoins toutes les réserves d'usage, au général de Gaulle qui fit les choses comme elles devaient l'être même si ce ne fut pas toujours sans douleur, sans tristesse, ni sans risques pour l'avenir des décolonisés. On le mesure mieux aujourd'hui face aux nouvelles colonisations totalitaires qui s'abattent sur eux. Je crois avoir, à l'époque, au prix, d'ailleurs, de quelques retombées explosives sur mon domicile, suffisamment manifesté mon adhésion à la politique que j'estimais inévitable et salutaire, pour qu'on ne me soupçonne surtout pas, aujourd'hui, de me ranger parmi les irréductibles nostalgiques d'une colonisation, qu'il conviendrait, soit dit en passant, de bien distinguer du colonialisme. » (*Ibid.*).

doit d'en être fière, même si, en relisant quelques-unes de ses pages, nous aurions évidemment préféré qu'elles n'eussent pas lieu d'être écrites. Pour être encore plus précis, je dirai, qu'après toutes les décantations historiques nécessaires, le moment paraît enfin venu pour les Français d'être à nouveau orgueilleux de leur passé colonial, ce qui implique de la faire connaître sous son vrai visage, à ceux qui l'ignorent, comme ils ignorent hélas beaucoup du reste de notre histoire.²⁴

A ce titre, l'histoire coloniale française est comprise dans son temps long, depuis les premières expéditions américaines sous le règne de François Ier²⁵ sans que le dernier siècle soit interrogé de manière spécifique. Michel Droit s'offre même le luxe d'interrompre l'épisode consacré à la « présence française en Algérie » en 1930, au moment des fêtes du Centenaire de cette dernière : « Aller au-delà eut très vite conduit, en effet, à la deuxième guerre mondiale, puis à celle pour l'indépendance du pays et, dès lors, c'est plusieurs heures d'antenne qui eussent été nécessaires. Ce sera peut-être pour plus tard. »²⁶ La série ne se prive pourtant pas d'aborder cette période : « L'Empire libérateur »²⁷ en fait le récit, mais par ses aspects les plus édulcorés : c'est la participation des soldats africains aux combats de la Seconde Guerre mondiale, par lesquels de Gaulle est érigé en véritable père de la nation française en Afrique²⁸, qui conduit à l'octroi par le gouvernement français d'une indépendance des colonies, dont le rôle essentiel joué par les militants indépendantistes dans le cadre nouveau de l'Union française n'est jamais abordé. L'histoire coloniale peut alors se permettre d'être une énumération de grands noms, Faidherbe, Gallieni, Binger, Brazza : « Voilà les noms qui surgissent immédiatement à l'esprit quand on songe à la colonisation française de l'Afrique noire. » La guerre d'Indochine est absente de cette histoire, mais pas Pierre Pigneau de Behaine, prêtre missionnaire et évêque de Cochinchine en 1770, célébré comme « le véritable pionnier de notre présence en Indochine. C'est en effet lui qui vient à Versailles en 1787, faire signer à Louis XVI le premier traité d'alliance avec le roi d'Annam. »²⁹ De même, la colonisation du Maroc est

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Cela s'appelait l'empire*, « L'aventure américaine », diffusé sur TF1 le 9 juillet 1980. Identifiant de notice INA : CPA80057486.

²⁶ *TF1 Hebdo*, Institut national de l'audiovisuel, Fonds TF1 – Dossiers d'émissions.

²⁷ *Cela s'appelait l'empire*, « L'Empire libérateur », diffusé sur TF1 le 20 août 1980. Identifiant de notice INA : CPA80051618.

²⁸ « Ce sont des anciens du Bataillon du Pacifique auxquels Michel Droit a demandé d'être, en quelque sorte, les meneurs de jeu de cette émission à travers les témoignages qu'ils nous offrent sur leurs propres combats. Emouvante fidélité de ces hommes d'origine métropolitaine ou polynésienne et qui chantent toujours, aujourd'hui, le refrain de leurs vingt ans : 'Ah nous, nous sommes les gaullistes... Les Français libres venus du Pacifique'. Très riche en images souvent inédites, cette dernière émission est un peu l'adieu à un Empire dont, avant même que ne s'achevât la guerre, le Général de Gaulle avait, à Brazzaville, annoncé le destin. » (*TF1 Hebdo*, Institut national de l'audiovisuel, Fonds TF1 – Dossiers d'émissions).

²⁹ *Cela s'appelait l'empire*, « Jusqu'aux frontières de la Chine », diffusé sur TF1 le 6 août 1980. Identifiant de notice INA : CPA80050526.

pensée comme l'action individuelle du maréchal Lyautey ; les populations maghrébines n'existent pas dans le récit que Michel Droit consacre « à la gloire d'un seigneur » que l'on découvre « enfant, livrant son premier combat contre les séquelles d'une chute qui aurait pu le laisser infirme toute sa vie. »³⁰ Le caractère hagiographique de la série s'impose jusqu'à l'emploi des documents iconographiques : ces derniers sont en majorité des illustrations à la main, produites par les soldats de la colonisation et publiées dans la presse illustrée de l'époque, que l'on préfère aux photographies et films pourtant évoquées par Michel Droit. L'histoire de la colonisation est ainsi édulcorée, en rejetant l'emploi d'une illustration « objective » qui, pour le téléspectateur des années quatre-vingt, donnerait mieux à voir la violence des rapports de domination et d'exploitation prégnants dans l'empire colonial.

Bien loin des documentaires qui, dans les années soixante-dix, avaient commencé à apporter à la télévision la mémoire des conflits coloniaux, et en particulier celle des Algériens et des Pieds-noirs, *Cela s'appelait l'empire* fait de l'histoire coloniale de la France un autre élément du roman national d'un passé glorieux et expurgé de tous ses accroc ; la construction d'un récit colonial sur le temps long, faisant de la conquête de territoires et de populations une aventure suprême du génie français du XVIe au XXe siècle, va dans le sens de l'écriture d'une histoire hagiographique de la France millénaire, dont la matrice républicaine porte l'empreinte monarchique.

2. Le roman national républicain

Dans la continuité, un certain roman national républicain se signale par la mise en avant de symboles étroitement liés à la IIIe république ; celle-ci avait déjà fait l'objet d'une série plus événementielle en 1969-1970, produite par Georgette Elgey et Jacques Anjubault. A la fin des années soixante-dix, les documentaires délaissent l'histoire politique et chronologique pour se focaliser sur des points précis de l'histoire républicaine. Roger Stéphane est actif dans la production de mythes historiques unitaires : il produit, toujours avec Roland Darbois, la série *Vive l'histoire* qui, en 1981, entre autres sujets historiques variés – les soldats en terre cuite de l'empereur Qin³¹, les enjeux contemporains de l'archéologie avec Alain Schnapp³² ou l'histoire du sentiment national polonais³³ – propose une véritable histoire culturelle républicaine. Celle-

³⁰ *Cela s'appelait l'empire*, « Lyautey le bâtisseur », diffusé sur TF1 le 13 août 1980. Identifiant de notice INA : CPA80054027.

³¹ *Vive l'histoire*, « Les 8000 soldats du 1^{er} empereur », diffusé sur FR3 le 31 mai 1981. Identifiant de notice INA : CPC81050336.

³² *Vive l'histoire*, « La mémoire des pierres », diffusé sur FR3 le 22 février 1981. Identifiant de notice INA : CPC81050771.

³³ *Vive l'histoire*, « Non, la Pologne n'est pas morte », diffusé sur FR3 le 25 octobre 1981. Identifiant de notice INA : CPC81055302.

ci est transmise par l'étude du rapport des Français à leurs héros nationaux, des « ancêtres » gaulois jusqu'aux grands hommes panthéonisés³⁴, avec le concours de Mona Ozouf qui aborde la question des mentalités républicaines ; les grandes dates républicaines ne sont pas en reste, le centenaire des lois de Jules Ferry donnant prétexte au portrait des « hussards noirs de la république »³⁵, ou la fête nationale à l'historique du 14 Juillet³⁶, retracé par Pascal Ory. La république est sociale, et attachée à ses mémoires populaires, dont celle la mine³⁷, comme à l'histoire des mouvements de gauche dont l'élection de François Mitterrand fait écho aux Front populaire³⁸.

L'histoire républicaine est aussi celle de ses grands hommes, qui la symbolisent voire l'incarnent : Clemenceau est à ce titre saisi comme personnage emblématique de cinquante ans de vie politique, au premier plan depuis la fondation de la république jusqu'à sa défense dans les tranchées, témoin des événements du siècle dont l'affaire Dreyfus est enfin évoquée comme point nodal de l'histoire politique et sociale française. Le documentaire *Clemenceau ou l'unité d'une vie*³⁹, de Bernard Michal et Michel le Clerc, fait en 1979 de ce personnage, aux « 88 ans d'une vie sans cesse en mouvement à travers les événements et les drames de son époque », l'emblème du sentiment national républicain en l'associant aux commémorations de l'armistice :

Médecin des pauvres, maire de Montmartre, parlementaire véhément parfois excessif mais qui ne transigeait pas, journaliste qui accueillait dans son journal le « J'Accuse » de Zola, président du Conseil qui créa le premier dans son gouvernement un ministère du Travail, « Père de la Victoire » [sic] dont l'unique programme était de gagner la guerre. En bref l'homme pour qui la République était à la fois une exigence de justice sociale et de liberté. Tel est le portrait que dressait de Georges Clemenceau Valéry Giscard d'Estaing à l'occasion du 60^e anniversaire de la victoire de 1918. Mais le vieux « tigre » était bien d'autres choses encore. C'était avant tout un Républicain fervent, un lutteur indomptable, autoritaire, nationaliste, athée.⁴⁰

³⁴ *Vive l'histoire*, « Le profil de la gloire », diffusé sur FR3 le 25 janvier 1981. Identifiant de notice INA : CPC81050032.

³⁵ *Vive l'histoire*, « Les hussards noirs de la république », diffusé sur FR3 le 29 mars 1981. Identifiant de notice INA : CPC81053598.

³⁶ *Vive l'histoire*, « Quand la République s'invente une fête », diffusé sur FR3 le 12 juillet 1981. Identifiant de notice INA : CPC81051783.

³⁷ *Vive l'histoire*, « Mémoires du Creusot », diffusé sur FR3 le 27 septembre 1981. Identifiant de notice INA : CPC81053433.

³⁸ *Vive l'histoire*, « La République des professeurs », diffusé sur FR3 le 29 novembre 1981. Identifiant de notice INA : CPC81054207.

³⁹ *Clemenceau ou l'unité d'une vie*, diffusé sur TF1 le 11 novembre 1979. Identifiant de notice INA : CPA79055194.

⁴⁰ Dossier de presse TF1 de l'émission, Institut national de l'audiovisuel, Fonds TF1 – Dossiers d'émissions.

De façon plus inattendue, Honoré Daumier est également mis en avant comme personnage fondateur de la République : un premier documentaire lui est consacré en 1978⁴¹ à l'approche de la Fête nationale – laquelle est également le sujet de plusieurs documentaires selon des modalités différentes, une diffusion du défilé de 1919 sur les Champs-Élysées le 14 juillet 1979, une évocation plus historique des enjeux de la commémoration l'année suivante⁴² –, qui retrace l'histoire politique et sociale du XIXe siècle au travers des illustrations de l'artiste, récit repris dans les mêmes termes dès 1980 avec un film⁴³ de Jacques Vigoureux et Gérard Pignol⁴⁴ commémorant, un an en retard, le centenaire de sa mort. En faisant communiquer les lithographies, sculptures et peintures de Daumier avec des textes de Baudelaire et Théodore de Banville, ils s'attachent à retracer à la vie d'un artiste par ses œuvres les plus méconnues tout en faisant résonner les événements du siècle :

A l'exception de quelques images d'extérieur, son atelier à Paris Quai d'Anjou, le quartier latin et sa maison à Valmondois, toute son œuvre défile sous nos yeux en banc-titres. Elle relate les différents événements politiques dont il a été le témoin : l'insurrection de Lyon, la conspiration de la rue des Prouvaires, les insurrections d'Avril 1834 et de mai 1839, le coup d'état du 2 décembre 1851, la révolution de 1848 et la chute de la monarchie de Juillet.⁴⁵

La télévision, en se saisissant de la figure du caricaturiste, envisage de combler un manque historiographique : les auteurs du film regrettent l'absence d'une biographie exhaustive de la vie de Daumier, que l'émission entend réparer par la mise en avant de l'important travail de recherche effectué au préalable. Le rôle majeur joué par Daumier dans l'évocation de l'histoire républicaine n'est pas importun au regard de l'attention particulière que porte la télévision historique à l'histoire de la presse et des contre-pouvoirs : Philippe Prince réalise en 1981, et à l'occasion du centenaire de la loi sur la liberté de la presse, une série retraçant son histoire de l'invention de l'information publique durant l'Antiquité à la IVe République. Si la période républicaine n'en constitue qu'une partie, l'histoire de la presse est rapportée à cet idéal subversif d'un véritable contre-pouvoir face aux tyrans : l'exécution d'Étienne Dolet ou la publication des mazarinades en sont présentées comme des symboles. Avec les lois de 1881, la presse devient une véritable institution républicaine : elle reflète

⁴¹ *Honoré Daumier : un artiste républicain en colère*, diffusé sur Antenne 2 le 9 juillet 1978. Identifiant de notice INA : CPB78054911.

⁴² *Le 14 juillet, centenaire d'un choix*, diffusé sur Antenne 2 le 13 juillet 1980. Identifiant de notice INA : CPB80051425.

⁴³ *Honoré Daumier*, diffusé sur TF1 le 9 octobre 1980. Identifiant de notice INA : CPA80052917.

⁴⁴ Gérard Pignol avait auparavant réalisé plusieurs documentaires « portraits » en lien avec l'histoire de l'art, dont un consacré à Delacroix en 1963, à l'occasion du centenaire de sa mort, puis une « grande série » sur l'impressionnisme français en 1972, avec Max-Pol Fouchet, pour le magazine *Terre des arts*, avant de se spécialiser dans la réalisation de dramatiques historiques.

⁴⁵ *TF1 Hebdo*, 11 septembre 1980.

l'histoire politique plus large du pays jusqu'à l'évocation en deux parties distinctes de la période vichyssoise, par la « presse domestiquée »⁴⁶ face à la « presse clandestine »⁴⁷. La différence de traitement de l'événement entre TF1 et Antenne 2 est révélatrice du dédain de la première chaîne pour le documentaire : un projet strictement similaire à celui de Philippe Prince est présenté au début de l'année 1980 par Michel Le Clerc, ancien journaliste passé à la réalisation, au service documentaire de TF1 pour la réalisation d'une série de six émissions d'une heure retraçant la presse française, avec une émission dédiée à la presse de la collaboration et de la résistance. *Libération* se fait l'écho du désintérêt de la chaîne : « Il faudra parler de certains personnages toujours en activité et au passé peu reluisant. Bref, un bon gros projet, complet et intéressant. Décembre 1980, TF1 répond : 'Le Clerc, vous nous faites tout ça en soixante minutes ; six fois une heure, c'est trop cher...' »⁴⁸. FR3, de son côté, consacre une édition spéciale de *Soir 3* au centenaire, à laquelle participent Serge July, Max Clos, Jacques Sauvageat et Françoise Giroud. L'événement commémoratif rencontre l'actualité politique : Georges Fillioud, nouveau ministre de la Communication, ainsi que Jean-Noël Jeanneney, proche des socialistes participent à l'émission de Bernard Michal sur TF1, dont les entretiens ont été tournés et montés avant l'élection de François Mitterrand⁴⁹.

La célébration de ces différents symboles républicains n'est toutefois pas sans présenter certains risques : l'histoire politique de la III^e République est indissociable du crime originel de la Semaine sanglante commis par Adolphe Thiers, que la télévision rechigne à évoquer, de même que l'histoire de la presse conduit à relancer le conflit franco-français de l'Affaire Dreyfus. Institution républicaine exemplaire, l'école joue alors le rôle d'unification des mémoires. Le centenaire des lois Ferry est commémoré par une figure éminemment consensuelle et représentant la nation télévisée : Claude Santelli, « saltimbanque » des plus appréciés, réalise et produit en 1981 *La République nous enseigne*. Le film constitue un recueil de témoignages d'instituteurs « d'hier et d'aujourd'hui » : les plus éminents sont Emile Foex, ancien directeur de l'école normale de Paris, et Jean Vial, auteur d'un ouvrage sur l'histoire des

⁴⁶ *La presse française, miroir de notre époque*, « Huitième époque : la presse domestiquée, 1939-1944 », diffusé sur Antenne 2 le 20 novembre 1981. Identifiant de notice INA : CPB92006190.

⁴⁷ *La presse française, miroir de notre époque*, « Neuvième époque : la presse clandestine, 1939-1944 », diffusé sur Antenne 2 le 27 novembre 1981. Identifiant de notice INA : CPB81058750.

⁴⁸ *Libération*, 29 juillet 1981. L'émission finalement réalisée est *La liberté de la presse a cent ans*, réalisée par Bernard Michal et diffusée sur TF1 le 29 juillet 1981. Identifiant de notice INA : CPA81053984.

⁴⁹ « Les entretiens que comporte l'émission remontent aux mois de mars et d'avril. Si l'on y rencontre des gens de presse comme Yvan Levai, Max Clos, Dominique Jammet, Mme Puhl-Demande ou encore Roger Fressoz, et un publicitaire comme Marcel Bleustein-Blanchet, on remarquera que de très nombreux patrons de presse en cette période électorale ont refusé leur participation. On notera aussi la présence de Georges Fillioud, mais l'actuel ministre de la Communication ne s'exprimait alors qu'en tant que député de l'opposition. » (*Libération*, 29 juillet 1981). La situation n'empêche pas L'Humanité de dénoncer le maintien de la diffusion d'une émission réalisée dans le cadre de la télévision giscardienne, de laquelle sont absents les journalistes communistes qui auraient pu y participer.

enseignants⁵⁰, dont le témoignage est « corroboré et enrichi par celui d'instituteurs honoraires qui ont pratiqué le métier avec une foi profonde, un attachement familial à leurs élèves et à leur école de village »⁵¹, dont madame Risbec, institutrice de Santelli. Le ton du film est volontairement nostalgique, à la recherche d'une école mythique :

Tous évoquent cette école familiale, intime, gouvernée par un instituteur – père de famille, le maître d'école doublé du secrétaire de mairie, maître du savoir et du village, formateur de citoyens, attaché à la République et à sa commune. [...] Cette école qui se définit par des odeurs caractéristiques (l'encre violette, les manteaux à sécher sur le poêle, etc.) par des méthodes pédagogiques illustrées par des manuels d'époque, par une mythologie héroïque et paisible à la fois. [...] Ce fut incontestablement une grande époque optimiste, inspirée et formatrice que cet âge d'or de l'école publique française que l'on pourrait appeler « Le Temps des Certitudes ».⁵²

En tournant dans des « écoles d'aujourd'hui », Santelli confronte ce souvenir exalté à la réalité du métier des « enseignants de maintenant [...] dont l'expérience est plus douloureuse et plus sceptique » ; peu de temps après l'accusation portée par Decaux contre l'enseignement de l'histoire, ce récit qui met en scène des comédiens lisant des textes de Jules Ferry, Victor Hugo, Jules Vallès ou Marcel Pagnol se situe dans un rapport passéiste à une institution dont la grandeur et la fonction de lien social auraient été progressivement réduits à un simple rôle d'inculcation des connaissances⁵³. Santelli se défend toutefois de toute nostalgie, en se montrant conscient des aspects les plus problématiques que présente rétrospectivement l'institution, imposition d'un pouvoir centralisé sur des populations dont la culture spécifique a été progressivement effacée :

Il y a nostalgie, certes, parce que je suis très attaché à certains souvenirs très profonds. Je ne voulais pas en donner une image morte, mais au contraire une image très vivante. Celle que l'on retrouve parfois chez de jeunes instituteurs comme Jean-Pierre dans le film, qui travaille pourtant dans des conditions très douloureuses. [...] Je n'ai pas voulu réaliser une émission polémique, et certains me l'ont reproché. Il y a eu toute une déviation bien sûr, un côté chauvin, raciste même, qui coexistait avec les grands principes moraux. Il y a eu surtout le problème de la

⁵⁰ Jean Vial, *Les instituteurs : douze siècles d'histoire*, Paris, Jean-Pierre Delarge, 1980.

⁵¹ Dossier de presse INA de l'émission, Institut national de l'audiovisuel, Fonds TF1 – Dossiers d'émissions.

⁵² Claude Santelli, *Ibid.*

⁵³ « Aujourd'hui les choses ont changé. L'instituteur est aussi mal payé mais le respect dont il était entouré a disparu. Noyé dans l'anonymat des grandes villes et de cités dortoirs, il n'est plus cette voix que les enfants écoutent. Mais une parmi d'autres et terriblement concurrencée par la télévision. » (Claude Santelli, *Midi Libre*, 16 juin 1981).

langue. Ce fameux centralisme français. Un professeur breton m'a raconté des choses atroces sur l'espèce de terrorisme auquel ont été soumis les enfants de sa génération. Mais peut-être que si les Bretons peuvent exprimer aujourd'hui leurs revendications, c'est qu'ils sont allés à l'école, apprendre à lire et à écrire. [...] Je suis Corse par mes quatre grands-parents. Et Dieu sait s'il y a un chauvinisme en Corse ; mais c'est grâce à cette école que mon père, petit paysan pauvre, a pu, comme d'autres petits corses doués, accéder à la carrière des honneurs comme on disait, et devenir agrégé d'allemand. Ma terre, en fait, c'est plus cette école laïque dans laquelle j'ai vécu que cette Corse à laquelle je suis portant profondément attaché.⁵⁴

Le choix de Santelli comme producteur de l'émission correspond en effet à un enjeu d'identification au sujet : c'est l'INA qui lui demande de contribuer à la commémoration des lois Ferry, en sachant que « cela [lui] tenait à cœur », lui-même se considérant comme « incapable de traiter un sujet [qu'il n'aurait] pas vécu »⁵⁵ : « Je suis d'origine universitaire et laïque. Mon père était enseignant et j'ai été élevé dans cette religion non sectaire. »⁵⁶ Santelli assume dès lors son rapport personnel voire intime au sujet, qu'il rend manifeste en faisant participer au documentaire sa propre institutrice : « mon émission n'est pas une analyse, c'est une déclaration d'amour, lucide je crois, une tentative de description d'un mythe. Et avant tout un grand souvenir d'enfance, de jeunesse que j'essaie de creuser jusqu'au bout. »⁵⁷ Ce souvenir dépasse toutefois le rapport personnel à une école en particulier pour englober une compréhension générale de l'institution : la célébration du cinquantenaire des lois Ferry, et la découverte de la personnalité de leur auteur à une exposition, sont présentés comme des jalons marquants dans son éducation. C'est finalement bien à ce personnage historique de premier plan que se consacre le documentaire : Santelli met en scène l'action de Ferry en tant que créateur d'une institution destinée non pas aux enfants mais à des adultes en devenir, dans une ambition républicaine et citoyenne. L'histoire coloniale n'est pas très loin : « il y a du missionnaire dans ces instituteurs de la grande époque qui avaient la vocation dans le sang »⁵⁸. Santelli refuse de céder aux « gens très bien intentionnés, passionnés, un peu trop idéologues, qui espéraient [le]

⁵⁴ *Ouest-France*, 16 juin 1981.

⁵⁵ *Midi-Libre*, 16 juin 1981.

⁵⁶ Dossier de presse INA de l'émission, *op. cit.* Le père de Claude Santelli était en effet inspecteur d'académie.

⁵⁷ « A la télévision tout le monde sait que papa a été Inspecteur d'Académie, que j'ai été élevé dans cette tradition, et que la mythologie de l'école laïque et républicaine me touche. J'ai des antécédents dans mes œuvres, puisque j'ai réalisé une grande émission sur 1936, mais elle a été totalement sabotée à sa diffusion il y a quatre ans. Chaque fois, je suis parti de choses que j'ai vécues enfant. Je crois que là-dessus, on ne se trompe jamais. Cette espèce de vérité de l'enfance que j'ai respirée avec mon institutrice, Mme Risbec, qui témoigne dans le film, puis avec mon instituteur, me donne le droit, l'envie de parler de cette école laïque française autour de laquelle il existe toute une littérature souvent très fausse, un peu nostalgique et artificielle, alors que j'essaie de retrouver des sentiments très forts. » (*Ouest-France*, 16 juin 1981).

⁵⁸ Claude Santelli, *Les nouvelles littéraires*, 8 juin 1971.

voir dénoncer tous les aspects, aujourd'hui discutables de cette école »⁵⁹ : l'émission célèbre le rôle social d'une institution glorieuse qui a construit la nation, « un monde héroïque, attentif, vigilant, voué au culte des valeurs républicaines et en même temps un univers accueillant et chaleureux, animé par des hommes vertueux... et pauvres. »⁶⁰ L'action de Ferry, qui n'invente pas l'école, consiste à en réaliser l'idée : il « décolonise » les maîtres d'école qui deviennent des « combattants de la République », tirés du contrôle du maire ou du curé. Le discours est aussi fortement attaché aux méthodes pédagogiques développées par la III^e République, « fondées sur l'effort et le travail » et dont le rapport particulier à l'histoire constitue l'un des fondements de l'idée nationale française. L'école que vante Santelli se base en effet sur

un attachement profond au terroir et aux vertus nationales ; sur une conception de l'histoire (créée par Lavisser) qui fait de la France un phare dans le monde, un pays à la géographie belle et à l'histoire grande. [...] On ne peut que reconnaître la grandeur de cette tradition. L'ingénuité même de nos instituteurs d'antan s'explique par une croyance profonde dans le progrès, dans les conquêtes progressives de l'esprit humain qui aboutissaient pour eux incontestablement à un monde meilleur.⁶¹

En observant la société française contemporaine, dont l'institution scolaire aurait renoncé à cette « foi irremplaçable » en un amour de la patrie et de ses vertus, Santelli se sent toujours hériter de la tradition qu'il idéalise. C'est à la télévision, depuis les années cinquante, que revient ce rôle d'édification de la nation à laquelle il a pu contribuer pleinement :

J'ai eu la chance inouïe d'entrer à la télévision en 1955 à une époque de grande liberté, et j'en ai joui pleinement. Elle m'a donné cette possibilité incroyable d'exercer mon esprit touche à tout. Regardez, en six mois j'ai réalisé une émission musicale, *Isaac Stern*, une émission historique avec cette école laïque, et je suis en train de tourner *L'épreuve* de Marivaux... [...] Il y a aussi cette vieille vocation dialectique. Pierre Dumayet, un ancien prof, avait coutume de dire, quand il a commencé *Lectures pour tous* : « J'ai échangé une classe de quarante élèves contre une classe de plusieurs millions de Français. » Ça a été un de nos dadas, ce côté pédagogique. Nous faisons tous un peu la classe.

A observer les documentaires historiques qui mettent en avant l'histoire nationale et républicaine de la France, il semble bien que, dans les années quatre-vingt, la télévision fasse toujours « un peu la classe » : lieu de communion nationale depuis les années soixante, le petit

⁵⁹ C'est-à-dire : « le chauvinisme excessif, le colonialisme révérend, le racisme latent, le paternalisme, le jacobinisme qui a étranglé les régionalismes. Mais il faut transcender cette querelle, aller au-delà. » (*Ibid.*).

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Ouest-France*, 16 juin 1981.

écran franchit un pallier au tournant de la décennie en opérant un retour sur le roman national républicain. Par définition édulcoré, faisant la part belle à une histoire glorieuse de la patrie de laquelle sont effacées les hontes et les traumatismes, ce discours historique trouve un écho dans l'élection de François Mitterrand : son entrée à l'Élysée renforce le souvenir téléologique de l'histoire républicaine comme progression naturelle vers l'égalité sociale dans laquelle l'histoire de la gauche, de Jules Ferry à Léon Blum, suscite un regain d'intérêt. La commémoration du Bicentenaire de la Révolution française s'appuie ainsi sur des bases solides qui sont pourtant dépassées par l'événement : l'histoire républicaine consensuelle mise en avant depuis dix ans par la télévision se trouve fracturée dès lors qu'elle rencontre des controverses historiographiques acharnées.

B. Il était une fois la Révolution française

Vingt ans après avoir participé une année durant à une commémoration nationale qui célébrait la grandeur de la nation en la personne du petit caporal, les documentaires historiques sont à nouveau mis à contribution en 1989 pour le Bicentenaire de la Révolution française. Événement médiatique autant qu'historiographique, ce dernier fait concorder la production d'émissions télévisées avec l'organisation de groupes de recherches universitaires ; il constitue l'aboutissement de plusieurs années de préparation, tant du côté des historiens, rassemblés autour de Michel Vovelle, que des organisateurs des festivités et producteurs de programmes travaillant au sein de la Mission du Bicentenaire dont la présidence échoit à Jean-Noël Jeanneney après les décès de ses prédécesseurs. Sur fond de controverses historiographiques et intellectuelles cristallisées autour de la question des rapports entre idéologies révolutionnaires et totalitarismes, notamment menées par un François Furet combatif et les historiens de la revue *Le Débat*, rarement un événement aura suscité à ce point l'attention des historiens, à la fois dans sa préparation, sa réception, sur des questions pratiques ou conceptuelles. L'attrait du Bicentenaire comme événement peut se mesurer au fait qu'il suscite des recherches originales qui le saisissent comme sujet : dès 1988, Maryline Crivello-Bocca, avec une des premières études consacrées à la place de l'histoire à la télévision, propose un état des lieux des représentations de la période révolutionnaire au petit écran de 1956 à 1986⁶².

⁶² Maryline Crivello-Bocca, « Trente ans d'archives télévisées sur la Révolution française (1956-1986), in J. Bourdon (dir.), *Dossiers de l'audiovisuel*, « L'histoire... », pp. 36-39. Fournissant les premiers résultats d'une étude menée à l'Université de Provence, en collaboration avec l'INA et rendue possible par la constitution d'une « vidéothèque » d'émissions pour constituer et analyser un corpus, cet article démontre la vivacité de l'histoire de la télévision sur le sujet des programmes historiques, une dizaine d'années après la prise de contact entre l'Institut national de l'audiovisuel. Ce numéro des *Dossiers de l'audiovisuel* présente de même les résultats d'Isabelle Veyrat-Masson sur son étude générale des programmes historiques, et fixe un premier état historiographique fondé sur le triptyque dramatiques-documentaires-débats.

Elle y distingue trois périodes qui constituent les premiers « temps de la Révolution à la télévision »⁶³ et qui s'inscrivent dans l'historiographie naissante de la télévision autant qu'ils contribuent à la fixer : les années 1956-1965 (étendues par la suite à 1950-1965) sont celles d'une Révolution « en direct » des Buttes-Chaumont, qui relaie un discours d'État teinté de faits-divers dans laquelle les débats des personnages de *La Caméra explore le temps* remplaçaient les joutes parlementaires absentes du petit écran. Les années de l'ORTF, de 1965 à 1974, sont celles des « 'manuels' de la télévision, ou les 'grandes chroniques' de l'histoire révolutionnaire »⁶⁴ : le documentaire historique s'y impose comme un vecteur privilégié d'une histoire révolutionnaire traditionnelle⁶⁵. Les années suivant l'éclatement de l'ORTF, enfin, ont vu la télévision suivre le renouvellement historiographique et mettre en scène les mémoires des marginaux de l'époque révolutionnaire⁶⁶. Surtout, élément fondamental pour la compréhension des récits diffusés pendant le Bicentenaire, la télévision installe progressivement l'idée d'une ambivalence irréconciliable entre deux Révolutions, 1789 correspondant à un héritage stable et ne souffrant aucune remise en cause, « contrairement à la période 1793-1794 perçue comme une phase de déraison et sur laquelle pèse un silence significatif. »⁶⁷ A ces trois premiers « temps » de la Révolution à la télévision, le Bicentenaire en ajoute un quatrième : d'abord « incontestée », ensuite « revisitée » puis « inachevée », la Révolution est, en 1989, « interrogée »⁶⁸ : les conceptions de l'événement révolutionnaire s'y radicalisent alors que la Révolution devient un objet de spectacle inséré dans une logique d'audience. En ce sens, l'objet révolutionnaire n'a jamais été détaché de son contexte contemporain d'évocation : dans l'interrogation des significations de l'évolution politique des années 1788 à 1794, se joue en réalité une opposition

⁶³ M. Crivello-Bocca, *L'écran citoyen...*, p. 209.

⁶⁴ Maryline Crivello-Bocca, « Trente ans d'archives... », *op. cit.*, p. 37.

⁶⁵ « Dans un premier temps, la culture historique véhiculée par la télévision reste attachée aux événements politiques et aux grands personnages de la Révolution. Il s'agit essentiellement d'une culture scolaire transcrite dans les manuels d'enseignement. La Révolution est présente par la transmission d'une mémoire d'Etat. Sur cinquante et une émissions, douze s'intéressent aux membres de la famille royale et plus particulièrement à Marie-Antoinette qui apparaît six fois au centre de l'action. Bonaparte est concerné par dix représentations : Danton et Robespierre sont portés à l'écran à cinq reprises. En associant quelques hommes politiques célèbres, on obtient un total de trente-trois émissions consacrées à un personnage d'Etat. [...] L'action est centrée sur Paris : seules la Vendée et la Bretagne suscitent un intérêt régional. [...] Indéniablement, la télévision exploite le patrimoine historiographique et républicain du XIXe siècle. Le documentaire sur Michelet reste symbolique à cet égard : il insiste sur la référence idéologique constituée par la Révolution pour le XXe siècle (la Révolution de 1917 en URSS ou le Front Populaire). » (*Ibid.*, pp. 37-38).

⁶⁶ « A partir de 1975, la télévision suit également les courants historiographiques universitaires. Des fictions abordent les mentalités révolutionnaires ou des thèmes importants du conflit tels que la terre, la chasse, les privilèges nobiliaires... Une nouvelle forme de représentation historique de l'événement s'instaure. Les réalisateurs s'éloignent du discours d'Etat pour capter par l'image une région, des conflits sociaux, une population marginale. [...] La décentralisation de mise en scène se perçoit également dans les choix de documentaires programmés sur FR3, porte-parole des intérêts locaux. L'histoire locale se développe sous la bénédiction d'une volonté politique, particulièrement en 1980, année du patrimoine [...]. La télévision, enfin, devient témoin d'une série de commémorations, témoin d'une volonté nationale et politique de trouver dans l'histoire révolutionnaire des symboles d'unité et des références pour la mémoire collective. » (*Ibid.*, p. 39).

⁶⁷ « 1789 est aussi une date unificatrice pour la nation française. L'imaginaire politique contemporain lui donne sa force symbolique en construisant autour d'elle la commémoration de la Révolution. » (*Ibid.*, p. 39).

⁶⁸ M. Crivello-Bocca, *L'écran citoyen...*, p. 213.

du présent entre des historiens d'inspiration marxiste et d'autres qui s'en défendent. Le Bicentenaire constitue une cristallisation des controverses à un moment où, la guerre froide touchant à sa fin, l'équilibre politique et idéologique bascule dans une nouvelle dimension, mais ne change pas fondamentalement le paradigme mémoriel⁶⁹ autour de l'événement Révolution :

[...] la Révolution française et la Terreur sont à l'origine de clivages politiques. Pour un public [...] qui interprète tout événement historique à la lumière de son vécu, toute représentation de la Révolution française a du sens pour le présent. La Révolution française a servi à l'occasion d'exutoire aux contestations et aux débats politiques qui ne peuvent qu'ouvertement s'exprimer : elle favorise, avec les moyens de l'audiovisuel [...] des résonances contemporaines de l'événement et entretient ce tissu de mémoire que les historiens étudient aujourd'hui.⁷⁰

Ce que modifie le Bicentenaire en revanche, c'est un développement brutal des programmes consacrés à la Révolution française. Crivello-Bocca dénombre 248 émissions, dont cent heures de programmes originaux sur Antenne 2 : « aucune autre commémoration n'a fait couler autant d'encre et n'a fait naître autant d'images. »⁷¹ Dans ce contexte exceptionnel, le documentaire est partie prenante de la politique commémorative : pris entre les feux croisés de deux écoles historiques dont les controverses ont des airs de guerre ouverte, il relaie au petit écran les conflits mémoriels qui agitent l'université et le monde politique.

1. Un événement scientifique : la mission du Bicentenaire

a. *Mission Clio*

L'idée de la création d'une mission spécifique pour organiser de façon centralisée les manifestations du Bicentenaire remonte aux premiers projets de commémoration pensés avec l'arrivée de la gauche au pouvoir. En 1982, Jean-Pierre Chevènement charge Michel Vovelle de rassembler un collectif d'historiens dans le but d'associer la recherche à l'événement ; trois ans plus tard, après l'abandon du projet d'une Exposition Universelle, l'idée d'une Mission du Bicentenaire pour « susciter toutes les initiatives, publiques ou privées..., harmoniser les

⁶⁹ « Si soucieux de notre reflet au miroir de l'écran, le petit, nous éclairons systématiquement les débats de notre temps, le pacifisme ou les hauts et les bas de l'union de la gauche, par exemple, à la lumière infiniment plus douce, plus tamisée des bougies, des chandelles et autres flambeaux d'antan. Transposées à deux cents ans d'ici, habillées de belles phrases drapées à l'antique, nos préoccupations trouveront, grâce à ce procédé habituellement employé pour tromper la censure des états totalitaires, un écho assourdi dans la bouche des grands ténors de la Révolution, congélateur privilégié où se conservent intactes les idées, forces qui agitent encore les descendants des sans-culottes... » (Claude Sarraute, « Dieu que le passé est joli ! », *Le Monde*, 31 mars 1983, cité in *Ibid.*, p. 28).

⁷⁰ M. Crivello-Bocca, *L'écran citoyen...*, p. 28.

⁷¹ *Ibid.*

actions menées par les différentes administrations..., coordonner les manifestations nationales et locales..., favoriser la création de réalisations permanentes »⁷² est mise en œuvre. La Mission est lancée en 1986, en pleine alternance politique qui impose une incertitude sur la tenue effective de ses fonctions ; les projets sont renforcés par la réélection de François Mitterrand et le retour d'un gouvernement de gauche en 1988. L'enjeu principal de la Mission est liée à une labellisation : en encadrant et finançant des projets, elle leur confère un « label » du Bicentenaire et une place dans le calendrier de commémorations. Un secteur audiovisuel est prévu⁷³ sous la direction de Marie-Christine Wellhoff – auparavant membre de la direction du CNC –, qui dispose d'un budget de sept millions de francs pour les productions et de deux millions pour la « mémoire audiovisuelle » des célébrations : « budget limité donc, compte tenu des sommes nécessaires à la réalisation d'une production audiovisuelle, budget qui a rapidement déçu les appétits des chaînes et des producteurs privés »⁷⁴, lesquels doivent investir eux-mêmes dans la production d'émissions. Les productions audiovisuelles sont définies par deux principes qui posent comme enjeu premier l'équilibre de la commémoration au petit écran : les projets ne doivent pas être multipliés à outrance, tandis que « les formes, les contenus et les destinations du public » doivent être diversifiés ; les documentaires historiques sont compris dans le « programme idéal » de la Mission⁷⁵. Pour autant, la marque de labellisation peine à s'imposer comme un marqueur fort du temps commémoratif : le grand public n'est pas réceptif à ce label, volatile à l'écran, et la production de programmes télévisuels en-dehors de toute procédure de labellisation tend à faire de la diffusion d'émissions dans son ensemble le véritable discours par lequel le grand public a vécu la commémoration. Du côté des documentaires, trois séries sont produites dans le cadre de la labellisation, qui sont celles qui relaient la controverse historiographique dans le champ audiovisuel : *L'Histoire de la révolution* de François Furet et *Le Journal de la Révolution* de Michel Vovelle sont les plus marqués, tandis que la production de Pierre Dumayet, *L'Esprit des lois*, ne fait pas état des mêmes enjeux historiographiques. Concurrence entre historiens, concurrence entre séries ; les conflits s'exportent également au niveau des chaînes, et la Mission joue un rôle d'arbitre entre les

⁷² *Ibid.*, p. 131.

⁷³ Parmi sept secteurs ; les six autres sont ceux de l'historiographie et des activités scientifiques, de l'éducation nationale, des projets concernant les droits de l'homme, des manifestations artistiques, de la jeunesse et du sport, et des manifestations locales.

⁷⁴ M. Crivello-Bocca, *L'écran citoyen...*, p. 132.

⁷⁵ « Une sorte de programme idéal indique les cinq directions vers lesquelles les membres du secteur audiovisuel doivent porter leurs efforts : la mise en place d'un grand film témoin et référence du Bicentenaire, des fictions historiques romancées, respectueuses de l'exactitude historique, couvrant la période 1789-1799, des documentaires à caractère pédagogique favorisant l'interprétation historique de l'événement, des programmes pour enfants et la retransmission des moments forts du Bicentenaire devant ponctuer l'année 1989. [...] La télévision prend ici le relais de la littérature abondante de vulgarisation républicaine de 1889. A la panoplie des manuels, musées et monuments d'il y a cent ans, s'ajoutent, tout naturellement, dans l'esprit des commémorateurs, les images éphémères du petit écran. » (*Ibid.*, p. 134).

projets portés par TF1 et Antenne 2⁷⁶. Chacune tente en effet de s'imposer comme « la chaîne de la Révolution française » : TF1 annonce s'associer à la Mission dès décembre 1986, et un protocole est signé en décembre 1987 par lequel la chaîne privée dispose de l'exclusivité des manifestations produites et coproduites par la Mission⁷⁷ ; Antenne 2 réagit par la voix de son président, Claude Contamine, qui réclame la pluralité notamment en ce qui concerne la diffusion du défilé du 14 juillet, finalement obtenu par TF1.

L'influence réelle de la Mission du Bicentenaire sur les programmes des chaînes de télévision peut finalement sembler minime : TF1 s'est limité à requérir la diffusion des grands événements tandis que le service public tarde à mettre en place sa programmation, les dirigeants étant convaincus du désintérêt du public⁷⁸. Dans une opposition évidente entre les objectifs de la Mission – instruire le grand public – et ceux des chaînes – le divertir –, le secteur audiovisuel dirigé par Marie-Christine Wellhoff s'est heurté à une grille des programmes déjà remplies par les chaînes, mais qui avait délaissé les documentaires : ces derniers sont imposés à grand renfort d'argent de la part de la mission, qui consacre notamment 1,2 millions de francs à la série portée par Michel Vovelle⁷⁹. Pour les chaînes comme pour les spectateurs, le Bicentenaire a surtout été marquant par la retransmission de grandes cérémonies ; le défilé créé par Jean-Paul Goude pour le 14 juillet en fut un⁸⁰, assurément plus suivi que les séries de Michel Vovelle ou François Furet.

⁷⁶ « Les projets conservés dans le fonds de la Mission (essentiellement des projets télévisuels) relativisent l'originalité et le conformisme de la production télévisée de 1989. Ces projets ont en commun la certitude de renouveler les images de la Révolution française et ses thèmes, et de témoigner de leur époque. Ils constituent une addition de projets individuels à dominante pédagogique et documentaire. Cette collection, hétéroclite, n'est pas sans rappeler la réalité de la diffusion à la télévision en 1989. Hormis les choix de labellisations ou financement des projets, la Mission a cherché à entretenir des relations sereines avec les chaînes de télévision, seules à pouvoir garantir la dimension nationale ou internationale de la fête. La télévision en 1989 appartenait aux enjeux du Bicentenaire. Ainsi, la Mission a dû apaiser les tensions entre TF1 et Antenne 2 et rétablir l'équilibre historiographique au petit écran. » (*Ibid.*, p. 143).

⁷⁷ *Ibid.*, p. 147.

⁷⁸ « Claude Contamine paraît convaincu, après cette expérience, que l'Histoire n'attire plus les téléspectateurs. Est-ce l'Histoire ou le conformisme de ses représentations ? [...] La représentation révolutionnaire s'est souvent trouvée enfermée dans le carcan d'une conception érudite de l'Histoire qui ne lui a pas toujours permis de faire naître des initiatives originales. A contrario, les exigences des historiens vis-à-vis de l'audiovisuel ont été parfois excessives : avec des budgets souvent restreints, la télévision aurait dû produire une Histoire adaptée à un large public, pédagogique sans être ennuyeuse, évitant l'anecdotique sans ombre dans le spectaculaire. Comme le remarque Georges Duby dans *L'Histoire continue* : 'Les difficultés sont telles, les résultats si décevants, qu'il s'impose d'inventer des formes d'exposition simples, un langage, des artifices de mise en scène capables de transmettre sobrement l'idée que nous parvenons à nous faire, nous historiens, des cultures et des sociétés d'autrefois. Ces formes ni ce langage n'existent encore.' » (*Ibid.*, p. 150).

⁷⁹ Chiffres donnés par Maryline Crivello-Bocca. On remarquera, au regard du coût de certaines séries évoqué plus haut – la série *Le plus grand musée du monde* disposait d'un budget de 32 millions de francs –, du peu de financement dont disposent les séries documentaires du Bicentenaire.

⁸⁰ Cf. Jean-Paul Goude, « Ce que j'ai voulu faire », in M. Agulhon, J.-D. Bredin, G. Chaussinand-Nogaret, 1789...

b. *Un historien commémorateur*

L'histoire mouvementée de la Mission du Bicentenaire aboutit tout de même à la nomination à sa tête d'un historien spécialiste des médias, à la fois chercheur pionnier en la matière et ancien dirigeant de radio. Le premier président de la Mission, Michel Baroin, meurt en février 1987 ; il est remplacé par Edgar Faure, lequel décède à peine plus d'un an après. Jean-Noël Jeanneney est nommé en mai 1988 à la présidence de la Mission ; c'est lui qui donne une impulsion certaine à la commémoration, notamment orientée sur les enjeux audiovisuels et la programmation télévisuelle⁸¹. Sous son action, le budget augmente considérablement ; des trente millions de francs dont disposait Edgar Faure, Jeanneney obtient une rallonge de 135 millions de francs⁸² en juillet 1988. La Mission est également réorganisée, avec l'adjonction d'un conseil scientifique « très œcuménique » et d'un réseau de correspondants départementaux. La Mission s'inscrit de même dans le champ politique : Jack Lang est nommé ministre du Bicentenaire, ce qui permet un travail approfondi de la politique commémorative.

La position de Jeanneney contraste avec celles de ses prédécesseurs⁸³ : il s'attache à donner à voir la diversité des regards et opinions sur l'événement révolutionnaire, notamment en assurant l'équilibre des discours au sein des programmes télévisés. L'enjeu est également politique : proche du pouvoir de gauche, Jeanneney doit rassurer quant au fait que le Bicentenaire ne sera pas marqué du sceau d'une histoire « officielle » imposée par le gouvernement. L'indépendance est aussi manifeste dans son rôle d'historien, détaché de sa fonction de commémorateur pour laquelle il a « les mains libres » : n'étant pas spécialiste de la Révolution, il n'est rattaché à aucune des chapelles qui se font alors la guerre par publications interposées. Dès lors, il se donne comme mission de rompre le « divorce » existant entre les contenus historiographiques et le discours officiel, réduit sous l'action des présidents précédents à l'évocation des droits de l'homme : « Je me suis vite persuadé qu'il fallait être plus ferme et plus offensif, sans craindre frileusement de mettre au jour les désaccords si forts qui demeuraient sur l'événement dans l'opinion française. »⁸⁴ En prenant en compte le rejet de la

⁸¹ « Les responsabilités que j'avais exercées naguère à la tête de Radio France et de Radio France Internationale et mon attachement pour l'audiovisuel comme acteur et comme chercheur ont joué dans le même sens : tant il était clair que c'était sur ce terrain-là, dans une large mesure, que le Bicentenaire réussirait ou échouerait. » (Jean-Noël Jeanneney, « Après-coup : réflexions d'un commémorateur », *Le Débat*, n°57, novembre-décembre 1989, in *Ibid.*, p. 72).

⁸² « Un quart pour le fonctionnement, un quart pour la communication, un quart pour des activités diverses [...] et un quart destiné à l'amorce de temps forts » (*Ibid.*, p. 78), ces derniers recevant un budget supplémentaire au cas par cas ; en octobre 1988, le budget alloué à ces « temps forts » est de 200 millions de francs.

⁸³ « Michel Baroin était, en quelque sorte, l'héritier du Siècle des Lumières : la commémoration devait annoncer l'homme nouveau du III^e millénaire, notamment à travers l'organisation d'un congrès scientifique. Edgar Faure est le président de l'année 1898, année conciliatrice. La commémoration constituerait la fête de la Fédération renouvelée, dans un grand élan de réconciliation nationale. » (M. Crivello-Bocca, *L'écran citoyen...*, p. 133).

⁸⁴ Jean-Noël Jeanneney, « Après-coup... », *op. cit.*, p. 75.

Révolution par une tradition politique de droite, le programme est annoncé « sans détours » en mettant l'accent sur les éléments les plus dérangeants :

Notre conviction affichée était que l'héritage de la Révolution, à condition d'y choisir (et pourquoi pas ?) ce qui convenait à notre actualité d'hommes de progrès, permettait encore de faire mieux s'incarner au quotidien un certain nombre de valeurs, en particulier la fraternité. [...] Il m'a paru utile, enfin, de [...] chercher dans le legs de la Révolution (à côté d'autres sources d'inspiration, nous ne sommes pas devenus des monomaniaques de notre sujet...) le moyen de mieux répondre à des défis inédits auxquels les acteurs et penseurs du temps n'avaient pu songer : les problèmes de l'environnement, de l'informatique dans ses rapports avec les libertés, l'effet des développements vertigineux de la biologie, avec les incertitudes éthiques qui en découlent, etc.⁸⁵

La Mission ne fait pas pour autant de l'événement révolutionnaire un mythe occultant ses aspects les moins consensuels ; le rôle de « commémorateur officiel » est ainsi celui d'un funambule mémoriel, chargé de relayer la parole de l'État sans basculer dans l'hagiographie ni dans la repentance⁸⁶. En tant qu'historien et spécialiste des médias, l'attention de Jeanneney semble avoir été portée particulièrement sur la production historiographique et la programmation télévisée : de la première, il conteste que l'apport scientifique fut plus faible en 1989 qu'un siècle auparavant⁸⁷ : le Bicentenaire se signale notamment par la tenue d'un grand nombre de colloques, en France ou à l'étranger, et en particulier, en Sorbonne et sous la responsabilité de Michel Vovelle, d'un congrès mondial consacré au thème de l'image de la Révolution française. S'il conteste, en historien, les thèses de François Furet⁸⁸, le

⁸⁵ *Ibid.*, p. 77.

⁸⁶ « Nous nous sommes efforcés, tout au long de cette commémoration, de célébrer les principes tout en n'occultant pas les moments où ils furent violés par les révolutionnaires eux-mêmes : moments que les héritiers des victimes peuvent légitimement commémorer, mais que l'État ne doit ni cacher ni – bien sûr ! – inclure dans la célébration. » (*Ibid.*, p. 90).

⁸⁷ « En 1989, il me semble qu'on aura fait plus de choses. Aura-t-on publié moins de textes ? Ce n'est pas sûr. La publication annotée de Cahiers de doléances, par exemple, a pris un puissant essor. Nous contribuons à l'achèvement, l'année prochaine, de la collection des Actes du Comité du salut public qui a été lancée – c'est symbolique d'une continuité – à l'occasion du Centenaire. Un projet d'édition monumentale des musiques de l'époque révolutionnaire fera redécouvrir l'intérêt d'un grand nombre de partitions instrumentales. Un autre aspect auquel nous avons attaché un grand prix : le rassemblement de l'iconographie révolutionnaire avec la réalisation, notamment, d'un vidéo-disque qui regroupe l'ensemble des images de la Révolution, conservées à la Bibliothèque nationale grâce au mécénat de Robert Maxwell et à notre propre soutien. » (*Ibid.*, p. 105)

⁸⁸ « Pour un républicain, où est aujourd'hui le vrai péril ? Plus personne, ou presque, ne croit au schéma linéaire qui mènerait de 1793 à 1917 et à 1949 de marche en marche vers le nirvana. En revanche, je vois s'installer à droite une nouvelle vulgate, qui me semble vouée aujourd'hui bien davantage à hébéter l'intelligence de ce qui s'est vraiment passé, je parle de la 'contre-linéarité' Robespierre-Staline-Hitler-Pol Pot... Celle que veut promouvoir par exemple de manière caricaturale le petit pamphlet de Philippe de Villiers qui s'est beaucoup vendu chez les lecteurs du *Figaro-Magazine* et en Vendée. Or j'observe à cet égard un certain déséquilibre dans les prises de position de François Furet dans les media. [...] A la place où je me suis trouvé cette année, contrairement à ce que je pensais moi-même en y arrivant, j'ai

commémorateur, lui, s'est attaché à ce que chacun puisse entendre la pluralité historiographique :

Ce qu'on pouvait souhaiter à François Furet, c'est tout le succès, porté par l'anniversaire, que méritait l'originalité stimulante de ses thèses. Que je sache, ce succès, il l'a eu et c'est le fait du public d'abord, comme il convient. C'est aussi le fait des médias, et à cela nous avons contribué avec la modestie qui s'imposait à nous, puisque nous avons aidé à une hauteur importante le financement d'une série de six émissions documentaires qui lui permettront d'exposer largement ses thèses à la télévision. Nous avons d'ailleurs fait de même pour une série de Michel Vovelle.⁸⁹

C'est que la télévision, dans l'esprit de Jeanneney, tenait un double rôle : à celui de transmission au jour le jour des événements du Bicentenaire, s'ajoutait un « effort de pédagogie assez sérieux » entamé au deuxième semestre de l'année ; la Mission échoue cependant à imposer à la télévision un certain nombre de productions originales qu'elle souhaitait mettre en œuvre pour compléter le discours – plutôt classique – des documentaires. A ce titre, le Bicentenaire témoigne des évolutions des discours télévisuels tel qu'ils se donnent à voir depuis la fin des années soixante-dix : par l'entrée dans un système d'audience et de concurrence, la télévision choisissait comme fonctions principales l'information et le divertissement qui, à terme, dépossédaient les émissions culturelles de leur fonction d'éducation et de transmission de connaissance. C'est paradoxalement ce mouvement qui permit d'assurer une continuité dans la production de documentaires, seul genre à être toujours fondé sur cet enjeu éducatif, et également le seul parmi les émissions historiques à ne pas décroître au cours des années 1980.

2. Une commémoration télévisée

a. *Les enjeux politiques de la commémoration*

Pour un certain nombre d'observateurs de l'événement, la commémoration, en 1989, n'allait pas de soi. Tout au long des années 1980, la revue *Le Débat* a transmis les réflexions d'un groupe d'historiens qui portaient sur l'acte commémoratif un regard pour le moins sévère. Dès 1983, Mona Ozouf pose la question en des termes simples : « Peut-on commémorer la Révolution française ? »⁹⁰, laquelle signifiait en réalité : doit-on commémorer, faut-il commémorer ? Elle y

découvert la virulence d'une opposition à la Révolution et à son héritage qui correspond à une sensibilité hostile profondément enracinée. Elle traverse encore largement l'Église catholique par exemple. » (*Ibid.*, pp. 108-109).

⁸⁹ *Ibid.*, p. 107.

⁹⁰ Mona Ozouf, « Peut-on commémorer la Révolution française ? » in *Le Débat*, n° 26, septembre 1983.

trace les frontières et similitudes entre connaissance et commémoration, en attribuant à cette dernière « la logique du même »⁹¹. Au-delà d'une conceptualisation de la commémoration comme acte social unificateur, elle pose surtout la question du « commémorable » et de « l'incommémorable » qui devait conduire le paradigme des affrontements historiographiques à venir, condamnés à choisir entre 1789, 1793, ou les deux :

La grande découverte des années jubilaires -1889, 1939 et 1989 encore, on peut en être sûr d'avance -, c'est que l'objet commémoré n'est pas homogène, que la Révolution française n'est pas une évidence, mais un problème, et qu'il est presque impossible, sauf à se réfugier dans l'allégorie (solution parfois adoptée, comme dans ces œuvres presque oubliées ou les révolutionnaires ne trouvent en face d'eux que les figures hideuses de l'Ignorance, de la Tyrannie et du Désespoir), de ne pas faire surgir en consacrant la Révolution ce qu'on aurait bien préféré ignorer. Le paradoxe de ces festivités tendues vers l'homogène est d'abord de devoir renoncer au récit lié : celui-ci mettrait inévitablement en évidence le temps haché de la décennie révolutionnaire, ses ruptures dramatiques, alors que la commémoration veut mettre partout un liant euphorique.⁹²

L'année suivante, Maurice Agulhon, repenti de son engagement communiste tout en se montrant plus modéré que Furet vis-à-vis de sa relecture des événements révolutionnaires⁹³, pose à son tour le problème de la commémoration en des termes plus explicites désignant l'école soboulienne comme adversaire :

En tout état de cause, c'est-à-dire au cas où la Gauche au pouvoir resterait seule à parler de 1789, reste le fait majeur : 1789 c'est l'avènement de la modernité libérale, c'est les Droits de l'homme. Or il est devenu d'une évidence unanimement reconnue que les Droits de l'homme sont bafoués en URSS et dans son aire d'influence. On ne peut à la fois célébrer 1789 et se faire, même timidement, l'avocat des dictateurs de Moscou, de Varsovie et de Prague, de Kaboul et de La Havane... De deux choses l'une, donc : ou bien en 1989 le P.C. célébrera la grande Déclaration et – logiquement –

⁹¹ « Toute commémoration vit de l'affirmation obsessive du même. Les programmes des fêtes, les plans pour les cortèges, les projets de monuments et les discours martèlent quatre affirmations au moins : ceux que nous honorons sont les mêmes (entre eux), nous sommes tous les mêmes (entre nous), nous sommes toujours les mêmes qu'alors, nous resterons les mêmes. Pas de commémoration sans cet être ensemble, ce demeurer ensemble. [...] De leur côté, les célébrants se disent, se veulent tous les mêmes, pris dans le ciment des valeurs communes. Toute commémoration est une fête de famille. » (*Ibid.*, in M. Agulhon, J.-D. Bredin, G. Chaussinand-Nogaret, 1789..., pp. 11-12).

⁹² *Ibid.*

⁹³ Agulhon défend ainsi la nécessité de « marquer les limites d'une histoire des idées pures, et la nécessité d'une histoire plus générale des forces historiques. Tout ce qui s'est pensé, mais aussi tout ce qui s'est passé. » (Maurice Agulhon, « Faut-il avoir peur de 1989 ? », *Le Débat*, n°30, mai 1984, in M. Agulhon, J.-D. Bredin, G. Chaussinand-Nogaret, 1789..., p. 52). Ce faisant, il s'oppose à François Furet, lequel incite à considérer le jacobinisme comme une idéologie plutôt qu'une pratique politique mouvante reliée aux événements.

désavouera Andropov et les Andropoïdes, il ne sera alors plus blâmable ; ou bien en 1989 il célébrera les Droits de l'homme tout en se disant solidaire d'Andropov et consorts, mais alors il se déconsidèrera par cette contradiction, et son audience s'en ressentira durement.⁹⁴

A l'inverse d'un Furet qui considère que l'événement révolutionnaire originel portait déjà en lui les prémices de la Terreur⁹⁵, Agulhon voit dans la commémoration de 1789 la possibilité, en-dehors de tout « catéchisme » historien, d'une célébration d'un « point de départ ou étape majeure de la modernité libérale, et comme temps de proclamation des Droits de l'homme et du citoyen. »⁹⁶ Cela supposait tout de même de se détacher irrémédiablement de la mémoire de 1793 : pour ces historiens, qui malgré leurs différences politiques se retrouvent dans le front qu'ils opposent à l'historiographie marxiste menée par Michel Vovelle, la réussite ou non du Bicentenaire allait se jouer dans sa capacité à célébrer les Droits de l'homme sans encenser la Convention. Face à un « commémorateur officiel » désireux de donner à voir dans l'espace médiatique les différentes orientations historiographiques, les historiens du *Débat* allaient certes se faire entendre, mais dans la confrontation permanente à leurs adversaires universitaires.

On peut pour autant se demander si de telles oppositions historiographiques et mémorielles sont audibles, en 1989, pour les téléspectateurs : Maryline Crivello-Bocca a bien montré comment les usages télévisuels de l'événement révolutionnaire se sont appliqués à relayer la politique officielle de commémoration, en tant que « d'une part, un procédé qui consiste à rappeler un fait historique important et à raviver un souvenir national » et, « d'autre part, un processus de modification du système de représentations du passé, à la lumière du présent », à la fois « métamorphose du rituel religieux et une réponse sociale à un besoin de racines »⁹⁷. En ce sens, cette dernière ne semble pas donner à voir aux téléspectateurs l'opposition qui fait rage entre plusieurs écoles : malgré les échecs apparents de la commémoration du Bicentenaire⁹⁸, celle-ci a bien été perçue comme communion nationale plutôt que controverse intellectuelle.

⁹⁴ *Ibid.*, pp. 42-43.

⁹⁵ François Furet, « Penser la Terreur », *Le Débat*, n°30, mai 1984.

⁹⁶ Maurice Agulhon, « Faut-il avoir peur... », *op. cit.*, p. 56.

⁹⁷ M. Crivello-Bocca, *L'écran citoyen*, p. 130.

⁹⁸ « Deux écueils n'ont pas toujours été évités. Le premier est l'incapacité des responsables des commémorations à 'tenir' le message qu'ils souhaitaient faire passer, on a vu en particulier, pendant le bicentenaire de la Révolution française, les lectures les plus critiques de cet événement tenir le haut du pavé. Le deuxième écueil est le commerce. Les commémorations sont, pour beaucoup, des occasions de vendre et, pour les autres, d'acheter. Souvent la foire remplace la fête jusqu'à dénaturer l'événement, jusqu'à s'y substituer. [...] Les recherches réalisés sur la célébration du Bicentenaire ont bien montré les difficultés rencontrées par les gestionnaires culturels pour influencer un certain type de commémoration lorsque la société a tendance à évoluer vers un autre. Peut-on commémorer, c'est-à-dire, évoquer avec ferveur un événement aussi contesté ? L'État, même lorsqu'il est représenté par un historien indiscutable, unanimement

b. *De l'histoire à la fête : le documentaire dans tous ses états*

À l'issue des commémorations du Bicentenaire, Mona Ozouf tient de nouvelles réflexions sur les fonctions de la commémoration : si cette dernière suppose bien qu'il y a rejeu dans les mémoires de l'événement historique célébré, ce dernier n'est jamais reconstitué tel quel⁹⁹. L'absence de l'événement permet de l'aborder selon des modalités autres, notamment par le tri de ses composantes¹⁰⁰, mais également sur le mode de la fête qui, en 1989, trouve son apothéose dans le défilé Goude. Si les trois chaînes historiques de la télévision française ont produit et diffusé des documentaires pendant l'année 1989, le genre semble complètement absent des trois chaînes créées dans les années précédentes : la chose n'a rien d'étonnant si l'on considère que, depuis leurs créations respectives en 1984, 1986 et 1987, Canal+, La Cinq et M6 n'ont diffusé aucun documentaire historique. Pour autant, ces chaînes diffusent des programmes présentant certaines caractéristiques documentaires qui, bien loin de s'inscrire dans le champ des

admiré pour 'son intelligence et son brio', abordant 'avec conviction et passion les questions que tout le monde s'accordait à trouver importantes', pouvait-il imposer une ferveur, mobiliser le peuple français autour d'un événement historique en définitive mal connu, un peu effrayant, dont la télévision, nous l'avons dit plus haut, avait surtout montré la face sanglante de façon larmoyante ? [...] Le relatif échec d'audience des premières émissions sur la Révolution française a contribué à la défiance des directions de chaînes de télévision à l'égard des projets sur ce sujet. [...] Repoussant les programmes déjà réalisés à des heures tardives, les chaînes se confortaient dans l'idée que les Français ne s'intéressaient pas vraiment à cet événement. 'Outre trois grands spectacles, trois fictions ont reçu l'aide de la Mission et un grand nombre de documentaires (80 heures), mais... les chaînes publiques chargées de les diffuser les ont programmées en rafale et en vrac en fin de soirée et en fin d'année, allant jusqu'à titrer l'émission de Serge Moati qui proposait un résumé de 180 heures tournées en vidéo autour du monde et tout au long de l'année 'Le Bicentenaire, un an ça suffit.' Étrange schizophrénie d'une commémoration du Bicentenaire où les programmes les plus somptueux, les mieux diffusés donnaient une vision bien différente de ce qu'il est en général convenu de commémorer ou alors avaient un rapport assez lointain avec l'histoire. Certains ont déclaré que les cérémonies du Bicentenaire ont été, à Paris, des 'échecs' ; peut-être songeaient-ils à un manque de clarté dans les motivations et à une relativement faible mobilisation populaire. Pourtant ce n'est pas ce que retiendra la mémoire collective, et cela grâce à la magie d'un Paris ensoleillé, sans voitures, offrant ses plus belles avenues à des chansons, à des poupées, à un défilé de 'signes' enfantins et blagueurs. Le sang de la Terreur était bien loin, oublié, lavé par la grâce et la légèreté de ce défilé Goude transmis par la télévision en *prime time* sur toutes les chaînes au même moment. Il a fallu une ouverture d'esprit et une réelle sensibilité à l'air du temps à un historien comme Jean-Noël Jeanneney pour accepter l'idée que l'histoire ne pouvait pas être à elle seule le support du consensus dont le pays avait besoin le 14 juillet 1989... » (I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision*, pp. 427-428).

⁹⁹ « Commémorer est une activité étrange, qui oscille entre la présence et l'absence. Si elle ne parvient pas à restituer la palpitation d'une présence, la commémoration, comme l'éloge funèbre obligé, est une entreprise glaçante. Cette présence pourtant signale et consacre une absence. À la différence de la célébration religieuse qui manifeste l'éternité de la présence, la célébration historique, comme du reste la célébration privée, sait que son objet n'est plus là. Les commémorants sont toujours habités par deux anxiétés jumelles : du côté du passé, ils redoutent l'érosion mélancolique, et pourtant si naturelle, des souvenirs. Du côté de l'avenir, ils n'aiment pas avoir à imaginer le bourgeonnement d'événements nouveaux, capables de recouvrir, de submerger, de réfuter les événements commémorés. Les fidèles ne peuvent donc jamais vraiment croire que commémorer c'est refaire. Même lorsqu'ils accompagnent leurs rites de discours exaltés, qui plaident pour la reprise comme pour la seule commémoration digne de l'événement, ils savent bien, dans la mesure même où ils sont occupés à la célébrer, qu'ils ne refont pas la Révolution. » (Mona Ozouf, « Célébrer, savoir et fêter », *Le Débat*, n°57, novembre-décembre 1989, in M. Agulhon, J.-D. Bredin, G. Chaussinand-Nogaret, *1789...*, p. 322).

¹⁰⁰ « A quoi donc la conjoncture de 1989 a-t-elle redonné vie dans la Révolution française ? Dans l'immense événement que nous a-t-elle incliné à choisir ? Que nous a-t-elle interdit de choisir ? On tient là, il me semble, la véritable question du Bicentenaire. » (*Ibid.*, p. 326).

évoqueries « sérieuses » de l'histoire, proposent une lecture festive – sinon délurée – de l'événement révolutionnaire.

Diffusée sur Canal+ et M6, la série *Les jupons de la Révolution* conjugue les « exigences » des deux chaînes : Canal+ se présente comme une chaîne irrévérencieuse, qui doit convaincre ses abonnés en proposant des programmes différents de ceux que diffusent les chaînes publiques¹⁰¹ là où M6, n'ayant engagé aucune production en lien avec le documentaire, rejoint la chaîne privée. La série propose une histoire libertine de la Révolution en mettant en scène ses personnages les plus célèbres dans leur vie intime :

J'ai décidé de produire les *Jupons de la Révolution* parce qu'il m'a semblé amusant, dans la pléthore des projets officiels qui allaient devoir se mesurer à une dimension historique, voire politique, de traiter les héros de la Révolution comme les hommes du quotidien qu'ils ont forcément été... Face au pouvoir, il m'apparaît essentiel de ne pas oublier une valeur qui lui a toujours été liée : l'Amour. Car, dans cette histoire, ce qui m'intéresse avant tout, ce sont les hommes et les femmes qui ont fait la Révolution avec leurs passions, leurs pulsions, leur violence... C'est cette disproportion que nous avons choisie de traiter : parti pris du quotidien face à l'événement, de l'amour face au pouvoir, de la réalité face à la légende, du déterminisme psychologique face au déterminisme historique... Il fallait trouver des réalisateurs qui manient l'insolence plutôt que le récit historique, la fiction plutôt que la reconstitution... Certains personnages, comme Robespierre, ont été écartés, leur intimité figée dans un ascétisme rigoriste ne donnant guère lieu à divertissement et truculence... Or, en hommage à Talleyrand qui prétendait : 'qui n'a pas vécu dans les années voisines de 1789 ne sait pas ce que c'est que le plaisir de vivre', nous avons choisi de situer cette collection de films sous le signe du bonheur, du plaisir de vivre et du libertinage, valeurs fortes prisées de la France de l'époque.¹⁰²

Sur la Cinq, l'identité de chaîne privée est déclinée à la sauce révolutionnaire : l'émission *Réussites*, magazine consacré à la vie entrepreneuriale et qui fait le portrait de chefs d'entreprises auréolés d'une réussite, en particulier dans les domaines les plus modernes des hautes technologies, consacre des courts-métrages, à mi-chemin entre le reportage et le documentaire, à des *Réussites en Révolution* qui appliquent ce même intérêt pour l'esprit d'entreprise aux innovations les plus éclatantes réalisées durant la période révolutionnaire ; les

¹⁰¹ « Canal Plus est un pur produit de consommation audiovisuel qui peut craindre à tout moment les sanctions du désabonnement. Le public de Canal Plus est une 'clientèle' qu'il faut parfaitement connaître. Canal Plus doit donc afficher une véritable spécificité qui doit apporter à ses abonnés ce que d'autres chaînes n'auraient pu présenter. » (M. Crivello-Bocca, *L'écran citoyen...*, p. 162).

¹⁰² Monique Annaud, productrice de la série, cité in M. Crivello-Bocca, *L'écran citoyen...*, pp. 162-163.

chaînes privées s'inscrivent dans un rapport mémoriel et historique au temps révolutionnaire bien différent des chaînes publiques généralistes qui diffusent elles des documentaires « sérieux ». TF1 se signale par sa proximité thématique avec les nouvelles chaînes privées : désinvesties de la production d'émissions qui traitent du Bicentenaire, elle diffuse un *Procès de Louis XVI* interactif, mettant à contribution le public comme juge de l'histoire, et dont la diffusion, un véritable échec doublé d'un tollé général, entraîne son annulation¹⁰³.

Ces tentatives de renouvellement du regard historique sur l'événement révolutionnaire ne manquèrent pas de susciter la comparaison avec les programmes diffusés sur les chaînes publiques. Georges Duby, président de la Sept, présente ainsi la politique qu'il a menée durant l'année commémorative :

Le poids du marché publicitaire entraînait irrésistiblement la production à s'enfoncer dans la médiocrité. Nous voulions renverser le courant. Lucides cependant, ne cherchant pas à gagner d'un coup, en bloc, la grosse masse des consommateurs, passive. La Sept entendait toucher les attentifs, ceux qui savent choisir... Ni élitisme, ni ghetto, ni pédagogie pesante... Nous partions convaincus que la culture est d'abord qualité, rigueur, et puis exigence de progrès, que l'on fait honneur aux gens simples, timides, qui ne se jugent pas capables, quand on place devant eux des objets qui les intriguent.¹⁰⁴

La Sept participe durant toute l'année à la production des programmes que diffuse FR3, dans cette optique de réalisations exigeantes : *l'Histoire de la révolution française* de François Furet est produite dans ce cadre tandis qu'Antenne 2, en producteur autonome, est la chaîne qui diffuse le plus de documentaires en 1989. A l'issue de cette étude qui porte sur quarante ans de télévision, il semble donc bien que les rôles respectifs dévolus à la fiction et au documentaire se sont affirmés, triplés de l'incursion d'un nouveau type de programmes, sorte de fiction mêlée de divertissement qui sort son propos du champ historique classique pour proposer une lecture irrévérencieuse – voire « aguicheuse » – de l'événement historique¹⁰⁵. Les

¹⁰³ « Pour ce Procès de Louis XVI, écrit par Arthur Conte sur une idée d'Yves Mourousi, il s'agit de 'refaire' l'histoire. Les téléspectateurs doivent se prononcer rétrospectivement pour la peine de mort, l'exil ou l'acquittement du roi ; L'émission a fait scandale et n'a pas atteint le score d'audience escompté ; Pour ce procès présenté 'à la face de l'Histoire et du peuple', selon les termes d'Arthur Conte, TF1 avait fait appel aux 'stars' de la télévision et de la justice pour une diffusion en 'prime-time' : Jacques Vergès était le défenseur de Louis XVI, Gilbert Collard, celui de la partie civile, et Léon Zitrone, le Président de séance [...]. Dans une courte présentation, Arthur Conte avait prévenu les téléspectateurs qu'il ne s'agirait pas d'une reconstitution mais il avait laissé entendre que la 'vérité' historique serait respectée ! Cependant, les personnalités invitées n'ont pas réussi à respecter les règles du jeu, face à un public en salle souvent hilare, et malgré les remontrances de Léon Zitrone, clamant qu'il ne s'agissait pas d'un spectacle. » (*Ibid.*, p. 167).

¹⁰⁴ *Télérama*, 28 décembre 1988.

¹⁰⁵ « Entre la période 1950-1988 et l'année 1989, la Révolution, de sujet d'histoire uniquement, prend valeur d'objet de programmation. Dans le premier cas, surgit essentiellement une mémoire de la Révolution constituée par les convictions des réalisateurs, les enjeux historiographiques, politiques ou les héritages littéraires. Dans le second, la Révolution est située dans une stratégie de communication ; son contenu est avant tout choisi pour renforcer l'identité de la chaîne, le

fictions demeurent le genre le plus reçu, avec de vraies réussites en 1989 à l'instar d'*Un médecin des Lumières*, diffusé sur FR3 ; les documentaires, qui suscitent toujours un désintérêt poli et sont relégués aux marges les plus confidentielles de la grille des programmes, restent à la télévision le lieu d'élection du discours historique comme vecteur d'une historiographie en mouvement – et mouvementée.

3. Des affrontements historiographiques : le documentaire, toujours

a. Une histoire bataille

Au sein des documentaires que diffusent Antenne 2 et FR3, se rejoue – à distance – le schisme qui traverse l'historiographie de la Révolution depuis les années 1950. La première cause de cette « guerre civile » des historiens avait été le démantèlement de « l'empire labroussien », effectif à partir de 1956¹⁰⁶ ; à la mort du maître, en 1988, Madeleine Rebérioux avait écrit que « les face-à-face historiques du bicentenaire, on les lira un jour eux aussi, pour une part, à son miroir. »¹⁰⁷ Plusieurs mouvements historiographiques et épistémologiques avaient émergé de cet éclatement : héritier autoproclamé de Georges Lefebvre, Albert Soboul subit dans les années soixante-dix les « assauts » de la « génération labroussienne ». La décennie suivante est marquée par un conflit interne à cette dernière – aux raisons autant historiographiques que professionnelles¹⁰⁸ –, mené par les « repentis » de l'EHESS, rassemblés autour de François Furet qui développe alors une lecture de la Révolution française comme

Bicentenaire, comme tout autre mise en scène 'd'événement' - la Guerre du Golfe ou les Jeux olympiques – a une valeur commerciale. Pour convaincre l'acheteur, il faut trouver de nouvelles formules de vente ; en réalité celles-ci sont souvent interchangeables quel que soit le message. En cherchant les représentations de la Révolution à la télévision, on trouve surtout des concepts de médiation. » (M. Crivello-Bocca, *L'écran citoyen...*, p. 173).

¹⁰⁶ Ernest Labrousse, héritier de Georges Lefebvre à la tête de l'école historique révolutionnaire et grand pont de l'histoire économique et sociale, est aussi depuis les années 1940 l'une des figures majeures des *Annales* : il constitue un « pont entre les générations historiennes ». Son influence faiblit toutefois à partir des années cinquante, à la faveur de la crise politique qui fait « imploser la chapelle communiste » autant que d'une crise épistémologique qui contribue à redéployer les travaux de la génération suivante, sous la direction de Michel Vovelle, vers l'histoire des mentalités (Cf. Virginie Martin, « La Révolution française », in Y. Potin, J.-F. Sirinelli (dir.), *Généralisations historiennes...*, pp. 611-629).

¹⁰⁷ Madeleine Rebérioux, « Ernest Labrousse, historien jaurésien », *AHRF*, n°276, 1989, p. 145, cité in *Ibid.*, p. 626.

¹⁰⁸ « Si Soboul apparaît comme une icône de la méritocratie républicaine, Furet, de treize ans son cadet, illustre à l'inverse les carrières météoriques des privilégiés de la 'stratosphère' braudélienne. Tandis que Soboul gravit patiemment chaque échelon du cursus honorum universitaire à l'issue de sa 'grande thèse' soutenue en 1958 – puisque ce n'est qu'en 1962 qu'il est élu professeur à l'université de Clermont-Ferrand, avant de prendre la direction de l'IHRF en 1967, à l'âge de cinquante-trois ans –, Furet n'a ni thèse, ni la quarantaine quand il devient maître de conférences, puis directeur d'études à la VIe section de l'EPHE. Si les 'révisionnistes' de l'EHESS, dont Furet prend la direction entre 1977 et 1985, sont dénoncés comme des 'amateurs' aux allures d'usurpateurs, faute d'avoir acquis les titres universitaires et pour s'être fourvoyés avec les médias au point d'en oublier les gammes de 'l'histoire historique', les 'jacobins' de la Sorbonne sont, quant à eux, présentés comme des mandarins obsolètes, arc-boutés sur un monopole interprétatif périmé, au point de s'être ingénies à évincer tous ceux qui osaient s'écarter un tant soit peu de leurs sentiers balisés. » (Virginie Martin, « La Révolution... », op. cit., pp. 627-628).

matrice des totalitarismes, contre les « irréductibles » prétendument fidèles à une historiographie marxiste :

Peu importe que les générations historiennes qui se sont succédées à partir des années 1930 aient eu des paradigmes marxistes un usage aussi dogmatique (dans le discours) qu'élastique (dans la pratique). Peu importe, aussi, qu'Albert Soboul, Michel Vovelle, ou encore François Hincker aient entretenu des relations contrariées avec le Parti communiste et que, du reste, leur garde rapprochée au sein de l'IHRF et de la SER n'y ait jamais adhéré. Cette allégeance à une ligne épistémologique se réclamant de Marx a suffi à les disqualifier en les considérant indistinctement comme des historiens partisans, nécessairement inféodés à la ligne officielle d'un PCF à bout de souffle, dont Claude Mazauric, membre du comité directeur entre 1979 et 1987, fut accusé d'instiller le poison de l'orthodoxie.¹⁰⁹

A partir des années soixante, François Furet, disposant d'une faible audience dans le champ universitaire, est en revanche sollicité comme expert à la télévision ; il participe dès 1965 à des émissions littéraires, dont *Clio et les siens*, où à des documentaires, en tant que conseiller historique pour le *Valmy* d'Abel Gance ou la « bataille de Cholet » de Daniel Costelle¹¹⁰. Même s'il n'apprécie pas la télévision, qu'il considère comme une mise sous dépendance du travail de l'historien, il est, à l'orée du Bicentenaire, un expert déjà remarqué du petit écran, ce qui facilite la défense de ses thèses devant la caméra. Celles-ci sont particulièrement audibles à partir des années 1980 : en diagnostiquant la différence essentielle entre les traditions révolutionnaires anglo-saxonne et française¹¹¹, il place cette dernière du côté des totalitarismes du XXe siècle, 1793 portant en germe 1917. Ancien communiste devenu un « révisionniste » de l'historiographie marxiste, Furet porte ses attaques sur la Terreur : celle-ci constitue selon lui le problème essentiel de la mémoire républicaine, qui entend s'appuyer sur l'héritage de 1789 en exorcisant celui de 1793 : « La Révolution française pose par excellence le problème de la part qu'il faut faire à l'oubli pour commémorer ou pour célébrer. »¹¹² En cette « fin de siècle », cette levée de boucliers contre l'événement révolutionnaire constitue bien un regard au présent¹¹³ ;

¹⁰⁹ Virginie Martin, « La Révolution... », *op. cit.*, p. 627.

¹¹⁰ *Les grandes batailles du passé*, « Cholet 1793 », diffusé sur la Troisième chaîne le 6 novembre 1974. Identifiant de notice INA : CPF88014978.

¹¹¹ « Dans les deux traditions politiques, l'anglo-saxonne d'un côté, la française de l'autre, le rapport de la révolution à l'histoire nationale est radicalement différent : en France, il brise la continuité du temps par l'idée d'une rupture et d'un avènement, en Angleterre et aux Etats-Unis il comporte le retour à une tradition originaire qui a été provisoirement bafouée par un pouvoir corrompu. » (François Furet, « Penser la Terreur », *op. cit.*, p. 60).

¹¹² François Furet, « L'Église, la révolution et les droits de l'homme, entretien avec Jean-Marie Lustiger », *Le Débat*, n°55, mai-août 1989.

¹¹³ De la même manière que les mémoires de la Révolution au XIXe siècle, d'abord lors de l'avènement de la IIIe République, ensuite pendant la commémoration du centenaire, enfin à l'occasion de l'affaire Dreyfus, avaient trouvé un écho particulier dans l'actualité et attisé les différents conflits politiques.

« les controverses historiographiques qui ont fait rage au cours des années 1980 et des années 1990, la première sur l'interprétation de la Révolution française, la seconde sur le bilan du communisme, n'ont en réalité été que deux étapes d'un seul débat intellectuel accompagnant le triomphe politique du libéralisme. »¹¹⁴ Rien d'étonnant donc à ce que ce discours historique qui répondait à une demande sociale, plus que tout autre, et pourtant mal reçu dans les sphères historiennes, ait été particulièrement audible dans l'espace public et médiatique :

Cela indique le lien symbiotique qui unit l'histoire à la mémoire, car l'histoire en tant que discipline réagit aux sollicitations de la société civile et, en même temps, contribue à façonner une représentation du passé au sein de l'espace public. [...] L'historiographie n'est pas seulement un lieu de production de savoir, elle est aussi un lieu de reproduction des trous de mémoire de la société. C'est lorsqu'elle les révèle, les analyse et les comble, qu'elle remplit sa fonction critique.¹¹⁵

A ce titre, les théories de Furet remplacent progressivement dans l'espace médiatique celles, plus anciennes, qui prévalaient jusque-là et relayaient l'école « marxiste » : Maryline Crivello-Bocca rappelle que

Dans un premier temps, c'est la dimension sociale accordée à l'étude de la Révolution par Albert Mathiez, Georges Lefebvre et Albert Soboul qui pénètre profondément toute la production historique télévisée de la période 1970-1986 jusqu'à modeler une représentation populaire et rurale de la Révolution.¹¹⁶

L'imposition du discours de Furet dans l'espace public témoigne tout de même d'au moins deux particularités ; en premier lieu, si ce sont « les courants dominants de l'historiographie révolutionnaire [qui] influencent les thèmes représentés à la télévision depuis les années 1965-1970 pendant lesquelles les universitaires font leur entrée à la télévision »¹¹⁷, Furet ne dispose pas d'une position dominante dans la sphère universitaire ; en deuxième lieu, il rencontre un succès lié à des pratiques commémoratives alors qu'il se proposait, précisément, de mettre un terme aux commémorations de la Révolution¹¹⁸. Furet est un exemple relativement inédit d'historien devenu intellectuel médiatique sans en être passé par la reconnaissance par les pairs, avec lesquels – en-dehors d'une équipe identifiée à la revue du *Débat* composée notamment de Mona Ozouf et Pierre Nora, qui partagent ses vues – il était même en conflit :

¹¹⁴ Enzo Traverso, « L'écrit-événement : l'historiographie comme champ de bataille politique », in P. Blanchard, I. Veyrat-Masson, *Les guerres de mémoire...*, p. 225.

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ M. Crivello-Bocca, *L'écran citoyen*, p. 208.

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ Cf. François Furet, *Penser la Révolution française*, Paris, Gallimard, 1978.

c'est sa saisie par la télévision, et en particulier par Bernard Pivot qui lui réserve un accueil particulier sur son plateau, qui a dévoilé l'historien au grand public et l'a rendu indispensable à la commémoration du Bicentenaire¹¹⁹.

L'objectif de la Mission du Bicentenaire présidée par Jean-Noël Jeanneney, on l'a vu, était d'équilibrer les points de vue historiographiques en mettant en regard François Furet et Michel Vovelle ; plutôt que de risquer le conflit que ne manquerait de susciter une rencontre des deux hommes, il est convenu de confier à chacun la responsabilité d'une série documentaire. François Furet, qui participe en outre au projet – non labellisé Bicentenaire – de Daniel Costelle, *Le souffle de la Liberté*, est chargé de *L'histoire de la Révolution française* ; Michel Vovelle produit le projet établi de longue date avec Madeleine Rebérioux du *Journal de la Révolution*.

b. Combats à distance

D'autres documentaires participent également à la commémoration, avec des orientations diverses : le *Louis XVI* de Patrick Legall, diffusé en octobre 1989, se voue à une nouvelle lecture de l'action du citoyen Capet, tranchant avec « la vision traditionnelle d'un Louis XVI inadapté, embarrassé dans ses habits royaux que nous a transmis l'imagerie populaire et les manuels d'histoire ». L'ambition peut sembler en décalage avec l'idée commémorative : en attaquant « ceux qui voulaient délivrer la conscience collective meurtrie par le régicide, ainsi que ceux qui le rendaient responsable de la chute du système monarchique par manque d'autorité et fermeté, sans oublier ceux qui voulaient tirer un trait définitif sur un régime révolu, bon pour les oubliettes de l'histoire »¹²⁰ Patrick Legall tient un discours résolument contre-révolutionnaire¹²¹ ; mais toutes les opinions, en 1989, doivent pouvoir s'exprimer à parité.

Autre personnage central de la commémoration, et figure fondatrice de l'histoire télévisée depuis sa mise en scène face à Danton par *La Caméra explore le temps*, l'Incorruptible dispose lui aussi de son émission propre : *Robespierre*¹²² est une fiction-documentaire mêlant

¹¹⁹ « A priori, François Furet n'est pas favorable aux émissions historiques à la télévision. Il dit avoir subi, simultanément, la pression d'une logique commerciale (la promotion des publications de 1989) et celle du succès obtenu par ses livres auprès du public. Il considère qu'aujourd'hui la science historique est trop médiatisée pour être indépendante de l'opinion publique. Mais, finalement, s'il n'apprécie que très modérément la télévision, la consécration qu'elle lui a accordée le satisfait. Les passages télévisés ne sont, d'après lui, qu'un juste retour, du travail effectué les années précédant le Bicentenaire, travail livresque qui demeure, pour lui, la principale source de satisfaction. » (M. Crivello-Bocca, *L'écran citoyen...*, p. 152-153).

¹²⁰ Dossier de presse de l'émission, Institut national de l'audiovisuel, Fonds FR3 – France 3.

¹²¹ Faisant appel à quelques historiens, en les personnes de Denis Richet, Antoine de Baecque, Jacques le Brun, Jean-Pierre Bertaud, Pierrette et Paul Girault de Coursac, l'émission est surtout réalisée sous la houlette de la société des amis de Louis XVI.

¹²² *Robespierre*, diffuse sur FR3 le 8 décembre 1989. Identifiant de notice INA : CPC89012761.

des séquences relevant des deux genres. Hervé Pernot, le réalisateur pense son film comme un « sujet-dérangeant » nécessaire face à l'absence du natif d'Arras des productions du bicentenaire :

J'aime bien la provocation. Je souhaiterais renouer avec une certaine tradition française qui a tendance à s'éteindre aujourd'hui. Le consensus ne doit pas empêcher le débat de s'établir. Sieyès, par exemple, est un personnage typiquement consensuel de la Révolution française. Robespierre m'est apparu plus intéressant car aujourd'hui, plus que jamais, il dérange.¹²³

Diffusé en 1989, le projet est une initiative personnelle qui date en réalité d'une dizaine d'années : refusé une première fois en 1980, il est accepté par La Sept, qui le coproduit¹²⁴ « sous certaines conditions ». Avec l'ambition de mettre en valeur la complexité de Robespierre, à la fois défenseur de la démocratie et instigateur de la Terreur, Pernot recourt au style de l'enquête, en tournant à Arras où il rencontre les descendants de son personnage et recueille des archives exhumées par une société savante locale. Les dispositifs originaux exploités répondent à des enjeux historiques :

Autre problème posé par Robespierre : les liens entre morale et politique. La politique doit-elle intervenir dans le domaine des morales individuelles ? A partir de quel moment y a-t-il dérive totalitaire ? Je voulais que les hommes politiques contemporains se déterminent sur ces questions posées par des moments de l'exercice du pouvoir de Robespierre. Mon film est donc doublement historique. J'espère qu'il permettra de comprendre la façon dont on appréhende la Révolution en 1989. L'alternance de scènes reconstituées et d'interviews répond à ce souci : par la dramatisation, les premières doivent permettre l'identification aux acteurs, les secondes favoriser la mise à distance du sujet et donc ce retour sur le contemporain.¹²⁵

Le film constitue donc une recherche contemporaine de la mémoire de Robespierre : Pernot interroge à ce titre plusieurs acteurs politiques, dont Michel Debré, Jacques Chaban-Delmas, Lionel Jospin ou Edgar Faure, recevant le seul refus du président de la République, et reçoit la collaboration de Max Gallo et Michel Vovelle, qui partagent sa sympathie pour le personnage. Sans tirer de conclusion sur les responsabilités de Robespierre, Pernot propose un

¹²³ *Le Monde*, 4 décembre 1989.

¹²⁴ Le film est une coproduction de Cita Films, La Sept, FR3, la RTBF, et les Productions Cercle Bleu ; il reçoit la participation des collectivités qui accueillent le tournage, la région Nord-Pas-de-Calais, le département du Pas-de-Calais et la ville d'Arras. Pernot ne dispose pas d'un budget conséquent : le tournage est entamé sur ses fonds propres, avant de recevoir des subventions de la part des collectivités en 1988.

¹²⁵ *Le Monde*, 4 décembre 1989.

regard profondément individuel sur le sujet historique : « Robespierre est précieux comme révélateur. Son destin souligne qu'on ne peut réduire l'analyse des réalités historiques aux mouvements sociaux, aux luttes de classes. On ne peut évacuer les phénomènes de pouvoir individuel, les forces obscures qui traversent les personnalités. »¹²⁶ Si l'absence d'une documentation suffisamment importante sur la réception du film interdit d'en tirer des conclusions sur la vision d'un mélange des genres par la critique de télévision, le film reçoit tout de même l'assentiment des journalistes de *L'Humanité*, lesquels considèrent que « cette manière de faire est efficace »¹²⁷.

La Révolution est également traitée au regard d'une histoire sociale de la pensée révolutionnaire : c'est le cas de la série de Pierre Dumayet, *L'Esprit des lois*, qui parcourt en six épisodes les différents acquis politiques et sociaux de la période révolutionnaire : « La mort du roi »¹²⁸ ouvre le champ des possibles d'une histoire qui se comprend au regard de l'héritage de la terre, des droits de l'homme et des droits de la femme, du travail et de la liberté, du rapport à l'argent : l'organisation sociale contemporaine est perçue comme résultat de l'événement révolutionnaire. Les séries de Vovelle et Furet sont plus résolument chronologiques : *Le Journal de la Révolution*, produit par Michel Vovelle et réalisé par Hervé Basle, retrace quotidiennement du 24 juillet au 25 août 1789 l'histoire révolutionnaire, de l'affaire Réveillon d'avril 1789, déclenchement des émeutes du faubourg Saint-Antoine, à la prise des Tuileries le 10 août 1792. L'histoire de la révolution est celle de la naissance politique de la patrie, cristallisée dans le peuple parisien que la chute de la monarchie consacre comme corps de la nation. La série joue des genres télévisuels : documentaire, elle est aussi une fiction mettant en scène des comédiens qui rejouent les événements révolutionnaires. Elle est également pensée comme un calque historique de journal télévisé, présentée par Claude Sérillon qui tient son rang de journaliste, tout en s'en détachant par la fiction :

Redoutant la banalité, Hervé Basle n'a pas retenu l'idée d'un journal d'actualités et a préféré une mise en scène théâtrale. Il a constitué une troupe de comédiens réunis pour la durée du tournage, ce qui permettait aux acteurs d'alterner les jeux de rôles et d'interpréter des personnages les plus opposés. L'acteur ne pouvait donc « incarner », par son apparence ou sa ressemblance physique, un personnage historique. La mise en scène était fondée sur un corpus d'images de la période

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ « Le mélange des genres, dans l'écriture, est peu prisé chez nous. Pourtant, chacun sait que la frontière entre documentaire et fiction est fragile, que l'un se nourrit de l'autre. Elle permet ici de retracer, à travers des visions parfois contradictoires, la personnalité complexe de Robespierre. En faisant entendre divers 'sons de cloche', le réalisateur, avec une grande honnêteté, laisse aux téléspectateurs le soin de se faire leur propre opinion, à tout le moins de rejeter l'image schématique et figée dont souffre Robespierre. » (*L'Humanité*, 8 décembre 1989).

¹²⁸ *L'Esprit des lois*, « La mort du roi », diffusé sur Antenne 2 le 23 novembre 1989. Identifiant de notice INA : CPB89012348.

révolutionnaire. Hervé Basle aurait aimé les projeter sur des écrans de fumée, fluides, qui auraient permis aux acteurs de pénétrer dans l'image, mais les moyens se révélèrent insuffisants. Cette organisation théâtrale et le jeu des acteurs rappellent la réalisation de *1789* d'Ariane Mnouchkine. Les acteurs s'adressent directement aux téléspectateurs, leur racontent leur histoire et la caméra fixe leurs expressions.¹²⁹ (p. 156-157)

Ayant difficilement convaincu Claude Contamine, la série a bien failli ne pas voir le jour ; c'est finalement la détermination de la Mission du Bicentenaire, qui apporte 1,2 millions de francs, qui en assure la production. L'enjeu médiatique est de taille : grâce à son format court – autour de treize minutes –, *Le journal de la Révolution* est diffusé quotidiennement entre 19h et 20h, au sommet de l'audience ; Contamine aurait voulu, lui, la faire passer à 22h.

La série de Furet, comme l'indique son titre, est plus académique, moins développée aussi : en six épisodes d'une heure, François Furet et Roger Stéphane, son ami de longue date qui le sollicite en premier, peignent l'histoire de la période révolutionnaire depuis l'Ancien Régime¹³⁰ jusqu'à l'Empire¹³¹. Les dispositifs sont classiques : Furet est l'auteur d'un commentaire qu'il lit en voix-off, sur un montage de documents iconographiques et d'extraits de films¹³². Le tournage conduit toutefois à quelques excentricités : « La révolution et l'église » justifie l'érection d'une guillotine sur la place de la Concorde¹³³. Roger Stéphane reproduit l'esthétique qu'il avait employée pour *Le temps des cathédrales* de Duby, en inversant l'influence respective de l'image et du texte : « le documentaire est construit à partir d'une structure écrite et les supports iconographiques viennent souvent illustrer une organisation préalable. »¹³⁴ Alors que l'heure est plutôt aux mélanges des genres, cette série académique ne séduit pas : *Télérama* la trouve ennuyeuse. Le discours, écrit par Furet, ne transige pas avec ses thèses historiographiques : la révolution est abordée dans son rapport à la royauté puis à l'église, deux institutions qu'elle est coupable d'avoir décapitées ; avec la Terreur, « la France sort de l'état de droit en 1792 »¹³⁵, tandis que Napoléon « recrée un État » par sa prise du pouvoir salutaire. La Révolution tout entière est bien ce « grand tremblement qui secoua la France entre 14 juillet

¹²⁹ M. Crivello-Bocca, *L'écran citoyen...*, pp. 156-157.

¹³⁰ *L'histoire de la révolution française*, « L'ancien régime », diffusé sur FR3 le 20 octobre 1989. Identifiant de notice INA : CPC89011328.

¹³¹ *L'histoire de la révolution française*, « Le consulat et l'empire », diffusé sur FR3 le 1^{er} décembre 1989. Identifiant de notice INA : CPC89012576.

¹³² Le montage exploite notamment « La bataille de Cholet », de Daniel Costelle et à laquelle Furet avait participé, mais également *La Nuit de l'été* de Jean-Claude Brialy, ou *Adieu Bonaparte* de Youssef Chahine pour les épisodes traitant de Napoléon.

¹³³ *Le Parisien*, 22 août 1989.

¹³⁴ M. Crivello-Bocca, *L'écran citoyen...*, p. 153.

¹³⁵ Scénario de la série, Institut national de l'audiovisuel, Fonds FR3 – France 3.

1789 et le 2 décembre 1804 »¹³⁶ ; partant du principe que « le monde entier connaît Mirabeau et Napoléon », Furet se refuse à une « chronologie de ces événements maintes fois présentée » : « Les films s'appliquent à décrire les zones des grands séismes et le retour à la paix vers la France moderne. Comme s'il avait fallu près de deux siècles à l'Europe pour digérer le bouleversement de la Révolution française. » A chaque épisode, Furet propose une nouvelle lecture de la période en renversant le sens de l'historiographie généralement admise :

1789. La fin de l'ancien régime ? Pourtant, ce que les révolutionnaires appelèrent l'Ancien Régime était mort depuis longtemps. Depuis Louis XIV, la régence libertine, Louis XV capricieux et Louis XVI velléitaire avaient vainement tenté de chasser les bottes de Louis XIV ! En effet, les événements de 1789 doivent être appréhendés dans une histoire infiniment plus longue. La révolution tire ses lointaines origines de la crise subie par la société de l'ancienne France médiévale. [...] 1789 ne constitue pas seulement un événement accidentel mais aussi un fait purement historique.¹³⁷

La guerre de Vendée, expliquée exclusivement par les confiscations des biens de l'Église par la nation, en éludant la question des levées en masse, résume la guerre civile à sa seule expression politique – sinon civilisationnelle – que Furet désire voir. En revanche, l'épisode consacré à la Terreur fait l'objet d'une correction manuscrite à même le script ; le titre « La Dictature », écrit par Furet, auteur du scénario, est raturé et remplacé par « La Terreur » : il y a des limites dans le rapport du public à l'histoire qui relève d'une connaissance – et d'une reconnaissance – du passé que l'historiographie furetienne ne peut pas franchir. Il semble – c'est à vérifier, tant les indices sont maigres – que le travail d'écriture de la série a constitué pour Furet l'occasion de réfléchir plus avant à sa perception de la Révolution : au milieu des documents de travail organisant le calendrier des tournages, quelques remarques constituent des pistes de réflexion sur l'historiographie révolutionnaire. Ainsi, entre deux notes consacrées à l'arbitraire despotique de la révocation de l'édit de Nantes et à l'élan culture des Lumières, Furet suggère en replaçant l'événement révolutionnaire dans le temps plus long de l'Ancien Régime : « catholicisme intolérant et exacerbé de Louis XIV, peut-être à l'origine du sentiment anticlérical »¹³⁸.

Élément fondamental bien que souvent ignoré de la participation de la télévision à la commémoration du Bicentenaire de la Révolution, les documentaires historiques, en 1989, ont joué ainsi à plein leur rôle de transmission d'une historiographie universitaire ; pour la première fois, ce sont des discours contradictoires qu'ils transmettent, dans un combat à

¹³⁶ Dossier de presse FR3, Institut national de l'audiovisuel, Fonds SFP.

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ Documents de travail sur les scénarios, Institut national de l'audiovisuel, Fonds SFP.

distance de deux chefs d'écoles qui bénéficient chacun de leur série attitrée. Les deux hommes proposent chacun une formule différente qui témoignent de leur pratique d'historien :

François Furet fournit une synthèse historique et son travail personnel d'interprétation des archives se superpose à la documentation qui vient illustrer ses propos. Michel Vovelle, quant à lui, a choisi de transmettre des témoignages archivistiques, même si ceux-ci procèdent d'un choix également significatif. La démarche de l'historien est identique dans le domaine de l'édition : Michel Vovelle a préféré les chemins de traverses, notamment l'image pour exprimer sa sensibilité à la Révolution. Il était donc normal que l'image soit intégrée à son tour dans la série d'Hervé Basle comme un témoignage, au même titre que l'écrit.¹³⁹

La participation d'historiens à la production de documentaires résulte ainsi en des initiatives personnelles, fonction des aspirations propres à chacun. Marie-Christine Wellhoff, responsable des productions audiovisuelles du Bicentenaire, en explique les raisons :

Je crois qu'en 1989, l'air du temps n'était pas favorable à une version officielle de l'événement à travers quelque chose qui aurait été collectivement vu en France et à l'étranger pendant des années [...] finalement, la télévision, c'est le reflet de la société et la télévision du Bicentenaire, cela a été le reflet de la façon dont on a célébré le Bicentenaire. Il n'y a pas eu de grand événement qui l'ait marqué, il n'y a pas eu de ligne politique dominante qui ait été affichée, il n'y a pas eu d'investissement massif des organismes qui auraient dû s'investir massivement comme l'Education Nationale ou les organisations sociales et politiques. Il y a donc eu finalement une addition de projets dont chacun était partiel et reflétait les aventures individuelles ou les présupposés ou les envies des producteurs et des réalisateurs.¹⁴⁰

Au terme d'une décennie où les historiens ont déserté la production de documentaire, la télévision renoue toutefois avec une tradition fructueuse de participation des universitaires à l'élaboration de programmes ; mais le documentaire est alors profondément marqué par l'imposition d'une esthétique fictionnelle résultat du brouillage des frontières entre les deux genres opéré par la télévision des années quatre-vingt¹⁴¹. Les programmes qui y dérogent – à l'instar de la série de Furet – sont condamnés à une diffusion tardive ; *L'histoire de la Révolution française* ne démarre pas avant 22h. Cette situation particulière, conflictuelle, de la programmation de documentaires peut conduire à poser la question de la performativité

¹³⁹ M. Crivello-Bocca, *L'écran citoyen...*, p. 157.

¹⁴⁰ Marie-Christine Wellhoff, entretien mené le 3 avril 1992, IHTP, cité in *Ibid.*, pp. 157-158.

¹⁴¹ Cf. I. Veyrat-Masson, *Télévision et histoire...*

historiographique du genre : il y a fort à parier que les rares téléspectateurs qui ont, en 1989, suivi à la fois les documentaires de Vovelle et ceux de Furet, n'ont pas pris conscience de la discorde intellectuelle qui les animait.

C. Déjà, le XXI^e siècle ?

On l'a vu, les années 1980 sont parcourues par le sentiment d'une « fin de siècle », occasion d'opérer un retour réflexif sur l'histoire longue de la France comme roman national ; ce sentiment est renforcé par l'exploration, au milieu de la décennie, de l'histoire des cent années écoulées par *Le journal d'un siècle* de Louis Bériot et Agnès Delarive, production colossale qui, de façon hebdomadaire du 25 septembre 1984 au 27 décembre 1986, consacre quatre-vingt-dix épisodes d'une heure chacun à l'évocation des événements marquants de chaque année depuis 1884 jusqu'à 1974, confirmant l'idée selon laquelle un événement est considéré comme historique à la télévision au bout de dix ans. La présentation de la série donne la mesure d'une production à l'ampleur inédite à la télévision française :

Ce magazine hebdomadaire imaginé par Louis Bériot a traité dans cette première émission les grands événements de l'année 1884 à la manière des journaux télévisés. Ainsi, chaque semaine, les principales informations d'une année sont présentées. Entre trente et quarante sujets seront évoqués à chaque émission. Des historiens, des journalistes, des comédiens, des chanteurs, des experts viennent évoquer – au présent – les événements qui ont été sélectionnés. La période couverte par l'émission commence en 1884 et devrait s'achever cent ans plus tard. Certaines années particulièrement riches en faits de toute nature pourront être traitées en deux émissions. Les événements présents à l'antenne sont évoqués de plusieurs façons en fonction des matériaux disponibles :

- photographies ou illustrations ;
- objets ou maquettes ;
- extraits de films de fiction évoquant la personnalité de la période mise en relief ;
- films d'archives (à partir de 1910) ;
- reportages, reconstitutions, relatant au présent l'événement choisi ;
- mises en scène de l'actualité littéraire, musicale ou artistique (chansons, musiques, lectures de textes ou de poèmes, etc.) ;
- présentation et commentaires sur les événements (politique intérieure et internationale, découvertes techniques et scientifiques, faits divers, sports, etc.) ;

- revue de presse, et kiosque permettant la présentation des éditions originales de l'époque et des ouvrages récents sur la période considérée.¹⁴²

En traitant de l'actualité historique sous toutes ses coutures – l'émission « 1926 » aborde les accords de Locarno, l'ascension au trône impérial d'Hirohito, le « match du siècle » de Suzanne Lenglen à Wellington, ou encore la rencontre France-Pays de Galles dans le tournoi des Cinq nations –, *Le journal d'un siècle* propose une histoire générale du XXe siècle qui s'interrompt finalement en 1974 : le choc pétrolier et la crise qui en découlent semblent faire entrer l'histoire du monde dans une nouvelle époque. Le rapport de l'écriture de l'histoire télévisée à l'image y est prégnant : c'est par les images d'actualités, projetées dans le monde entier, que l'historien est à même de saisir les événements marquants de son temps. Né avec le cinéma, c'est par ce dernier que le XXe siècle se donne à voir aux observateurs du passé : l'image, fixe ou animée, a enregistré mieux que toutes les mémoires, dont celles qui portent le souvenir des traumatismes du siècle commencent alors à s'éteindre, le déroulement des évolutions les plus brutales de l'histoire de l'humanité dont tous les détails auraient été saisis par les objectifs des opérateurs qui parcourent le monde.

Alors que la télévision historique des années quatre-vingt a contribué à exorciser les multiples blessures mémorielles qui affligent la société française, la télévision semble pouvoir envisager, au crépuscule des années quatre-vingt, l'entrée dans une période d'apaisement. En un moment d'état des lieux du chemin parcouru par le petit écran au service des citoyens et de la nation, le regard se tourne vers l'avenir : en mai 1989, la ministre de la Communication, Catherine Tasca, reçoit un « rapport sur l'avenir de l'audiovisuel public » qui fixe les conditions par lesquelles la télévision libérale peut poursuivre, face aux dangers du secteur privé, son rôle d'édification nationale :

Seul un secteur public fort et dynamique, ayant pris conscience de sa cohésion et doté d'une stratégie de groupe qui dégage toutes les synergies possibles, peut être en mesure de relever ces défis. Pour qu'il devienne une référence majeure et un moteur des médias audiovisuels dans notre pays et en Europe, le Gouvernement doit lui assigner des perspectives et des missions claires : libérer progressivement les programmes des hypothèques commerciales qui les obèrent, offrir des émissions riches et variées dont la diversité répondre aux aspirations multiples des publics, créer une nouvelle dynamique de ses entreprises grâce à un effort conséquent de l'Etat et à une organisation et une gestion rationalisées, pour restaurer enfin son image aux yeux du public et des professionnels.¹⁴³

¹⁴² Dossier de presse de la série, Institut national de l'audiovisuel, Fonds CSA.

¹⁴³ Rapport adressé à Catherine Tasca, ministre déléguée chargée de la Communication, 9 mai 1989, in E. Cohen, O. Roger, *Les politiques audiovisuelles...*, « Texte 241 – Rapport sur l'avenir de l'audiovisuel public », p. 347.

Rien de nouveau sous le soleil : affaiblie par la concurrence du privé, dénaturée par l'imposition à des règles d'audience et l'ouverture une publicité grandissante, la télévision renoue avec ses fonctions d'origine. Les objectifs y sont divers : face à « la programmation stéréotypée des réseaux privés », la télévision publique doit proposer des programmes « variés, attrayants, de qualité et ouverts au pluralisme des opinions et des idées » ; la création originale doit être favorisée, et en particulier par la programmation prioritaire d'œuvres françaises pour « contribuer très largement à l'expression des auteurs, des compositeurs, des artistes et des interprètes de notre pays » ; les spécificités sociologiques de la nation doivent se refléter dans les programmes, lesquels doivent exercer « un rôle d'initiation, d'entraînement et d'exemple en matière de recherche, d'innovation et de formation professionnelle pour l'ensemble des industries audiovisuelles » ; enfin, la France doit se signaler en Europe et dans le Monde par la mise en avant de ses valeurs et « principes démocratiques ». Il ne relève pas de cette étude de considérer si ces objectifs, avancés en 1989, ont été appliqués avec succès dans les années suivantes ; on se contentera de remarquer que, dans les décennies précédentes, la production de documentaires historiques par des acteurs soucieux de leur mission d'adresse au grand public semble avoir, avec plus ou moins de réussite, tendu vers cet idéal.

Conclusion. Tout ça pour rien ?

Au vu de l'ampleur des documentaires historiques diffusés dans les années quatre-vingt, de la richesse des sujets évoqués et du travail de mémoire effectué malgré le déclin de la présence historique et la pérennité d'une histoire télévisée académique, on peut s'étonner du portrait des programmes historiques peint par les observateurs du média quelques années après la date conclusive de cette étude. En 1994, *L'événement du jeudi* publie un article au titre évocateur¹ qui donne la parole à plusieurs observateurs et acteurs de la télévision, lesquels prononcent un jugement sans appel : l'histoire aurait été délaissée par la télévision, sans que jamais des programmes équivalents à *La Caméra explore le temps* ne soient produits depuis l'arrêt de cette dernière. Les auteurs trouvent les quelques émissions qui trouvent grâce à leurs yeux : *Présence du passé*, *Alain Decaux raconte*, *Les Dossiers de l'écran*, *Les Grandes batailles*, toutes diffusées à partir des années soixante ; les vingt années suivantes, durant lesquelles le documentaire s'est développé jusqu'à devenir le genre majeur des programmes historiques, passent à la trappe. Cet oubli, trou béant dans la mémoire télévisuelle, est d'autant plus frappant qu'il est partagé par des acteurs de la production historique des années concernées : Georges Duby dénonce un « scandale », ses confrères Pierre Chaunu et Pierre Milza parlent de « l'abêtissement général » et de la « tyrannie du fric et du taux d'écoute ». Pas de demi-mesure dans cette appréciation de l'histoire télévisée : cette dernière aurait lentement disparu au cours des années soixante-dix avant de réapparaître, en 1993, avec *Les brûlures de l'histoire* de Laure Adler et Patrick Rotman. De même, quatre ans plus tard, *Le Monde* apprécie le fait que la télévision « renoue » enfin avec le grand intérêt qu'elle portait à l'histoire dans les années cinquante à soixante².

Pascal Ory porte un regard plus mesuré sur la question, en dénonçant surtout la conformité des programmes historiques qui délaissent « un gisement inexploité, les archives télévisées » :

Tout se passe comme si la télévision se refusait à penser – donc à voir – télévisuellement et continuait à se laisser imposer ses formes par le livre (parfois le livre de classe) ou le cinéma. Plutôt que de repasser et de ressasser les mêmes événements politiques et militaires, elle serait bien inspirée de puiser dans l'immense réserve des faits de société que constitue l'archive de la télévision elle-même, et, plus généralement, de partir à l'exploration des changements de vie quotidienne, de mœurs ou de mentalités dont peuvent témoigner les reportages anciens et nouveaux. D'une expérience déjà ancienne de producteur d'une série

¹ *L'événement du jeudi*, « La caméra explore à nouveau le temps », 24-30 novembre 1994.

² *Le Monde*, « Pourquoi faire tant d'histoire ? », 21 juillet 1997.

ayant pour objet l'histoire des régions françaises, j'ai tiré la conclusion que là où la télévision était unique, irremplaçable, c'était quand sa caméra accompagnait au plus près les corps, les gestes, les voix, les outils, les édifices, les paysages, quand, plutôt que de faire, mal, du Petit Lavis et du Grand Larousse, elle avait le courage d'être elle-même et de faire du Knapp-et-Bringuier, bref, de l'ethnologie historique plutôt que du journalisme rétrospectif. Cela est une autre histoire ? En effet.³

On peut admettre aisément que la télévision du début des années quatre-vingt-dix accordait peu d'intérêt et de moyens à des programmes historiques barrés par la logique de concurrence et d'audience ; Isabelle Veyrat-Masson montre bien que la télévision historique est « dans la tempête » dès les années quatre-vingt, situation que l'étude du documentaire seul ne permet pas de saisir puisque le genre ne connaît pas la crise de la fiction et, quantitativement, perdure dans les années quatre-vingt-dix⁴. A ce titre, il y aurait un véritable « retour » de l'histoire à la télévision dans les années quatre-vingt, selon de formes qui tendent de plus en plus au mélange des genres et au divertissement historique. Comment expliquer, cependant, que les observateurs qui réclament une production de meilleure qualité semblent avoir oublié les émissions porteuses des discours et des formes qu'ils souhaitent voir advenir, auxquelles ils avaient parfois participé ? On peut y voir une stratégie de communication ; *Rue des archives* se singularisait notamment par les intentions que décrit Pascal Ory, et ce dernier connaît bien l'émission pour y reconnaître, près de trente ans plus tard, un exemple de réussite de la création télévisuelle⁵. Surtout, on peut supposer que la mémoire télévisuelle, sélective et attachée au souvenir d'un âge d'or perdu, accorde toujours, dans les années quatre-vingt-dix, une place particulière à *La Caméra explore le temps* qu'aucune émission postérieure n'a su acquérir. Paradoxalement, les séries qui ont le mieux contribué à l'élaboration d'une culture et d'une mémoire télévisuelle commune n'ont pas marqué les représentations collectives, peut-être en l'absence d'un événement-choc comme l'avait été la suppression de la dramatique de Decaux, Castelot, et Lorenzi en 1965. Dix ans plus tard, la mémoire télévisuelle est toujours fondée sur le souvenir transmis par les émissions qui, dans les années soixante-dix finissantes, était

³ P. Ory, *L'événement du jeudi*, op. cit.

⁴ « [...] l'histoire télévisée travers depuis les années 1980 une période de mutation. A partir de 1982, en effet, le nombre d'émissions historiques, nous l'avons vu, ne cesse de diminuer pendant dix ans. Ce qui est moins net pour les documentaires l'est de manière frappante pour les fictions historiques qui constituaient dans les années 1960 et 1970 le fleuron de la télévision et dont la diminution n'a pas été enrayée. En ce qui concerne les documentaires, ce sont surtout les conditions de la diffusion qui ont changé. Régine Chaniac observe que l'expansion des documentaires à partir de 1989 est 'ambiguë'. Leur multiplication s'accompagne en effet d'une plus mauvaise programmation. 'Ce bond en avant d'une catégorie qui était en récession depuis 1981 s'explique en grande partie par la diffusion nocturne et l'arrivée d'Arte. Ils sont diffusés de plus en plus tard dans la nuit, ils se font de plus en plus rares dans les chaînes de service public qui ont le plus d'audience et disparaissent des programmes de journée des chaînes privées.' [...] Ce qui signifie que, si la situation des documentaires n'est pas catastrophique sur le plan quantitatif, elle s'est dégradée considérablement en ce qui concerne la possibilité réelle de voir ces émissions. » (I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, pp. 388-389).

⁵ Cf. *infra*, pièces justificatives.

nécessairement focalisé sur les années soixante. L'absence d'une continuité des programmes explorant la mémoire du petit écran semble avoir conduit à la décrépitude de ces émissions, pourtant d'une richesse certaine au regard de la culture télévisée et des rapports aux cultures académique et universitaire, qui n'ont pas marqué les souvenirs de leurs spectateurs au-delà de la temporalité même de la diffusion. C'est peut-être un marqueur de la différence fondamentale qui existe entre la mémoire du cinéma, qu'on qualifie volontiers de cinéphilie, et celle de la télévision, qui peine à être légitimée de la sorte ; cette différence tiendrait, plus qu'à la qualité des œuvres, aux pratiques et à la temporalité de réception. Les programmes de télévision, engoncés dans une programmation quotidienne qui laisse peu de place aux redites, longtemps contraints à la rediffusion ou à l'enregistrement comme seules possibilités de visionnage une fois passée la première diffusion, ne disposent pas du principe d'atemporalité qui permet au cinéma d'être saisi comme une forme artistique.

Du côté des programmes historiques, cette situation de fixité d'une mémoire de l'âge d'or aux années soixante – qui, ni quantitativement ni qualitativement, ne tient la comparaison avec la diffusion de documentaires historiques après l'éclatement de l'ORTF – a conduit à voir ressurgir à intervalles variées des discours portant sur le « retour » de l'histoire à la télévision. Vingt ans après la conduite de cette politique par Arthur Conte, dix ans après la mise en avant de la liberté nouvelle d'un média débarrassé de l'influence gouvernementale – mais la diffusion du *Chagrin et la Pitié* en 1981, suivie de peu d'effets, n'est-elle pas précisément un marqueur de la domination du média par le pouvoir de gauche, qui règle ainsi ses comptes avec ses adversaires politiques ? – la télévision des années quatre-vingt dix est à nouveau traversée par le sentiment d'un manque flagrant d'émissions historiques réparé par la diffusion de nouveaux programmes. Moins de cinq ans après le Bicentenaire de la Révolution, occasion d'une production inégalée de programmes historiques, les discours ont de quoi surprendre. On peut tirer plusieurs enseignements de cette collusion de signaux contraires : tout d'abord, on voit là l'intérêt du travail historien basé sur l'ambition – irréalisable – d'un corpus exhaustif d'émissions, qui permet de confronter les mémoires télévisuelles à la réalité de la programmation. Isabelle Veyrat-Masson avait dédaigné l'étude du documentaire, genre jugé comme trop peu représentatif des programmes historiques en termes de réception : en l'excluant de l'étude, impossible de prendre la pleine mesure de la richesse des discours historiques diffusés dans les années quatre-vingt, alors que les autres genres périclitent. Par ailleurs, la confrontation des données de la recherche aux discours des observateurs contemporains de la programmation ne doit certainement pas conduire à décrédibiliser les souvenirs de ces derniers ; en tant que témoignages de la réception des émissions, ils doivent être saisis comme des sources d'une histoire sociale de l'objet télévisuel qui prend en compte la transmission, la réception et le souvenir des messages médiatiques. Plus encore, ils doivent permettre de faire comprendre que l'historien et l'acteur historique évoluent dans des temporalités, des régimes d'historicités différents, et le chercheur doit s'appliquer à retrouver

la perception du présent manifestée par les acteurs qu'il étudie. Au terme d'une étude portant sur quarante ans de programmation télévisuelle, les quatre années qui séparent le Bicentenaire de la Révolution des déclarations négatives d'historiens médiatiques peuvent sembler un écart restreint ; pour les contemporains, elles constituent un temps suffisant, sans réelle programmation historique, pour que l'oubli des programmations précédentes conduise à revenir au souvenir mieux ancré dans les mémoires collectives des émissions pionnières des années soixante. Certainement gagnerait-on à appliquer cette clé de lecture, liée à une réception quotidienne des programmes télévisés, à l'ensemble des études historiques portant sur le petit écran : « l'apogée » de 1976-1981 en est-il vraiment un, si on considère que quatre années s'écoulent entre *Méditerranée* et *Le temps des cathédrales* sans qu'un historien ne produise une série d'un tel calibre ?

Conclusion générale. « Document[aire]. Toujours de la plus haute importance. »

Après un premier arrêt à la fin des années soixante-dix, Isabelle Veyrat-Masson fait le portrait de la télévision historique jusqu'au début des années 2000 : les programmes historiques ont périclité, désormais diffusés en pleine nuit comme émissions de remplissage. Le documentaire lui-même ne manifeste plus la même vitalité que dans les années quatre-vingt, la faute à « une compétition effrénée entre les chaînes, sanctionnée par des financements inégaux, une multiplicité de producteurs inconnus du public, s'adressant à des 'guichets' diversifiés pour gagner la commande, une absence de l'État sur la grande majorité des chaînes, [...] des mesures de l'audience à la minute près » :

Indiscutablement, on y trouve des thèmes et des sujets originaux en nombre conséquent, mais ils sont diffusés sur des chaînes et à des horaires confidentiels : l'histoire a en effet disparu de plus de la majorité des programmes effectivement consommés [...]. Si l'on ajoute France 2 qui propose très peu d'émissions d'histoire, on arrive à 84 % du temps consacré par les téléspectateurs à des chaînes qui ne présentent pas ou très peu d'histoire. [...] il apparaît que si la télévision à caractère historique « offerte » a connu une indiscutable victoire, la télévision « disponible » est en net recul et la télévision « reçue » qui mesure le temps consacré à regarder des émissions d'histoire n'est guère mieux, à quelques heureuses exceptions près.¹

La création de la chaîne franco-allemande Arte, qui prend en 1992 la suite de La Sept, est une des rares lumières pour la télévision historique. Cette situation est la résultante de la politique menée par la gauche au pouvoir, soucieuse de libérer l'audiovisuel du carcan du monopole, de même que de l'action du gouvernement Chirac durant la cohabitation. Ce tableau est d'autant plus pathétique que, on l'a vu, les années précédentes s'étaient signalées par une grande richesse de la production pour les documentaires historiques. Mais quelle signification a vraiment cette position dominante du genre documentaire, durant une décennie ou les autres formes de programmes historiques sont déjà sur le déclin ? Peut-on juger de la valeur de la

¹ I. Veyrat-Masson, « Au cœur de la télévision : l'histoire », *Le Débat*, n° 177, 2013/5, pp. 97.

télévision historique lorsque c'est le genre traditionnellement le plus déprécié qui tient le haut du pavé ?

En retraçant l'histoire du documentaire historique, c'est bien « à travers une fraction minoritaire des programmes parlant du passé »² qu'on a observé ici les mutations de l'histoire télévisée. « Une minorité qui, en outre, n'était ni la mieux diffusée, ni la mieux reçue, ni peut-être la plus frappante. » Les documentaires historiques ne sont certes pas, on l'a vu, le genre le mieux diffusé à la télévision française : parmi les derniers représentants d'une télévision culturelle en berne, ils sont systématiquement relégués aux horaires les plus tardifs de la programmation télévisuelle et diffusés en priorité lors des périodes creuses du calendrier médiatique. Pas le mieux reçu, non plus : passé l'éclatement de l'ORTF, lorsque les émissions documentaires s'extirpent de la dernière case de la grille de programmes, c'est pour être mis en concurrence avec une fiction qui, généralement, emporte tous les suffrages. Pour rompre avec cette situation d'apparente décrépitude, il faut le talent d'un Lanzmann, le mythe d'un Ophuls ou l'aura d'un Decaux ; pas de miracles en-dehors de ces rares exemples de documentaristes à succès – un succès tout relatif : celui qui rencontre l'audience la plus fidèle n'est pas particulièrement porté sur le documentaire, préférant son rôle de conteur. Quant à Ophuls, aucun de ses films, sur la période, n'attire les foules de la même manière que *Le Chagrin*, ni en salles ni au petit écran. Au terme de cet exploration du genre, on pourrait toutefois considérer que le documentaire constitue bien, malgré son anonymat pathologique, la minorité la plus frappante de la télévision historique.

Cette étude avait débuté en posant quelques jalons mais surtout des questions précises : la première était l'hypothèse que la participation à l'écriture et à la production de documentaires historiques avait conduit les historiens à endosser un nouvel habit de personnage public, connu et reconnu des spectateurs, légitime désormais à prendre position dans les prétoires des plateaux en direct ou à s'adresser au plus grand nombre en tant qu'intellectuel en-dehors de la télévision. Pour vérifier cette hypothèse, la problématique : il s'agissait de voir dans quelle mesure les documentaires historiques avaient – ou non – accompagné, bénéficié de ou précédé des mutations historiographiques. Si l'on doit bien reconsidérer l'hypothèse initiale, en admettant que le documentaire est l'un des vecteurs de la transformation d'universitaires en personnages publics, mais pas le seul, ni même le premier

² I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, p. 23.

– sans remonter jusqu’aux chroniqueurs médiévaux au service du prince, déjà, les fondateurs des *Annales* avaient des liens renforcés avec le monde de l’édition, et avant eux, les historiens méthodistes disposaient de fonctions publiques dans le domaine de l’enseignement – l’étude des rapports entretenus par le documentaire à l’historiographie environnante donne en revanche à voir toute la richesse performative du genre et laisse penser que, malgré tout, le documentaire a bien joué un rôle fondateur dans la mise en avant d’historiens médiatiques. Quelle place pour Marc Ferro dans la télévision des années quatre-vingt-dix, sans l’expérience de *Trente ans d’histoire* ? Surtout, quelle place pour Marc Ferro dans le champ universitaire sans la découverte épiphanique, deux ans avant Daniel Costelle, de l’image d’archives et de son pouvoir historien ? C’est certes sur les plateaux littéraires que les historiens se font connaître du « grand public » ; mais y aurait-il eu *Montaillou, village occitan de 1294 à 1324* sans *Les chemins de l’histoire* de Leuwen et Burguière ? Georges Duby aurait-il présidé La Sept s’il n’avait pas écrit *Le temps des cathédrales* ? Jean-Noël Jeanneney serait-il devenu président de Radio France, et par la suite ministre, s’il n’avait pas participé à un essai de film de montage dont la copie avait déjà disparu quelques mois après sa réalisation ? *La Méditerranée* de Braudel serait-elle encore en tête de rayon dans les librairies sans la série de 1976, quelle place médiatique pour Pascal Ory sans *Mémoires de France* ? Il ne s’agit pas de verser ici dans le contrefactuel et d’imaginer ce qu’aurait été la place médiatique de ces universitaires si le documentaire historique n’avait pas croisé leur chemin. Il est toutefois essentiel de prendre la pleine mesure de ces activités de production, à la fois en ce qu’elles supposent – des historiens déjà reconnus par leurs pairs, voire chefs d’une école historiographique, se voient ouvrir la possibilité de produire des documentaires historiques, celle-ci intervenant comme une reconnaissance médiatique de la légitimité scientifique – et en ce qu’elles influencent. Chacune de ces expériences a été couronné de succès et, plus qu’une apparition en plateau, a ouvert un champ des possibles inédit pour des historiens.

L’apport du documentaire au monde universitaire ne s’est pas, par ailleurs, limité à cette mise en avant de quelques figures exemplaires ; du travail de « démythification » opéré par *Le Chagrin et la Pitié* à la pratique des archives audiovisuelles comme nouvelle source de l’histoire, des documentaires ont contribué à renouveler les axes d’étude, à encourager l’émergence de disciplines historiques en germination, et à rendre audible le travail d’une histoire en train de se faire pour un public large. Pour autant, le documentaire historique est aussi ce genre *sous surveillance*, soumis à une censure qui le frappe plus facilement que les autres, et qui, par voie

de fait, transmet des représentations stéréotypées et consensuelles d'une histoire non-problématique. En ce sens, et sans doute plus que la fiction, qui manque souvent trop de « sérieux » pour constituer une véritable alternative au travail de mémoire qu'il opère, plus aussi que les informations qui sont la véritable « voix de la France », le documentaire est représentatif du prisme large des mémoires et des histoires de la télévision, portant dans sa diversité les écarts et les conflits³. Les documentaires historiques sont à la fois l'hagiographie du Général et sa critique par Harris et Sédouy, la transmission des mémoires de la Shoah et de regards aveugles sur l'événement, aux frontières du négationnisme, la mise en scène de l'historien au travail dans les magasins du Minutier central ou les fonds marins de l'Adriatique et l'accusation en haute trahison des universitaires. Cette « minorité » des programmes historiques est peut-être bien, finalement, celle qui les incarne le mieux.

Par ailleurs, on a pu souvent croire que le documentaire historique était un genre aride, simple montage d'images surimpressionnées d'un commentaire à l'objectivité douteuse ; les déclarations des documentaristes eux-mêmes, prompts à se positionner à chaque nouvelle émission en rupture avec les canons du genre, ont sans doute entretenu cette perception qui, semble-t-il, est partagée par tous les observateurs du média, des spectateurs aux dirigeants en passant par la critique. Pourtant, dès lors qu'on s'intéresse aux représentations qu'ont les réalisateurs du genre documentaire, on perçoit bien que, au-delà de l'argument promotionnel qui veut que chaque série prétende à l'inédit et au sensationnel, les auteurs de documentaires ont souvent fait état de leur sensibilité aux enjeux de la création télévisuelle. L'INA a particulièrement encouragé ce mouvement à partir du milieu des années soixante-dix, mais il lui préexistait ; Frédéric Rossif, déjà, appliquait une poétique cinématographique à son montage, et même des documentaires à prétention objective comme *Les Grandes batailles* se sont signalés par la recherche expérimentale de nouveaux dispositifs télévisuels, de nouvelles manières de retrouver les traces du passé par leur absence dans le présent ; Claude Lanzmann, lorsqu'il ramène les survivants sur les lieux de l'extermination, fait-il autre chose que du

³ « C'est pourquoi, la représentation du passé telle qu'elle est menée à la télévision n'appartient pas à une école ni à un groupe académique, professionnel ou politique. Elle ne ressemble pas à l'école ni à l'université. Ce qui ne signifie pas qu'elle peut être définie par son indépendance, ni qu'elle ne subit aucune influence. Venues de la société civile et politique (à des degrés divers selon les périodes et les hommes en place) et également des contraintes techniques et traditions esthétiques ainsi que des particularités du média, ces influences constitueront le fil rouge de cet article. [...] L'analyse de la représentation du passé à la télévision permet de mesurer la teneur et la vivacité de cette historiographie populaire – populaire en ce qu'elle cherche à toucher un public beaucoup plus large que celui de l'école et de l'université, et qu'elle y parvient. » (Isabelle Veyrat-Masson, « Au cœur de la télévision... », *op. cit.* p. 98).

Costelle, les « archives » en moins ? On voit là l'intérêt de faire l'histoire du genre documentaire plutôt que l'histoire des représentations d'un événement par les documentaires ; il semble exister des liens d'inspirations formelles de cinéaste à cinéaste que l'étude globale permet seule d'apprécier. Dans cette étude plus particulièrement consacrée à une lecture institutionnelle et sociologique, parfois événementielle, de la production des documentaires historiques, l'étude des formes s'est surtout limitée à l'analyse des discours que portaient les réalisateurs sur leur propre travail et leurs intentions ; mais ces passages de frontière témoignent de l'intérêt qu'il y a à mettre en regard des œuvres télévisées *a priori* divergentes.

D'autres orientations auraient pu être prises, en déplaçant le regard, et pourront être prises pour donner suite à ce travail. En premier lieu, il s'agira de terminer la rédaction de cette thèse, toujours incomplète, notamment en l'absence d'une véritable étude de la série des *Grandes batailles*. Par ailleurs, les questions de réception des émissions n'ont été qu'à peine esquissées et devront être considérées plus avant si cette étude doit être continuée. Les cas de réception houleuse d'émissions touchant aux mémoires contemporaines – en particulier celles de la guerre d'Algérie – donne une première idée de ce à quoi pourrait s'attacher cette étude complémentaire ; il est relativement fréquent que des acteurs d'un événement historique ou leurs descendants⁴ protestent contre une émission dont le contenu leur paraît insultant et des auteurs de documentaires se voient parfois assignés en justice. Une véritable étude de la réception supposerait de convoquer de nouvelles sources, parmi lesquelles les mesures d'audience qui permettraient d'établir la diffusion effective d'une émission – en se gardant bien d'y voir la seule logique d'importance d'un programme⁵ – ou le courrier des lecteurs adressé aux titres de la presse spécialisée ou, directement, aux producteurs et directions de chaînes. De la même manière que j'ai ponctuellement envisagé l'impact de la réception – par

⁴ En novembre 1982, les descendants du général Maurin estiment ainsi que le film *La démobilisation générale*, téléfilm évoquant la remilitarisation du Rhin, en prêtant à leur ascendant « une responsabilité et une attitude qui ne furent pas les siennes en mars 1936, porte gravement atteinte à sa mémoire et n'est pas fondé sur une étude objective des faits », et obtiennent de voir leur droit de réponse diffusé avant toute rediffusion ou projection éventuelle du téléfilm (Institut national de l'audiovisuel, Fonds TF1 – Dossiers d'émissions). Dans un autre registre, la diffusion de *Français si vous sachiez*, de André Harris et Alain de Sédouy, provoque de nombreuses réactions indignées.

⁵ « 'La' réception, processus complexe et polymorphe, recouvre en réalité une série de phénomènes : elle ne se limite pas au moment l'écoute'. Cette dernière est guidée en amont par toutes les informations et opinions qui circulent déjà sur les programmes et qui alimentent les 'compétences' des téléspectateurs (notamment la connaissance de certaines conventions). Elle se poursuit en aval, à travers les échanges, les sociabilités, les commentaires et les conversations qu'elle suscite, dans lesquelles le sens des programmes est discuté, contesté, négocié... Historiciser la réception, c'est donc montrer en quoi et à quel rythme chacun de ces aspects évolue, en interaction avec un contexte social et culturel toujours changeant. » (G. Poels, *Les trente glorieuses...*, p. 13).

les critiques ou des groupes audibles dans l'espace public – sur la diffusion d'émissions⁶, il faudra alors se poser la question de ce que *font* les spectateurs aux émissions qu'ils reçoivent et sur lesquelles ils se prononcent, en développant la notion d'horizon d'attente et en suivant des méthodes déjà à l'œuvre en sociologie des médias⁷ et en sciences de la communication. Il pourra s'agir alors de rejoindre la « querelle des effets » qu'ont les programmes sur leur public, comme Isabelle Veyrat-Masson propose de le faire tout en évaluant la difficulté⁸.

Il faudra aussi, bien sûr, développer des analyses filmiques afin de donner à voir les différents dispositifs et esthétiques du genre documentaire, les inspirations mutuelles d'un programme à l'autre, les permanences et les ruptures dans la manière de filmer et de monter un documentaire historique. Cette étude n'a eu que très peu l'occasion de se prononcer sur l'emploi effectif des « images d'archives » dans des films de montage ; j'ai préféré me concentrer sur les dispositifs employés pour le tournage d'images nouvelles, ce qui a permis de donner à voir un certain nombre d'usages de plans, de séquences et de mouvements de caméra propres au genre documentaire, y compris dans leur collusion avec le tournage de séquences reconstituées. Il sera en tout cas judicieux de s'inscrire dans la lignée de la riche historiographie qui existe sur la question du montage d'archives, de leur emploi et réemploi, autant que de formuler des comparaisons entre les intentions annoncées des cinéastes et leur transcription dans un langage cinématographique spécifique.

Reste par ailleurs un certain nombre d'émissions que cette étude a passé sous silence, s'abandonnant en cela au piège de la recherche des programmes les plus marquants ou les plus représentatifs des conflits de mémoire à l'œuvre ; de nombreux documentaires, en particulier

⁶ La diffusion de la seconde partie de l'émission *L'Algérie dix ans après* en est symbolique, justifiant l'ajout d'un *laïus* prononcé par Paul-Marie de La Gorce pour apaiser les rancœurs des téléspectateurs.

⁷ « En substance, lorsque nous sommes spectateurs d'une œuvre, notre attente est donc instruite en fonction de ce que nous avons déjà vécu en tant que spectateur ; néanmoins, l'impact d'événements inattendus est toujours possible, et ce sont généralement ceux-ci qui nous contraignent à reformuler tout ou partie de nos attentes et à faire évoluer notre vécu spectral. Le rapport aux œuvres correspond ainsi à une stratégie de sauts en avant et en arrière d'où l'on tente de construire une configuration cohérente du sens général de notre expérience garanti par ces révisions perpétuelles. Et, comme l'indique Jacques Leenhardt, « l'enjeu de ces déplacements est une vision dédoublée du processus de connaissance sociale. Connaître, en société, ce n'est pas seulement produire un savoir sur le monde, c'est aussi d'un même geste produire une image du monde. Penser la connaissance sociale comme une dialectique instable entre image du monde et savoir du monde, c'est s'interroger aussi bien rétroactivement sur ce que nous appelons "science sociale", que sur la fonction cognitive de l'imagination, comme activité sociale¹¹. » C'est donc en des termes de décalages produits avec la réalité qu'il s'agira pour la sociologie de l'art de comprendre les significations de l'interprétation culturelle des œuvres. » (Emmanuel Ethis, « Ce que le spectateur fait au cinéma. Pour une sociologie de la réception des temps filmiques », in *Communication et langages*, n°119, premier trimestre 1999, Dossier : Les nouvelles technologies de la communication, p. 41-42).

⁸ I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision...*, p. 308.

durant les années quatre-vingt, traitent de sujets historiques qui ne sont porteurs d'aucun conflit mémoriel mais témoignent de l'ouverture de la télévision à une large culture historique. J'aurais pu traiter de la série *Le sens de l'histoire*, qui témoigne en 1976 d'une adéquation totale à l'histoire des mentalités en diffusant comme sujets « la fête », « le voyage », « la bourgeoisie », « la féminité », « les idoles » ou « la modernité »⁹, ou interroge encore la signification et les enjeux historiques et philosophiques d'une civilisation ou de la culture. De même, la diffusion de la série *Traits de mémoire*, historique de la bande dessinée depuis la tapisserie de Bayeux, accompagne en 1974 une période de naissance de la bédéphilie et signale l'attention de la télévision historique à la patrimonialisation d'une culture collective. Le patrimoine est précisément absent de cette thèse ; c'est un autre sujet dont l'évocation enrichirait le regard porté sur les émissions historiques, en particulier pour interroger la patrimonialisation des archives audiovisuelles au regard de celle de nouveaux patrimoines¹⁰. Et si on envisage la mise en comparaison de documentaires historiques entre eux pour en apprécier la proximité formelle et générique, on peut tout autant imaginer l'ouverture de l'étude à d'autres documentaires : la constitution du corpus avait été l'occasion d'observer un certain nombre de documentaires sociologiques, géographiques voire animaliers dont l'étude des formes peut s'avérer enrichissante dans l'établissement d'une grille de lecture des dispositifs documentaires. Enfin, les enjeux de la production pourraient être poussés en interrogeant notamment les conditions de coproduction et la collaboration internationale dans la collecte d'archives audiovisuelles ; un très grand nombre de documentaires historiques, depuis Marc Ferro, emploient des documents de cinémathèque soviétiques dans le cadre d'accords signés entre les deux télévisions nationales qui sont de véritables traités diplomatiques¹¹. De même, l'enjeu de la programmation ou de l'interdiction de programmes historiques en fonction de l'actualité internationale pourrait

⁹ Scénarios de la série, Institut national de l'audiovisuel, Fonds TF1 – Dossiers d'émissions.

¹⁰ Cf. T. Le Hégarat, *Chefs-d'œuvre et racines...*

¹¹ En 1966 par exemple, un accord technique est signé entre l'ORTF et la télévision soviétique pour œuvrer à la mise en place commune de la télévision couleur et la diffusion dans chaque pays de six heures de programmes par mois produits par l'autre partie. « Il existe effectivement un désir d'échange, de part et d'autre, et un désir, du côté soviétique, nouveau de voir des œuvres d'origine occidentale, et plus particulièrement française. Il est important de saisir cette occasion, il est également possible de trouver des œuvres soviétiques susceptibles d'intéresser le public français, présentées par le théâtre Bolchoï, le cirque de Moscou, etc. Mais les Soviétiques voudraient également que l'Office présente des œuvres traitant de l'évolution contemporaine de leur pays. Or, cela est très difficile, non seulement parce que ces œuvres ont une forme et un rythme très différentes des nôtres, mais également parce qu'elles s'inspirent de considérations de propagande politique qui les rendraient peu supportables même à des esprits très favorablement disposés à l'égard de ce pays, de son régime et de ses principes. Jusqu'à présent, l'Office ne trouve guère que dans le cinéma soviétique des œuvres susceptibles d'être diffusées avec succès, ainsi que cela s'est d'ailleurs produit. » (Procès-verbal de la séance du 8 décembre 1966 du Comité des programmes de télévision, Archives nationales, Pierrefitte, « Archives des organes... », 19900214/44).

constituer une manière originale d'interroger les relations diplomatiques au cœur de la guerre froide.

En attendant, on peut apprécier le fait qu'il apparaît possible d'écrire l'histoire – y compris institutionnelle – d'un genre télévisuel défini non pas selon sa reconnaissance par les acteurs de sa production mais par l'intuition du chercheur qui reconnaît un certain nombre de caractères semblables entre diverses émissions. Ici, c'est bien la constitution du corpus – les émissions étant sélectionnées en fonction de leurs caractères descriptifs, discursifs et formels – qui a conduit le dépouillement de fonds d'archives, lesquels ont servi l'écriture d'une histoire cohérente de ces programmes reconnus comme étant similaires. Dès lors, il apparaît bien que la notion de genre ne soit pas qu'une convention de production ou d'adresse au téléspectateur. Mieux, contrairement à ce que laisseraient penser certains théoriciens, la séparation entre fiction et documentaire n'est pas qu'une illusion ; il y a dans le documentaire un ensemble de caractères formels qui le définissent comme un tout autonome, distinct des autres genres télévisuels.

Adrien Julla-Marcy

Licencié ès lettres

Thèse
pour le diplôme
d'archiviste paléographe
2022

L'HISTOIRE COMMENCE À VINGT-ET-UNE HEURES

LE DOCUMENTAIRE HISTORIQUE
À LA TÉLÉVISION FRANÇAISE, 1949-1989



TOME III

ÉTAT DES SOURCES

Sources écrites

Archives nationales

Versement 19900214 : Archives des organes de la RTF et de l'ORTF qui se sont successivement consacrés aux programmes de radiodiffusion et de télévision : Conseil supérieur des émissions, Conseil central de la Radiodiffusion française, Conseil et Comités des programmes.

Conseil supérieur des émissions, 1923-1964.

19900214/2 : Procès-verbaux de réunion, 1937-1953.

19900214/3 : Procès-verbaux de réunion, 1955-1960.

19900214/4 : Procès-verbaux de réunion, 1961-1962.

19900214/5 : Procès-verbaux de réunion, 1963-1964.

Conseil et comités de programmes, contrôle des émissions, 1950-1973.

19900214/6 : Conseil des programmes de la radiotélévision française, 1950-1959.

- Dossier 1
Procès-verbaux de réunion, 1950-1959.
- Dossier 2
Correspondance, 1955-1959.

Secrétariat général des conseils et comités des programmes, 1950-1973.

19900214/7 : Organisation et fonctionnement, 1950-1973.

- Dossier 4
Rapports d'activité, 1955-1973.

Comité de télévision, 1953-1964.

19900214/32 : Procès-verbaux de réunion, 1953-1957.

19900214/33 : Procès-verbaux de réunion, 1957-1959.

19900214/34 : Procès-verbaux de réunion, 1960-1962.

19900214/35 : Procès-verbaux de réunion et commissions diverses, 1953-1964.

- Dossiers 1-2
Procès-verbaux de réunion, 1962-1964.

Comité des programmes de télévision, 1965-1971.

19900214/44 : Procès-verbaux de réunion, 1965-1968 et 1970-1971.

Institut national de l'audiovisuel

Fonds Comité d'histoire de la télévision : versement 2009

Émissions de télévision – 1968.

- Dossier 25
Bonnes adresses du passé : rapports journaliers, génériques, scénarios, documents de réalisation des émissions « Cézanne », « Pierre de Coubertin », « Talma ».
- Dossier 26
Bonnes adresses du passé : scénarios, documents de réalisation, journal de tournage, rapports journaliers des émissions « Charles Dickens », « Mirabeau », « Monte Cristo », « Nicolas Fouquet », Walter Scott ».

Émissions de télévision – 1969-1970.

- Dossier 27
Bonnes adresses du passé : scénario de l'émission « Les sœurs Brontë ».

FR3 et l'INA

- Dossier 365
Rue des Archives : Procès-verbaux des réunions entre FR3 et l'INA.
Projets de collaborations entre FR3 et l'INA, 1979-1980.
- Dossier 366
Rue des Archives : correspondance et documents de production.

Fonds CSA

La culture à la télévision, les émissions de sciences humaines.

- Dossier 48
Méditerranée : dossier de presse.
Histoire d'un jour : dossier de presse, revue de presse.
Images d'histoire : résumés.
Histoire à la une : dossier de presse.
Le journal d'un siècle : dossier de presse, résumés.
L'Histoire en question : dossier de presse.
Le dossier d'Alain Decaux : dossier de presse.

Les émissions consacrées à la vie moderne.

- Dossier 87
L'histoire secrète du pétrole : dossier de presse.

Fonds FR3 – France 3

Téléfilms (1977-1980) / Documentaires (1978-1983).

- Dossier 2
Les Dossiers noirs : dossier de presse des émissions « Luther King », « Lucky Luciano », « Le mystère Kennedy », « Les rois secrets de l'Indochine », « Le carburant miracle d'Yvan Makhonine », « Wernher von Braun », « Qui a tué Robert Kennedy ? », « Eva Hitler, née Braun », « Léon Degrelle ».
- Dossier 3
1958 : dossier de presse, scénario.

Téléfilms (1980-1982) / L'aéropostale / Documentaires (1980-1981).

- Dossier 7
Le Chagrin et la Pitié : revue de presse, correspondance de 1981, dossier du ministère de l'éducation nationale d'octobre 1981.

Téléfilms (1981-1982) / Français si vous saviez (1982) / Le nouveau vendredi (1981).

- Dossier 13
Le Chagrin et la Pitié : dossier de presse, entretien avec Marcel Ophuls, revue de presse.
Français si vous saviez : dossier de presse, résumé, revue de presse.

Téléfilms (1981-1983) / Documentaires (1978-1982) / Retransmissions (1982) / Emissions de divertissements (1982).

- Dossier 14
Encyclopédie audiovisuelle du cinéma : dossier de presse, entretiens avec Claude-Jean Philippe.

Téléfilms (février 1983-juillet 1984)/Documentaires (1983-1984)/Un soir de fête . Emissions de divertissement (1984).

- Dossier 27

La civilisation du rugby : dossier de presse, revue de presse.

Cinéma 16 (10) / Téléfilms (avril 1984-octobre 1985) / Magazines (février 1982-juillet 1984) / Documentaires (janvier-juin 1984) / Créations originales (janvier-mai 1984) / Carmina Burana de Carl Orff (mars 1984).

- Dossier 36

Mémoires de France : résumés.

Neuf-Briscach : revue de presse.

Cinéma 16 (14) / Les femmes dans la guerre / Les grands fleuves.

- Dossier 51

Femmes dans la guerre : revue de presse.

- Dossier 52

Les grands fleuves, reflets de l'histoire : scénarios, dossier de presse, générique, résumés, revue de presse.

Documentaires (juin 1982-novembre 1990) / Potiche / Un homme qu'elle aimait / Requiem, malédictions et lumières.

- Dossier 55

Histoire et passion : dossier de presse.

- Dossier 56

La bataille de l'Atlantique : dossier de presse, revue de presse.

Documentaires (janvier-septembre 1986) / Téléfilms (novembre 1976-août 1988) / Cinéma 16 (27) / L'opéra nomade / Unité de programmes de FR3 (1988-1990).

- Dossier 74

Histoire de la révolution française : dossier de presse.

Les Grandes chroniques du millénaire : dossier de presse.

Le Roman de France : dossier de presse.

Louis XVI : dossier de presse.

Le piège / Batailles / Une bonne nouvelle par jour / Programmes de fin d'année 1984 et 1985 / Les Histoires de l'Histoire / La splendeur des Moghols.

- Dossier 144
Les Histoires de l'Histoire : dossier de presse.
La splendeur des moghols : dossier de presse.

Une histoire de la médecine / Histoire de la photographie / Cinéma 16 (47).

- Dossier 145
Une histoire de la médecine : dossier de presse, résumés.
Histoire de la photographie : dossier de presse, résumés.

Les jumeaux cosmiques / Un pays, une musique / Robespierre / La guerre de corée / Le 4eme pouvoir / Au nom de l'amour / Mark Twain / Comité d'Atlanta pour les jeux olympiques Atlanta.

- Dossier 166
La guerre de Corée : dossier de presse.
Robespierre : dossier de presse.

Fonds France 2 : Dossiers d'émissions

Classement alphabétique de : Chalais François à Château perdu.

- Dossier 336
Les Chemins de l'histoire : résumés, dossier de presse.

Classement alphabétique de : Espagnols à Femmes aussi

- Dossier 372
Flash sur le passé : résumés, correspondance de 1966.

Fonds INA – DPCR

L'espace d'un regard/Mémoire des îles/Histoire de Mai

- Dossier 16
Histoire de Mai : correspondance, dossier de presse, documents de production.

Buffon (3) / Femmes aussi / Génération (1)

- Dossier 63
Génération : découpage des émissions.
- Dossier 64
Génération : découpage des émissions, documents de production, documentation.

Génération (2)

- Dossier 65
Génération : résumés.
- Dossier 66
Génération : transcriptions d'entretiens.

Fonds INA – Institut national de l'audiovisuel

Production et co-production INA (1)

- Dossier 2
Autocritique 68-75 : revue de presse.
Auschwitz, l'album, la mémoire : dossier de presse.

Production et co-production INA (2)

- Dossier 6
La caricature, miroir d'une époque : dossier de presse.
Les captifs de l'An Quarante : dossier de presse, revue de presse.
- Dossier 7
Chantons sous l'Occupation : revue de presse.
De Gaulle ou l'éternel défi : dossier de presse, revue de presse.
Un certain regard
- Dossier 8
De Gaulle : le verbe et l'image : dossier de presse.
De Gaulle : dossier de presse.
Mon Général : dossier de presse des quatre émissions.

Production et co-production INA (4)

- Dossier 17
La guerre des demoiselles : dossier de presse, revue de presse.

Production et co-production INA (8)

- Dossier 41
Paris-Berlin 1900-1933 : dossier de presse, résumés.
- Dossier 42
La peste, Marseille 1720 : dossier de presse.
- Dossier 43
Récits d'Ellis Island : dossier de presse, revue de presse.

Production et co-production INA (9)

- Dossier 47
La République nous enseigne : dossier de presse, revue de presse.
- Dossier 48
Trente ans de télévision : revue de presse.

Production et co-production INA (10)

- Dossier 53
Le Temps Détruit (Passé Simple) : dossier de presse, revue de presse.
Histoire mondiale du sport : dossier de presse.
L'histoire commence à vingt heures : revue de presse.
Ernst Junger, Journal d'occupation (Passé Simple) : dossier de presse.
- Dossier 54
Histoire d'un jour : dossier de presse, résumés.

Production et co-production INA (14)

- Dossier 69
Rue des archives : dossier de presse, résumés.

Service de la recherche prospective (1976-1979)

- Dossier 71
Comptes-rendus de rencontres et réunions de travail entre l'INA et l'IEP de Paris en 1977, programmes et comptes-rendus des séminaires « Histoire et images d'archives » et « Histoire et audiovisuel » de l'IEP de Paris en 1979, correspondances de 1977 à 1979.
« Phénomènes d'apprentissage culturel dus aux émissions de télévision », étude Roger-Marchat, 1976.
« Rapports entre recherche en sciences sociales et moyens audiovisuels », rapport Baboulin 1976.
L'Homme politique et son image : correspondance et documents de production.

Fonds INA : personnalités

Classement alphabétique : de Jean Balensi à Pierre Bury

- Dossier 2
Revue de presse concernant Marcel Bluwal.

Classement alphabétique : de Patrick Camus à Pierre Crenesse

- Dossier 3
Revue de presse concernant Arthur Conte.

Classement alphabétique : de Philippe Labro à Guy Lux

- Dossier 8
Revue de presse concernant Paul Marie de La Gorce, Stelio Lorenzi.

Classement alphabétique : de Pascal Machuel à Jacques Mousseau

- Dossier 9
Revue de presse concernant, Francis Mercury, Pierre Miquel, Serge Moati.

Classement alphabétique : de Lazare Rachline à Joseph Rovin

- Dossier 12
Revue de presse concernant Frédéric Rossif.

Classement alphabétique : de Pierre Sabbagh à George Szell

- Dossier 13
Revue de presse concernant Alain de Sédouy.

Classement alphabétique : de André Teillet à Henri de Turenne

- Dossier 14
Revue de presse concernant Henri de Turenne.

Fonds INA : productions et co-productions INA

Antenne 2 – 1980 (2) – 1981 (1)

- Dossier 6
Archives mémoire de l'homme : résumés, dossier de presse, revue de presse.

Antenne 2 – 1983 (2)

- Dossier 14
Nos années cinquante : dossier de presse, revue de presse.

Antenne 2 – 1984 (1) – 1985 (2)

- Dossier 17
Libération... Libération : dossier de presse, revue de presse.

Antenne 2 (1985)

- Dossier 19
L'histoire commence à vingt heures : dossier de presse, revue de presse.

Antenne 2 (1986-1990)

- Dossier 21
Trente ans de télévision : dossier de presse, résumés.

FR3 – 1986-1987

- Dossier 41
Guerre chaude, Paix froide : résumés, dossier de presse.

FR3 – 1988-1989 (1)

- Dossier 42
Quarante ans d'Avignon 1947-1987 : dossier de presse.

FR3 – 1989 (2)

- Dossier 44
Propaganda, l'image et son pouvoir : dossier de presse, résumés, revue de presse.
- Dossier 45
Femmes dans la guerre : dossier de presse, résumés, revue de presse.

Fonds INA – programmes de télévision

Les émissions historiques à la télévision

- Dossier 40
Généralités : revue de presse sur la thématique des émissions historiques depuis 1959 jusqu'en 1979.
- Dossier 41
Revue de presse sur diverses émissions de télévision depuis 1963 jusqu'en 1974.

Les magazines de société à la télévision

- Dossier 53
Algérie dix ans après : revue de presse.

Fonds INA – radio et télévision de 1947 à 1975

ORTF : programmes, production, régionalisation 1974

- Dossier 35
Les Dossiers noirs : dossier de presse, scénarios.

RTF et ORTF – 1958 à 1974

- Dossier 94
Algérie dix ans après : revue de presse.
Répertoire des magazines et émissions documentaires, 1972.

ORTF – émissions télévisées 1970 à 1974 (1)

- Dossier 202
C'était hier : dossier de presse.
Histoire du cinéma français par ceux qui l'ont fait : résumés.
L'album de famille des français : dossier de presse.
Le calendrier de l'histoire : résumés.
Les Grandes batailles : dossier de presse, résumés, génériques de l'émission « La Bataille d'Allemagne ».

Fonds INA – radio et télévision de 1975 à 1980

Télévision – programmes 1971 à 1990

- Dossier 162
Ceux qui se souviennent : revue de presse.

Fonds INA – SDEC

Programmes audiovisuels coproduits par l'INA (6)

- Dossier 36
Passé Simple : dossier de presse.
Des années frileuses : dossier de presse.
Les heures chaudes de Montparnasse : dossier de presse de la rediffusion de 1993.
- Dossier 37
Génération : génériques, résumés, dossier de presse, revue de presse.

Fonds INA Nord – Scénarios

Scénarios documentaires (1)

Les Grandes Batailles : journal de tournage, documents de production.

Fonds INA

Action culturelle : émissions télévisées/articles de presse 1975-1980

- Dossier 3
Rue des Archives : sondages d'audimat, revue de presse.

Fonds Jean-Jacques Bloch

Projet de série « Histoires de l'Histoire »

- Dossier 11
Histoires de l'Histoire : documents de production, résumés, correspondance de 1977, journal de tournage, scénarios.

Fonds scénarios

Ce fonds contient les scénarios et synopsis des émissions dont les cartons portent le titre : je n'ai pas jugé utile de détailler au-delà de la côte.

Les Grands fleuves reflets de l'histoire : La Loire

Ceux qui se souviennent : 1ère partie : la revanche 1875-1900

Ceux qui se souviennent : 2ème partie : les enfants de la République 1900-1914

Ceux qui se souviennent : 3ème partie : ils ont tenu 1914-1918

La Merveilleuse histoire des Jeux Olympiques

Le Monde du baroque : 5ème émission : de Rubens à Gainsborough

L'Aube des hommes

Présence du passé : le système de John Law ou l'apprenti sorcier

Présence du passé : Valmy et la naissance de la république – 1ère partie : l'engrenage

Histoire de l'alpinisme

Mémoires de guerre du général de Gaulle : 1ère partie : l'appel 1940-1942

Mémoires de guerre du général de Gaulle : 2ème partie : l'unité 1942-1944

Les Révolutionnaires du Yiddishland

Fonds SFP

La vie en face / L'histoire de la Révolution française / Services secrets

- Dossier 313
Histoire de la Révolution française : dossier de presse, résumés, revue de presse, scénarios.
- Dossier 314
Le Roman de France : revue de presse.

Fonds Stellio Lorenzi

La liberté ou la mort (2) / Ce jour là, j'en témoigne, chronique du temps de l'ombre (1)

- Dossier 428
Ce jour-là, j'en témoigne : génériques, cartons, transcriptions d'entretiens.

Ce jour là, j'en témoigne, chronique du temps de l'ombre (2)

- Dossier 429
Ce jour-là j'en témoigne : transcriptions d'entretiens.
- Dossier 430
- *Ce jour-là j'en témoigne* : transcriptions d'entretiens.

Fonds TF1 – dossiers d'émissions

Divers titres de documentaires et séries (A, B, C)

- Dossier 12
Au-delà de l'horizon : résumés, dossier de presse.
Cela s'appelait l'Empire : dossier de presse, résumés, documents de production.
L'aventure polaire : dossier de presse, résumés.

Divers titres de documentaires et séries (C)

- Dossier 13
Ceux qui se souviennent : dossier de presse, revue de presse.
- Dossier 14
Cinquante ans de cinéma américain avec le journal Life : dossier de presse, résumés.
Clemenceau ou l'unité d'une vie : dossier de presse.

Divers titres de documentaires et séries (D, E, F)

- Dossier 15
De Gaulle (1890-1970) : dossier de presse.
Des Autos et des hommes : conducteur d'antenne.
Les Dossiers secrets des trésors : résumés.

Divers titres de documentaires et séries (G)

Album de famille du cinéma français : dossier de presse, documents de production.

Les Grandes aventures de l'Himalaya : dossier de presse, résumés, documents de production, revue de presse, entretiens avec Daniel Costelle, Maurice Herzog et Francis Mercury.

Les Grandes Batailles : contrat de production de l'émission « La bataille d'Angleterre », revue de presse.

Les Grandes premières de la photographie : dossier de presse, résumés, conducteur d'antenne, documents de production.

Les Grands explorateurs : dossier de presse de la BBC, rapport de visionnage.

Divers titres de documentaires et séries (H)

- Dossier 18

Histoire de la marine : contrat de production, conducteur d'antenne, dossier de presse, résumés.

Histoire de l'aviation : contrat de production, rapports de visionnage, résumés, dossier de presse.

Histoire des trains : contrat de production, résumés, dossier de presse, revue de presse, rapports de visionnage.

Histoire du cinéma français par ceux qui l'ont fait : correspondance de 1981, dossier de presse, conducteur d'antenne.

Honoré Daumier : dossier de presse.

Divers titres de documentaires et séries (M)

- Dossier 20

1947, la première crise de la IV^e République : dossier de presse, documents de production.

Mai-Juin 40 : Journal d'un printemps tragique : dossier de presse, documents de production.

Mon Général : résumés, correspondance de 1979, génériques, dossier de presse, conducteur d'antenne.

Divers titres de documentaires et séries (Q, R, S, T)

- Dossier 24
La Relative vérité d'Albert Einstein : dossier de presse.
La République nous enseigne : dossier de presse, revue de presse, conducteur d'antenne.
- Dossier 25
Le Sens de l'histoire : résumés, dossier de presse.
Le temps des yéyés : résumés, dossier de presse, conducteur d'antenne, documents de production.
Traits de mémoire : résumés, génériques.
Trésors des cinémathèques : résumés, dossier de presse.

Divers titres de documentaires et séries (T, U, V, W)

- Dossier 26
Une Femme une époque : dossier de presse, résumés.

Documentaires (1)

Au-delà de l'histoire : résumés, documents de production.
L'Affaire Wallenberg : dossier de presse, revue de presse, entretien avec Jean-Michel Meurice.

Documentaires (2)

La Formidable histoire des 24h du Mans : résumés, dossier de presse.
Les Déportés de la Commune : conducteur d'antenne, synopsis, dossier de presse.

Documentaires (3)

Les Grands moments de la conscience française : dossier de presse, entretiens avec Claude Santelli, Jacques Rougerie, bibliographie, revue de presse.
L'Histoire à la une : résumé, rapport de visionnage, documents de production, dossier de presse de l'émission « En désespoir de causes », entretien avec Pierre Miquel.
L'Histoire secrète du pétrole : rapport de visionnage, dossier de presse, générique, documents de production, journal de tournage.
Ernst Junger, journal d'occupation : dossier de presse, revue de presse internationale, rapport de visionnage.

Documentaires (5)

L'Histoire à la une : dossier de presse, documents de production de l'émission « La Suite s'écrira plus tard ».

Le Temps des assassins (Passé Simple) : revue de presse, dossier de presse.

Shoah : dossier de presse, « Shoah : un contre-mythe » (Claude Lanzmann), revue de presse, contrat de production.

Documentaires (6)

L'Histoire à la une : documents de production, dossier de presse des émissions « Série Brune », « Souvenir de l'été 44 ».

Robert Oppenheimer, le père de la bombe : dossier de presse.

Documentaires (9)

De Gaulle ou l'éternel défi : dossier de presse.

Documentaires (10)

Quel roman que ma vie : documents de production, correspondance de 1994-1995, dossier de presse des trois émissions sur Frédéric Pottecher.

Documentaires (11)

Histoire des inventions : dossier de presse, résumés, conducteurs d'antenne.

Histoire du rire : dossier de presse, entretien avec Daniel Costelle.

Documentaires (12)

Propaganda, l'image et son pouvoir : dossier de presse.

Le plus grand musée du monde : dossier de presse, génériques, scénarios, entretien avec Jean-Marc Leuwen, revue de presse.

Documentaires (14)

Quel roman de ma vie : documents de production, dossier de presse.

Magazines et documentaires (A)

- Dossier 118
Africa : résumés, dossier de presse, rapport de visionnage, contrat de commande.
Alain Decaux face à l'Histoire : revue de presse.
- Dossier 119
L'An Quarante ou un peuple et ses fantômes : dossier de presse, revue de presse.
Les Années femmes : dossier de presse, revue de presse, résumés, entretien avec Françoise Giroud.

Magazines et documentaires (A, B)

- Dossier 120
Au-delà de l'Histoire : dossier de presse, revue de presse, conducteur d'antenne.

Magazines et documentaires (C, D)

- Dossier 124
D. Day : dossier de presse.
L'Histoire à la une : conducteur d'antenne, dossier de presse, documents de production de l'émission « De révoltes et d'espoirs ».

Magazines et documentaires (E à J)

- Dossier 126
Génération : dossier de presse, scénarios.
- Dossier 127
L'Histoire à la une : revue de presse.

Magazines et documentaires (L à O)

- Dossier 129
La Merveilleuse histoire des Jeux Olympiques : dossier de presse, convention de coproduction, revue de presse.

Magazines et documentaires (S à V)

- Dossier 132
Soirée Algérie : revue de presse, dossier de presse.

Fonds Yves Kovacs

La passion de Théophile, Paris-Paris ou le temps d'une génération (1)

- Dossier 119
Paris-Paris ou le temps d'une génération : compte-rendu d'exposition.

Paris-Paris ou le temps d'une génération (2)

- Dossier 120
Paris-Paris ou le temps d'une génération : cahiers d'interviews, listes d'archives radiophoniques, synopsis, dossier de presse, revue de presse.

Paris-Paris ou le temps d'une génération (3)

- Dossier 121
Paris-Paris ou le temps d'une génération : documents de production, projet d'émission, correspondance de 1981-1983, journal de tournage.

Paris-Paris ou le temps d'une génération (4)

- Paris 122
Paris-Paris ou le temps d'une génération : documentation.

Sources imprimées

Institut national de l'audiovisuel

Publications

Dossier documentaire : le documentaire et la représentation du réel, dossier du colloque « Le documentaire fait école », Toulouse, 28, 29, 30 mars 1994, INA, Délégation régionale INA Pyrénées.

Fonds INA – manifestations Inathèque

Les Lundis de l'INA 1999-2000

- Dossier 1
Documents du cycle « les jeux de mémoire dans le documentaire historique ».

Les Lundis de l'INA 2000/2001

- Dossier 3
« La mémoire télévisuelle de la guerre d'Algérie », INA, 11 décembre 2000.

Les Lundis de l'INA 2001

- Dossier 5
Documents du cycle « Les jeux de mémoire dans le documentaire historique ».

Les Lundis de l'INA 2003

- Dossier 14
« Michel de Certeau : l'archive », INA, débat du 13 octobre 2003.
« Michel de Certeau : culture et médias », INA, débat du 10 novembre 2003.

Les Lundis de l'INA 2005-2006

- Dossier 19
« L'invention des programmes : la télévision réinvente le documentaire », INA, débat du 28 novembre 2005.

Les Lundis de l'INA : manifestations 2007-2008, documents de travail 2000-2001

- Dossier 23
« Voir et entendre la destruction des juifs d'Europe », INA, débat du 10 mars 2007.

Les Lundis de l'INA 2009-2011/Les colloques de INA 1999-2001

- Dossier 30
« Récit médiatique et histoire », INA, novembre 1999, Université de Nancy.

Les colloques de l'INA 2004-2006

- Dossier 32
« Quelle est la place des images en histoire ? », INA, avril 2006.

Les Ateliers de l'Inathèque 2008-2011

- Dossier 85
Documents de travail des ateliers méthodologiques concernant l'évolution du documentaire historique, INA, 2008.
- Dossier 86
« Seconde Guerre mondiale : l'apport du témoin », atelier d'histoire orale, INA, 12 janvier 2011.

Colloques médias, histoire et politique : 1999-2010

- Dossier 138
Compte-rendu de la réunion du comité de pilotage du réseau Euro-Hismedia, réseau européen de recherche en histoire des médias.
- « Les médias et la Libération en Europe (1945-2000) », colloque INA, 2005.

Monographies

Liste (non-exhaustive) d'ouvrages historiques à l'origine d'une réalisation de documentaire historique, ou constituant l'adaptation livresque de documentaires produits au préalable, et exploités dans le cadre de cette thèse.

BRAUDEL (Fernand), *La Méditerranée. 1, L'espace et l'histoire*, Paris, Arts et métiers graphiques, 1977.

———, *La Méditerranée. 2, Les hommes et l'héritage*, Paris, Arts et métiers graphiques, 1978.

———, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, 3 vol., 1949, rééd. Malakoff, Armand Colin, 2017.

———, *Les mémoires de la Méditerranée*, Paris, de Fallois, 1998.

CASTELOT (André), *L'Almanach de l'histoire*, Paris, Librairie académique Perrin, 1962.

———, *Le Calendrier de l'histoire*, Paris, France : Librairie Académique Perrin, 1970.

DUBY (Georges), *Le Moyen Âge. 1, Adolescence de la chrétienté occidentale, 980-1140*, Genève, Éditions d'Art Albert Skira, 1984.

———, *Le Moyen Âge. 2, L'Europe des cathédrales, 1140-1280*, Genève, Éditions d'Art Albert Skira, 1984.

———, *Le Moyen Âge. 3, Fondements d'un nouvel humanisme, 1280-1440*, Genève, Skira Booking international, 1984.

———, *Le temps des cathédrales: l'art et la société, 980-1420*, Paris, France : Gallimard, 1976.

DUVERNOY (Jean Éditeur scientifique), *Inquisition à Pamiers: interrogatoires de Jacques Fournier, 1318-1325*, Toulouse, France : E. Privat, 1966.

HAMON (Hervé), ROTMAN (Patrick), *Génération. 1, Les années de rêve*, 1987, rééd. Paris, Seuil, 1990.

———, *Génération. 2, Les années de poudre*, 1988, rééd. Paris, Seuil, 1990.

LANZMANN (Claude), *Shoah*, Paris, France : Fayard, 1985.

LE ROY LADURIE (Emmanuel), *Montaillou, village occitan de 1294 à 1324*, Paris, France : Gallimard, 1975.

Sources orales

Entretien avec Pascal Ory par Adrien Julla-Marcy autour de son activité de production télévisée, 19 août 2020.

Entretien avec Bertrand Tarvenier à propos du film *La Guerre sans nom* par Frank Priot, rushes d'une interview réalisée pour Télé Toulouse, 18 ou 19 mars 1992, Cinémathèque de Toulouse, Fonds Frank Priot.

« L'importance des anecdotes », entretien avec Marcel Ophuls par Michel Ciment à propos du film *Le Chagrin et la Pitié*, enregistré le 22 juin 2011 au Musée Gaumont, supplément de l'édition DVD du *Chagrin et la Pitié*, 2011, Gaumont Vidéo.

Marcel Ophuls, parole et musique, film de François Niney et Bernard Bloch, supplément de l'édition DVD du *Chagrin et la Pitié*, 2011, Gaumont Vidéo.

Entretien avec Henri de Turenne, Jean-Louis Guillaud, Daniel Costelle, par Louis Vaudeville, à propos de la série *Les Grandes batailles*, 2005, supplément de l'édition DVD des *Grandes batailles*, 2005, TF1 Vidéo.

« Georges Duby à propos de Roger Stéphane, producteur de la série *Le Temps des cathédrales* », extrait de « Roger Stéphane : un portrait souvenir », réalisé par Philippe Collin, diffusé sur France 3 le 8 juillet 1997 dans l'émission *Passion d'une vie*. Identifiant de notice INA : 624338.001. L'extrait est accessible sur le site de streaming en ligne de l'INA, madelen.

BIBLIOGRAPHIE

Historiographie

- AMALVI (Christian) (dir.), *Les lieux de l'histoire*, Paris, Armand Colin, 2005.
- ANDERSON (Benedict), *L'imaginaire national : réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, 1996, rééd. Paris, La Découverte, 2002.
- ARIES (Philippe), *Le temps de l'histoire*, 1954, rééd. Paris, Seuil, 1986.
- ARON (Raymond), *Dimensions de la conscience historique*, 1961, rééd. Paris, Presses Pocket, 1991.
- , *Leçons sur l'histoire : cours du Collège de France*, 1989, rééd. Paris, Librairie générale française, 1991.
- AVEZOU (Laurent), *Raconter la France : histoire d'une histoire*, 2008, rééd. Paris, Armand Colin, 2013.
- BAILYN (Bernard), *On the Teaching and Writing of History : Responses to a Series of Questions*, Hanover (N.H.), Etats-Unis d'Amérique, Montgomery Endowment Dartmouth College, University Press of New-England, 1994.
- BEDARIDA (François) (dir.), *L'histoire et le métier d'historien en France : 1945-1995*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1995.
- BENJAMIN (Walter), « Sur le concept d'Histoire », dans *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991.
- BERSTEIN (Serge) (dir.), *Les Cultures politiques en France*, Paris, Éditions du Seuil, 2003.
- BIZIERE (Jean-Maurice), VAYSSIERE (Pierre), *Histoire et historiens : manuel d'historiographie*, Paris, Hachette supérieur, 2012.
- BLANC (William), NAUDIN (Christophe), CHERY (Aurore), *Les historiens de garde : de Lorant Deutsch à Patrick Buisson, la résurgence du roman national*, 2013 rééd. Paris, Libertalia, 2016.
- BLOCH (Marc), *Apologie pour l'histoire : ou Métier d'historien*, 1952, rééd. Malakoff, Dunod, 2018.
- , *L'étrange défaite : témoignage écrit en 1940*, 1946, rééd. Paris, Gallimard, 1990.
- BONNAUD (Robert), *Histoire et historiens de 1900 à nos jours : l'histoire nouvelle. Au-delà de l'histoire*, Paris, Éditions Kimé, 2001.
- , *Histoire et historiens depuis 68 : le triomphe et les impasses*, Paris, Éditions Kimé, 1997.
- BOUCHERON (Patrick), DALARUN (Jacques) (dir.), *Georges Duby, portrait de l'historien en ses archives : colloque de la Fondation des Treilles*, Paris, Gallimard, 2015.
- BOUCHERON (Patrick), HARTOG (François), *L'histoire à venir*, Toulouse, Anacharsis, 2018.
- BRAUDEL (Fernand), *Écrits sur l'histoire*, 1969, rééd. Paris, Flammarion, 1984.
- BURGUIERE (André), REVEL (Jacques) (dir.), *Histoire de la France. 1, L'espace français*, 1989, rééd. Paris, Seuil, 2000.
- , *Histoire de la France. 2, Héritages*, 1989, rééd. Paris, Seuil, 2000.
- , *Histoire de la France. 3, Choix culturels et mémoires*, 1989, rééd. Paris, Seuil, 2000.

- , *Histoire de la France. 4, La longue durée de l'État*, 1989, rééd. Paris, Seuil, 2000.
- , *Histoire de la France. 5, Les conflits*, 1989, rééd. Paris, Seuil, 2000.
- CADIOU (François), COULOMB (Clarisse), LEMONDE-SANTAMARIA (Anne), *Comment se fait l'histoire : pratiques et enjeux*, 2005, rééd. Paris, La Découverte, 2011.
- CERTEAU (Michel de), *L'écriture de l'histoire*, 1975, rééd. Paris, Gallimard, 2002.
- CHARTIER (Roger), *Au bord de la falaise : l'histoire entre certitudes et inquiétude*, 1998, rééd. Paris, Albin Michel, 2009.
- CITRON (Suzanne), *Le mythe national : l'histoire de France revisitée*, 2008, rééd. Ivry-sur-Seine, Les Éditions de l'Atelier – Les Éditions Ouvrières, 2019.
- COCK (Laurence de), *La fabrique scolaire de l'histoire*, 2009, rééd. Marseille, Agone, 2017.
- , *Sur l'enseignement de l'histoire : débats, programmes et pratiques du XIXe siècle à aujourd'hui*, Paris, Libertalia, 2018.
- CORBIN (Alain), *Historien du sensible : entretiens avec Gilles Heuré*, Paris, La Découverte, 2000.
- CREYGHTON (Camille), *Résurrections de Michelet : politique et historiographie en France depuis 1870*, Paris, Éditions EHESS, 2019.
- DELACROIX (Christian), DOSSE (François), GARCIA (Patrick) (dir.), *Historiographies : concepts et débats. I*, Paris, Gallimard, 2010.
- , *Historiographies : concepts et débats. II*, Paris, Gallimard, 2010.
- , *Les courants historiques en France : XIXe-XXe siècle*, 1999, rééd. Paris, Gallimard, 2007.
- , *Michel de Certeau : les chemins d'histoire*, Bruxelles, Éditions Complexe, 2002.
- DELAGE (Christian), « Le XXe siècle des historiens », dans *Vingtième siècle, revue d'Histoire*, n° 72, numéro spécial « Image et Histoire », décembre 2001, p. 141-142.
- DELUERMOZ (Quentin), SINGARAVELOU (Pierre), *Pour une histoire des possibles : analyses contrefactuelles et futurs non advenus*, 2016, rééd. Paris, Éditions Points, 2019.
- DERRIDA (Jacques), *Mal d'archive*, 1995, rééd. Paris, Galilée, 2008.
- DOSSE (François), *L'histoire*, 2000, rééd. Paris, Armand Colin, 2010.
- , *L'Histoire en miettes : des « Annales » à la « nouvelle histoire »*, Paris, la Découverte, 1987.
- DUBY (Georges), *L'histoire continue*, 1991, rééd. Paris, Odile Jacob, 2010.
- DUMOULIN (Olivier), *Le rôle social de l'historien : de la chaire au prétoire*, Paris, Albin Michel, 2003.
- FALAIZE (Benoît), *L'histoire à l'école élémentaire depuis 1945*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016.
- FARGE (Arlette), *Le goût de l'archive*, 1989, rééd. Paris, Éditions du Seuil, 1997.
- FEBVRE (Lucien), *Combats pour l'histoire*, 1953, rééd. Paris, Dunod, 2021.

- FERRO (Marc), *L'histoire sous surveillance : science et conscience de l'histoire*, 1985, rééd. Paris, Gallimard, 1987.
- FERRO (Marc), JORLAND (Gérard), *Autobiographie intellectuelle*, Paris, Perrin, 2011.
- FURET (François), HASSNER (Pierre), *Penser le XXe siècle*, Paris, Robert Laffont, 2007.
- GARCIA (Patrick), *Les présents de l'historien*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2014.
- GARCIA (Patrick), LEDUC (Jean), *L'enseignement de l'histoire en France : de l'Ancien Régime à nos jours*, Paris, Armand Colin, 2003.
- GAUSSEN (David), *Qui a écrit le roman national ? : De Lorant Deutsch à Patrick Boucheron, l'histoire de France dans tous ses états*, Marseille, Éditions Gausсен, 2020.
- GERMAIN (Marie-Odile) (dir.), *René Rémond, un historien dans le siècle : hommages*, Paris, Fayard, Bibliothèque nationale de France, 2009.
- GINZBURG (Carlo), *Mythes, emblèmes, traces : morphologie et histoire*, 1989, rééd. Lagrasse, Verdier, 2010.
- HARTOG (François), *Évidence de l'histoire : ce que voient les historiens*, 2005, rééd. Paris, Gallimard, 2007.
- , « Le témoin et l'historien », dans *Gradhiva*, n° 27, 2000, p. 1-14.
- HASKELL (Francis), *L'historien et les images*, Paris, Gallimard, 1995.
- HERY (Évelyne), *Un siècle de leçons d'histoire : l'histoire enseignée en lycée de 1870-1970*, 1997, rééd. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1999.
- HILBERG (Raul), *La destruction des Juifs d'Europe*, 3 volumes, 1991, rééd. Paris, Gallimard, 2006.
- , *Exécuteurs, victimes, témoins : la catastrophe juive, 1933-1945*, 1994, rééd. Paris, Gallimard, 2004.
- INGLEBERT (Hervé), *Le monde, l'histoire : essai sur les histoires universelles*, Paris, Presses universitaires de France, 2014.
- INSTITUT D'HISTOIRE DU TEMPS PRESENT, *Écrire l'histoire du temps présent : en hommage à François Bédarida, actes de la journée d'études de l'IHTP, Paris, CNRS, 14 mai 1992*, Paris, CNRS éditions, 1993.
- JEANNENEY (Jean-Noël), « Pourquoi conserver les archives des médias ? Introduction à la table ronde », dans *Gazette des archives*, vol. 140, n° 1, 1988, p. 9-14.
- KOPOSOV (Nikolay), HARTOG (François), *De l'imagination historique*, Paris, Editions de l'EHESS, 2009.
- KRACAUER (Siegfried), *L'histoire : des avant-dernières choses*, Paris, Stock, 2006.
- KUPERTY-TSUR (Nadine), FANLO (Jean-Raymond), FOA (Jérémie) (dir.), *La construction de la personne dans le fait historique : XVIe-XVIIIe siècle*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2019.
- La Gazette des archives*, vol. 140, n°1, 1988.

- LE GOFF (Jacques), *La nouvelle histoire*, 1978, rééd. Bruxelles, Éditions Complexe, 2006.
- LE GOFF (Jacques), NORA (Pierre) (dir.), *Faire de l'histoire. Nouveaux problèmes, nouvelles approches, nouveaux objets*, 1974, rééd. Paris, Gallimard, 2011.
- LE ROY LADURIE (Emmanuel), *Le territoire de l'historien*, 1973, rééd. Paris, Gallimard, 1985.
- LEDUC (Jean), *Les historiens et le temps : conceptions, problématiques, écritures*, Paris, Éditions du Seuil, 1999.
- LEMERCIER (Claire), ZALC (Claire), *Méthodes quantitatives pour l'historien*, Paris, La Découverte, 2008.
- LEMNY (Stefan), *Emmanuel Le Roy Ladurie : une vie face à l'histoire*, Paris, Hermann, 2018.
- LOUBES (Olivier), *L'école, l'identité, la nation : histoire d'un entre-deux-France, 1914-1940*, Paris, Belin, 2017.
- LUKACS (Georges), *Le roman historique*, 1965, rééd. Paris, Payot & Rivages, 2000.
- MARROU (Henri-Irénée), *De la connaissance historique*, 1954, rééd. Paris, Points, 2016.
- NOIRIEL (Gérard), *Sur la « crise » de l'histoire*, 1996, rééd. Paris, Gallimard, 2005.
- — —, *Une histoire populaire de la France : de la guerre de Cent Ans à nos jours*, 2018, rééd. Marseille, Agone, 2019.
- OFFENSTADT (Nicolas), *L'historiographie*, 2001, rééd. Paris, Presses Universitaires de France - Humensis, 2017.
- OFFENSTADT (Nicolas) (dir.), *Les mots de l'historien*, 2005, rééd. Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2009.
- PANTER (Marie) (dir.), *Imagination et histoire : enjeux contemporains*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.
- PAVARD (Bibia), *Mai 68*, Paris, Presses universitaires de France, 2018.
- PAXTON (Robert O.), *La France de Vichy : 1940-1944*, 1973, rééd. Paris, Editions du Seuil, 1999.
- POMIAN (Krzysztof), *Sur l'histoire*, Paris, Gallimard, 1999.
- POTIN (Yann), SIRINELLI (Jean-François) (dir.), *Générationnelles historiques : XIXe-XXIe siècle*, Paris, CNRS éditions, 2019.
- PROST (Antoine), *Douze leçons sur l'histoire*, 1996, rééd. Paris, Éditions Points, 2014.
- REMOND (René), *Être historien aujourd'hui : travaux du colloque international, Nice, du 24 au 27 février 1986*, Paris, Unesco, 1988.
- REVEL (Jacques), SCHMITT (Jean-Claude) (dir.), *Une autre histoire : Jacques Le Goff, 1924-2014*, Paris, Éditions EHESS, 2015.
- RICCEUR (Paul), *Histoire et vérité*, 1955, rééd. Paris, Editions du Seuil, 1964.
- — —, « L'écriture de l'histoire et la représentation du passé », dans *Annales*, vol. 55, n° 4, 2000, p. 731-747.

- , *Temps et récit. I, L'intrigue et le récit historique*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.
- , *Temps et récit. II, La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Éditions du Seuil, 1984.
- , *Temps et récit. III, Le temps raconté*, Paris, Éditions du Seuil, 1985.
- ROUSSO (Henry), *La hantise du passé : entretien avec Philippe Petit*, Paris, Textuel, 1998.
- SAVOY (Bénédicte), *À quoi sert l'histoire aujourd'hui ?*, Montrouge, Bayard, 2010.
- SIRINELLI (Jean-François), *Dictionnaire historique de la vie politique française au XXe siècle*, 1995, rééd. Paris, Presses universitaires de France, 2004.
- VEYNE (Paul), *Comment on écrit l'histoire*, 1971, rééd. Paris, Éditions du Seuil, 1996.
- Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, « L'histoire de la Shoah face à ses sources », n°139, 2018/3.

Histoire culturelle

ARIES (Philippe), DUBY (Georges) (dir.), *Histoire de la vie privée. I, De l'Empire romain à l'an mil*, 1985, rééd. Paris, Éditions du Seuil, 1999.

———, *Histoire de la vie privée. II, De l'Europe féodale à la Renaissance*, 1985, rééd. Paris, Éditions du Seuil, 1999.

———, *Histoire de la vie privée. III, De la Renaissance aux Lumières*, 1986, rééd. Paris, Éditions du Seuil, 1999.

———, *Histoire de la vie privée. IV, De la Révolution à la grande guerre*, 1987, rééd. Paris, Éditions du Seuil, 1999.

———, *Histoire de la vie privée. V, De la Première Guerre mondiale à nos jours*, 1987, rééd. Paris, Éditions du Seuil, 1999.

BARTHES (Roland), *Mythologies*, 1957, rééd. Paris, Éditions Points, 2012.

BONNELL (Victoria E.), HUNT (Lynn Avery) (dir.), *Beyond the Cultural Turn : New Directions in the Study of Society and Culture*, Berkeley, Calif., États-Unis d'Amérique, University of California Press, 1999.

BRACHET (Camille), *Peut-on penser à la télévision ? : la culture sur un plateau*, Lormont, Le bord de l'eau, 2010.

BRAUDEL (Fernand), *L'identité de la France. I, Espace et Histoire*, Paris, Arthaud, Flammarion, 1986.

———, *L'identité de la France. II, Les Hommes et les choses*, Paris, Arthaud, Flammarion, 1986.

BURKE (Peter), *Varieties of Cultural History*, Ithaca, N.Y., États-Unis d'Amérique, Cornell University Press, 1997.

CERTEAU (Michel de), *La Culture au pluriel*, Paris, Union générale d'éditions, 1974.

CHARLE (Christophe), *Naissance des "intellectuels" : 1880-1900*, Paris, les Éditions de Minuit, 1990.

CHARLE (Christophe) (dir.), *Histoire sociale, histoire globale ? : actes du colloque des 27-28 janvier 1989 organisé par l'Institut d'histoire moderne et contemporaine*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 1993.

CHARLE (Christophe), JEANPIERRE (Laurent) (dir.), *La vie intellectuelle en France. I, Des lendemains de la Révolution à 1914*, Paris, Éditions Points, 2019.

———, *La vie intellectuelle en France. II, Le temps des combats, 1914-1962*, Paris, Éditions Points, 2019.

———, *La vie intellectuelle en France. III, Le temps des crises, de 1962 à nos jours*, Paris, Éditions Points, 2019.

CHEVEIGNE (Susan, de) (dir.), *Hermès, La Revue, « Sciences et médias », n°21, 1997/1*, Paris, CNRS Éditions.

COHEN (Évelyne), GOETSCHÉL (Pascale), MARTIN (Laurent), ORY (Pascal) (dir.), *Dix ans d'histoire culturelle : état de l'art*, Villeurbanne, Presses de l'Enssib, 2011.

CRUBELLIER (Maurice), *Histoire culturelle de la France : XIXe-XXe siècle*, Paris, Armand Colin, 1974.

———, *La mémoire des Français : recherches d'histoire culturelle*, Paris, Henri Veyrier, 1991.

DELPORTE (Christian), DUPRAT (Annie) (dir.), *L'événement : images, représentation, mémoire*, Paris, Créaphis, 2003.

DELPORTE (Christian), MOLLIER (Jean-Yves), SIRINELLI (Jean-François) (dir.), *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, Paris, Presses universitaires de France, 2010.

DONNAT (Olivier), COGNEAU (Denis), *Les pratiques culturelles des Français, 1973-1989*, Paris, La Découverte, La Documentation Française, 1990.

DOSSE (François), *La marche des idées : histoire des intellectuels, histoire intellectuelle*, Paris, Édition la Découverte, 2003.

ÉVENO (Patrick), MARECHAL (Denis) (dir.), *La culture audiovisuelle des années 1960-1970*, Paris, L'Harmattan, INA, 2009.

GINZBURG (Carlo), *Le fromage et les vers : l'univers d'un meunier du XVIe siècle*, 1980, rééd. Paris, Aubier, 2014.

GOETSCHÉL (Pascale), LOYER (Emmanuelle), *Histoire culturelle de la France : de la Belle Époque à nos jours*, 2002, rééd. Paris, Armand Colin, 2009.

———, *Histoire culturelle et intellectuelle de la France au XXe siècle*, Paris, Armand Colin, 1994.

KALIFA (Dominique), *La culture de masse en France*, Paris, Éditions la Découverte, 2001.

MARSEILLE (Jacques), ÉVENO (Patrick) (dir.), *Histoire des industries culturelles en France, XIXe-XXe siècles : actes du colloque en Sorbonne, décembre 2001*, Paris, Association pour le développement de l'histoire économique, 2002.

MARTIN (Laurent), VENAYRE (Sylvain) (dir.), *L'histoire culturelle du contemporain : actes du colloque de Cerisy, 23-30 août 2004*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2005.

MOLLIER (Jean-Yves), SIRINELLI (Jean-François), VALLOTTON (François) (dir.), *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques : 1860-1940*, Paris, Presses universitaires de France, 2006.

ORY (Pascal), *La belle illusion : culture et politique sous le signe du Front populaire*, 1994, rééd. Paris, CNRS éditions, 2016.

———, *La culture comme aventure : treize exercices d'histoire culturelle*, Paris, Éditions Complexe, 2008.

———, *L'aventure culturelle française : 1945-1989*, Paris, Flammarion, 1989.

———, *L'Entre-deux-mai : la crise d'où nous venons, 1968-1981*, 1983, rééd. Paris, Alma Édition, 2018.

———, *L'histoire culturelle*, 2004, rééd. Paris, Presses universitaires de France, Humensis, 2019.

———, « L'histoire culturelle de la France contemporaine : question et questionnement », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 16-1, 1987, p. 67-82.

ORY (Pascal), SIRINELLI (Jean-François), *Les intellectuels en France de l'affaire Dreyfus à nos jours*, 1986, rééd. Paris, Armand Colin, 1992.

PESSIS (Céline), TOPÇU (Sezin), BONNEUIL (Christophe) (dir.), *Une autre histoire des « Trente Glorieuses » : modernisation, contestations et pollutions dans la France d'après-guerre*, 2013, rééd. Paris, La Découverte, 2016.

POIRRIER (Philippe), *Histoire des politiques culturelles de la France contemporaine*, Dijon, Université de Bourgogne, Bibliest, 1996.

———, *Les politiques culturelles en France*, Paris, la Documentation française, 2002.

———, « Les pratiques culturelles au cours des années 1960 et 1970 », dans GROSHENS (Jean-Claude), SIRINELLI (Jean-François) (dir.), *Culture et action chez Georges Pompidou, actes du colloque des 3 et 4 décembre 1998*, Paris, Presses universitaires de France, 2000, p. 123-138.

———, *Société et culture en France depuis 1945*, Paris, Éditions du Seuil, 1998.

———, *L'histoire culturelle en France : des politiques culturelles à l'approche historiographique*, thèse d'habilitation à diriger des recherches dirigée par SIRINELLI (Jean-François), Institut d'études politiques de Paris, 2004.

RENUCCI (Franck) (dir.), *Hermès, La Revue*, « L'érudition », n°87, 2021/1, Paris, CNRS Éditions.

RIOUX (Jean-Pierre), SIRINELLI (Jean-François) (dir.), *Histoire culturelle de la France. I, Le Moyen Âge*, 1997, rééd. Paris, Éditions du Seuil, 1998.

———, *Histoire culturelle de la France. II, De la Renaissance à l'aube des Lumières*, 1997, rééd. Paris, Éditions du Seuil, 1998.

———, *Histoire culturelle de la France. III, Lumières et liberté : les dix-huitième et dix-neuvième siècles*, Paris, Éditions du Seuil, 1998.

———, *Histoire culturelle de la France. IV, Le temps des masses : le vingtième siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 1998.

———, *La culture de masse en France : de la Belle Époque à aujourd'hui*, 2002, rééd. Paris, Hachette littératures, 2006.

———, *Pour une histoire culturelle*, Paris, Éditions du Seuil, 1997.

SIRINELLI (Jean-François), « Les vingt décisives. Cultures politiques et temporalités dans la France fin de siècle », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 44-1, 1994, p. 121-128.

SYLVESTRE (Jean-Pierre) (dir.), *Hermès, La Revue*, « Toutes les pratiques culturelles se valent-elles ? », n°20, 1996/2, Paris, CNRS Éditions.

Histoire et mémoire

- BIENENSTOCK (Myriam) (dir.) *Devoir de mémoire ? : les lois mémorielles et l'histoire*, Paris, Éditions de l'Éclat, 2014.
- EMLER (David), *La politique, l'histoire, la mémoire : les usages politiques du passé en France depuis les années 1990*, thèse de doctorat sous la direction de Georges Mink et de Jiri Pesek, Université Paris Nanterre, 2014.
- FERRO (Marc), *Les tabous de l'histoire*, 2002, rééd. Paris, Robert Laffont, 2013.
- HALBWACHS (Maurice), *La mémoire collective*, 1950, rééd. Paris, Albin Michel, 1997.
- , *Les Cadres sociaux de la mémoire*, 1925, rééd. La Haye, Mouton, 1976.
- HARTOG (François), « La présence du témoin », dans *L'Homme*, vol. 223-224, n° 3, 2017, p. 169-184.
- , *Régimes d'historicité : présentisme et expériences du temps*, 2003, rééd. Paris, Éditions Points, 2015.
- HARTOG (François), REVEL (Jacques) (dir.), *Les usages politiques du passé*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2001.
- HILBERG (Raul), *La politique de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1996.
- JOUTARD (Philippe), *Histoire et mémoires, conflits et alliance*, 2013, rééd. Paris, La Découverte, 2015.
- LAZZAROTTI (Olivier), *Des lieux pour mémoires : monument, patrimoine et mémoires-monde*, Paris, Armand Colin, 2012.
- LE GUELLEC-MINEL (Anne), *La mémoire face à l'histoire : traces, effacement, réinscriptions*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2019.
- LEDOUX (Sébastien), *Le devoir de mémoire - une formule et son histoire*, 2016, rééd. Paris, CNRS Éditions, 2021.
- NORA (Pierre), « Entre mémoire et histoire », dans NORA (Pierre) (dir.), *Les lieux de mémoire. I, La République*, Paris, Gallimard, 1984.
- , « La loi de la mémoire », dans *Le Débat*, vol. 78-1, 1994, p. 178.
- , « Mémoire collective », dans LE GOFF (Jacques) (dir.) *La Nouvelle Histoire*, 1978.
- , « Mémoires comparées », dans *Le Débat*, vol. 78-1, 1994, p. 3.
- RICŒUR (Paul), *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Editions du Seuil, 2000.
- RICŒUR (Paul), MACRON (Emmanuel), ABEL (Olivier), *Esprit*, « Les historiens et le travail de mémoire », août-septembre 2000.
- RIOUX (Jean-Pierre), « Devoir de mémoire, devoir d'intelligence », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 73/1, 2002, p. 157-167.

———, « Mémoire, école et télévision », dans *Le Débat*, vol. 139, n° 2, 2006, p. 71-73.

TRAVERSO (Enzo), *Le passé, mode d'emploi. Histoire, mémoire, politique*, Paris, La fabrique éditions, 2005.

VEYRAT-MASSON (Isabelle), « Mémoire, école et télévision », dans *Le Débat*, vol. 139, n° 2, 2006, p. 73-77.

ZALC (Claire), « Passages de témoins », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 139, n° 3, juin-septembre 2018, p. 2-21.

Identités et commémoration

AGULHON (Maurice), BREDIN (Jean-Denis), CHAUSSINAND-NOGARET (Guy), *1789 : la commémoration*, Paris, Gallimard, 1999.

ANDERSON (Benedict), DAUZAT (Pierre-Emmanuel), *L'imaginaire national : réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, 1996, rééd. Paris, La Découverte, 2002.

DUPRAT (Annie) (dir.), *Révolutions et mythes identitaires : Mots, violences, mémoire*, Paris, Nouveau monde éditions, 2009.

GARCIA (Patrick), VOVELLE (Michel), *Le bicentenaire de la Révolution française : pratiques sociales d'une commémoration*, 1994, rééd. Paris, CNRS éditions, 2000.

HOBBSAWM (Eric), *L'invention de la tradition*, 2006, rééd. Paris, Éditions Amsterdam, 2012.

JEANNENEY (Jean-Noël), « Après coup : réflexions d'un commémorateur », dans *Le Débat*, vol. 57, n° 5, 1989, p. 74-90.

———, *La république a besoin d'histoire : interventions.*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.

———, *La République a besoin d'histoire : interventions. Tome 2, 2000-2010*, Paris, CNRS éditions, 2010.

———, *La République a besoin d'Histoire : interventions. Tome 3, 2010-2019*, Paris, CNRS Editions, 2019.

Le Débat, « La commémoration », n°57, novembre-décembre 1989.

LEBOVICS (Herman), *La vraie France : les enjeux de l'identité culturelle, 1900-1945*, Paris, Belin, 1995.

MATHAN (Anne de) (dir.), *Mémoires de la Révolution française : enjeux épistémologiques, jalons historiographiques et exemples inédits : actes du séminaire de recherche Brest 2013-2015*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2019.

NAMER (Gérard), *La commémoration en France de 1945 à nos jours*, 1983, rééd. Paris, L'Harmattan, 1987.

NOIRIEL (Gérard), *Qu'est-ce qu'une nation ? : le « vivre ensemble » à la française : réflexions d'un historien*, Montrouge, Bayard, 2015.

NORA (Pierre), « L'ère de la commémoration », dans NORA (Pierre) (dir.), *Les lieux de mémoire. III, Les France*, Paris, Gallimard, 1984, p. 977-1012.

———, « Les avatars de l'identité française », dans *Le Débat*, vol. 159-2, 2010, p. 44.

———, *Présent, nation, mémoire*, Paris, Gallimard, 2011.

NORA (Pierre) (dir.), *Les lieux de mémoire. I, La République*, Paris, Gallimard, 1984.

———, *Les lieux de mémoire. II, La Nation*, Paris, Gallimard, 1984.

———, *Les lieux de mémoire. III, Les France*, Paris, Gallimard, 1984.

ORY (Pascal), *Qu'est-ce qu'une nation ? Une histoire mondiale*, Paris, Gallimard, 2020.

———, *Une nation pour mémoire : 1889, 1939, 1989, trois jubilés révolutionnaires*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1992.

OZOUF (Mona), « Célébrer, savoir et fêter », dans *Le Débat*, vol. 57, n° 5, 1989, p. 16-31.

Conflits de mémoires

BLANCHARD (Pascal), FERRO (Marc), VEYRAT-MASSON (Isabelle) (dir.), *Hermès, La Revue*, « Les guerres de mémoires dans le monde », vol. 52, n° 3, 2008.

BLANCHARD (Pascal), VEYRAT-MASSON (Isabelle), « Introduction », dans BLANCHARD (Pascal), FERRO (Marc), VEYRAT-MASSON (Isabelle) (dir.), *Hermès, La Revue*, « Les guerres de mémoires dans le monde », vol. 52, n° 3 (2008), p. 13-22.

———, *Les guerres de mémoires : la France et son histoire*, Paris, la Découverte, 2010.

COMBE (Sonia), « Les archives dans les guerres de mémoires : France, Allemagne, Russie », dans BLANCHARD (Pascal), FERRO (Marc), VEYRAT-MASSON (Isabelle) (dir.), *Hermès, La Revue*, vol. 52, n° 3 (2008), p. 61-66.

CRIVELLO (Maryline), GARCIA (Patrick), OFFENSTADT (Nicolas) (dir.), *Concurrence des passés : usages politiques du passé dans la France contemporaine*, Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, 2006.

SENAT, *Les troubles de la mémoire française (1940-1962) : Sénat, palais du Luxembourg, colloque du 10 décembre 2010*, Paris, 2010.

JEANNENEY (Jean-Noël), *Le récit national : une querelle française*, Paris, Fayard, France Culture, 2017.

TRAVERSO (Enzo), *L'histoire comme champ de bataille : interpréter les violences du XXe siècle*, 2010, rééd. Paris, La Découverte, 2011.

VERGES (Françoise), « Traite des noirs, esclavage colonial et abolitions : comment rassembler les mémoires », dans BLANCHARD (Pascal), FERRO (Marc), VEYRAT-MASSON (Isabelle) (dir.), *Hermès, La Revue*, vol. 52, n° 3, 2008, p. 51-58.

Vingtième Siècle, revue d'histoire, « Les guerres franco-françaises », vol. 5, n°1, janvier-mars 1985.

Mémoires du XXe siècle

- BENSOUSSAN (Georges), *Auschwitz en héritage ? : d'un bon usage de la mémoire*, 1998, rééd. Paris, Mille et une nuits, 2003.
- BRANCHE (Raphaëlle), *Papa, qu'as-tu fait en Algérie ? Enquête sur un silence familial*, Paris, La Découverte, 2020.
- CHARBONNIER (Marc) (dir.), *Histoire et mémoires de la Guerre d'Algérie : actes du colloque de Nanterre, 23 février 2017*, dans *Historiens et géographes*, n°440, décembre 2017/janvier 2018, pp. 17-64.
- CONAN (Éric), ROUSSO (Henry), *Vichy, un passé qui ne passe pas*, 1994, rééd. Paris, Pluriel, 2013.
- DELAGE (Christian), « Mémoires des camps », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 72, n° 1, 2001, p. 143-45.
- DIDI-HUBERMAN (Georges), « Le lieu malgré tout », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 46, n° 1, 1995, p. 36-44.
- GROSSER (Alfred), *Le crime et la mémoire*, 1989, rééd. Paris, Flammarion, 1991.
- GUILLOIN (Jean-Marie) (dir.), *Mémoire et histoire : la Résistance*, Toulouse, Privat, 1995.
- INSTITUT D'HISTOIRE DU TEMPS PRESENT, *La mémoire des Français : quarante ans de commémorations de la Seconde Guerre mondiale, table ronde, 4-5 février 1985, Centre international d'études pédagogiques de Sèvres*, Paris, CNRS Éditions, 1986.
- LABORIE (Pierre), *Le chagrin et le venin : occupation, Résistance, idées reçues*, 2011, rééd. Paris, Gallimard, 2014.
- , *Les Français sous Vichy et l'occupation*, 2003, rééd. Toulouse, Milan, 2012.
- , *L'opinion française sous Vichy : les Français et la crise d'identité nationale*, Paris, Éditions du Seuil, 2001.
- , *Penser l'événement : 1940-1945*, 2017, rééd. Paris, Gallimard, 2019.
- Le Temps des médias*, « Shoah et Génocides », n°5, 2005/2.
- RIOUX (Jean-Pierre), *La Guerre d'Algérie et les Français : colloque de l'Institut d'histoire du temps présent, Paris, 15-17 décembre 1988*, Paris, Fayard, 1990.
- ROUSSO (Henry), *La dernière catastrophe : l'histoire, le présent, le contemporain*, Paris, Gallimard, 2012.
- , *Le syndrome de Vichy : de 1944 à nos jours*, 1990, rééd. Paris, Éditions Points, 2016.
- ROUSSO (Henry), PETIT (Philippe), *La hantise du passé*, Paris, Textuel, 1998.
- STORA (Benjamin), *La gangrène et l'oubli : la mémoire de la guerre d'Algérie*, 1991, rééd. Paris, La Découverte, 2005.
- SULEIMAN (Susan Rubin), *Crises de mémoire : récits individuels et collectifs de la Deuxième Guerre mondiale*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012.

VIDAL-NAQUET (Pierre), *Les assassins de la mémoire : « Un Eichmann de papier » et autres essais sur le révisionnisme*, 1987, rééd. Paris, Éditions la Découverte, 1991.

WIEVIORKA (Annette), *Déportation et génocide : entre la mémoire et l'oubli*, 1992, rééd. Paris, Librairie Arthème Fayard, Pluriel, 2013.

———, *Le procès Eichmann : 1961*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1989.

———, *L'ère du témoin*, 1998, rééd. Paris, Pluriel, 2013.

Histoire des médias

Histoire générale des médias

ALBERT (Pierre), TUDESQ (André-Jean), *Histoire de la radio-télévision*, 1981, rééd. Paris, Presses universitaires de France, 1996.

ALMEIDA (Fabrice d'), DELPORTE (Christian), *Histoire des médias en France : de la Grande Guerre à nos jours*, 2003, rééd. Paris, Flammarion, 2010.

ALTMAN (Rick), « Penser l'histoire du cinéma autrement : un modèle de crise », dans *Vingtième siècle, revue d'Histoire*, n° 46, Numéro spécial « Cinéma, le temps de l'Histoire », juin 1995, p. 65-74.

BALLE (Francis), *Médias et sociétés : édition, presse, cinéma, radio, télévision, internet*, 1997, rééd. Issy-les-Moulineaux, LGDJ Éditions, 2019.

BARBIER (Frédéric), BERTHO-LAVENIR (Catherine), *Histoire des médias : de Diderot à internet*, 1996, rééd. Paris, Armand Colin, 2009.

BAZIN (André), *Le cinéma de l'occupation et de la résistance*, Paris, Union générale d'éditions, 1975.

———, « Pour une écriture cinématographique », dans *Le Cinéma de l'Occupation et de la Résistance*, 1943, p. 68-82.

———, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, 1958, rééd. Paris, les Éditions du Cerf, 1985.

BENGHOZI (Pierre-Jean), DELAGE (Christian) (dir.), *Une histoire économique du cinéma français, 1895-1995 : regards franco-américains*, Paris, L'Harmattan, 1997.

BERTHO-LAVENIR (Catherine), *La démocratie et les médias au 20e siècle*, Paris, Armand Colin, 2000.

BERTIN-MAGHIT (Jean-Pierre), *Une histoire mondiale des cinémas de propagande*, 2008, rééd. Paris, Nouveau Monde éditions, 2015.

BERTRAND (Claude-Jean), *Médias : introduction à la presse, la radio et la télévision*, Paris, Ellipses, 1995.

BESSIERE (Irène), GILI (Jean Antoine) (dir.), *Histoire du cinéma : problématique des sources / Journées d'études du Groupe de recherche de l'INHA « Histoire du cinéma et histoire de l'art »*, novembre 2002, Paris, INHA, 2004.

BONNELL (René), *La vingt-cinquième image : une économie de l'audiovisuel*, 1989, rééd. Paris, Gallimard, 2006.

BROCHAND (Christian), *Histoire générale de la radio et de la télévision en France. Tome I, 1921-1944*, Paris, La Documentation française, 1994.

———, *Histoire générale de la radio et de la télévision en France. Tome II, 1944-1974*, Paris, La Documentation française, 1994.

- , *Histoire générale de la radio et de la télévision en France. Tome III, 1974-2000*, Paris, La Documentation française, 2006.
- BUSSIERRE (Michèle de), MEADEL (Cécile), ULMANN-MAURIAT (Caroline) (dir.), *Radios et télévision au temps des « événements d'Algérie » : 1954-1962*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- CAROU (Alain), TOULET (Emmanuelle), *Le cinéma français et les écrivains : histoire d'une rencontre : 1906-1914*, 2002, rééd. Paris, Nouveau Monde, 2013.
- CAYROL (Roland), *Les médias : presse écrite, radio, télévision*, Paris, Presses universitaires de France, 1991.
- CAZENAVE (Élisabeth), ULMANN-MAURIAT (Caroline), *Presse, radio et télévision en France : de 1631 à nos jours*, Paris, Hachette, 1995.
- CHAUVEAU (Agnès), TETART (Philippe), *Introduction à l'histoire des médias en France de 1881 à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1999.
- CHUPIN (Ivan), HUBE (Nicolas), KACIAF (Nicolas), *Histoire politique et économique des médias en France*, 2009, rééd. Paris, La Découverte, 2012.
- COHEN (Évelyne), ROGER (Olivier) (dir.), *Les politiques audiovisuelles en France de 1945 à nos jours*, Paris, La documentation Française, 2021.
- DELEUZE (Gilles), *Cinéma. 1, L'image-mouvement*, Paris, les Éditions de Minuit, 1983.
- , *Cinéma. 2, L'image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985.
- DELPORTE (Christian), « Au miroir des médias », dans *La culture de masse en France de la Belle Époque à aujourd'hui*, Paris, Fayard, 2001, p. 305-51.
- , « Image, politique et communication sous la Cinquième République », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 72, n° 1, 2001, p. 109-24.
- , *Les journalistes en France : 1880-1950*, Paris, Éditions du Seuil, 1999.
- ECK (Hélène), *La Guerre des ondes : histoire des radios de langue française pendant la Deuxième guerre mondiale*, Paris, Armand Colin, 1985.
- EPSTEIN (Jean), *Écrits sur le cinéma : 1921-1953*, 2 volumes, Paris, Seghers, 1974.
- ÉVENO (Patrick), MARECHAL (Denis) (dir.), *La culture audiovisuelle des années 1960-1970*, Paris, L'Harmattan, INA, 2009.
- FLICHY (Patrice), *Une histoire de la communication moderne*, 1991, rééd. Paris, La Découverte, 1999.
- GAUTHIER (Christophe), « Le cinéma : une mémoire culturelle », dans *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n° 52, septembre 2007, p. 9-26.
- , « L'"invention" de l'archive : Georges Sadoul, historien », dans *Histoire du cinéma. Problématique des sources*, Paris, INHA/AFRHC, 2004.
- , « L'invention d'une discipline, l'histoire du cinéma », dans *Vertigo*, « Le cinéma face à l'histoire », n° 16, 1997, p. 117-23.
- GERVEREAU (Laurent), *Histoire du visuel au XXe siècle*, Paris, Editions du Seuil, 2003.

- , *Voir, comprendre, analyser les images*, 1994, rééd. Paris, La Découverte, 2020.
- GRISSET (Pascal), *Les Révolutions de la communication : XIXe-XXe siècle*, Paris, Hachette, 1991.
- GUIBBERT (Pierre), « Archives filmiques et histoire du cinéma », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 21, n° 1, 1989, p. 111-116.
- Hermès, *La Revue*, « Le XXe siècle saisi par la communication », n°70/1, « Les révolutions de l'expression », 2015.
- Hermès, *La Revue*, « Le XXe siècle saisi par la communication », n°71/2, « Ruptures et filiations », 2015.
- JEANNENEY (Jean-Noël), *L'écho du siècle : dictionnaire historique de la radio et de la télévision en France*, 1999, rééd. Paris, Hachette littératures, 2001.
- , *Une histoire des médias : des origines à nos jours*, 1996, rééd. Paris, Éditions Points, 2015.
- LAGNY (Michèle), *De l'histoire du cinéma : méthode historique et histoire du cinéma*, Paris, Armand Colin, 1992.
- LAMIZET (Bernard), *Histoire des médias audiovisuels*, Paris, Ellipses, 1999.
- Le Temps des médias*, « Interdits », n°1, 2003/1.
- LEBLANC (Audrey), *L'image de mai 68 : du journalisme à l'histoire*, thèse de doctorat sous la direction de André Gunthert, Michel Poivert, Paris, EHESS, 2015.
- LEVERATTO (Jean-Marc), « Histoire du cinéma et expertise culturelle », dans *Politix. Revue des sciences sociales du politique*, vol. 16, n° 61, 2003, p. 17-50.
- LEVERATTO (Jean-Marc), MONTEBELLO (Fabrice) (dir.), *Politix. Revue des sciences sociales du politique*, « Politiques du cinéma », vol. 16, n°61, 2003.
- MARTIN (Marc), *Histoire et médias : journalisme et journalistes français*, Paris, Albin Michel, 1991.
- MIQUEL (Pierre), *Histoire de la radio et de la télévision*, 1973, rééd. Paris, Perrin, 1984.
- MORIN (Edgar), *Le cinéma ou L'homme imaginaire : essai d'anthropologie sociologique*, 1956, rééd. Paris, Éditions de Minuit, 1978.
- SADOUL (Georges), LANGLOIS (Henri), *Histoire du cinéma mondial : des origines à nos jours*, 1949, rééd. Paris, Flammarion, 1972.
- SORLIN (Pierre), *European cinemas : European societies*, 1991, rééd. Londres, New York, Routledge, 1994.
- VEYRAT-MASSON (Isabelle), DENIS (Sébastien), SECAIL (Claire) (dir.), *Sous les images, la politique... : presse, cinéma, télévision, nouveaux médias (XXe-XXIe siècle)*, Paris, CNRS éditions, 2014.

Histoire de la télévision

- BACHMANN (Sophie), « L'éclatement de l'ORTF : la réforme de la délivrance », Paris, L'Harmattan, 1997.

- , *Histoire politique et sociale de la réforme de la radio-télévision en 1974 : « la délivrance » ?*, thèse de doctorat sous la direction de Jean-Noël Jeanneney, Institut d'études politiques de Paris, 1986.
- BAILLY (René), ROCHE (André), *Dictionnaire de la télévision*, Paris, Larousse, 1967.
- BELLETANTE (Joseph), *Séries et politique : quand la fiction contribue à l'opinion*, Paris, L'Harmattan, 2011.
- BELOT (Jean), « La télévision des trente glorieuses », dans *Etudes*, vol. 408, n° 1, janvier 2008, pp. 101-104.
- BEYLOT (Pierre), *La télévision au miroir*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- , *Quand la télévision parle d'elle-même : 1958-1999*, Bry-sur-Marne, Institut national de l'audiovisuel, 2000.
- BEYLOT (Pierre), BENASSI (Stéphane), *Littérature et télévision*, Condé-sur-Noireau, Corlet, 1996.
- BIGNELL (Jonathan), FICKERS (Andreas), *A European television history*, Malden (MA), Etats-Unis d'Amérique, Oxford, Royaume-Uni, Willey-Blackwell, 2008.
- BLUM (Sylvie), *La télévision ordinaire du pouvoir : 1958-1981*, Paris, Presses universitaires de France, 1982.
- BOURDIEU (Pierre), *Sur la télévision ; suivi de L'emprise du journalisme*, Paris, Liber, 1996.
- BOURDON (Jérôme), *Du service public à la télé-réalité : une histoire culturelle des télévisions européennes*, Bry-sur-Marne, INA, 2011.
- , *Haute fidélité : pouvoir et télévision, 1935-1994*, Paris, Éditions du Seuil, 1994.
- , *Histoire de la télévision sous de Gaulle*, Paris, Anthropos, INA, 1990.
- BOURDON (Jérôme), CHAUVEAU (Agnès), DENEL (Francis), GERVEREAU (Laurent), MEADEL (Cécile) (dir.), *La grande aventure du petit écran : la télévision française, 1935-1975*, Nanterre, Musée d'histoire contemporaine-BDIC, INA, 1997.
- BOURDON (Jérôme), JOST (François) (dir.), *Penser la télévision, actes du colloque de Cerisy du 14 juin 1997, Centre culturel international*, 1998, rééd. Paris, Armand Colin, 2005.
- CHAMBAT (Pierre), « Télévision et culture politique », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 44, décembre 2004, p. 79-86.
- CHAMBAT-HOUILLOU (Marie-France) *Pour une théorie de la création télévisuelle*, thèse de doctorat sous la direction de François Jost, Université Sorbonne Nouvelle, 1998.
- CHANIAC (Régine), JEZEQUEL (Jean-Pierre), *La télévision*, Paris, La Découverte, 2005.
- , *Télévision et cinéma : le désenchantement*, Paris, Nathan, 1998.
- CHARAUDEAU (Patrick), *La télévision : les débats culturels « Apostrophes »*, Paris, Didier érudition, 1991.
- CHAUVEAU (Agnès), « Le voile, le miroir et l'aiguillon. La télévision et les mouvements de société jusque dans les années 1970 », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 72, n° 4, 2001, p. 97-108.

CHAUVEAU (Agnès), DEHEE (Yannick) (dir.), *Dictionnaire de la télévision française*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2007.

COHEN (Évelyne), *La télévision sur la scène du politique : un service public pendant les Trente Glorieuses*, Paris, L'Harmattan, 2009.

COHEN (Évelyne), LEVY (Marie-Françoise), *La télévision des Trente Glorieuses : culture et politique*, Paris, CNRS Éditions, 2007.

COHEN (Évelyne), TSIKOUNAS (Myriam) (dir.), *1967 au petit écran : une semaine ordinaire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014.

COMITE D'HISTOIRE DE LA TELEVISION, FONDATION NATIONALE DES SCIENCES POLITIQUES, *Mai 68 à l'ORTF*, Paris, la Documentation Française, Radio-France, INA, 1987.

DAYAN (Daniel), KATZ (Elihu), *La télévision cérémonielle : anthropologie et histoire en direct*, Paris, Presses universitaires de France, 1996.

DELARUE (Frédéric), *A la croisée des médiations : les émissions littéraires de la télévision française de 1968 à 1990*, thèse de doctorat sous la direction de Christian Delporte, Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines, 2010.

DELAUVAUD (Gilles), MARECHAL (Denis) (dir.), *Télévision, le moment expérimental : de l'invention à l'institution (1935-1955)*, Rennes, Éditions Apogée, 2011.

DERRIDA (Jacques), STIEGLER (Bernard), *Échographies de la télévision : entretiens filmés*, Paris, Galilée, INA, 1996.

DUCCINI (Hélène), « Carré blanc et signalétique télévisée en France, 1961-1998 », dans *Le Temps des medias*, vol. 1, n° 1, 2003, p. 65-76.

DUCCINI (Hélène), VANOYE (Francis), *La télévision et ses mises en scène*, 1998, rééd. Paris, Armand Colin, 2005.

FILIU (Jean-Pierre), *Mai 68 à l'ORTF : une radio-télévision en résistance*, Paris, Nouveau monde éditions, 2008.

BRUGIERE (Maryse), FLORENSON (Paul), MARTINET (Daniel) (dir.), *Douze ans de télévision : 1974-1986*, Paris, la Documentation française, 1987.

GAILLARD (Isabelle), *La télévision : histoire d'un objet de consommation, 1945-1985*, Paris, Éditions du CTHS, INA, 2012.

———, *La télévision comme objet de consommation en France des années 1950 au milieu des années 1980*, thèse de doctorat sous la direction de Jacques Marseille, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2006.

JEANNENEY (Jean-Noël), « Audiovisuel, le devoir de s'en mêler », dans RIOUX (Jean-Pierre), SIRINELLI (Jean-François) (dir.), *Pour une histoire culturelle*, Paris : Seuil, 1997, p. 147-63.

JEANNENEY (Jean-Noël), SAUVAGE (Monique) (dir.), *Télévision, nouvelle mémoire : les magazines de grands reportages, 1959-1968*, Bry-sur-Marne, INA, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

JOST (François), *Comprendre la télévision et ses programmes*, 2005, rééd. Malakoff, Armand Colin, 2017.

- , *Introduction à l'analyse de la télévision*, 1999, rééd. Paris, Ellipses, 2004.
- , *La télévision du quotidien : entre réalité et fiction*, 2001, rééd. Bruxelles, De Boeck, 2003.
- JOST (François) (dir.), *Années 70 : la télévision en jeu*, Paris, CNRS Éditions, 2005.
- , *Quelle culture pour la télévision ?*, Paris, CNRS Éditions, 2011.
- , *Réseaux*, « Le genre télévisuel », n°81, 1997.
- , *Télévision*, « La création : hier, aujourd'hui », n°3, 2012.
- , *Télévision*, « Télévision et réalité », n°1, 2010.
- JOST (François), LEBLANC (Gérard), *La télévision française au jour le jour*, Paris, Anthropos, INA, 1994.
- KÜBLER (Thierry), LEMIEUX (Emmanuel), *Cognacq Jay 1940*, Paris, Éditions Plume, Calmann-Levy, 1990.
- LAFON (Benoît), *Histoire de la télévision régionale : de la RTF à la 3, 1950-2012*, Bry-sur-Marne, INA, 2012.
- LE CHAMPION (Rémy), DANARD (Benoît), *Les programmes audiovisuels*, 2005, rééd. Paris, La Découverte, 2014.
- , *Télévision de pénurie, télévision d'abondance : des origines à Internet*, Paris, la Documentation française, 2000.
- Le Débat* « Penser la société des médias », n°139, mars-avril 2006.
- Le Temps des médias*, « Télévision. La quête de l'indépendance », n°13, 2009/2.
- LEVY (Marie-Françoise), *La télévision dans la République : les années 50*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1999.
- MACE (Éric), *La société et son double : une journée ordinaire de télévision française*, Paris, Armand Colin, INA, 2006.
- MEHL (Dominique), *La fenêtre et le miroir : la télévision et ses programmes*, Paris, Payot, 1992.
- MICHEL (Hervé), *Les grandes dates de la télévision française*, Paris, Presses universitaires de France, 1995.
- MISSIKA (Jean-Louis), WOLTON (Dominique), *La folle du logis : la télévision dans les sociétés démocratiques*, Paris, Gallimard, 1983.
- MOUSSEAU (Jacques), BROCHAND (Christian), *L'aventure de la télévision : des pionniers à aujourd'hui*, Paris, Nathan, 1987.
- NEL (Noël), *A fleurets mouchetés : 25 ans de débats télévisés*, Paris, La Documentation française, 1988.
- OLIVESI (Stéphane), *Histoire politique de la télévision*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- , *Histoire politique de la télévision*, thèse de doctorat sous la direction de Érik Neveu, Université de Rennes 1, 1997.

- ROUQUETTE (Sébastien), *Vie et mort des débats télévisés : 1958-2000*, Bruxelles, De Boeck, 2002.
- SAUVAGE (Monique), VEYRAT-MASSON (Isabelle), *Histoire de la télévision française : de 1935 à nos jours*, 2012, rééd. Paris, Nouveau monde éditions, 2014.
- SCHMITT (Thomas), *La télévision culturelle : pertinence communicationnelle et économique*, thèse de doctorat sous la direction de Roger Odin, Université Sorbonne Nouvelle, 1997.
- SPIES (Virginie), *La télévision dans le miroir : théorie, histoire et analyse des émissions réflexives*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- TSIKOUNAS (Myriam), « Comment travailler sur les archives de la télévision en France ? », dans *Sociétés & Représentations*, vol. 35, n° 1, 2013, pp. 131-155.
- VEYRAT-MASSON (Isabelle), « Censure, autocensure : maladies des médias ? Entretien avec Michel Polac », dans *Le Temps des medias*, vol. 1, n° 1, 2003, pp. 213-222.

Sociologie des médias

Réception et publics

BOSSENO (Christian-Marc), « La place du spectateur », dans *Vingtième siècle, revue d'Histoire*, n° 46, numéro spécial « Cinéma, le temps de l'Histoire », juin 1995, pp. 143-154.

BUSSIERRE (Michèle de), ULMANN-MAURIAT (Caroline), MEADEL (Cécile) (dir.), *Histoire des publics à la radio et à la télévision : actes de la journée d'études du 20 mars 1992*, Paris, Comité d'histoire de la radio, Comité d'histoire de la télévision, Groupe d'études historiques de la radiodiffusion, 1994.

CAZENEUVE (Jean), *Sociologie de la radio-télévision*, 1962, rééd. Paris, Presses universitaires de France, 1996.

CHANIAC (Régine) (dir.), *Dossiers de l'audiovisuel*, « Télévision, la mesure de l'audience », n°22, Aubervilliers, la Documentation française, 1988.

— — —, *Hermès, La Revue*, « L'audience. Presse, radio, télévision et internet », n°37, 2003/3.

— — —, *L'audience*, Paris, CNRS Éditions, 2009.

CHANIAC (Régine), DESSAULT (Sylvie), *La télévision de 1983 à 1993 : chronique des programmes et de leur public*, Paris, la Documentation française, 1994.

DAGNAUD (Monique), *Les artisans de l'imaginaire : comment la télévision fabrique la culture de masse ?*, Paris, Armand Colin, 2006.

DAKHLIA (Jamil), « Au nom du public : l'influence de la presse de programmes sur la télévision française », dans *Le Temps des médias*, vol. 13, n° 2, 2009, pp. 171-184.

— — —, *Histoire de la presse de télévision en France de 1950 à 1995*, thèse de doctorat sous la direction de Pierre Nora, Paris, EHESS, 1998.

ESQUENAZI (Jean-Pierre), *Sociologie des publics*, 2003, rééd. Paris, La Découverte, 2009.

ETHIS (Emmanuel), « Ce que le spectateur fait au cinéma. Pour une sociologie de la réception des temps filmiques », dans *Communication & Langages*, vol. 119, n° 1, 1999, pp. 38-54.

GÆTSCHEL (Pascale), Jost (François), Le Dantec (Sylvie), Orillard (Audrey), Tsikounas (Myriam) (dir.), *Lire, voir, entendre : la réception des objets médiatiques, actes du colloque « La Réception des objets médiatiques, XIXe-XXe siècles », 24-26 janvier 2008, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2010.

GROLLERON (Anne), « Une histoire des publics de la radio et de la télévision », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. n° 35, n° 3, 1992, pp. 99-100.

LABORIE (Pierre), « De l'opinion publique à l'imaginaire social », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 18, 1988, pp. 101-118.

LE GRIGNOU (Brigitte), *Du côté du public : usages et réceptions de la télévision*, Paris, Economica, 2003.

MACE (Éric), *Les imaginaires médiatiques : une sociologie postcritique des médias*, Paris, Éditions Amsterdam, 2006.

MEADEL (Cécile), *Quantifier le public : histoire des mesures d'audience de la radio et de la télévision*, Paris, Economica, 2010.

MEHL (Dominique), PASQUIER (Dominique) (dir.), *Réseaux*, « Figures du public », n° 126, vol. 22, 2004.

POELS (Géraldine), *La naissance du téléspectateur : une histoire de la réception télévisuelle des années cinquante aux années quatre-vingt*, thèse de doctorat sous la direction de Christian Delporte, Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines, 2013.

— — —, *Les Trente Glorieuses du téléspectateur : une histoire de la réception télévisuelle des années 1950 aux années 1980*, Bry-sur-Marne, INA, 2015.

PROULX (Serge), *Accusé de réception : le téléspectateur construit par les sciences sociales*, Sainte-Foy, Canada, Presses de l'Université Laval, 1998.

SORLIN (Pierre), *Sociologie du cinéma : ouverture pour l'histoire de demain*, Paris, Aubier Montaigne, 1977.

SOUCHON (Michel), *Petit écran grand public*, Paris, la Documentation française, INA, 1980.

TREMEL (Laurent) (dir.), *Les pratiques audiovisuelles : réflexions sur des questions d'éducation, de culture et de consommation de masse*, Dijon, Éditions d'un Autre genre, 2009.

WOLTON (Dominique), « De la vulgarisation à la communication », *Hermès, la Revue*, 1997, n°21, pp. 9-14.

— — —, *Éloge du grand public : une théorie critique de la télévision*, 1990, rééd. Paris, Flammarion, 2011.

Professionnels de la télévision

BEAUD (Paul), FLICHY (Patrice) (dir.), *Réseaux*, numéro hors-série « Sociologie de la télévision : France », 1991, rééd. Issy-les-Moulineaux, CNET, 1993.

BEAUD (Paul), FLICHY (Patrice), PASQUIER (Dominique), *Sociologie de la communication*, Issy-les-Moulineaux, CNET, 1997.

BEAULIEU (Jacqueline), *La télévision des réalisateurs : pour la création, ils témoignent*, Paris, La documentation française, 1984.

BLUWAL (Marcel), GUINCHARD (Marie-Thérèse), *Un aller*, Paris, Stock, 1974.

BRIGAUD-ROBERT (Nicolas), *Les producteurs de télévision : socio-économie d'une profession*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2011.

BRIGAUD-ROBERT (Nicolas), *Le choix de l'image : sociologie des producteurs de télévision*, thèse de doctorat sous la direction de Gisèle Sapiro, Paris, EHESS, 2007.

CAZENAVE (François) (dir.), *Pionnier et visionnaire de la télévision : Jean d’Arcy parle*, Paris, la Documentation française, 1984.

CONTE (Arthur), *Hommes libres...*, Paris, Plon, 1973.

DANEL (Isabelle), *Bluwal, pionnier de la télévision : une vie, une œuvre, des premiers postes à nos jours*, Paris, Scrineo, 2014.

KALTENECKER (Martin), LE BAIL (Karine), *Pierre Schaeffer : les constructions impatientes*, Paris, CNRS éditions, 2012.

LEVY (Marie-Françoise) (dir.), *Jean d’Arcy, 1973-1983 : penser la communication au XXe siècle, textes issus du colloque « Jean d’Arcy, la communication au service des droits de l’homme, 1973-1983 », Paris, 25-27 janvier 2012*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2021.

PIERRE (Sylvie), *Jean d’Arcy : penseur et stratège de la télévision française*, Bry-sur-Marne, INA, 2012.

———, *Jean d’Arcy, une ambition pour la télévision (1913-1983)*, Paris, L’Harmattan, 2003.

PIERRE (Sylvie) (dir.), *La télévision, le temps des constructeurs : Jean d’Arcy, pensée et stratégie d’un père fondateur, actes du colloque organisé par l’IUFM de Lorraine et le Centre de recherche sur les médiations*, Paris, L’Harmattan, INA, 2011.

RIVIERE DE LA SOUCHERE (Muriel), *Individu, mémoire, histoire : Alain de Sedouy, parcours et filmographie*, mémoire de maîtrise sous la direction de Maryline Crivello, Université de Provence, 2003.

VICTOR (Éliane), *Les femmes ... aussi*, Paris, Mercure de France, 1973.

Histoire et audiovisuel

Film et histoire

ABRASH (Barbara), WALKOWITZ (Daniel), « Narration cinématographique et narration historique. La (sub)version de l'histoire », dans *Vingtième siècle, revue d'Histoire*, n° 46, Numéro spécial « Cinéma, le temps de l'Histoire », juin 1997, pp. 14-24.

ALTERMAN (Aline), *Visages de « Shoah », le film de Claude Lanzmann*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2006.

BAECQUE (Antoine de), *L'histoire-caméra*, Paris, Gallimard, 2008.

———, *L'histoire-caméra. 2, Le cinéma est mort, vive le cinéma !*, Paris, Gallimard, 2021.

BAECQUE (Antoine de), DELAGE (Christian), *De l'histoire au cinéma*, 1998, rééd. Paris, Éditions Complexe, 2009.

BALDIZZONE (José), GUIBBERT (Pierre) (dir.), *Les Cahiers de la Cinémathèque*, « Cinéma et histoire : histoire du cinéma », n°35-36, 1982.

———, « Du cinéma à l'histoire : pour une pratique sociale de la recherche historique », dans *Les Cahiers de la cinémathèque*, « Cinéma et histoire : histoire du cinéma », n° 35-36, 1982, pp. 39-54.

BAZIN (André), *Le cinéma de l'occupation et de la résistance*, Paris, Union générale d'éditions, 1975.

BENSOUSSAN (Georges), GERMA (Antoine) (dir.), *Revue d'histoire de la Shoah*, « Les écrans de la Shoah. La Shoah au regard du cinéma », Paris, Mémorial de la Shoah, 2011.

BERTHEUIL (Bruno), « “De quel doit, Monsieur Guitry ?” ou la représentation de l'Ancien Régime selon le Figaro littéraire », dans *Vertigo*, « Le cinéma face à l'Histoire », n° 16, 1997, pp. 141-144.

BERTIN-MAGHIT (Jean-Pierre), « *La bataille du rail* : de l'authenticité à la chanson de geste », dans *Revue d'Histoire Moderne & Contemporaine*, vol. 33, n° 2, 1986, pp. 280-300.

BERTIN-MAGHIT (Jean-Pierre) (dir.), *Lorsque Clio s'empare du documentaire. I, Écriture de l'histoire*, Paris, L'Harmattan, INA, 2011.

———, *Lorsque Clio s'empare du documentaire. II, Archives, témoignage, mémoire*, Paris, L'Harmattan, INA, 2011.

BESSION (Rémy), *Shoah, une double référence ? : des faits au film, du film aux faits*, Paris, MkF éditions, 2017.

BIMBENET (Jérôme), *Film et histoire*, Paris, Armand Colin, 2007.

BLAKE SMITH (Daniel), « The (un)making of a historical drama : a historian/screenwriter confronts Hollywood », dans *The Public Historian*, vol. 25, n° 3, « History, Historians, and Visuel Entertainment Media », 2003, pp. 27-44.

- BLANCHARD (Isabelle), *La Seconde guerre mondiale à travers le cinéma français : mythes et réalités, 1940-1971*, mémoire de maîtrise sous la direction de René Girault, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 1991.
- BOOKSPAN (Shelley), « History, Historians, and visual entertainment media : towards a rapprochement », dans *The Public Historian*, vol. 25, n° 3, « History, Historians, and visual entertainment media », 2003), pp. 9-13.
- BOSSENO (Christian-Marc), « Jeanne d'Arc, la brûlure de l'Histoire », dans *Vertigo*, « Le cinéma face à l'Histoire », n° 16 , 1997.
- , « Les écrans de la Révolution », dans *Vertigo*, n° 4, juin 1977.
- BOSSENO (Christian-Marc), DELAGE (Christian) (dir.), *Vertigo*, « Le cinéma face à l'Histoire », n°16, 1997.
- BOURGET (Jean-Loup), *L'histoire au cinéma : le passé retrouvé*, Paris, Gallimard, 1992.
- BOUTET (Marjolaine), CROS (Laurence), ROSSIGNOL (Marie-Jeanne) (dir.), *Le Temps des médias*, n°37, 2021/2 : « Fiction historique anglo-américaine. Pouvoirs, savoirs et mémoires ».
- BOWLES (Brett), « Screening Les Années noires : using film to teach the Occupation », dans *French historical studies*, vol. 25, n° 1, hiver 2002, pp. 21-40.
- BRANCHE (Raphaëlle), « Mémoire et cinéma. À propos de « Muriel » d'Alain Resnais », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 46, numéro spécial « Cinéma, le temps de l'Histoire », 1995, pp. 191-194.
- BRIAND (Dominique), *Enseigner l'histoire avec le cinéma*, Caen, SCEREN-CRDP Basse-Normandie, 2010.
- BRUNET (Sophie), « Sur le montage de *Veillées d'armes* », dans *Images documentaires*, « Marcel Ophuls », 18/19, 3eme et 4eme trimestres 1994, p. 41-54.
- CAPDENAT (Constance), *Histoire et histoires : le film historique de fiction et la nouvelle histoire dans les années soixante-dix, 1970-1979*, mémoire de DEA, Paris, Institut d'études politiques, 1986.
- CASSAM-CHENAÏ (Arnaud) *Représentations et réception des films sur la Seconde Guerre mondiale en France à la Libération (1944-1950)*, thèse de doctorat sous la direction de Geneviève Sellier, Université Bordeaux Montaigne, 2019.
- CERTEAU (DE) (Michel), « Rencontres avec Michel de Certeau et Jacques Revel », dans *Ca cinéma*, n° 2, « Cinéma et Histoire », 1977, pp. 3-15.
- CHARTIER (Roger), « La vérité entre fiction et histoire », dans BAECQUE (Antoine de), DELAGE (Christian), *De l'histoire au cinéma*, 1998, rééd. Paris, Éditions Complexe, 2009, pp. 29-44.
- COLLAS (Gérald), « *Munich ou la paix pour cent ans*, force du cinéma ou rigueur historique ? » dans *Images documentaires*, « Marcel Ophuls », 18/19, 3eme et 4eme trimestres 1994, p. 11-18.
- COLLECTIF, *Filmer le passé dans le cinéma documentaire*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- COMOLLI (Jean-Louis), « La fiction historique : un corps en trop », dans *Cahiers du cinéma*, n° 278, juillet 1977.
- , « Le passé filmé », dans *Cahiers du cinéma*, n° 277, juin 1977.

———, *Voir et pouvoir. L'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*, Lagrasse, Verdier, 2004.

———, « Spectres de l'histoire », dans LINDEPERG (Sylvie), *La voie des images : quatre histoires de tournage au printemps-été 1944*, Lagrasse, Verdier, 2012.

COMOLLI (Jean-Louis), RANCIERE (Jacques), *Arrêt sur histoire*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997.

DALLET (Sylvie), *La Révolution française à travers le cinéma*, thèse de doctorat sous la direction de Serge Berstein, Université de Montpellier 3 Paul Valéry, 1987.

———, *La Révolution française et le cinéma : de Lumière à la télévision*, Paris, Éditions des Quatre-Vents, 1988.

Dallet (Sylvie), Gendron (Francis), *Filmographie mondiale de la Révolution française*, Montreuil, Centre d'action culturelle, Paris, Éditions des Quatre-Vents, 1989.

DANIEL (Joseph), *Guerre et cinéma : grandes illusions et petits soldats, 1895-1971*, Paris, Armand Colin, 1972.

DELAGE (Christian), « Cinéma, enfance de l'histoire », dans BAECQUE (Antoine de), DELAGE (Christian), *De l'histoire au cinéma*, 1998, rééd. Paris, Éditions Complexe, 2009, pp. 61-98.

———, « Cinéma, Histoire. La réappropriation des récits », dans *Vertigo*, n° 16, « Le cinéma face à l'Histoire », 1997, pp. 13-22.

———, « Nuit et Brouillard : un tournant dans la mémoire de la Shoah », dans *Politix. Revue des sciences sociales du politique*, vol. 16, n° 61, 2003, pp. 81-94.

———, « Temps de l'Histoire, temps du cinéma », dans *Vingtième siècle, revue d'Histoire*, n° 46, numéro spécial « Cinéma, le temps de l'Histoire », juin 1995, pp. 25-35.

DELAGE (Christian) (dir.), *Vertigo*, n° 16, « Le cinéma face à l'Histoire », 1997.

DELAGE (Christian), LIEBMAN (Stuart), « Bringing History into the Present through Film. An Historian in the Archives of Nuremberg », dans *Cineaste*, vol. 37, n° 1, hiver 2011, pp. 34-39.

DELPORTE (Christian), MARECHAL (Denis), MOINE (Caroline), VEYRAT-MASSON (Isabelle) (dir.), *La guerre après la guerre : images et construction des imaginaires de guerre dans l'Europe du XXe siècle, actes du colloque des 25-27 avril 2007, Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines, INA, CNRS*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2010.

DRAME (Claudine), « *Le Temps du ghetto* ou 'l'invention' du témoignage mémoriel », dans BENSOUSSAN (Georges), GERMA (Antoine) (dir.), *Revue d'histoire de la Shoah*, « Les écrans de la Shoah. La Shoah au regard du cinéma », Paris, Mémorial de la Shoah, 2011, pp. 509-532.

Dray-Bensoussan (Renée) (dir.), *Images, cinéma et Shoah*, Paris, L'Harmattan, 2017.

DUBY (Georges), « L'Historien devant le cinéma », dans *Le Débat*, n° 30, mai-juin 1984, pp. 81-85.

FARGE (Arlette), « Écriture historique, écriture cinématographique », dans BAECQUE (Antoine de), DELAGE (Christian), *De l'histoire au cinéma*, 1998, rééd. Paris, Éditions Complexe, 2009, pp. 111-126.

- FERRO (Marc), *Analyse de film, analyse de sociétés : une source nouvelle pour l'histoire*, Paris, Classiques Hachette, 1976.
- , *Cinéma et histoire*, 1977, rééd. Paris, Gallimard, 1993.
- , *Cinéma, une vision de l'histoire*, Paris, Edition du Chêne, 2003.
- , *Film et histoire*, Paris, EHESS Éditions, 1984.
- , « Société du XXe siècle et histoire cinématographique », dans *Annales*, vol. 23, n° 3, 1968, p. 581-585.
- FLEURY-VILATTE (Béatrice), *Cinéma et culpabilité en Allemagne : 1945-1990*, Perpignan, Institut Jean Vigo, 1995.
- , *L'époque nazie dans le cinéma allemand d'après-guerre : culpabilité et parcours de l'oubli*, thèse de doctorat sous la direction de Marc Ferro, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 1986.
- FRIEDMAN (John S.), « *Hôtel Terminus*, l'expérience d'un producteur américain » dans *Images documentaires*, « Marcel Ophuls », 18/19, 3eme et 4eme trimestres 1994, p. 33-40.
- GARÇON (François) (dir.), *Cinémaction*, « Cinéma et histoire, autour de Marc Ferro », n°65, 4^e trimestre 1992.
- GARÇON (François), SORLIN (Pierre), « L'historien et les archives filmiques », dans *Revue d'Histoire Moderne & Contemporaine*, vol. 28, n° 2, 1981, pp. 344-57.
- GAUDREULT (André), JOST (François), *Cinéma et récit*, 1990, rééd. Paris, Nathan, 2000.
- GAUTHIER (Christophe), LESCOT (David), VERAY (Laurent) (dir.), *Une guerre qui n'en finit pas : 1914-2008, à l'écran et sur scène*, Paris, Éditions Complexe, Toulouse, La Cinémathèque de Toulouse, 2008.
- GOUTTE (Martin), LAYERLE (Sébastien), PUGET (Clément), STEINLE (Matthias) (dir.), *L'histoire en images : l'œuvre audiovisuelle de Marc Ferro*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2020.
- GUIGUENO (Vincent), « Le visage de l'histoire. L'armée des ombres et la figuration de la résistance au cinéma », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 72, n° 1, 2001, pp. 79-88.
- GUILLAUMIN (Annette), *La Réalisation de films historiques de fiction en cours d'histoire*, mémoire de maîtrise, Paris, Université Sorbonne-Nouvelle, 1992.
- HAFFEMAYER, (Stéphane), MARPEAU (Benoît), VERLAINE (Julie), *Le spectacle de l'histoire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012.
- HOUEBINE-GRAVAUD (Anne-Marie), *L'écriture de Shoah : une lecture analytique du film et du livre de Claude Lanzmann*, Limoges, Lambert-Lucas, 2008.
- HUZAR (François), *Les imaginaires cinématographiques de la Révolution française. La reconstitution de la Révolution par le cinéma français (1895-1945)*, thèse de doctorat sous la direction de Antoine de Baecque, Université Sorbonne Nouvelle, 2020.
- Images documentaires*, « Marcel Ophuls », 18/19, 3eme et 4eme trimestres 1994.
- IMBERT (Henri-François), BEUCHOT (Pierre), *Filmer le passé : les traces et la mémoire : entretiens et contributions*, Paris, L'Harmattan, 2003.

- INSDORF (Annette), *L'holocauste à l'écran*, Paris, Cerf, 1985.
- JULY (Serge), « Le cinéma en quête d'histoire », dans *Le Débat*, vol. 30, n° 3, 1984, pp. 86-93.
- LAGNY (Michèle), « Le cinéma opérateur d'histoire », dans *Raison présente*, vol. 180, n° 1, 2011, pp. 67-76.
- LANZMANN (Claude), *Au sujet de Shoah : le film de Claude Lanzmann*, Paris, Belin, 1990.
- , « Le lieu et la parole », entretien avec Marc Chevré et Hervé Le Roux, *Les cahiers du cinéma*, n° 374, juillet-août 1985, pp. 18-23
- , *Shoah*, Paris, Fayard, 1987.
- LE GOFF (Jacques), LOBRICHON (Guy), *Le Moyen âge aujourd'hui : trois regards contemporains sur le Moyen âge : histoire, théologie, cinéma : actes de la rencontre de Cerisy-la-Salle, juillet 1991*, Paris, le Léopard d'Or, 1998.
- LIEBMAN (Stuart) (dir.), *Claude Lanzmann's Shoah : key essays*, Oxford, Oxford University Press, 2007.
- LINDEPERG (Sylvie), *Clio de 5 à 7 : les actualités filmées de la Libération, archives du futur*, Paris, CNRS Éditions, 2000.
- , *Images de la Seconde guerre mondiale dans le cinéma français (1944-1969) : les usages cinématographiques du passé*, thèse de doctorat sous la direction de Jean-Pierre Azéma, Institut d'études politiques de Paris, 1993.
- , *La voie des images : quatre histoires de tournage au printemps-été 1944*, Lagrasse, Verdier, 2012.
- , *Les écrans de l'ombre : la Seconde guerre mondiale dans le cinéma français, 1944-1969*, Paris, CNRS Éditions, 1997.
- , *Nuit et brouillard : un film dans l'histoire*, Paris, Odile Jacob, 2007.
- LIOTARD (Léo), *Le travelling est-il une affaire de morale ? Le cinéma d'Alain Resnais de Van Gogh à Hiroshima mon amour (1948-1959)*, mémoire de maîtrise, Université Paris VIII, 2001.
- MANDROU (Robert), « Histoire et Cinéma », dans *Annales*, vol. 13, n° 1, 1958, pp. 140-149.
- MARPEAU (Benoît), MEYER (Chantal), SELIER (Geneviève), VERLAINE (Julie), « Le spectacle de l'histoire », dans *Sociétés & Représentations*, n°31, 2011/1, pp. 215-226.
- MARTY (Éric), *Sur Shoah de Claude Lanzmann*, Paris, Éditions Manucius, 2016.
- MORRISSEY (Priska), *Historiens et cinéastes : rencontre de deux écritures*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- , *La collaboration entre l'historien et le cinéaste dans les films historiques français 1970-1990*, mémoire de maîtrise sous la direction Pascal Ory et Myriam Tsikounas, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2001.
- NINEY (François), « L'histoire peut-elle se répéter ? », dans *Images documentaires*, « Marcel Ophuls », 18/19, 3eme et 4eme trimestres 1994, pp. 55-64.

- NELSON (Tollof), « Audio-Visual Mediation : Reconfiguring the Discursive Problematic of Cinema and History », dans *Cinemas : Revue d'études Cinématographiques / Cinemas : Journal of Film Studies*, vol. 11, n° 1, 2000, pp. 153-168.
- OPHÜLS (Marcel), *Le chagrin et la pitié*, Paris, Alain Moreau, 1980.
- PEREC (Georges), BOBER (Robert), *Récits d'Ellis Island : histoires d'errance et d'espoir*, 1980, rééd. Paris, POL, 1994.
- PILARD (Philippe) « *Le Chagrin et la Pitié*, histoire de quelques « résistances » dans *Images documentaires*, « Marcel Ophuls », 18/19, 3eme et 4eme trimestres 1994, p. 19-32.
- PITHON (Rémy), « Cinéma et histoire : bilan historiographique », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 46, n° 1, 1995, pp. 5-13.
- PUGET (Clément), *Verdun, le cinéma, l'événement*, Paris, Nouveau monde éditions, Ministère de la Défense, 2016.
- , *L'é(s)preuve(s) de Verdun : l'écriture de l'histoire dans le cinéma français depuis 1916*, thèse de doctorat sous la direction de Jean-Pierre Bertin-Maghit, Université Bordeaux Montaigne, 2006.
- RANCIERE (Jacques), « L'historicité du cinéma », dans BAECQUE (Antoine de), DELAGE (Christian), *De l'histoire au cinéma*, 1998, rééd. Paris, Éditions Complexe, 2009, pp. 45-60.
- RAYNAUD-NGUYEN (Isabelle), POIRIER (Brigitte), LAPORTE (Gilberte) (dir.), *Texte filmique et apprentissage en histoire : Le Rebelle, Le Chagrin et la pitié : réception et traitement par des élèves de Première et Troisième*, Paris, Institut national de recherche pédagogique, 1993.
- RICOEUR (Paul), « Histoire et mémoire », dans BAECQUE (Antoine de), DELAGE (Christian), *De l'histoire au cinéma*, 1998, rééd. Paris, Éditions Complexe, 2009, pp. 17-28.
- ROSENSTONE (Robert A.), *Visions of the past : the challenge of film to our idea of history*, Cambridge (Mass.), Etats-Unis, Harvard University Press, 1995.
- Roumette (Julien) (dir.), *La revue des lettres modernes*, « Récits d'Ellis Island de Georges Perec et Robert Bober au miroir contemporain », 2019/6.
- SENIE-DEMEURISSE (Josiane), *Médiatisation de l'histoire : contribution à la définition du concept de document*, thèse de doctorat sous la direction de Viviane Couzinet, Université Toulouse II Jean-Jaurès, 2010.
- SIMONT (Juliette) (dir.), *Claude Lanzmann : un voyant dans le siècle*, Paris, Gallimard, 2017.
- SORLIN (Pierre), « Clio à l'écran, ou l'historien dans le noir », dans *Revue d'Histoire Moderne & Contemporaine*, vol. 21, n° 2, 1974, pp. 252-278.
- , « L'historien devant le film de fiction », dans *Gazette des archives*, vol. 140, n° 1, 1988, pp. 22-26.
- , *The film in history : restaging the past*, Oxford, Royaume-Uni, Basil Blackwell, 1980.
- STEVENS (George), *De Hollywood à Dachau*, Paris, Jean-Michel Place, 2014.
- STORA (Benjamin), « La Guerre d'Algérie dans les médias : l'exemple du cinéma », dans *Hermès, La Revue*, vol. 52, n° 3, 2008, pp. 33-40.

———, « La guerre d'Algérie au cinéma », dans *Histoire et télévision : actes du colloque, Valence, 30 novembre au 3 décembre 2000*, Centre de ressources audiovisuelles commun, 2000, pp. 27-34.

TORNER (Carles), *Shoah, une pédagogie de la mémoire*, Paris, Les éditions de l'atelier, 2001.

VANOYE (Francis), *Cinéma et récit. I, Récit écrit, récit filmique*, Paris, Nathan, 1989.

VERAY (Laurent), *Les actualités cinématographiques françaises de 1914 à 1918 : pour une culture (visuelle) de guerre*, thèse de doctorat sous la direction de Pierre Sorlin, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1994.

———, *Les films d'actualité français de la Grande Guerre*, Paris, SIRPA, AFRHC, 1995.

VERAY (Laurent) (dir.), *Le Moyen Âge au cinéma : panorama historique et artistique*, Paris, Armand Colin, 2015.

Vingtième Siècle. Revue d'histoire, « Cinéma, le temps de l'histoire », 46/1, avril-juin 1995.

Images dans l'histoire

ABOUT (Ilsen), CHEROUX (Clément), « L'histoire par la photographie », *Études photographiques*, n°10, novembre 2001, pp. 8-33.

AGAMBEN (Giorgio), *Image et mémoire : écrits sur l'image, la danse et le cinéma*, Paris, Desclée de Brouwer, 2004.

AMBROISE-RENDU (Anne-Claude), VEYRAT-MASSON (Isabelle), « Entretien avec Marc Ferro : guerre et images de guerre », dans *Le Temps des médias*, vol. 4, n° 1, 2005, pp. 239-251.

BAECQUE (Antoine de), *Quelle est la place des images en histoire ?*, Paris, Nouveau Monde, 2008.

BERNARD (Danièle), FARGES (Patrick), WALLET (Jacques), *Le film dans le cours d'histoire-géographie : le monde des images, les images du monde*, Paris, Armand Colin, 1995.

BEURIER (Joëlle), « La Grande guerre, matrice des médias modernes », dans *Le Temps des médias*, vol. 4, n° 1, 2005, pp. 162-175.

BRUTTMANN (Tal), KREUTZMÜLLER (Christoph), HÖRDLER (Stefan), « L'« album d'Auschwitz », entre objet et source d'histoire », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 139, n° 3, septembre 2018, pp. 23-42.

BURKE (Peter), *Eyewitnessing : the uses of images as historical evidence*, 2001, rééd. Londres, Reaktion Books, 2019.

CROSET (Emmanuel), « Temps de l'image, temps du son », dans *Vingtième Siècle, revue d'Histoire*, n° 46, numéro spécial « Cinéma, le temps de l'Histoire », juin 1995, pp. 75-83.

DELAGE (Christian), *La vérité par l'image : de Nuremberg au procès Milosevic*, Paris, Denoël, 2006.

———, « L'image comme preuve. L'expérience du procès de Nuremberg », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 72, n° 4, 2001, pp. 63-78.

———, « Mémoires des camps », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 72, n° 1, 2001, pp. 143-145.

- DELAGE (Christian) (dir.), *La fabrique des images contemporaines*, Paris, Éditions Cercle d'art, 2007.
- DELPORTE (Christian), DUPRAT (Annie) (dir.), *L'événement : images, représentation, mémoire*, Paris, Créaphis, 2003.
- DELPORTE (Christian), GERVEREAU (Laurent), MARECHAL (Denis) (dir.), *Quelle est la place des images en histoire ?*, Paris, Nouveau monde éditions, 2008.
- DELPORTE (Christian), VEYRAT-MASSON (Isabelle), *La puissance des images : du Moyen Age à nos jours*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2018.
- DIDI-HUBERMAN (Georges), *Images malgré tout*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003.
- , *L'image survivante*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002.
- , *Quand les images prennent position*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009.
- DRAME (Claudine), « Représenter l'irreprésentable : les camps nazis dans les actualités françaises », dans *Cinémathèque*, n° 10, 1996, pp. 12-27.
- DRAY-BENSOUSAN (Renée), *Images, cinéma et Shoah*, Paris, L'Harmattan, 2017.
- DUFOUR (Diane) (dir.), *Images à charge : la construction de la preuve par l'image, catalogue de l'exposition de Paris, Le Bal, 4 juin-30 août 2015, Londres, The Photographers' gallery, 2 octobre 2015-10 janvier 2016, Rotterdam, Nederlands fotomuseum, 22 mai-28 août 2016*, Paris, Éditions Xavier Barral, 2015.
- E-Dossiers de l'audiovisuel*, « L'extension des usages de l'archive audiovisuelle », juin 2014, Bry-sur-Marne, INA.
- EBBRECHT (Tobias), « La commémoration de la Shoah par l'image dans la culture allemande », dans *Hermès, La Revue*, vol. 52, n° 3, 2008, pp. 127-132.
- ECO (Umberto), *La guerre du faux*, 1985, rééd. Paris, Grasset, 2008.
- Fleury-Vilatte (Béatrice) (dir.), *Champs visuels*, « Mémoire d'images », n°4, 1997.
- GARREL (Thierry), « Nouveaux styles de réalisations à base d'archives audiovisuelles », dans *Gazette des archives*, vol. 140, n° 1, 1988, pp. 41-46.
- GIRARDET (Raoul), « L'utilisation des actualités cinématographiques, puis télévisées », dans *Gazette des archives*, vol. 140, n° 1, 1988, pp. 33-37.
- LAVOIE (Vincent), *La preuve par l'image : anthologie*, Québec, Presses de l'université du Québec, 2017.
- LINDEPERG (Sylvie), « Itinéraires : le cinéma et la photographie à l'épreuve de l'histoire », dans *Cinéma : revue d'études cinématographiques*, vol. 14, n° 2-3, 2004, pp. 191-210.
- , « Le double jeu du cinéma : filmer Terezin et Westerbork », dans BENSOUSSAN (Georges), GERMA (Antoine) (dir.), *Revue d'histoire de la Shoah*, « Les écrans de la Shoah. La Shoah au regard du cinéma », Paris, Mémorial de la Shoah, 2011, pp. 21-38.
- MAECK (Julie), STEINLE (Matthias) (dir.), *L'image d'archives : une image en devenir*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016.

MATARD-BONUCCI (Marie-Anne), « L'image, figure majeure du discours antisémite ? », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 72, n° 4, 2001, pp. 27-39.

———, « Usages de la photographie par les médias dans la construction de la mémoire de la Shoah », dans *Le Temps des médias*, vol. 5, n° 2, 2005, pp. 9-26.

TCHERNEVA (Irina), « Historiciser les images soviétiques de la Shoah (Estonie, Lituanie, 1944-1948) », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 139, n° 3, 2018, pp. 59-78.

VERAY (Laurent), *Les images d'archives face à l'histoire : de la conservation à la création*, Futuroscope, SCÉREN-CNDP-CRDP, 2011.

WALTER (Jacques), *La Shoah à l'épreuve de l'image*, Paris, Presses universitaires de France, 2005.

WOLIKOW (Serge), GACON (Stéphane), VIGREUX (Jean) (dir.), *Les images collectives de la Résistance*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 1997.

L'histoire à la télévision

ANTHONIOZ (France), BOURDON (Jérôme), « Un historien complice de la télévision – Entretien avec Georges Duby », dans BOURDON (Jérôme) (dir.), *Dossiers de l'audiovisuel*, « L'histoire à la télévision », n°24, mars 1989, Institut national de l'audiovisuel, pp. 33-36.

BACHMANN (Sophie), « Les archives de l'Institut national de l'audiovisuel sur la Guerre d'Algérie », dans CHARBONNIER (Marc) (dir.), *Histoire et mémoires de la Guerre d'Algérie : actes du colloque de Nanterre, 23 février 2017*, pp. 53-54.

BAUSSON (Marie-Jeanne), *La mémoire de la Seconde Guerre mondiale en France à travers la télévision – Étude sur l'émission des Dossiers de l'écran (1967-1991)*, mémoire de Master 2 sous la direction d'Emmanuel Droit, Université Rennes 2, 2012.

BEAUVILLARD (Ariane), BIHL (Laurent), *La Grande Guerre au petit écran : les imaginaires télévisuels de la Première Guerre mondiale*, Lormont, le Bord de l'eau, 2014.

BOULIER (Nicolas), *L'histoire à la télévision française : Alain Decaux, 1978-1988*, mémoire de DEA sous la direction de Jean-Noël Jeanneney, Institut d'études politiques de Paris, 1994.

BOURDON (Jérôme) (dir.), *Dossiers de l'audiovisuel*, « L'histoire à la télévision », n°24, mars 1989, Institut national de l'audiovisuel.

BUSSIERE (Michèle, de), « La caméra explore le temps, entretien avec Stelio Lorenzi », dans BOURDON (Jérôme) (dir.), *Dossiers de l'audiovisuel*, « L'histoire à la télévision », n°24, mars 1989, Institut national de l'audiovisuel, pp. 22-24.

CHANTERANNE (David), VEYRAT-MASSON (Isabelle), *Napoléon à l'écran : cinéma et télévision*, Paris, Nouveau Monde éditions, Fondation Napoléon, 2003.

COUSIN (Bernard), CRIVELLO (Maryline) (dir.), *Télévision et Méditerranée : généalogies d'un regard, actes du colloque d'Aix-en-Provence, 11-12 octobre 2002*, Bry-sur-Marne, Institut national de l'audiovisuel, 2008.

CRIVELLO (Maryline), *L'écran citoyen : la Révolution française vue par la télévision de 1950 au Bicentenaire*, Paris, L'Harmattan, 1998.

———, « L'imagerie de la Révolution française », dans *Vertigo*, n°4, « Les écrans de la Révolution », 1989.

———, *Quand le petit écran fait sa révolution : les représentations télévisuelles de la révolution française de la R.D.F. au bicentenaire : 1950-1991*, thèse de doctorat sous la direction de Bernard Cousin, Université de Provence, 1993.

———, « Révolution française : 30 ans d'archives », dans BOURDON (Jérôme) (dir.), *Dossiers de l'audiovisuel*, « L'histoire à la télévision », n°24, mars 1989, Institut national de l'audiovisuel, p. 36-38.

DANELON (Florian), *Un intellectuel médiatique ? La présence de Marc Ferro à la télévision*, mémoire de M2 sous la direction de Natacha Laurent, Université de Toulouse Le Mirail, 2007.

DELPORTE (Christian), VEYRAT-MASSON (Isabelle), « Entretien avec Pierre Nora : la fièvre médiatique des commémorations », dans *Le Temps des medias*, vol. 5, n° 2, 2005, pp. 191-196.

DOSSE (François), « La fabrique de l'événement historique moderne », dans *Hermès, La Revue*, vol. 71, n° 1, 2015, pp. 58-66.

FERRO (Marc), *Mes histoires parallèles : entretiens avec Isabelle Veyrat-Masson*, Paris, Carnets Nord, 2011.

FLEURY-VILATTE (Béatrice), « Télévision française et guerre d'Algérie », dans *Histoire et télévision : actes du colloque, Valence, 30 novembre au 3 décembre 2000*, Centre de ressources audiovisuelles commun, 2000, p. 35-42.

FLEURY-VILATTE (Béatrice) (dir.), *Récit médiatique et histoire, actes du colloque de Nancy, 4-6 novembre 1999*, Bry-sur-Marne, Institut national de l'audiovisuel, 2003.

FLEURY-VILATTE (Béatrice), ABRAMOVICI (Pierre), *La mémoire télévisuelle de la guerre d'Algérie (1962-1992)*, Bry-sur-Marne, Institut national de l'audiovisuel, 2000.

FRANCESCHINI (Anne), *Le traitement télévisuel du bicentenaire de la Révolution française : point de départ de l'analyse de la société de 1989*, mémoire de maîtrise sous la direction de Maryline Crivello, Université de Provence, 2004.

HANOT (Muriel), « Télévision et histoire. Enjeux et dépendances d'une rencontre conditionnée par les images d'archives », dans *Recherches en communication*, « Télévision et histoire », n°14, 2000.

HANOT (Muriel) (dir.), *Recherches en communication*, « Télévision et histoire », n°14, 2000.

———, *Histoire et télévision : actes du colloque, Valence, 30 novembre au 3 décembre 2000*, Centre de ressources audiovisuelles commun, 2000.

HOOG (Emmanuel), *La télé : une histoire en direct*, Paris, Gallimard, 2010.

JEANNENEY (Jean-Noël), SAUVAGE (Monique) (dir.), *Télévision, nouvelle mémoire : les magazines de grands reportages, 1959-1968*, Bry-sur-Marne, INA, 1982.

- LAURENT (Xavier), « Des catalyseurs d'émotions : Chefs-d'œuvre en péril et la France défigurée », dans *Livraisons de l'histoire de l'architecture*, vol. 17, juin 2009) pp. 41-50.
- LE HEGARAT (Thibault), *Chefs-d'œuvre et racines : le patrimoine à la télévision, des origines à aujourd'hui*, Bry-sur-Marne, INA, 2019.
- , *Télévision et patrimoine, des origines à la fin des années 1990*, thèse de doctorat sous la direction de Christian Delporte, Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines, 2015.
- MAECK (Julie), *Montrer la Shoah à la télévision, de 1960 à nos jours*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2009.
- MARTIN (Marc), *Histoire et médias : journalisme et journalistes français : 1950-1990*, Paris, Albin Michel, 1991.
- MARTINET (Claire), *Les feuilletons historiques français sous l'O.R.T.F. : comment la télévision raconte-t-elle l'histoire aux enfants ? (1963-1974)*, mémoire de M2 sous la direction de Myriam Tsikounas, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 2011.
- NIEMEYER (Katharina), *De la chute du mur de Berlin au 11 septembre 2001 : le journal télévisé, les mémoires collectives et l'écriture de l'histoire*, Lausanne, Éditions Antipodes, 2011.
- NORA (Pierre), « Alain Decaux raconte... Alain Decaux. Entretien avec Pierre Nora », dans *Le Débat*, vol.30, n°3, 1984, pp. 45-80.
- OLERON (Jean-Marc), *Les enjeux de l'histoire à la télévision : « Le Journal de la Révolution », étude d'une série télévisée réalisée pour commémorer le Bicentenaire de la Révolution française en 1989*, mémoire de maîtrise sous la direction de Bernard Cousin et Maryline Crivello-Bocca, Université de Provence, 1994.
- PAPIN (Bernard) (dir.), *Images du Siècle des Lumières à la télévision : construction d'une culture commune par la fiction*, Bruxelles, De Boeck, Bry-sur-Marne, INA, 2010.
- PAUL (Arnaud), *La guerre d'Algérie à la télévision à travers des films de montage d'archives : étude comparée des documentaires de Yves Courrière et Peter Batty*, mémoire de maîtrise sous la direction de Jean-François Soulet, Université de Toulouse Le Mirail, 1992.
- RADIO-TELEVISIONE ITALIANA, PRIX ITALIA, *Atti del convegno su la storia in televisione*, Turin, Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana, 1981.
- REVILLARD (Sophie), « « Cinéastes de notre temps ». Une mémoire télévisuelle du cinéma », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 46, n° 1, 1995, pp. 155-61.
- RIVIERE DE LA SOUCHERE (Muriel), *De Dunkerque à Nuremberg : le rôle des Anglo-Américains dans la libération de l'Europe au miroir de la télévision française (1949-2009)*, thèse de doctorat sous la direction de Jean-Noël Jeanneney, Institut d'études politiques de Paris, 2010.
- , *Les harkis à la télévision française : évolution d'un regard, 1962-1992*, mémoire de DEA sous la direction de Jean-Noël Jeanneney, Institut d'études politiques de Paris, 2004.
- VASSALLO (Aude), *Le documentaire historique face aux archives audiovisuelles*, mémoire de DESS, Université Paris VII – Denis Diderot, 2001.
- VEYRAT-MASSON (Isabelle), « Au cœur de la télévision : l'histoire », dans *Le Débat*, vol. 177-5, 2013, p. 96.

———, « L'histoire à la télévision française de 1956 à 1978 », dans BOURDON (Jérôme) (dir.), *Dossiers de l'audiovisuel*, « L'histoire à la télévision », n°24, mars 1989, Institut national de l'audiovisuel, p. 10-12.

———, *L'histoire à la télévision française (1953-1978)*, thèse de doctorat sous la direction de Jean-Noël Jeanneney, Institut d'études politiques de Paris, 1997.

———, « L'histoire télévisée entre culture et science », dans *Hermès*, n° 21, 1997, pp. 211-222.

———, « Les guerres de mémoires à la télévision : du dévoilement à l'accompagnement », in BLANCHARD (Pascal), VEYRAT-MASSON (Isabelle) (dir.), *Les guerres de mémoires : la France et son histoire*, Paris, la Découverte, 2010.

———, *Quand la télévision explore le temps : l'histoire au petit écran, 1953-2000*, Paris, Fayard, 2000.

———, *Télévision et histoire, la confusion des genres : docudramas, docufictions et fictions du réel*, Bruxelles, De Boeck, 2008.

Film et genre documentaire

- BARNOUW (Erik), *Documentary : a history of the non-fiction film*, Oxford, Oxford university press, 1983.
- BARREAU (Sophie), *Arte et le documentaire : de nouveaux enjeux pour la création*, Latresne, le Bord de l'eau, 2011.
- BENJAMIN (Walter), *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, 1939, rééd. Paris, Payot et Rivages, 2013.
- BERDOT (Françoise), *La télévision d'auteur(s). Tome 1, Le documentaire de société*, Lyon, Aléas, 2003.
———, *La télévision d'auteur(s). Tome 2, Le documentaire historique. Le documentaire sur l'art. L'essai*, Lyon, Aléas, 2004.
———, « Le documentaire d'auteur et les sciences sociales », dans *Communications*, vol. 80, n° 1, 2006, pp. 163-174.
- BERTIN-MAGHIT (Jean-Pierre), *Les documenteurs des années noires : les documentaires de propagande, France 1940-1944*, Paris, Nouveau monde, 2004.
- BLÜHER (Dominique) (dir.), *Le court métrage documentaire français de 1945 à 1968 : créations et créateurs*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009.
- BOILLAT (Alain), *La fiction au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- BRESCHAND (Jean), *Le documentaire : l'autre face du cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, SCEREN-CNDP, 2002.
- COLLEYN (Jean-Paul), *Le regard documentaire*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1993.
- COMOLLI (Jean-Louis), *Une certaine tendance du cinéma documentaire*, Lagrasse, Verdier, 2021.
———, *Voir et pouvoir : l'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*, Lagrasse, Verdier, 2004.
- DELAGE (Christian), *La vision nazie de l'histoire : le cinéma documentaire du troisième Reich*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1989.
———, *L'Allemagne nazie vue par ses documentaires : 1933-1945*, thèse de doctorat, École des hautes études en sciences sociales, Paris, 1984.
- DEVARRIEUX (Claire), NAVACELLE (Marie-Christine de), *Cinéma du réel : avec Imamura, Ivens, Malle, Rouch, Storck, Varda et le ciné-journal de Depardon*, Paris, Éditions Autrement, 1988.
- FALLAH (Fariborz), « Le docudrame », dans *Le Temps des médias*, vol. 4, n° 1, 2005, pp. 223-237.
- FIANT (Antony), HAMERY (Roxane) (dir.), *Le court métrage français de 1945 à 1968. 2, Documentaire, fiction : allers-retours*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013.
- GARÇON (François), « Le documentaire historique au péril du « docufiction », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 88, n° 4, 2005, pp. 95-108.

- GAUTHIER (Guy), *Le documentaire, un autre cinéma : histoire et création*, 1995, rééd. Paris, Armand Colin, 2015.
- , *Un siècle de documentaire français : des tourneurs de manivelle aux voltigeurs du multimédia*, Paris, Armand Colin, 2004.
- GRANT (Barry Keith), SLONIOWSKI (Jeannette), (dir.), *Documenting the documentary : close readings of documentary film and video*, Detroit, Wayne State University Press, 1998.
- HARDY (Forsyth), *Grierson on documentary*, Londres, Faber, 1966.
- JACQUINOT (Geneviève), « Le Documentaire, une fiction (pas) comme les autres », dans *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol. 4, n° 2, 1994, pp. 61-81.
- LEBLANC (Gérard), *Scénarios du réel*, 2 vol., Paris, L'Harmattan, 1997.
- LUGON (Olivier), *Le style documentaire : d'August Sander à Walker Evans : 1920-1945*, Paris, Macula, 2011.
- MARSOLAIS (Gilles), *L'Aventure du cinéma direct*, Paris, Seghers, 1974.
- MAURO (Didier), *Du cinéma documentaire : étude sociologique d'un art entre rébellions et aliénation, 1970-2019*, thèse de doctorat sous la direction de Michel Marie, Université Sorbonne Nouvelle, 2003.
- , *Praxis du cinéma documentaire : une théorie et une pratique*, Paris, Publibook, 2013.
- MAURO (Didier), JEANNEAU (Yves), *Le documentaire : cinéma et télévision : écriture, réalisation, production, diffusion, formation*, Paris, Dixit éditions, 2005.
- MENEGALDO (Gilles), VIOT-MURCIA (Claude), *Cinéma documentaire, cinéma de fiction : frontières et passages*, Poitiers, Université de Poitiers, 1992.
- MOURIQUAND (Jacques), *Pratique du documentaire télévisé*, Paris, Victoires Éditions, 2004.
- NICHOLS (Bill), *Representing reality : issues and concepts in documentary*, Bloomington, Indiana University Press, 1991.
- NINEY (François), *La preuve par l'image : l'évidence des prises de vue*, Valence, Crac, 2003.
- , *Le documentaire et ses faux-semblants*, Paris, Klincksieck, 2009.
- , *L'épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck, 2002.
- ODIN (Roger), *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck, 2000.
- , *L'âge d'or du documentaire : Europe, années cinquante*. 2 vol., Paris, L'Harmattan, 1998.
- RANCIERE (Jacques), *La fable cinématographique*, Paris, Éditions du Seuil, 2001.
- RENOV (Michael), *Theorizing documentary*, New York, Londres, Routledge, 1993.
- ROTHA (Paul), ROAD (Sinclair), GRIFFITH (Richard), *Documentary film : the use of the film medium to interpret creatively and in social terms the life of the people as it exists in reality*, London, Faber and Faber, 1952.
- SAOUTER (Catherine), *Le documentaire : contestation et propagande*, Montréal, XYZ Éditions, 1996.

SAPIEGA (Jacques), *Regard(s) documentaire(s) à la télévision et dans le cinéma français et stratégies du souvenir : la matrice des années 1939-1945*, thèse de doctorat sous la direction de Marie-Claude Taranger, Université de Provence, 2000.

SCHRAMM (Aurore), « Le documentaire historique pour la jeunesse : vecteur de savoir(s) moderne(s) ? », dans BONNET (Jacques), BONNET (Rosette), RAICHVARG (Daniel) (dir.), *Les savoirs communicants*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2010, pp. 83-93.

TYLER (Parker), « Documentary Technique in Film Fiction », dans *American Quarterly*, vol. 1, n° 2, 1949, pp. 99-115.

PIECES JUSTIFICATIVES

I. Procès-verbal de la séance du Comité des programmes de télévision de l'ORTF du jeudi 29 avril 1965.

Archives nationales, Pierrefitte, « Archives des organes... », Conseil supérieur des émissions, 19900214/44 : Comité des programmes de télévision, 1965-1974.

Le 29 avril 1965, le Comité des programmes de télévision de l'ORTF tient une séance au caractère exceptionnel, en présence de Claude Contamine, Directeur Général adjoint de l'ORTF à la télévision. En présentant un « exposé sur les émissions à caractère historique », il justifie la décision d'annuler la série de Stelio Lorenzi, Alain Decaux et André Castelot, *La Caméra explore le temps*. Il m'a semblé judicieux de publier ce procès-verbal, dont le contenu est par ailleurs évoqué dans le corps de la thèse¹.

Les parties du texte en romain sont la transcription identique du procès-verbal ; certaines parties sont résumées et signalées entre crochets, en italique. Les raccourcis sont signalés par des points de suspension entre crochets.

¹ Cf. *supra*, Troisième partie. Chapitre I.

[Léo Hamon présente le rapport sur la sous-commission consacrées aux questions de la jeunesse et des sports.]

[Claude Contamine présente un exposé sur les programmes en cours. Les émissions « marquantes » des programmes culturels sont : L'Art et les hommes, Terre des arts. Dans les documentaires, Claude Contamine annonce l'inauguration de la série Présence du Passé par l'émission consacrée aux Cent Jours. Des émissions consacrées au cinéma vont être produites dans la série Cinéastes de notre temps.]

Monsieur Contamine souhaite en outre parler au Comité des raisons qui ont amené la Direction à ne pas poursuivre en 1966 la série *La Caméra explore le temps*, mais le président juge préférable de reprendre cette question une fois que le Comité aura fait connaître ses conclusions sur les émissions qu'il a eu à visionner [...].

[Avis du comité chargé du visionnage des émissions : des avis favorables sont émis pour la diffusion des épisodes de *La Caméra explore le temps* (visionnage de « L'affaire Ledru », texte de « Le drame cathare »).]

Exposé de Monsieur Contamine sur les émissions à caractère historique

Vous savez déjà que la Direction de la Télévision a dû renoncer à poursuivre cette série : *La Caméra explore le temps*, et qu'un certain bruit a été fait autour de cette affaire. Au demeurant, le Conseil d'Administration va avoir à évoquer cette question. Il me paraît cependant nécessaire et indispensable de vous donner des indications qu'une fois de plus je voudrais très franches et très complètes, sur l'origine et les conséquences de cette situation qui a, bien évidemment, une incidence sur les programmes.

Il s'agit de donner au public des émissions historiques aussi nombreuses que possible et aussi intéressantes que possible, compte tenu de la nécessité de respecter l'équilibre général des programmes, et de respecter le volume global des moyens de production de l'Office. Le problème n'est donc pas de savoir si *La Caméra explore le temps* était une bonne ou une mauvaise série, et des jugements divers pourraient être portés sur cette dramatisation de l'histoire. La série durait depuis près de 8 ans et avait compté plus de 40 émissions, sa production était lourde et rendait pratiquement presque impossible la production d'autres émissions historiques de cette nature. C'est ainsi que la moyenne du coût horaire en budget artistique des émissions dramatiques en général était en 1964 de 40 000 francs, et que pour « Danton et Robespierre », émission diffusée dans la série *La Caméra explore le temps*, le coût horaire a été de 73 000 francs, et pour « L'Affaire Ledru », de 52 000 francs. Pour les « Cathares », les estimations font déjà paraître des coûts de l'ordre au moins de 70 000 francs. Pour mémoire et comparaison : le coût horaire du *Cardinal d'Espagne* a été de 34 000 francs, et celui des *Joyeuses Commères de Windsor* – œuvre également en costumes – 51 000 francs. D'autre part, à notre sens, l'équipe de *La Caméra explore le temps*, ménageait de manière exagérée les responsabilités des auteurs et celles des réalisateurs.

Et là, je voudrais m'arrêter sur ce point. Je crois d'une manière générale, en effet, qu'il est indispensable de préciser le rôle respectif des auteurs et des réalisateurs. Il n'y a rien d'anormal à ce qu'un réalisateur puisse être auteur, lorsqu'il s'agit pour lui de traduire sa propre personnalité, non seulement dans l'illustration, la mise en scène d'un sujet, mais dans le contenu même de ce sujet, par exemple, lorsqu'il s'agit d'une formule de récit personnel ou d'une vision personnelle d'un événement ou d'une vision personnelle d'une certaine réalité. Mais lorsqu'il s'agit de faire une œuvre qui n'est pas entièrement ou largement dominée par cet aspect personnel, l'Office doit distinguer le contenu intellectuel de l'œuvre qui relève de son auteur, et l'illustration sonore et visuelle, qui relève du réalisateur. Et nous croyons que dans des émissions aussi importantes et délicates que les émissions historiques, la tâche du réalisateur est suffisamment lourde pour que l'Office laisse à d'autres, l'auteur ou les auteurs, la responsabilité du texte. Ce principe n'est pas nouveau et dans d'autres télévisions étrangères est respecté avec une rigueur qui n'est pas appliquée à la télévision française. Je n'irai pas jusqu'au bout de cette rigueur, mais à la BBC, ce principe de séparation des responsabilités de l'auteur et du réalisateur est appliqué rigoureusement.

[...] Les deux objectifs auxquels la direction doit tendre à cet égard sont d'abord d'assurer un certain renouvellement des programmes, et ensuite de répondre au goût légitime du public pour les émissions historiques.

1) Il est évident que si on veut renouveler les programmes, il y aura des sacrifices à faire, et je dois dire qu'il s'est déjà trouvé, dans l'histoire de la télévision, des cas où on a interrompu une série qui réussissait après plusieurs dizaines d'émissions et plusieurs années d'existence. Cela n'a rien d'anormal. Je précise (bien que cela ne soit pas tout à fait une question de programmes, mais je veux être très franc), et je pèse mes mots, qu'il ne s'agit pas de se lancer dans je ne sais quelle politique d'ostracisme à l'égard de tel ou tel, ni pour des raisons politiques, ni pour des raisons syndicales, ni pour des raisons de ce que l'on peut appeler « conflit collectif ». Il s'agit de ne pas laisser un secteur réservé à telle ou telle équipe, dont les éléments ne pourraient jamais être modifiés ni les activités changées. J'ajoute qu'il n'y a pas non plus de renouvellement, d'élargissement possible si la place et le poids d'une seule émission occupent complètement le terrain. Il faut donc trouver une formule qui permette d'élargir le cercle des auteurs et des genres d'émissions mais il faut bien voir que cet élargissement ne sera possible qu'aux prix de changements, et là les limites horaires, financières, techniques, qui sont celles de l'ORTF l'imposent.

2) Il faut que le renouvellement des émissions historiques soit progressif. Il est nécessaire de pouvoir faire appel aux formules les plus variées : dramatisation, documentaire, reconstitution. C'est donc depuis plusieurs mois un effort intense qui n'avait jamais été entrepris que nous avons commencé dans cette direction. En effet, pendant que seront produits et diffusés les derniers numéros de *La Caméra explore le temps*, se produisent, s'écrivent ou se

préparent de nouvelles émissions qui se rattachent à deux lignes de force qui peuvent apparaître comme fondamentales pour exposer l'histoire à la télévision. Ces deux lignes de force sont d'abord : l'explication des grands événements du passé. Cette explication peut prendre une forme dramatique. Là, des projets sont en cours d'étude. J'aurai l'occasion d'en reparler. Elle peut être aussi et surtout, revêtir une forme plutôt documentaire et peut-être moins dramatisée, ce qui n'exclut pas certains passages de reconstitution historique, surtout lorsqu'il s'agit d'une période pour laquelle il n'y a pas de documents filmés, mais ce qui doit permettre de serrer davantage l'histoire, sous des formes souvent contradictoires.

Un essai va être tenté dans ce sens, avec une série qui s'appellera *Présence du passé*. C'est un essai : nous jugerons s'il doit être poursuivi. Le premier numéro concerne « Les Cent Jours » ; le second « La banqueroute de Law », ensuite, nous verrons.

La deuxième ligne de force dans laquelle on peut s'engager c'est la présentation des hommes de caractère qui ont marqué l'histoire de notre temps. Il ne doit pas s'agir de faire un nouveau Plutarque, ce serait bien ambitieux, mais il peut être intéressant de trouver dans l'histoire des hommes qui ont su, par leur caractère – ce qui constitue un ressort dramatique certaine – marquer leur époque et laisser leur trace dans le cours des événements. Je crois qu'il y a là d'ailleurs une occasion de donner un exemple qui a le mérite de faire réfléchir les téléspectateurs adultes et jeunes comme le Comité le souhaitait tout à l'heure.

[Trois textes sont prévus à cet égard : l'histoire de Schliemann (« L'Or de Troie »), écrit par Jean Gruault, réalisé par Casaril ; l'histoire de Jacquard, écrite par Michèle Subiela, réalisée par Jean-Paul Carrière ; des épisodes de la Résistance à Bordeaux, écrite par Henri Noguères, réalisée par Jean Kerchbron. Il faut y ajouter une émission sur le XVIIe siècle français.]

[Parmi les réactions du Comité : Henri Faure regrette que le Comité ait été informé après que la presse a saisi le sujet de l'annulation de la *Caméra explore le temps*.]

Il regrette d'autre part que la Direction ait estimé que le problème de la qualité de l'émission ne devait pas entrer en ligne de compte alors que pour le Comité la qualité d'une émission est un élément important.

Pour Madame Hélène Gordon-Lazareff, *La Caméra explore le temps* est l'une des émissions essentielles de la télévision et réunit autour d'elle aussi bien les jeunes que leur famille tout en stimulant, ce qui est rare, la curiosité des jeunes pour les choses culturelles. Elle souhaiterait qu'au lieu de remplacer cette émission par d'autres émissions historiques, on la maintienne tout en créant de nouvelles, car elle juge très grave la disparition de *La Caméra explore le temps*.

[André Diligent évoque des avis unanimement favorables à *La Caméra*.]

En ce qui concerne le coût élevé de *La Caméra explore le temps*, il remarque que cette émission peut être aisément vendue à l'étranger et qu'en conséquence, une forte proportion du

prix de revient pourrait être ainsi récupérée : il s'agit donc là, en quelque sorte, d'un investissement fructueux.

[Diligent demande un remplacement des émissions qui ne commence pas par les meilleures émissions ; il pense que La Caméra « figurera en bonne place dans l'histoire de la télévision ». Les membres du Comité font état d'un certain malaise du fait de ne pas avoir été informés plus tôt : la presse a demandé à certains des interviews, qu'ils ont refusées.]

Pour conclure, M. Diligent déclare que dans le souci de défendre non seulement l'intérêt des téléspectateurs mais aussi bien celui de l'ORTF ainsi que son prestige, il souhaite, tout en reconnaissant les difficultés que comporte la vision du Directeur et les tâches immenses qui lui incombent, qu'un moyen soit trouvé pour reconsidérer la question.

[René Schaefer déclare le Comité solidaire des décisions de la Direction mais s'estime incapable de justifier la décision auprès des associations de téléspectateurs ; il demande que soit prise une autre solution. Henry de Segogne appuie ce point et demande qu'on revienne à la Caméra si des émissions d'une qualité équivalente n'étaient pas produites. Le seul membre du Comité à approuver la décision est Emmanuel de Bonneville. Il défend la décision du directeur du fait des difficultés qui surviennent lorsque les auteurs et metteurs en scène sont mélangés ; il y aurait difficulté à faire respecter l'unicité de l'œuvre au regard du droit d'auteur.]

M. René Rémond n'est pas complètement d'accord avec la décision prise et surtout souhaite qu'à l'avenir le Comité se trouve informé avant la presse.

M. Jean-Marie Drot rappelle que la décision dont il est question a provoqué dans l'ensemble de la maison un grand désarroi, et ceci d'autant plus que lorsque le nouveau Directeur a pris ses fonctions, l'ensemble des collaborateurs des programmes de télévision ont alors espéré que la nouvelle définition du pouvoir du Directeur de la Télévision permettrait d'améliorer considérablement la structure de cette Maison et partant la fabrication des programmes. Or le fait, d'une part, que l'émission supprimée possède une qualité reconnue par tous et que d'autre part, le public ait fait connaître à deux reprises différentes son opinion très favorable, provoque une sorte de malaise extérieur et intérieur. En conséquence, il demande s'il ne serait pas possible d'effectuer un renouvellement progressif des émissions à caractère historique, de telle sorte que *La Caméra explore le temps* puisse encore servir d'exemple pour les nouvelles émissions, et qu'on évite ainsi de donner l'impression que pour faire mieux on commence par détruire ce qui existe ou ce qui est bon.

M. Claude Santelli se fait l'écho de l'inquiétude des producteurs dont il dit qu'ils sont avant tout, du fait même du caractère de leur travail, des gens qui s'efforcent de réfléchir et d'être sages. Il rappelle que, comme les réalisateurs, les producteurs ont été très heureux de l'entrée en fonction de M. Contamine et de son intention de développer une « « télévision populaire ». [...] Les producteurs ont donc été troublés par la suppression d'une émission

éminemment populaire sans pouvoir comprendre les raisons d'une telle suppression. Ils sont en effet infiniment préoccupés de l'écho que peut trouver leur travail car il s'agit de toucher le public le public le plus vaste tout en maintenant la qualité. Dans ce sens les producteurs considéraient *La Caméra explore le temps* comme un modèle, et tous les sondages – dont M. Santelli se félicite de voir le développement – ont confirmé son succès populaire, il y a donc là pour les producteurs une contradiction qu'ils voudraient comprendre et qui les émeut.

En outre, la façon dont la suppression a été annoncée accroît encore l'émotion des producteurs qui ont été étonnés de l'annonce soudaine et inexplicite d'une suppression devant intervenir huit mois plus tard.

Enfin les producteurs sont troublés par le souci que semble montrer la Direction de vouloir dissocier un certain nombre « d'équipes d'artisans ». A ce propos, M. Santelli fait état de nouveau de son expérience de responsable des Fêtes de fin d'année et indique que les équipes constituées entre auteurs, producteurs et réalisateurs sont fondées sur un commun amour du métier exercé et sur des affinités de goûts et de caractères. En fait il y a unité dans le partage des responsabilités. Il estime que ces équipes ne sont pas constituées pour la défense de certains privilèges, mais pour celle d'une certaine œuvre commune. En conclusion, il pense que c'est l'intérêt même de l'ORTF que ces équipes de travail soient préservées.

M. André Chamson indique que, comme les membres du Comité, il se trouve placé dans une situation embarrassante, et qu'aujourd'hui même il ne saurait d'autant moins prendre position au nom du conseil d'administration que celui-ci doit examiner le problème évoqué à sa prochaine séance. [...] Ce qui importe c'est avant tout la présence de l'histoire dans les programmes de la télévision française, et les assurances données sur ce point par la Direction le satisfont. Il faudrait cependant étudier de mieux en mieux la composition des programmes historiques, il y a ainsi un certain nombre de grands sujets que la télévision se doit de faire connaître aux français, par exemple : les Cathares, les Camisards, les Chouans, la Commune, etc. [...] André Chamson a été extrêmement sensible à l'assurance donnée par Contamine qu'il n'y avait d'ostracisme à l'égard de qui que ce soit. En revanche il estime qu'eu égard au grand nombre d'hommes de talent de notre pays, aucun ne doit s'arroger le privilège d'être seul à pouvoir traiter certains sujets historiques, il lui semble nécessaire de donner le maximum de chance à tous les gens de talent et dans tous les domaines. [...] il ne doit pas y avoir de secteurs réservés, les sujets historiques sont la propriété de tous.

M. Léo Hamon juge utile de distinguer dans cette affaire le fond et la forme : sur le fond, il n'y a pas de divergence entre la Direction et le Comité qui sont tous deux d'accord pour que les émissions consacrées à l'histoire de France continuent d'avoir leur place à la télévision. Sur la forme, il ne conteste pas qu'il appartienne à la Direction de décider, mais il souligne que le Comité a le droit d'être consulté et de donner son avis, après et si possible avant certaines décisions. Il résulte des textes instituant les Comités de Programmes que la compétence de

ceux-ci n'est pas spontanée et que deux personnes, le président du conseil d'administration et le Directeur général, ont le pouvoir de le provoquer. Il va de soi que si leur compétence n'était jamais sollicitée, les Comités cesseraient par là-même d'avoir une existence réelle.

II. « Regardez, mesdames, dans vos greniers. » Marcel Ophuls.

Entretien mené le 26 mars 1971, à Stuttgart, à propos du film *Le Chagrin et la Pitié*.

Je n'ai pas, pour l'heure, pu identifier l'origine de la publication de cet entretien ; il est consultable dans les archives imprimées de l'Institut national de l'audiovisuel, dans le Fonds FR3 – France 3, à la côte « Téléfilms (1981-1982) / Français si vous saviez (1982) / Le nouveau vendredi (1981) ».

Le texte est restitué selon sa mise en page initiale ; j'ai procédé à quelques coupes signalées entre crochets.

Toute œuvre de création ou de re-création est avant tout, me semble-t-il, une tentative de communication, l'expression du point de vue d'une personne face à d'autres personnes. Le romancier face au lecteur, l'auteur de théâtre face à sa salle, l'Historien avec un grand « H » face aux étudiants en Histoire avec un « H » plus grand encore, le brave pasteur face à ses ouailles, le réalisateur de cinéma face aux spectateurs ou aux fauteuils vides, que font-ils d'autre que de confronter leur point de vue avec ceux des gens qui les écoutent ? Alors, quand on a déjà livré quatre heures et demie de point de vue de témoignages, d'anecdotes et d'opinions, bref, de notations sur un sujet donné, il peut sembler bien fastidieux d'avoir à résumer ce travail ou, pire encore, d'avoir à l'analyser et à en expliquer les ressorts.

Car quatre heures et demie, il faut bien l'avouer, ce n'est pas de la tarte, ni pour les uns ni pour les autres. Et si un tel résumé pouvait être à la fois vivant et cohérent, s'il pouvait rendre compte, on n'aurait plus aucune excuse de vouloir infliger quatre heures et demie de projection à qui que ce soit. - Mais l'idée de départ, me demande l'attaché de presse, quelle était votre idée de départ ? D'abord, il faut bien se rendre compte que l'idée de départ, dans ce genre d'entreprises, ce n'est pas du tout identique aux idées qu'on peut avoir à l'arrivée. Heureusement ! Mais il est vrai aussi que le départ et l'arrivée, dans mon esprit, tendent à se confondre en une espèce de flou qu'on qualifiait autrefois d'« artistique ». Malheureusement !

Alors, les impressions qui restent sont surtout des souvenirs de tournage, trente mille mètres de pellicule impressionnée, soixante heures d'entretiens enregistrés. C'est aussi la vision, pendant des semaines, d'une masse informe de documents d'archives dans quatre pays différents. C'est des centaines de rencontres, des milliers de kilomètres parcourus sur des petits chemins d'Auvergne et sur les autoroutes allemandes. C'est aussi les rues et les cafés de Clermont-Ferrand, c'est les virées dans les bars de Londres et les brasseries de Munich, c'est les longues conversations de l'équipe, le soir, dans les restaurants d'hôtel entre hommes qui sont eux-mêmes sinon des témoins et des acteurs, du moins les enfants et les héritiers de cette époque qu'il s'agissait de décrire. Comme nous tous !

[...] Tout ça vaguement entremêlé à mes propres souvenirs d'enfance : Vichy, Aix-en-Provence, mon père en uniforme de tirailleur deuxième classe, à des refrains, à des odeurs, à des musiques, à des relents de subconscient. Un brocanteur méridional passant sous la fenêtre de notre hôtel dans la vieille ville d'Aix, l'hôtel des Familles, et qui chantonnait : 'Et voici, mesdames, le chiffonnier,/Regardez, mesdames, dans vos greniers,/Les papiers, les torchons, les souliers... »

L'idée de départ ? Comment la retrouver dans ce fatras ? Si, quand même : une idée de départ, c'était de continuer sur la lancée d'une émission que j'avais réalisée pour le compte d'Alain de Sédouy et André Harris lorsque nous étions encore, tous ensemble, à l'ORTF : *Munich ou la paix pour cent ans*. Ce premier film, qui devait être le précurseur de toute une série d'émissions historiques à caractère essentiellement démystificateur, André Harris l'avait voulu

surtout, je crois, pour faire opposition et livrer une alternative à ce déferlement d'autosatisfaction qui nous semblait dominer les antennes nationales et déterminer le contenu de ce qui se faisait en la matière. Comme si souvent, dans le domaine de la communication et de la création, l'élan avait été donné par un réflexe d'opposition à ce que nous considérions être fait autour de nous. [...] Bien entendu, même à l'époque, nous ne nous dissimulions guère les difficultés politiques que nous aurions à surmonter. Mais nous n'avions aucune envie, non plus, d'abandonner dès le départ une façon libre et démystificatrice de raconter notre propre histoire à nos concitoyens. Après tout, pensions-nous, c'est là une chose allant de soi dans d'autres pays démocratiques, et notamment chez les Anglo-Saxons.

André Harris voulait absolument traiter de l'exode, de la défaite, de la Résistance et de la collaboration. Moi, je n'étais pas chaud ! Le sujet me semblait trop vaste, trop mal défini, et aussi trop banal. Bref, je ne savais pas quelle forme donner à un tel sujet, comment le limiter dans le temps et l'espace. Et puis la Résistance, bien sûr, on en parlait à chaque coin de chaîne nationale. Quant au reste, au phénomène de démission collective face à la réalité hitlérienne, il me semblait que j'en avais déjà beaucoup fait état au cours de l'émission précédente, et pas si mal que ça. J'avais peur des redites. Je proposais la crise des missiles, surtout parce que j'avais envie de me balader du côté de Cuba et de Washington. Et puis, pour tout dire, je n'avais pas très envie de repartir une fois de plus à ce que Harris avait coutume d'appeler 'la chasse aux coucous à roulette'. Ces alibis de nazis séniles, ces arguments de généraux aigris par les défaites, ces mensonges de vieux politiciens usés, j'en avais ma claque !

Quand même, et presque malgré moi, l'idée m'est venue d'axer l'enquête sur une ville de province. Limoges, Toulouse, Nancy, Lyon ? A la limite, on aurait pu fermer les yeux et planter une épingle au beau milieu d'une carte de France. Un grand résistant, Marcel Fouché-Degliame, nous conseille un jour Clermont-Ferrand. C'était près de Vichy, il y avait eu là les maquis d'Auvergne, d'Astier y avait fondé le mouvement « Libération », il y avait eu des procès politiques, un large contingent de la Milice, des tas de choses, en somme. Comme partout !

Sur ces entrefaites, il y eut Mai 68, et la grève à l'ORTF. L'Histoire contemporaine, justement, était intervenue pour contrecarrer nos projets. Après ces événements, Zoom fut vite supprimé, et ses présentateurs durent s'exiler « dans le privé ». Quant à moi, j'eus la chance de retrouver tout de suite du travail Outre-Rhin – la télévision allemande étant, comme chacun ne le sait pas, beaucoup plus libre ou en tout cas plus libérale que celle que je venais à regret de quitter. Enfin, un beau jour, nous avons su, avec l'appui majeur de cette même TV allemande, nous retrouver pour réaliser notre ancien projet, en montant une de ces combinaisons absurdement compliquées qui font les vieux, sinon les beaux jours de notre Europe télévisuelle. A cet accord de coproduction, il ne manquait que le partenaire le plus logique, le plus normal, et celui qu'on aurait pu considérer comme le plus essentiel : l'ORTF !

Voilà pour le départ. Et le thème ? Et les mobiles ? En ce qui me concerne, l'idée que je retrouve toujours depuis que je m'occupe de faire ce genre de cinéma qu'on appelle documentaire (et qui ne l'est pas plus que n'importe quel film de Lubitsch, de Fellini ou de Bresson), c'est que l'attitude qui consiste à croire qu'on peut séparer ce qu'il est convenu d'appeler la politique des autres activités humaines, telles que l'exercice d'un métier, la vie de famille ou l'amour, cette idée constitue la pire des fuites devant la vie elle-même, devant les réalités de la vie. Peut-être est-ce le fait d'avoir été plusieurs fois déraciné au cours de mon enfance, d'avoir grandi dans l'ombre d'une menace politique, qui explique qu'à mes yeux ces cloisons étanches n'existent pas, alors qu'on voudrait tant les ériger. A mon avis, cette volonté si tenace correspond à un besoin maladif de fuir la réalité, voire de se disculper, et explique en grande partie toutes les aberrations de notre époque.

Et attention ! Une fois de plus, après une flambée d'engagements et de dialogues, la politique est déjà en train de passer de mode. En sorte que ceux qui en parlent encore redeviennent ce qu'ils ont toujours été... des emmerdeurs ! Pourtant, le très classique, « Moi, monsieur, je ne fais pas de politique », n'est-ce pas la porte ouverte aux fours crématoires de l'avenir ? Mais alors, si la politique fait partie de la vie, s'y imbrique quotidiennement, les histoires politiques pourraient-elles passionner, divertir, faire rire ou pleurer un public au même titre et selon les mêmes techniques de récit que les histoires d'amour ou d'aventure ? Je le pense ! *Le Chagrin et la Pitié* est un film fondé essentiellement sur cette préoccupation, sur cet acte de foi. Et pourtant, le plus paradoxal, c'est que ce n'est pas en premier lieu un film politique, c'est un film sur le courage et la lâcheté en période de crise. De ce point de vue, c'est presque un western...

III. La télévision par les réalisateurs de *Rue des archives*.

Institut national de l'audiovisuel, Fonds INA – Institut national de l'audiovisuel ;
Production et coproduction INA (14) ; Dossier 69.

En 1979, la série *Rue des archives* propose des anthologies d'archives de la télévision sur des thématiques particulières en laissant carte blanche à des « auteurs-réalisateurs » ; l'expérience de réalisation doit constituer une réflexion sur la nature et l'usage des archives audiovisuelles, et chacun d'entre eux est invité à s'exprimer sur son rapport à ces dernières. Les textes présentés ci-dessous sont accessibles dans les archives imprimées de l'Institut national de l'audiovisuel.

Les passages coupés sont signalés par des points de suspension entre crochets ; certains passages sont brièvement résumés par une phrase en italique.

La télévision par Carlos de los Llanos¹

Je pense que la télévision c'est un témoignage de notre vie, un témoignage moderne. Et je crois que bonne ou mauvaise, la télévision enregistre et raconte notre existence, notre histoire. Quand on fait appel aux archives, on fait appel à notre mémoire, on se rappelle que l'on était comme ça il y a quinze ou vingt ans. [...] Dans la masse des documents de n'importe quelle année, il y a la vérité sur l'année. Je crois que la façon de traiter les sujets, le ton utilisé, c'est aussi un témoignage sur l'époque. Je trouve que le style est très important. Il y a des documents qui valent la peine d'être utilisés, non seulement par leur contenu ou ce qu'ils racontent, mais aussi par la façon de cadrer, la façon de faire l'interview, la qualité de la couleur ou du noir et blanc. [*L'image d'archives présente un intérêt : pouvoir dire « ce n'est pas moi qui ai fait ça »*]. Peut-être que j'ai donné à certains images une importance dans l'émission qu'elles n'avaient pas le jour où elles ont été diffusées pour la première fois. Mais c'est le propre de ces émissions d'archives de permettre un deuxième regard, donc un autre regard sur ces images apparemment identiques. [...] Je trouve que notre utilisation des archives dans cette série est une utilisation extrêmement noble. Il s'agit d'un exercice de style avec plusieurs données : une certaine fidélité à la valeur intrinsèque du document, une fidélité à l'époque, une fidélité à ce qu'a été la télévision. Et à partir de là, il faut adopter un point de vue sur le thème.

La télévision par Gérard Patris²

[*La réalisation de la série constitue un « moment historique de la télévision »* :] Pour moi, les archives ce sont des cadavres qu'on garde. Ce sont des morts dans des boîtes, dans des cercueils de fer, des morts dont on peut se nourrir. C'est-à-dire que toutes ces images, elles n'existent plus pour personne. Elles n'existent que par moi quand je les visionne. S'en resservir, c'est les faire revivre pour d'autres. [...] Je ne crois pas que l'archive porte une vérité historique, mais plutôt la subjectivité d'une équipe de gens qui l'a fabriquée. [...] L'archive n'a de valeur que par ce qu'on en fait, c'est-à-dire comment on réfléchit dessus. [*Il souligne le rôle prédominant des documentalistes, passionnés, alors que le réalisateur ne connaît pas les images.*] Une des découvertes intéressantes de ce travail, c'est qu'à revoir tout ce qui a été fait par ces télécinéastes comme ça pendant des années, on a finalement l'image de la qualité intellectuelle d'une société.

¹ Réalisateur de *Rue des archives*, « Amour... tous ! », diffusé sur FR3 le 2 septembre 1979. Identifiant de notice INA : CPC91010901.

² Réalisateur de *Rue des archives*, « Destin », diffusé sur FR3 le 9 septembre 1979. Identifiant de notice INA : CPC79052911.

La télévision par Philippe Collin³

[*La réalisation de la série représente un travail sur un « matériel essentiellement populaire »*] Ce que l'on cherche, ce ne sont pas des grandes œuvres, mais plutôt ce qui a été le pain audiovisuel et quotidien de la grande masse des français. [...] En fait, la réalité que véhiculent ces archives ce n'est pas la réalité des événements, c'est la réalité de la télévision. [...] C'est pourquoi, au-delà des thèmes particuliers que nous traitons, nos émissions sont des pierres pour raconter une histoire de la télévision, une histoire du traitement, une histoire stylistique. [*Le montage d'archives autorise une liberté créatrice extrêmement forte »*] Quand je passe d'un enfant qui jette des pierres sur un tank en Irlande à un enfant qui jette des pierres sur un pot de fleurs dans un jeu de Pierre Tchernia de la même année, je crée une espèce d'opposition dérisoire et surréaliste, c'est une affaire de morale. [...] Il faudrait faire des journées entières d'archives avec journal télévisé, feuilleton, variétés. Il faudrait une quatrième chaîne, qui serait la chaîne d'il y a vingt ans, une chaîne d'archives...

La télévision par Raoul Ruiz⁴

[*Raoul Ruiz évoque la difficulté que représente l'impossible de « tout voir », lui qui devait traiter une centaine de dramatiques »*] Quand on regarde une bibliothèque, on peut à l'extrême prendre un livre, lire le résumé et avoir une idée de ce livre. Mais on ne peut pas prendre quinze minutes d'un film et en avoir une idée. [*La continuité des stéréotypes et la récurrence des acteurs des émissions historiques conduit une impression de cauchemar »*] Tout cela donnait une impression de labyrinthe. J'avais une carte, mon manuel d'histoire de France. Mais pour aller d'un point à un autre, il fallait passer par certains chemins : des couloirs très étroits et d'autres plus grands, qui étaient les grands événements, les batailles, les traités, par certaines figures historiques et par des images de la vie quotidienne, tout en sachant que l'histoire de France n'était pas représentée dans sa totalité par les archives.

La télévision par Robert Manthoulis⁵

Les archives, ce sont des images que la télévision, avec prémonition, a voulu mettre en boîte et conserver pour qu'un jour des gens comme nous viennent les chercher. En même temps, c'est comme une mémoire à laquelle je suis obligé de m'adapter. Quand je visionne, je

³ Réalisateur de *Rue des archives*, « Enfants si vous saviez », diffusé sur FR3 le 16 septembre 1979. Identifiant de notice INA : CPC79052078.

⁴ Réalisateur de *Rue des archives*, « Petit manuel d'histoire de France », diffusé en deux parties sur FR3 le 23 et le 30 septembre 1979. Identifiants de notice INA : CPC79057450, CPC79055076.

⁵ Réalisateur de *Rue des archives*, « La vie est un spectacle », diffusé sur FR3 le 7 octobre 1979. Identifiant de notice INA : CPC79058137.

me laisse guider par une réalité extérieure, mais qui devient progressivement ma mémoire. D'une certaine manière, toutes ces archives se mettent à m'appartenir. [...] Il y a forcément plusieurs niveaux de lecture dans ces émissions d'archives : d'abord, il y a les faits bruts, ensuite il y a le médiateur télévision qui intervient entre les faits et le public, et derrière le médiateur l'homme de télévision qui le fait fonctionner. Enfin il y a moi, caché derrière tout ça, qui choisit et organise ces images pour le public d'aujourd'hui. [...] Je ne voulais pas faire mon œuvre d'artiste. Je voulais plutôt être un interprète d'un point de vue socio-politico-historique de la télévision française et faire une émission de caractère anthropologique sur le peuple français et ses mentalités. [*Manthoulis trouve plus de liberté dans son travail quand la distance avec l'archive devient plus grande ; il serait impossible de faire une « archéologie de la télévision », du fait de la proximité temporelle.*]

IV. Un historien à la télévision : Pascal Ory.

Entretien mené le 19 août 2020, autour de la série *Mémoires de France*, produite par Pascal Ory et diffusée sur FR3 en 1982-1983.

Cet entretien est restitué tel qu'il a été mené, sans réorganisation thématique ou chronologique. On notera tout de même trois orientations principales : d'abord, l'activité de producteur de Pascal Ory pour l'émission *Mémoires de France* et le film *La civilisation du rugby* ; ensuite, les participations de Pascal Ory à des émissions historiques, en plateau ou documentaires, à partir de 1976 ; enfin, des réflexions générales sur la place de l'histoire à la télévision et la difficile saisie de la création télévisuelle comme art légitime.

Il m'a semblé préférable de restituer l'ordre de la conversation plutôt que de rétablir la logique chronologique de l'activité de Pascal Ory à la télévision, qui est explicitée dans le texte de la thèse, en particulier du fait de la richesse de cet entretien et de l'ouverture à des pistes de réflexion inattendues par la liberté de la conversation. J'ai réduit, dans l'édition de l'entretien, mes propres interventions au strict nécessaire, afin de proposer un texte le plus continu possible qui reste fidèle au discours de M. Ory.

A. Un historien producteur : *Mémoires de France* et *La civilisation du rugby*, 1982-1984.

Pascal Ory : Très sincèrement, je n'ai jamais revu ces émissions. La France est pionnière en ce qui concerne l'archive de l'audiovisuel, et en même temps, il y a des manques. Avant la loi Jeanneney, mais même après. J'en étais presque arrivé à la conclusion que *Mémoires de France* avait à peu près disparu.

La Corse c'est la première émission¹, elle est un petit peu à part. J'ai un bon souvenir de chacune des émissions avec des spécificités, en ce qui concerne d'une part mon ressenti, et d'autre part les retours que j'ai eu de téléspectateurs, ainsi que de gens de la télé. Il y en a une dont j'ai particulièrement un bon souvenir, c'est celle sur la Manufacture de Saint-Etienne, Manufrance, avec Bernard Lavilliers comme invité². Et l'autre, c'est celle qui se passe dans les Landes³. Et puis, ce qui m'est revenu récemment à plusieurs reprises, par des gens très différents, comme Jean-Noël Jeanneney, des amis, ou des gens s'intéressant au néo-colonialisme, et qui m'a étonné, c'est l'émission sur la Martinique⁴. Parce qu'il y avait Aimé Césaire. Et je me suis demandé, après, s'il y avait beaucoup de traces d'Aimé Césaire à la télévision avant ça. C'est une interview assez longue de lui, peut-être qu'il n'y en a pas beaucoup. L'intérêt de ce magazine, c'est que c'est aussi une émission avec un entretien. Pour l'historien, pour l'utilisateur d'archives, il y a les deux documentaires ; pour moi, le plus intéressant, c'est le plus court des deux. Et il y a un entretien, qui vaut ce que valent les entretiens.

Je commence par vous expliquer comment je me suis retrouvé là, ce que vous ne trouverez pas dans les archives de la télévision : c'est entièrement lié au changement politique de 1981.

J'ai adhéré au parti socialiste à partir de 1971, non pas à sa fondation en 1969, mais au moment de l'arrivée de François Mitterrand au congrès d'Épinay. C'était un tel succès d'emblée

¹ Émission diffusée le 26 janvier 1982. Elle comprend un court-métrage sur les studios de Marcel Pagnol au château de la Buzine (identifiant de notice INA : CPC8205029103), un long-métrage sur l'histoire du peuple corse et la mémoire de Pascal Paoli (CPC8205029101), et un entretien en plateau avec Pascal Arrighi (CPC8205029102).

² Émission diffusée le 23 mars 1982. Elle comprend deux courts-métrages, le plus court portant le musée de l'école laïque de Montceau-les-Mines (identifiant de notice INA : CPC8205647603), le plus long sur Manufrance (CPC8205647601), et un entretien en plateau avec Bernard Lavilliers (CPC8205647602).

³ Émission diffusée le 13 octobre 1982. Elle comprend un long-métrage sur la forêt des Landes (identifiant de notice INA : CPC8205267401) et un entretien en plateau avec Roger Duroure, député des Landes (CPC82052674).

⁴ Émission diffusée le 14 septembre 1982, consacrée à l'abolition de l'esclavage de 1848 (identifiant de notice INA : CPC82052729).

pour François Mitterrand qu'on a fini par croire que c'était lui qui avait créé le PS, alors que le PS existait depuis deux ans. Sauf que, à la surprise générale, entrant au PS avec une organisation nettement minoritaire, il devient tout de suite le premier secrétaire ; ça n'était pas gagné. J'appartenais à cette organisation minoritaire fondée par François Mitterrand qui s'appelait la Convention des Institutions Républicaines, la CIR ; on était appelés les Conventionnels. En tant que modeste militant de base, j'avais accompagné ce destin-là, avant 1968. Le résultat, c'est qu'arrivant à Paris en 1969, je suis assez spontanément d'abord à la Convention, et ensuite dans le groupe le plus mitterrandiste, qui devient évidemment central en 1971.

Les Conventionnels étaient un peu la garde rapprochée de François Mitterrand à ce moment-là. Il y avait Pierre Joxe, et plein de gens qui commençaient déjà à être importants, et qui se reconnaissaient, quand ils se présentaient à François Mitterrand qui était premier secrétaire, en lui disant « Monsieur le Président » : on s'adressait à l'ancien président de la CIR. Dans ce groupe mitterrandiste, il y a deux personnes importantes, Georges Fillioud et Serge Moati. Moati est né en 1946, en mon temps, et Fillioud est plus âgé. Il y a un groupe des médias qui se constitue à partir de lui. Serge Moati c'est bien sûr le réalisateur qui monte au sein de la télévision, et je suis très lié à lui.

Sur la télévision en tant que lieu de création, on a eu des débats innombrables avec Serge. Lui comme Bluwal, et d'autres, venait du cinéma. En 1976, Serge fait une première grande tentative de long-métrage à laquelle je suis un peu associé, avec Klaus Kinsky, *Nuit d'or*. C'est dire qu'on est assez proche, et j'ai suivi en particulier d'assez près la mise en place de ce qui est une clé de voûte de l'œuvre de Serge Moati, en-dehors du *Pain Noir* qui l'avait fait connaître. C'était une sorte d'homme-orchestre à la télévision, il était capable de tout faire. Je le comparerais à Averty que j'ai aussi connu à ce moment-là, pas du tout sur le plan esthétique, mais parce qu'ils étaient capables d'intervenir sur plein de terrains, l'essentiel étant que ce fut à la télévision. C'est vraiment l'étoile montante de la télévision, indépendamment de Mitterrand : *Le Pain Noir*, ça en fait un des jeunes qui vont succéder à terme aux vieux barons, communistes en général, comme Bluwal.

Par ailleurs, en 1981, c'est le metteur en scène de l'investiture du Panthéon. Résultat, il devient directeur des programmes de FR3. Et tout de suite – je ne lui avais rien demandé d'autant plus que j'avais d'autres priorités –, il me dit qu'il va confier une émission de télévision historique. Il y a une conférence de presse en particulier qui explique tout ça, qui s'est tenue le 7 septembre 1981 au centre Pierre Dourdan, où il présente la nouvelle grille. Il y a des victimes de 1968 qui reviennent, comme Michel Polac⁵. FR3, c'est l'endroit où ça bouge. Il y a Jean-Christophe Averty, Igor Barrère, mais aussi des gens qui ont fait moins de télévision comme Jean-Michel Damian, qui était à Radio France : c'était le grand médiateur dans le domaine de

⁵ Cf. Isabelle Veyrat-Masson, « Censure, auto-censure, maladies des médias ? Entretien avec Michel Polac. » in *Le Temps des médias*, n°1, 2003, pp. 213-222.

la musique. Serge prend Jean-Michel Damian pour la musique – il aura aussi un séminaire à Sciences Po sur la musique –, et il y a moi pour l'histoire. J'ai été un peu surpris, mais je ne l'ai pas regretté. Il me donne carte blanche, à une condition : comme FR3, c'est la décentralisation, il faut faire travailler toutes les rédactions de FR3.

Mais c'est tout ce qu'il me dit. Tout le reste, c'est sorti de moi. Donc j'ai décidé qu'on allait non seulement faire travailler les rédactions régionales, mais en plus, que ça allait être mis en scène par rapport aux régions de France. Il y aurait un tour de France : on avait convenu que je ferais le tour de toutes les stations régionales. Il y avait la question de l'outre-mer : ça a été la Martinique. On ne pouvait pas nécessairement faire la Guyane. Et puis, après *Mémoires de France*, j'ai eu la possibilité de faire quelque chose sur le même modèle mais sans le studio, un vrai documentaire auquel je tiens beaucoup, *La civilisation du rugby*⁶. Et qui, pour l'anecdote, est aussi à l'origine de *La Cuisine des Mousquetaires*, l'émission culinaire de FR3 qui a eu un tel succès qu'elle a été pastichée par les Inconnus, avec Maïté. Mais je ne m'en suis rendu compte que beaucoup plus tard. Donc, il y a le tour de France, puis la civilisation du rugby.

Il y avait quand même une petite réflexion théorique : la télévision, c'est du studio, mais je pensais que dans le documentaire il y fallait qu'il y ait du terrain. J'aurais pu leur proposer uniquement les documentaires ; mais uniquement du studio, je pense que ça les aurait gênés. Il fallait faire travailler les équipes régionales.

Je n'ai pas pu choisir les réalisateurs. Je dialoguais avec le chef d'antenne : je n'avais pas mon mot à dire, mais on me disait de choisir entre trois noms. Au bout de deux ou trois émissions, j'ai compris comment ça fonctionnait et j'ai développé un peu plus mon propos, mais c'est vrai qu'en revanche le choix du réalisateur m'échappait. Pour les thèmes, c'était entièrement mon choix et il n'y a eu aucune intervention pour les modifier. J'essayais de beaucoup préparer l'entretien évidemment ; je n'ai pas l'impression qu'il y ait eu beaucoup de coupures. J'essayais de faire en sorte qu'il n'y ait pas trop d'interventions pour éviter les modifications, dans mon dos ou dans le dos de l'invité.

Le documentaire, c'était une co-création entre moi qui avais toujours l'idée de départ, et puis le réalisateur qui, peu à peu, prenait son envol. J'ai le souvenir d'un réalisateur qui était très personnel⁷ pour le court-métrage qui concernait la Bretagne⁸. Le court-métrage traitait

⁶ Réalisé par Patrice Bellot, le film est diffusé le 22 janvier 1984 (identifiant de notice INA : CPC84050201 et est suivi d'un débat avec Albert Ferrasse, Alexandre Minkowski, André Moga et Pierre Albaladejo (CPC8405020101). Le film dispose d'une notice dans les bases de données de l'INA mais n'est pas accessible.

⁷ Il s'agit de Gérard Sanas, réalisateur pour la rédaction de France 3 Régions Rennes.

⁸ Emission diffusée le 27 avril 1982. Elle est composée d'un court-métrage sur la guerre de Vendée (identifiant de notice INA : CPC8205564601), d'un long-métrage tourné au lycée Emile Zola de Rennes, qui évoque le Père Ubu d'Alfred Jarry, et la révision du procès Dreyfus (CPC8205564603), et d'un entretien en plateau avec Michel le Bris (CPC8205564602).

d'Ubu et du lycée de Rennes. C'était assez étonnant, il avait sorti une grande marionnette d'Ubu qui traversait les couloirs. Je ne l'ai pas revu depuis, mais c'était assez intéressant.

Je proposais donc les thèmes, et je me suis dit qu'il fallait qu'on puisse parler d'autre chose que ce dont on parlait en général à la télévision, ou à la Tribune de l'Histoire : en caricaturant un peu, l'assassinat d'Henri IV par Ravallac, etc. C'était conforme à ma conception de l'histoire, c'était conforme à l'ambiance de 1981 aussi. Quand on voit les thèmes, on en trouve qui n'étaient pas forcément traités jusque-là à la télévision. Il y avait d'abord cette dimension politique au sens noble du terme : on parle de Fourmies⁹, ou de 1907. Mais pour moi c'était plus important encore de faire parler de Manufrance, ou d'un lycée. Tout est objet d'histoire. Et alors, ce dont j'étais très content, c'est le court-métrage sur la gare de Metz¹⁰. Personne ne s'intéressait à la gare de Metz à l'époque : c'est une gare maudite, allemande, la gare du Kaiser, et évidemment elle n'était pas restaurée, même pas considérée comme restaurable. Elle était très abîmée, et il fallait expliquer pourquoi cette gare était exceptionnelle. Il n'y a aucune gare au monde qui lui ressemble. Il y avait donc un court-métrage qui en traitait, mais personne n'aurait eu l'idée de faire un documentaire sur la gare de Metz qui a été depuis classée monument historique.

Il y avait quand même un manifeste historiographique derrière ça, l'air de rien. Et je tenais beaucoup à Manufrance, la gare de Metz... Le Familistère de Guise représentait déjà une dimension sociale. Je n'aime pas beaucoup le terme d'histoire sociale, parce que je trouve que toute histoire est sociale. Pour moi, les collègues qui prétendaient à cette époque-là faire de l'histoire sociale, ils faisaient l'histoire du mouvement ouvrier, ce qui est assez différent. Donc il fallait parler de Fourmies, mais l'histoire sociale allait au-delà.

Il y avait un équilibre entre les deux documentaires. Il y avait le choix de produire quelque chose qui parle au public, comme le documentaire sur Pascal Paoli, et puis un documentaire plus court qui pouvait être quelque chose qu'on n'attendait pas, qui pouvait ne pas intéresser au départ. Comme cette histoire de Marcel Pagnol, qui crée son petit Hollywood. Et je trouvais que ça donnait souvent des réalisations intéressantes.

Pour l'anecdote j'étais tellement autonome que le générique venait de moi. Je tenais à la musique : c'est la musique du film *Molière* de Ariane Mnouchkine, qui est sorti en 1978. C'était

⁹ Emission du 23 février 1982. Elle est composée d'un court-métrage sur le Familistère de Guise (identifiant de notice INA : CPC8205013503), d'un long-métrage sur le massacre du premier mai 1891 à Fourmies (CPC8205013501) et d'un entretien en plateau avec André Pierrard, ancien député du Nord (CPC8205013502).

¹⁰ Emission diffusée le 25 mai 1982. Elle est composée de deux courts-métrages, le plus court portant sur la gare de Metz (identifiant de notice INA : CPC8205303903), et le plus long sur l'histoire du peuple alsacien sous l'occupation allemande après la guerre de 1870 (CPC8205303901), et d'un entretien en plateau avec René Ehni (CPC8205303902).

le premier film d'Ariane Mnouchkine qui ne soit pas une adaptation d'un de ses spectacles, comme *1789*. J'aimais cette musique, qui illustre la pérégrination de la troupe de Molière à travers la France. C'est le premier Molière, avant qu'il s'installe à l'ombre du roi. J'aimais l'idée de la déambulation, et d'autre part, il était évident pour moi que l'image du générique serait ce tableau, qui est plus connu aujourd'hui : le *Quatrième Etat* de ce peintre italien, Giuseppe Pelizza da Volpedo. C'est un tableau un peu réaliste-socialiste, de 1900-1901. Je trouvais que ça disait bien ce que ça voulait dire.

En revanche, là où je me suis rendu compte qu'il ne fallait pas que je me laisse emberlificoter, c'est qu'on m'a imposé un décor que je ne trouvais pas très convaincant. Et il y a eu un changement de décor très vite parce que je sentais bien qu'ils voulaient en mettre plein la vue, et c'était trop. On s'en rend bien compte quand on débarque dans un milieu qu'on ne connaît pas. Je n'avais aucune expérience, j'avais une petite expérience d'interviewé mais je n'avais aucune expérience de producteur délégué. Donc évidemment, quand on arrive dans un milieu qui n'est pas le notre, on peut être confronté à quelques difficultés. J'ai un souvenir mitigé de la première émission, parce que je me sentais très ligoté par certaines choses. Je me suis peut-être un peu émancipé par la suite.

Et pour le reste, il n'y a eu pas à ma connaissance de sanction ou quoi que ce soit, il y a eu en revanche des réactions diverses et variées. Il y avait eu à l'époque quelques commentaires positifs, mais peu nombreux : la critique de télévision existait, mais n'avait pas l'importance de la critique de cinéma. C'était d'ailleurs assez souvent idéologiquement orienté, on pouvait plus ou moins prévoir les réactions des uns et des autres. Mais en revanche, j'ai souvenir qu'il y avait eu une bonne rumeur a posteriori sur Aimé Césaire et l'émission sur la Martinique, et puis qu'il y avait eu esquisse de polémique pour la Corse et pour l'Alsace. Ce qui ne m'étonne pas d'ailleurs. Pour la Corse, j'avais un petit peu joué volontairement avec le feu en choisissant à la fois d'évoquer Paoli, qui m'intéressait, et en demandant Pascal Arrighi comme invité. C'est moi qui l'ai choisi. Je savais que je contentais tout le monde successivement, ce qui était assez excitant. Après, le résultat...

Adrien Julla-Marcy : C'est d'ailleurs quelque chose qui se ressent dans l'émission : Pascal Arrighi est très à l'aise pour évoquer l'histoire de la Corse, évoquer Paoli, énumérer les dates ou les références. Dès qu'il s'agit de parler de politique ou d'actualité, c'est beaucoup plus compliqué.

PO : Oui, tout à fait. Mais j'ai le souvenir que je jouais un peu avec le feu, ça s'est vaguement ressenti en Corse. Il y avait tous ceux qui considéraient que la séquence sur Paoli, c'était parfait, mais alors pourquoi Arrighi... Et puis, pour l'Alsace, c'était René Ehni. Ce que je connaissais de lui, c'était ses œuvres de théâtre. C'était un personnage assez original ; l'entretien était particulier. Et je sais qu'il y a des Alsaciens, qui m'ont dit : « mais attendez, il y a des alsaciens sérieux, 95 % des alsaciens sont sérieux... » et qui me disaient que Ehni n'était pas du tout représentatif. C'était aussi un enjeu, la représentativité. Arrighi n'était pas non plus

représentatif. Mais ce qui m'intéressait chez Ehni, c'est que c'était quelqu'un qui mettait les pieds dans le plat, et je l'avais pris pour ça. Il allait peut-être trop loin dans cette direction-là.

Concernant la programmation, j'ai senti assez vite qu'on glisserait du prime time à des horaires un peu plus tardifs.

AJM : C'est un peu le destin de toutes les émissions historiques, de débiter à 20h30 et finir par être programmé à 22h.

PO : Par rapport à l'émission réalisée à Lyon, c'était un manifeste pour moi de dire que le sujet principal serait non pas Lyon mais Saint-Etienne. C'était vraiment réfléchi. Parler de Saint-Etienne plutôt que de Lyon c'était faire un pas de côté. Il s'agissait en plus évidemment de parler de Manufrance. Il ne devait pas y avoir beaucoup de documentaires à la télé sur l'entreprise, l'histoire des entreprises.

Ensuite, Serge Moati m'a donné carte blanche pour faire un documentaire plus long, sans entretien mais avec des entretiens antérieurs, ce qui a abouti avec le documentaire sur l'Aquitaine, les Landes. L'idée, c'était d'expliquer pourquoi le sud-ouest est devenu la grande terre du rugby ; d'où *La Civilisation du rugby*. L'anecdote est la suivante concernant Maïté : comme je tenais absolument à ce qu'il y ait une séquence sur la troisième mi-temps, Patrice Bello, le réalisateur, a décidé d'aller tourner auprès d'une petite équipe de rugby dans les Landes. C'est là qu'il a rencontré Maïté, qui est devenue une star ensuite. Elle faisait déjà la cuisine pour les rugbymen et elle a cassé la baraque en faisant l'émission la plus populaire de cette époque-là. Elle était un personnage incroyable, en duo avec une autre femme plus effacée, et Patrice Bello était le réalisateur. Ca a duré un peu plus d'une dizaine d'années et Maïté a rebondi ensuite. Je l'ai appris simplement grâce au mémoire de Master d'Olivier Roger¹¹ sur les émissions culinaires à la télévision. J'avais été très content de pouvoir, dans ce documentaire sur la civilisation du rugby, interroger des gens aussi différents que Jean Lacouture, le général Buis...

AJM : Chaban-Delmas, aussi.

PO : Et ça j'y tenais beaucoup. Et, pour l'anecdote, j'ai eu un prix de la fédération française de rugby¹².

¹¹ Olivier Roger, *Les mises en scène de la cuisine dans les émissions de recettes à la télévision française : 1953-2012*, mémoire de recherche de master 2, sous la direction de M. Pascal Ory, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 2014.

¹² Le film reçoit un prix de la Fédération Française de Rugby à l'occasion de la cérémonie 1984 des XV d'Or. Il est présenté le 20 janvier 1984, deux jours avant la diffusion nationale, à l'occasion d'une cérémonie du Club des Cinq Nations organisé par la FFR (Dossier de presse du film *La civilisation du rugby*, Institut national de l'audiovisuel, Fonds FR3 – France 3, Téléfilms (février 1983-juillet 1984)/Documentaires (1983-1984)/Un soir de fête / Emissions de divertissement (1984)).

AJM : Oui, aux XV D'or.

PO : Et le président Ferrasse, qui était vraiment une autorité, m'avait remis le prix. C'était assez drôle d'être lauréat de la FFR.

AJM : D'ailleurs, il participait au débat qui suivait la diffusion du film.

PO : En effet. La question, c'était de voir comment le rugby a débarqué d'Angleterre dans le sud-ouest, pourquoi il y a pris corps, avec toutes les hypothèses. Ensuite, il y a plusieurs rugbys dont le rugby à XV et le rugby à XIII, qui s'appelaient encore « jeu à XIII ». Et puis, d'autres interrogations : qu'est-ce que c'est que le rugby des villages ? Le rôle des femmes dans tout ça, sont-elles exclues ou pas ? Je me demande s'il n'y avait pas une allusion à cette socialité masculine, et puis il y avait la troisième mi-temps. N'étant pas du sud-ouest, c'était toutes les questions que je me posais sur la manière dont un sport s'acculturait de l'étranger. La clé était évidemment la rencontre entre les colonies anglaises du sud-ouest, principalement celle de Pau, et les pratiques de jeu de balle à la main. Les deux avaient collé ; pour simplifier, les Anglais sont arrivés avec le puritanisme ; le sport symbolisait la guerre, donc il devait être contenu à l'intérieur d'un certain chronométrage, d'un certain terrain. Ils sont arrivés avec ça sur des terrains complètement différents qui sont les jeux de balle à main, principalement la soule, qui se jouait entre villages. Et ça finit par coller, c'est ça qui est intéressant. Et quand Bordeaux a battu le PUC, ça a quasiment été considéré comme la revanche de la bataille de Muret. Le sud-ouest reprenait sa revanche sur le Nord : ces petites choses sont évoquées plus ou moins. Il y avait Rémy Pech, président de l'université de Toulouse, que je connaissais bien, qui m'avait dit hors-caméra que la différence entre rugby à XIII et rugby à XV, c'est que le rugby à XV restait quand même plus proche d'une pratique amateur, et, pour simplifier, des socialistes voire des communistes, alors que le rugby à XIII est plus individualiste – d'ailleurs, quand on est plaqué on peut garder la balle. Ce sont des professionnels ou semi-professionnels, et donc, c'est un sud-ouest qui vote radical et non pas socialiste. Alors je lui avais demandé de me répéter ça devant la caméra : il était un peu moins affirmatif. Mais je trouvais ça assez excitant ce genre de questions dans un documentaire.

AJM : Et puis il y avait aussi la possibilité de parler de Vichy, par rapport au rugby à XIII.

PO : Oui, et je pense que ça a été évoqué puisque Vichy a été quinziste. Et le rugby à XIII s'est retrouvé à la Libération sans le sou, sans ses propriétés qui avaient été confisquées par le rugby à XV, confisquées par l'état de Vichy et données au rugby à XV. Et bien qu'ils aient été victimes de Vichy, le rugby à XIII n'a jamais complètement remonté la pente.

Evidemment, les réalisateurs avaient leur patte. Certains étaient franchement meilleurs que d'autres mais en tout cas on travaillait beaucoup ensemble. Je n'étais pas forcément présent pour des interviews ; pour *La civilisation du rugby*, je me souviens d'être allé sur le terrain. Mais pas pour les documentaires de *Mémoires de France*, qui étaient tournés assez vite. Mais il y avait

discussion en amont, il y avait projection de rushes, de pré-montage. J'étais encore plus attentif au court-métrage, au documentaire le plus court. Il était un peu monographique et surprenait parfois : on ne parlait pas du Familistère à l'époque, de même pour le lycée de Rennes... C'est pourtant dans le même lycée que vous avez Ubu et le procès Dreyfus, à quelques années près. Des choses comme ça me plaisaient bien.

AJM : Concernant le style des courts-métrages, les plus courts sont effectivement plus originaux que la première partie qui correspond à un documentaire de télévision plutôt classique, qui inclut du montage d'archives, alors que la dernière séquence s'assimile à une promenade, où la caméra va chercher des angles assez inattendus.

B. Expert, conseiller, médiateur ? Premières incursions à la télévision, 1976-1981.

En avril 1977, Pascal Ory est contacté pour participer à un magazine historique. Histoires de l'Histoire, de Jean-Jacques Bloch et Pierre Miquel, est un projet d'émission quotidienne, devant aborder des sujets historiques variés, dont les premières moutures sont élaborées en 1973, voire en 1970. La première formule de l'émission ne convenant pas à la production, des modifications sont apportées en mars 1977 et prévoient la participation d'une équipe de jeunes universitaires, rassemblés autour d'André Kaspi, pour épauler l'auteur originel Pierre Miquel et proposer de nouveaux sujets. Ce magazine historique n'est finalement jamais diffusé. Les archives conservées à l'Institut national de l'audiovisuel ne permettant pas de faire toute la lumière sur les raisons de cet abandon, il était important d'en aborder la question lors de cet entretien.

PO : J'y suis peut-être entré par Pierre Miquel, ou André Kaspi. En tout cas c'était par les historiens : Jean-Jacques Bloch je le connaissais pour des génériques d'émissions mais je ne le connaissais pas personnellement. René Rémond était mon directeur de thèse, et j'avais donc de bonnes relations avec André Kaspi. C'est intéressant que vous me parliez de lui, car ça correspond au moment où il m'embauche, entre guillemets, pour quelque chose qui a laissé des traces : le premier colloque, sauf erreur, sur l'antisémitisme en France à l'époque de Vichy¹³. Il y avait eu le premier colloque sur Vichy à Sciences Po, quelques années auparavant¹⁴, qui avait choqué certains, parce que ça s'arrêtait en 1942 et que l'antisémitisme n'était même pas évoqué. Ça, c'est l'état de l'historiographie à l'époque. André, lui, était reconnu comme jeune spécialiste des Etats-Unis, mais il avait des raisons personnelles d'être sensibilisé à la question de l'antisémitisme, et il avait eu depuis toujours un regard là-dessus. Il m'avait associé à la

¹³ Cf. Georges Wellers, André Kaspi, Serge Klarsfeld (dir.), *La France et la question juive : 1940-1944*, actes du colloque du Centre de documentation juive contemporaine, 10-12 mars 1979, S. Messinger, 1981.

¹⁴ En 1970.

préparation, dans le cadre du CDJC, (Centre de Documentation Juive Contemporaine), qui s'est retrouvé dans le mémorial de la Shoah, à un grand colloque sur l'antisémitisme sous Vichy. Et j'ai été petite main de ça. Ça a été un colloque fondateur, dont les organisateurs étaient André Kaspi, Serge Klarsfeld, qui commençait à être connu, et Georges Wellers. Ce projet s'est mis en place, sauf erreur, en 1977. Le colloque a eu lieu en 1979 ; entre les deux, en 1978, il y a eu la fameuse interview de Darquier de Pellepoix¹⁵, interview capitale parce qu'elle a énormément accéléré la réflexion et la polémique sur Vichy et les juifs, qui commençait à monter. Avec l'interview, ça monte au sommet, jusqu'au président de la République, tous les journaux en parlent. Ça a plus d'impact encore que le *Chagrin et la Pitié*. On était donc en train de préparer le colloque pendant ce temps-là, André, Klarsfeld, Wellers, et moi, mais moi j'étais vraiment en arrière. Je suis intervenu pour une communication érudite, mais par ailleurs dans le débat, je suis allé assez loin dans l'interrogation sur l'identité française, sur la xénophobie. Heureusement, une partie des actes ont été conservés. Je me suis rendu compte qu'il y avait eu un dialogue assez intéressant en 1979 là-dessus entre Léo Hamon et moi. En quoi consistait ce projet ?

AJM : C'est assez peu défini, dans les archives. C'est un projet d'émission relativement courte, des court-métrages qui doivent durer à peu près huit minutes, sur des sujets historiques divers sans avoir une orientation en particulier. Il y a plusieurs thématiques, qui sont abordées. D'ailleurs vous-même vous en aviez proposé plusieurs. C'est un projet qui à la base devait être écrit par Pierre Miquel, et je suppose que c'est lui qui devait être face caméra, l'idée étant d'aborder un sujet historique en projetant des documents sur un écran derrière l'historien. C'est du Marc Ferro avant Histoires parallèles. Et pour des raisons que je ne connais pas, la première série de tournages n'a pas satisfait la direction de la chaîne, et le projet a été reconsidéré en envisageant de faire plusieurs groupes d'historiens. Chaque historien prendrait alors entre une et trois émissions, ce qui permettrait d'avoir un nombre assez conséquent d'historiens à l'écran. A ce moment-là vous avez proposé trois synopsis, notamment sur les expositions universelles de Paris¹⁶.

PO : Cette thématique me passionnait depuis très longtemps, et j'en avais fait mon sujet de thèse principal. A l'époque il y avait la thèse d'état et la thèse de troisième cycle. Et donc ma thèse de troisième cycle est devenue ma thèse d'état parce que c'était la politique culturelle du Front Populaire¹⁷. Et j'ai mis vingt ans à la terminer, c'est devenu ma thèse principale quand j'ai vu l'ampleur que ça prenait. Je me suis rendu compte que c'était monstrueux. C'est peut-

¹⁵ « A Auschwitz, on n'a gazé que les poux », interview de Louis Darquier de Pellepoix, *L'Express*, 28 octobre 1978.

¹⁶ Lettre de Pascal Ory à Jean-Jacques Bloch, Institut national de l'audiovisuel, Fonds Jean-Jacques Bloch, Projet de série « Histoires de l'histoire ».

¹⁷ Pascal Ory, *La politique culturelle du Front populaire français, 1935-1938*, thèse d'Etat sous la direction de M. René Rémond, Université Paris-Nanterre, 1990.

être comme ça, d'ailleurs, que j'ai connu Madeleine Rebérioux, parce qu'elle s'intéressait aussi aux expositions¹⁸.

AJM : Ensuite vous avez proposé la naissance de la photographie, et en troisième thème vous avez proposé Attila. Puis, vous avez proposé des séries de thèmes : « maudits et méconnus », il s'agissait de parler d'Attila, de Néron, de Richard III, et d'autres. Vous avez proposé « révoltés, réfractaires et marginaux », « maîtres spirituels », « histoire de la culture populaire », « les édifices de la cité », « géographie historique de Paris », « les grands procès », et « les grandes mystifications »¹⁹.

PO : Ca correspond à des préoccupations qui sont restées, souvent, les miennes. La réflexion sur la géographie de Paris mais sous l'angle en particulier du symbolique, c'est toujours resté un projet parce que j'ai pas mal de boîtes d'archives avec des projets, dont un de cet ordre-là. Le livre que je viens de terminer pour Gallimard, *Qu'est-ce qu'une nation ?*²⁰ représente 45 ans de séminaire.

Pierre Miquel est un peu oublié aujourd'hui ; il avait réussi à être un peu comme Max Gallo, un universitaire qui était devenu un médiateur. D'ailleurs on n'y pense pas dans l'histoire complexe du rapport des historiens avec une forme de médiation de l'histoire ; on finit par oublier Miquel, parce qu'à cette époque-là ils n'étaient pas très nombreux à pouvoir intervenir dans des émissions assez populaires, même en tant qu'auteur, à la radio ou à la télévision. Souvent, le collègue en question se grille auprès de ses collègues. C'était un peu le cas de Miquel. D'autant plus que s'il publie des ouvrages de vulgarisation, ce qui est autorisé à tout le monde, et que pour ses collègues il devient un spécialiste de la vulgarisation, il régresse... Et c'était clairement le cas de Pierre Miquel. C'est l'image qu'il y avait de lui, alors que c'était un historien solide par ailleurs.

AJM : C'est un historien de premier plan concernant la médiatisation de l'histoire.

PO : Tout à fait. Et un peu oublié aujourd'hui. On récite sans arrêt Duby, dont la contribution est tout de même plus limitée, parce que Duby a continué à être au top niveau jusqu'au Collège de France tout en acceptant d'être dans une logique de médiatisation, très limitée ou contrôlée. Mais c'est plutôt l'exception. La forme Miquel, la forme Gallo sont encore différentes. Et puis on peut se poser la question, par rapport à Duby ou Braudel, de savoir si la télévision d'aujourd'hui serait capable de faire ça. A ce moment-là, on est encore dans les derniers sursauts de la télévision gaullienne. A côté des *Perses* avec Jean Prat à 20h30, du *Dom*

¹⁸ Madeleine Rebérioux encadre notamment à cette époque des recherches d'étudiants qui portent sur les expositions universelles et coloniales. Cf. Catherine Hodeir, *Le non-dit dans l'exposition coloniale, Paris 1931*, mémoire de maîtrise, sous la direction de MM. Jacques Droz, Jacques Girault, Mme Madeleine Rebérioux, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 1978.

¹⁹ Lettre de Pascal Ory à Jean-Jacques Bloch, *op. cit.*

²⁰ Pascal Ory, *Qu'est-ce qu'une nation ? Une histoire mondiale*, Gallimard, 2020.

Juan de Bluwal, en prime-time. Ce type de télévision, avec à l'époque pas de concurrence privée... Dans les années 1970 il en reste encore quelque chose, malgré tout.

AJM : Concernant les années 1970, vous êtes intervenu sur France Culture, il me semble, dès 1975 ?

PO : Plutôt 1976, puisque je crois que j'étais intervenu pour mon premier livre, en 1976, pour *Les collaborateurs*²¹. J'ai été invité par Jacques Duchateau pour *Panorama*, le magazine de l'actualité culturelle en direct, qui a toujours un successeur aujourd'hui. A l'époque il y avait beaucoup de monde, c'était parfois assez vif, assez polémique. Juste après mon passage, Jacques Duchateau, le producteur, allié par ailleurs à des mouvements non-conformistes dans le collège de Pataphysique, m'a appelé en me demandant si je voulais participer, de l'autre côté du micro. J'ai dit oui, et ça m'a beaucoup occupé pendant toute la durée de l'émission. J'étais dans la médiatisation, pas spécifiquement de l'histoire, mais dans le commentaire et la médiatisation, je devenais journaliste. Mon père était journaliste, et je m'étais construit par rapport à lui, en ne faisant pas de journalisme. Pour moi l'historien pouvait aller plus loin dans l'investigation de la société que le journaliste. Et *in fine*, le journalisme m'a rattrapé sous la forme du commentaire, de l'analyse, de la médiation, etc. A cette époque-là je suis devenu un homme de radio plus que de télévision.

AJM : Est-ce que vous faites tout de même un lien entre cette expérience à la radio et, par la suite, l'expérience à la télévision ?

PO : C'est difficile à dire. Je n'étais quand même pas dans la même situation à la radio, où j'étais un commentateur, qu'à la télévision où il fallait que je crée un objet. J'ai toujours aimé enseigner ; il y a l'enseignement, il y a le commentaire radio, la participation à des débats, et en effet, la télévision, c'était quand même un troisième niveau parce qu'il y avait la volonté de vulgarisation au sens de popularisation, avec la construction d'un objet, même si je n'étais pas le réalisateur. Donc, oui, il y avait bien sûr un lien. La télévision a fait appel à moi pour être dans une position d'expert. Ça, c'est la première étape. *Mémoires de France*, c'est une exception. Je suis resté expert, jusqu'à devenir peu à peu conseiller historique de séries, et actuellement, quand j'interviens sur le théâtre audiovisuel, je freine un peu, parce que, sinon, ce serait ma seule activité. Conseiller historique, ce n'est pas la même chose que d'être expert.

AJM : Ce qui est encore différent d'être auteur.

PO : Absolument. Depuis quelques années, je suis dans une situation de plus en plus de conseiller historique, et je refuse de plus en plus l'expertise, parce que je n'ai plus le temps ; c'est une question de priorité. J'ai déjà participé comme conseiller historique à un docu-fiction,

²¹ Pascal Ory, *Les collaborateurs : 1940-1945*, Editions du Seuil, 1976. L'émission en question date de mai 1977 : *Parti pris*, « Collaboration et nationalisme », diffusé sur France culture le 3 mai 1977. Identifiant de notice INA : PHD98211049.

j'ai même participé, alors que j'étais de ceux chez les historiens qui étaient dubitatifs, à un documentaire qui a été colorisé et sonorisé. Autre débat. Sonoriser, c'était très justifié dans la mesure où il y avait un remarquable fonds d'archives muettes et qu'on pouvait les sonoriser grâce à un verbatim. Enfin c'est dire que j'ai été associé à ça et, en ce moment, c'est encore une nouvelle étape, je suis conseiller historique pour quelque chose qui prend la forme d'une fiction. Et donc au moment dont on parle, je commence à être sollicité sur cette notion d'expertise, je dirais vers 1978, 1979.

AJM : D'ailleurs, à ce moment-là, vous intervenez dans des émissions justement, vous êtes intervenu trois fois aux Dossiers de l'écran entre 1980 et 1988.

PO : C'est possible. J'ai le souvenir de 1980, c'est quelque chose d'exceptionnel, les *Dossiers de l'écran* ont produit un film sur le congrès de Tours²². C'est une fiction documentaire, mais une fiction. Je ne suis pas du tout intervenu là-dedans, mais j'étais dans le studio, après, pour le fameux débat. Au départ, ils envisageaient d'inviter Mitterrand, et puis un historien proche du PS, ça aurait été moi. Finalement, Mitterrand est le candidat aux présidentielles, il ne peut plus évidemment être présenté par l'émission, et il est remplacé par celui qui vient de le remplacer comme premier secrétaire et que personne ne connaît, Lionel Jospin. C'est la première apparition, je crois, de Lionel Jospin à la télévision. Et il y a Georges Marchais, avec l'historienne communiste Danielle Tartakovski.

AJM : Et puis l'année d'avant, vous aviez participé à l'émission L'Histoire en jugement²³, aussi, sur le général Weygand, face à Henri Amouroux.

PO : Tout à fait. Ça, c'est un souvenir mitigé. Je ne savais pas à l'époque qu'Amouroux n'était pas simplement un journaliste qui faisait de l'histoire, ce qui est tout à fait honorable. Pendant l'Occupation, le jeune Amouroux était plutôt vichyste. Mais il y a une émission de la télévision suisse romande à laquelle j'ai participé, qui était également un jugement. C'était le procès Pétain. Cette idée qui paraît aujourd'hui très moderne de refaire le procès fonctionnait à l'époque. J'avais une trentaine d'années, je commençais à être repéré par certains comme quelqu'un qui ne bafouillait pas trop.

AJM : Après ça, vous avez fait plusieurs émissions de plateau, notamment en 1980-1981, une sur le 14 Juillet²⁴, et une sur André Malraux²⁵. Ce que je trouve intéressant, c'est que j'ai l'impression

²² *Les Dossiers de l'écran*, « Une famille déchirée depuis soixante ans : la gauche », Antenne 2, 29 avril 1980, identifiant de notice INA : CPB16001628.

²³ *L'Histoire en jugement*, « Le Général Weygand », TF1, 8 août 1979, identifiant de notice INA : CPA79055055.

²⁴ *Le 14 Juillet, centenaire d'un choix*, Antenne 2, 13 juillet 1980, identifiant de notice INA : CPB80051425.

²⁵ *Fenêtre sur*, « André Malraux : destin d'un jeune homme », Antenne 2, 12 novembre 1981, identifiant de notice INA : CPB93007024.

qu'avant la fin des années 70, le mécanisme classique pour les historiens consiste à passer aux Dossiers de l'écran, à participer à des émissions de débat, et qu'à partir du milieu des années 1970 la médiatisation passe beaucoup plus par les émissions littéraires où on vient présenter un ouvrage. Et vous, à ce moment-là, vous avez fait un peu le chemin inverse, vous êtes d'abord apparu sur des émissions de plateau en tant qu'expert et c'est seulement à partir de la deuxième moitié des années 1980 que vous êtes passé à *Apostrophes*²⁶, à *C'est à lire*²⁷...

PO : Oui, c'est bien vu. La préoccupation, c'est que comme il y avait aussi cet engagement politique, en 1981 s'est posé la question de savoir si j'arrêtais là l'université, qui avait été très accueillante, pour aller un peu plus vers le ministère de la culture. Voire au-delà. Et on m'a fait des propositions intéressantes, j'ai réfléchi et j'ai dit à mes interlocuteurs que je préférais rester dans l'université. C'était une vraie question, évidemment : savoir où on puise sa légitimité. Et ce n'est pas facile de réussir à trouver un équilibre, s'il existe. Les émissions littéraires permettent de maintenir un équilibre. Il est tout à fait normal que les plus grands esprits, les Michel Serres ou Claude Lévy-Strauss se retrouvent à *Apostrophes*. Ce n'est pas incompatible. En revanche il y en a d'autres, Pierre Miquel c'est autre chose, bien sûr.

*AJM : Également en 1981, vous avez joué un rôle tout à fait classique, d'expert interviewé, dans un documentaire de la série Vive l'Histoire, consacré à la Fête nationale : « Quand la République s'invente une fête ».*²⁸ *Vous êtes intervenu sur toute la période contemporaine, depuis la fin de la Première Guerre mondiale.*

PO : Par Stéphane Bringuier, ça me revient. On parlait de préoccupations sur la longue durée, et j'avais ouvert depuis un certain temps un dossier qui ferait mon prochain livre. J'en avais parlé avec Pierre Nora, sur l'histoire des politiques symboliques. Il s'agissait de réfléchir à comment on mobilise l'emblématique, le monumental, et le rituel, au service du politique. En considérant bien entendu que le politique c'est autant celui qui est au pouvoir que celui qui est dans l'opposition. J'ai écrit des textes théoriques à ce sujet, j'ai fait des petites monographies, notamment sur le 14 Juillet, et brutalement j'étais devenu une sorte d'expert du 14 Juillet. Et c'est comme ça que je me suis retrouvé dans l'entreprise de Pierre Nora, *Les Lieux de Mémoire*. Et je n'ai pas abandonné, j'ai travaillé sur le drapeau, sur la terminologie, mais toujours dans la perspective d'une synthèse qui j'espère, verra le jour d'ici deux ou trois ans.

AJM : En revenant à Mémoires de France, j'aimerais que vous puissiez m'en dire plus, précisément sur la préparation et le travail des émissions, et notamment concernant le rythme de

²⁶ *Apostrophes*, Antenne 2, 12 avril 1985, identifiant de notice INA : CPB91004818.

²⁷ *C'est à lire*, « Pascal Ory et Jean-François Kahn », TF1, 19 avril 1985, identifiant de notice INA : CAA8500108301 ; *C'est à lire*, « Pascal Ory et Dominique Desanti », TF1, 27 novembre 1986, identifiant de notice INA : CAA86033533.

²⁸ *Vive l'Histoire*, « Quand la République s'invente une fête », FR3, 12 juillet 1981, identifiant de notice INA : CPC81051783.

production. Puisque c'était une diffusion mensuelle, est-ce que le rythme de travail était aussi lié aux émissions, où est-ce qu'elles se faisaient toutes d'un bloc avant d'être diffusées sur une année ?

PO : Dans mes souvenirs ça se chevauchait, ce n'était pas un travail en bloc. C'était d'ailleurs harassant, mais il fallait anticiper sur la suivante avant de terminer la précédente. On avait quand même cadré les régions à l'avance. Donc les gens se préparaient un petit peu. J'ai à cette occasion vu la qualité de ces équipes, avec des réalisateurs à qui je disais de se lâcher, et ils le faisaient plus ou moins. Parfois c'était presque trop, mais c'était des gens qui ne demandaient pas mieux qu'on leur dise : « mais allez-y ! ».

AJM : A propos de la préparation des émissions, est-ce que vous travailliez en lien avec des documentalistes, sur de la recherche bibliographique, sur un sujet, sur de la recherche iconographique ?

PO : C'est une bonne question. Il y avait, évidemment, un travail de documentation, mais ce que je ne saurais plus vous dire, c'est s'il y avait quelque chose de centralisé. Dans mes souvenirs, tout est régional, y compris la documentation. C'était vraiment des moyens régionaux sur le plan technique, des réalisateurs travaillant régulièrement avec telle ou telle station régionale. Pour ce qui est de la documentation, j'avais l'impression que c'était la même chose.

AJM : Est-ce que vous vous preniez part à ce travail ?

PO : J'avais les idées, oui ; j'apportais même des images, des photos. Je me rappelle d'une photographie du Familistère. Mais bien sûr, je n'étais pas le documentaliste. A vrai dire, comme j'apportais le sujet, généralement je conseillais la lecture de tel ou tel ouvrage. Mais je ne pouvais évidemment pas m'occuper de tout. Sur le sujet, l'approche, on pouvait négocier sur des détails, mais ça a toujours été, grosso modo, mes sujets. La plupart du temps, les réalisateurs comprenaient très bien au quart de tour. Et après, ça devenait leur œuvre. Mais je ne voulais pas me retrouver avec des points de vue historiographiques erronés à mes yeux. En revanche, ils pouvaient développer une dimension plus que je ne l'aurais fait. C'était leur œuvre. Je sais qu'il y avait toujours une structure préalable. C'était mon travail. Ensuite, c'était souvent chahuté par le réalisateur. Mes instructions consistaient plutôt à dire qu'il ne fallait pas oublier tel ou tel aspect, qu'il fallait que le téléspectateur s'en sorte avec des informations de telle ou telle nature. Comme ça se chevauchait, je ne sais pas si toutes les stations étaient mobilisées dès le début, mais il y avait plusieurs projets en même temps en cours.

C. Télévision, histoire, création : quelques réflexions.

AJM : J'aurais quelques questions relatives aux représentations que vous avez pu vous faire de la médiatisation de l'histoire à la télévision, avant et pendant votre activité. Quelle devait être pour vous la place de l'histoire à la télévision ? Est-ce qu'il y avait un modèle d'historien médiatique, est-ce que vous aviez des références en tête ?

PO : Pour moi il y avait deux choses. Il y avait d'excellents auteurs de documentaires, par exemple Bringuier. Mais je ne les voyais pas comme des historiens ; j'étais convaincu que le documentaire, de manière générale, était quelque chose d'important, de passionnant, et c'est pour ça que je me suis retrouvé à la SCAM. A l'époque j'avais des relations avec Pierre Kast. Jean Grémillon, qui a travaillé avec Kast, ne faisait plus que du documentaire à la fin de sa vie, parce qu'il n'avait plus les moyens de faire des longs-métrages de fiction. J'avais donc un tropisme, un respect pour le documentaire. Mais pas spécifiquement pour le documentaire historique, pour le genre documentaire. D'autre part, à la télévision, il y avait pour moi quelqu'un qui appartenait à une autre école, Alain Decaux. Et je comprenais qu'il y avait d'un côté la logique de l'historien et de l'autre côté la logique du conteur, du griot. Pour moi, Decaux faisait très bien son job, qui était celui d'être un conteur. Le conteur médiéval va raconter un miracle de la Vierge, et quinze personnes l'écoutent autour d'un feu ; et Decaux, c'est pareil, il vous regarde dans les yeux, il n'a pas de notes, c'est incroyable, et il vous raconte l'assassinat d'Henri IV. Pour moi c'était un conteur, c'était un rôle social, mais à un aucun instant je me pensais dans cette position-là. Je n'avais pas de modèle du côté de l'histoire. A l'époque, sauf erreur, il n'y a pas encore Ferro.

J'ai quand même suivi Marc Ferro dans une tentative avec une société de production privée, une série documentaire, qui n'a pas été un très grand succès. Et il m'avait demandé de participer, parce que j'avais participé à des travaux de vulgarisation dans les années 1970. Et par ailleurs, Ferro, ça m'amène à une autre considération. Il y a quelque chose qui m'a toujours préoccupé, j'en parlais avec des réalisateurs, même s'il aurait plutôt fallu s'adresser à des producteurs. Ça consistait à envisager de faire « du Ferro » avec la télé, avec les émissions de télé. J'en étais persuadé, dans les années 1970. A ce moment-là, il y a eu une tentative éphémère qui s'appelait la Téléthèque. L'idée, c'était qu'il fallait que la télévision devienne un objet d'analyse et même de patrimoine. Le côté patrimoine, ça a quand même été un échec. Jean-Christophe Averty est considéré comme un auteur, mais qui est-ce qui s'intéresse à Bringuier, ou à Raoul Sangla ? Raoul Sangla est à la hauteur de Jean-Luc Godard, mais tout le monde s'en moque. La patrimonialisation de la télévision n'a pas du tout atteint celle du cinéma. Il n'y a pas de départements d'universités qui vont se pencher sur cet objet d'un point de vue esthétique, et pas simplement historique. Je me disais que ce que Ferro faisait sur les actualités du mercredi, il fallait le faire avec les émissions de télévision. J'ai du écrire au moins trois projets là-dessus, et ça n'est jamais arrivé au bout. Ensuite, il y a eu la tendance, un peu différente, à laquelle Pierre Tchernia a participé, qui consistait à revenir sur les premiers pas de Nagui, etc. Ce n'était pas ça le but ; c'était dire que la télévision est un miroir extraordinaire, qui dit plein de choses sur la société.

AJM : Il y a eu, à la fin des années 1970, l'émission Rue des archives.

PO : Bien sûr. Je me rappelle qu'avec *Rue des archives*, je me disais que ça commençait à émerger. Mais j'aurais voulu quelque chose qui soit un très long fil continu, comme l'avait fait Ferro. Et qui suive la chronologie. A la limite, quelque chose de relativement modeste, mais permanent, avec une sorte de capillarité. C'était quand même le modèle Ferro appliqué à la télévision. Je n'ai pas trop insisté. Aujourd'hui, depuis *Rue des Archives*, il y a délai de prescription, on peut reprendre ce genre d'idées. Ça vaudrait le coup. J'y mettrais éventuellement la fiction, *Thierry la Fronde...*

AJM : C'était en effet le propos de Rue des Archives, non pas ressortir les actualités mais tenter d'éclairer la société par les archives de la télévision. Une autre question, sur quelque chose qu'on a compris depuis que Duby en a parlé ; est-ce que cette activité à la télévision, sur un nouvel objet, a eu une influence sur votre activité historique classique ?

PO : Paradoxalement non, me semble-t-il, dans la mesure où la fonction de vulgarisation n'est pas seulement télévisuelle, ce dont j'étais convaincu depuis toujours, et que je n'avais pas besoin de cette expérience pour être vulgarisateur. Par ailleurs, l'autre possibilité aurait été de mettre l'accent sur l'activité d'auteur. Et au fond, la recherche sous sa forme classique était pour moi la plus forte. J'étais absolument persuadé que si je franchissais ce pas, je brûlais mes vaisseaux avec la recherche scientifique. J'étais très sceptique sur la possibilité de concilier les deux. C'est un peu l'équivalent du choix dont je vous ai parlé. J'avais quand même un rapport très fort à l'écriture. Et l'écrit me satisfaisait pleinement. Par ailleurs, à force d'être conseiller historique et plus simplement expert, je vois à quel point c'est un travail prenant que d'être auteur, alors que le plus beau des documentaires n'est certes pas inférieur mais n'est pas non plus supérieur à un livre. Pour le livre, je maîtrise complètement la technique, et les éditeurs sont prêts à m'accueillir. Je ne pourrais pas être auteur d'un programme audiovisuel seul. Et à vrai dire, je serais obligé de partager cette fonction avec un réalisateur.

AJM : Il y a d'ailleurs eu, pour beaucoup d'historiens qui ont participé à des documentaires, des rapports forts entre la production télévisuelle et l'écrit. Par exemple, concernant Braudel qui publie La Méditerranée, tout le monde a oublié que c'est la même équipe de rédaction que celle qui participe au documentaire, et que le découpage en chapitres est le même que celui des épisodes.

PO : Justement, ça va assez loin dans l'intervention. C'est vrai que c'est un rêve qu'on peut faire, encore aujourd'hui. Le livre, pour moi, primerait au moins dans la structure. C'est un peu comme les expositions. Être curateur d'exposition, je l'ai été plusieurs fois, et ce n'est évidemment pas moi qui vais dire que l'espace ou l'image sont secondaires, mais, par définition, c'est le livre qui emportait la mise. L'exposition a un caractère un peu éphémère, et le documentaire, qui a beau être conservé dans les archives, a aussi quelque chose d'éphémère. Tout ça est quand même très limitatif. Mais évidemment, je peux conserver le rêve d'avoir une expérience de maîtrise très poussée sinon absolue sur un objet audiovisuel.

L'intérêt pour l'audiovisuel, je l'avais déjà avant ces expériences. J'ai été dans les premiers étudiants de Marc Ferro quand il a basculé dans les arts du cinéma, à la VI^e section de l'EPHE, avant l'EHESS, où Marc Ferro, enfant de Braudel, est entré sur la Russie. Il y a introduit le cinéma en contrebande. A tel point que quand il est parti à la retraite, il n'a pas eu de successeur sur le cinéma. Isabelle Giannattasio, qui dirigeait le département de l'audiovisuel de la BnF, a aussi fréquenté le séminaire de Ferro. C'était les débuts, c'était vraiment très pionnier. On avait l'impression d'être dans les catacombes. Je n'avais donc pas besoin de me frotter à la télévision pour avoir l'intérêt pour l'audiovisuel. Aujourd'hui, je reste un peu nostalgique d'une situation dont vous parlez, Braudel et *La Méditerranée*. Mais il y a une forme de facilité pour moi à trouver un plaisir intellectuel et même parfois esthétique à un livre qui fait que ça me suffit. Et la plupart des expériences sont légèrement frustrantes. Il y a quand même un réalisateur, et puis l'historien, la plupart du temps... L'exemple fameux qu'on donnait, c'est sur le rôle de Jacques Le Goff dans *Le Nom de la Rose*.

J'ajoute que la formation et l'habitus des réalisateurs, sont de plus en plus universitaires. Ces réalisateurs sont de moins en moins des enfants de la balle, certains ont fait des études assez poussées en dehors de l'audiovisuel. Certains ont même été dans le domaine de la recherche. Je suis en relation avec quelqu'un dans l'équipe de Daniel Costelle, qui est plutôt du côté de l'écrit, c'est un chercheur passé par l'EHESS. Le rapport que ces auteurs ont avec l'objet est complètement chamboulé, parce qu'ils peuvent faire état d'une légitimité scientifique. J'avais été frappé sur un autre plan, dans les années 1970, par des artistes plasticiens, chorégraphes, qui avaient un niveau bac+3 ou bac+5, c'est inimaginable. C'est une autre génération. Karine Saporta, grande chorégraphe des années 1970-1980, avait un diplôme en sociologie. Ça se sentait d'ailleurs. On avait une chorégraphe qui savait ce que c'était l'analyse de la société. Ce n'était d'ailleurs pas forcément un avantage. Donc quand on parle d'un réalisateur de la télévision, il faut bien penser qu'il a parfois bien roulé sa bosse. En face, l'historien ne peut pas simplement dire : « c'est moi qui m'y connais, je vais trancher ». C'est quand même l'homme ou la femme de l'image qui tranche.

AJM : A ce moment-là, où vous participiez ou produisiez ces émissions, quelles étaient votre vision du public, votre compréhension d'à qui vous parliez, de qui vous regardait, chose dont je sais que vous avez été attentif ?

PO : Disons que c'est équivalent pour l'enseignement ou toute mon activité de médiateur. Je préfère donc dire médiateur qu'autre chose. Dans les années 1970, je m'en suis rendu compte en rouvrant les archives pour vous, j'avais déjà une participation à la presse écrite. J'essayais de faire en sorte de ne pas oublier que je m'adressais à un plus large public qu'à des spécialistes. Je le répète, mon père était lui-même journaliste. Donc j'avais ça assez spontanément ; je n'avais pas envie d'utiliser les mêmes mots, la même approche, en fonction du public. Je ne l'ai jamais théorisé mais je l'ai vécu. Tout en me disant que je consacrais trop

d'énergie à la presse dans les années 1970, ça s'est développé dans les années 1980, j'avais d'autres activités. Même pour le commentaire à la radio, on n'était pas là pour faire une causerie. Il était essentiel de s'interroger par rapport à qui on s'adresse. Pour moi c'était évident. Et d'ailleurs, l'une des chances que j'avais avec *Mémoires de France*, c'est qu'en dernière analyse, c'était toujours un réalisateur qui s'adressait. Moi, je me retrouvais dans l'entretien. Mais même dans l'entretien, j'espère que ce n'était pas trop pointu, érudit. En ce qui concerne les deux objets audiovisuels, j'avais affaire à des gens qui avaient en commun de ne pas être des novices, il ne faut pas oublier que c'était France 3. Il s'agissait de gens qui avaient déjà produit du reportage, et/ou du documentaire. C'était une époque où la télévision étant publique, c'était souvent des gens qui étaient de bons documentaristes, même si on ne le disait pas. On disait qu'untel travaille à FR3 ; aujourd'hui on dirait qu'untel est documentariste. D'ailleurs les documentaristes d'aujourd'hui ont effectivement bac+5 ; c'est normal et ça change. Il y a aujourd'hui un patrimoine du documentaire ; il y a la cinémathèque du documentaire à Beaubourg, et ce n'est pas ce dont j'avais rêvé, c'est-à-dire une vraie téléthèque. Il y a matière à recherche sur l'aventure avortée de la Téléthèque, installée au Palais de Chaillot. Ça n'a pas duré très longtemps dans mes souvenirs. Je pense qu'il n'y a du y avoir personne ; il y a une cinémathèque quand vous avez des aficionados, quand vous avez des ciné-clubs, qui relaient, quand vous avez ensuite des départements qui prennent ça au sérieux. La télévision n'a d'abord pas été prise en considération, avant de l'être avec la génération Jeanneney et Sauvage, comme objet d'histoire, mais jamais comme forme d'art. C'est définitivement resté un média, tout comme à la radio. C'est là où j'ai le plus travaillé personnellement, tandis que la télévision est venue à moi. Et il s'est produit pour la télévision la même chose que pour la radio. La radio s'est définie comme un art ; dans les années 30, il y a eu des colloques sur l'art radiophonique. Et puis ça n'a rien donné. Serge Moati était très préoccupé par ce sujet pour la télévision, et m'a dit à la fin des années 1970 que la télévision ne serait jamais un art, ce qui pour moi était sans doute vrai, même si je n'osais pas me l'avouer. J'ai fait une préface il y a quelques temps pour un colloque sur Averty²⁹ ; lui, c'est l'hirondelle qui n'a pas annoncé le printemps. Après Averty, peut-on citer comme ça, des gens qui ont son statut comme auteur ? Pas beaucoup La SCAM a fait un petit boulot, ils ont produit des DVD sur Bringuier, sur Claude Santelli mais on ne s'écharpe pas sur le génie de Raoul Sangla comme on le fait sur Garrel.

AJM : Il y en a quelques-uns qui ont accédé à un statut, mais uniquement chez les spécialistes de la télévision. Je pense à Jean-Marie Drot, dont on a reconnu qu'il avait un caractère exceptionnel.

PO : Oui, mais c'est vraiment très pointu, et surtout, il n'y a pas de chaire, ou de département d'études télévisuelles au sens proprement artistique du terme. La radio et la télévision sont définitivement restées un média. Comme d'ailleurs, la presse imprimée. Toutes

²⁹ Sylvie Pierre (dir.), *Jean-Christophe Averty : penser la télévision au XXe siècle*, L'Harmattan, 2019.

sont considérées comme des médias. Et reprendre ça en les considérant comme un art, c'est difficile.

V. Shoah, un contre-mythe. Claude Lanzmann

« Shoah, un contre-mythe » est paru dans un dossier destiné à la presse¹, édité par TF1 au moment de la diffusion de *Shoah* en juin 1987, accompagné d'une revue de presse dithyrambique et de l'article de l'*Encyclopaedia Universalis* consacré au film par Rachel Ertel. Il constitue un résumé condensé – et, par certains côtés, édulcoré – des points de vue de Claude Lanzmann sur son film tels qu'il les a exprimés par ailleurs, notamment dans l'entretien célèbre paru dans *Les Cahiers du Cinéma*, « Le lieu et la parole »².

Destiné à fournir des éléments de langage à des journalistes spécialisés et critiques de télévision, il est, à ma connaissance, inédit en-dehors de ce cadre de communication de la chaîne privée. Il est ici restitué tel quel, sans modification d'aucune sorte.

¹ Dossier de presse TF1 sur *Shoah*, un film de Claude Lanzmann, 1987, Institut national de l'audiovisuel, Fonds TF1 – Dossiers d'émissions, Documentaires (5).

² Claude Lanzmann, « Le lieu et la parole » entretien réalisé par Marc Chevré et Hervé Le Roux, *Les Cahiers du Cinéma*, n°374, juillet-août 1985, pp. 18-23.

Shoah est un film consacré à la destruction des Juifs européens au cours de la seconde guerre mondiale. Mon ambition a été de réaliser une œuvre cinématographique qui restitue dans toute sa magnitude cet événement majeur de l'Histoire contemporaine, une œuvre qui soit à la fois d'Histoire et de réflexion sur l'Histoire, et à la hauteur de l'événement lui-même. Au lieu de me limiter à tel chapitre ou tel épisode de la destruction des Juifs d'Europe, je me suis proposé au contraire d'appréhender celle-ci dans sa totalité, dans ses dimensions gigantesques et ses conséquences qui n'ont pas disparu avec le temps, mais ne cessent aujourd'hui encore de se dévoiler et de s'approfondir. Aussi bien par sa durée que par le nombre de ses personnages et la multiplicité des thèmes autour desquels il s'articule, il s'agit d'un film monumental. Aucun document d'archives n'a été utilisé, la totalité du métrage (350 heures) a été tournée aujourd'hui. L'enquête préparatoire a duré trois ans et demi et a été conduite dans quatorze pays différents. Dix campagnes de tournage ont eu lieu entre 1976 et 1981.

Shoah est une œuvre de non-fiction dont les protagonistes (Juifs, nazis, témoins directs ou lointains de l'extermination) prirent tous, à des titres divers, une part effective aux événements que j'ai entrepris de faire revivre. La légende, le mythe et la fiction dissolvent et affadissent l'implacable et aveuglante réalité de l'Holocauste, conduisent à une trivialisation qui débouche sur les transgressions les plus graves.

Mais *Shoah* n'est pas non plus – ne peut pas être – un documentaire dans lequel les personnages cravatés et vieilliss, et comme détachés de leur passé, raconteraient leurs souvenirs, tranquillement assis derrière leurs bureaux ou devant la cheminée de leur salon. La destruction des Juifs d'Europe fait aujourd'hui l'objet d'une connaissance d'ordre légendaire et mythique – le contraire même d'un savoir. On ne tue pas les légendes en leur opposant des souvenirs, mais seulement en les confrontant, si cela se peut, au présent inconcevable dont elles ont tiré leur origine, et la seule façon d'y parvenir, c'est précisément de ressusciter le passé comme présent, de le restituer dans une actualité intemporelle.

Cette idée (abolition de la distance entre le passé et le présent) a présidé au choix des lieux de tournage et à celui des personnages du film. A Treblinka par exemple, la terre, le fleuve Bug, la forêt, les hommes et les femmes parlent l'Holocauste, le ressuscitent, le revivent au point qu'on oublie absolument que quarante-trois années déjà se sont écoulées depuis 1942. Là-bas, la mémoire des hommes et des femmes est bien plus que fidèle, ils se souviennent de tout avec une exactitude fantastique, à la lettre hallucinatoire et, lorsqu'ils parlent, ils ne racontent pas des souvenirs, mais ils donnent l'impression de vivre encore un présent. La locomotive à vapeur qui fonce dans la nuit après avoir franchi le Bug sur un pont à voie unique entre Malkinia et Treblinka est exactement la même, un TT2, que celle qui, dans l'hiver de 1942, amenait ici les trains de Juifs en provenance de Bialystok ou de Varsovie. C'est le même coup de sifflet déchirant, c'est la même gare, les mêmes bâtiments, les mêmes rails, les mêmes quais, les

mêmes cheminots, les mêmes témoins. Rien n'a changé : nul besoin là-bas de reconstruire ou de s'efforcer à la fiction.

Jusqu'à présent, toutes les œuvres cinématographiques qui ont voulu traiter de l'Holocauste ont essayé d'engendrer celui-ci par le biais de l'Histoire ou de la chronologie : on commence en 1933 avec la montée des Nazis au Pouvoir, - ou même plus tôt encore, par exposer les divers courants de l'antisémitisme allemand au 19^e siècle (idéologie völkiste, formation de la conscience nationale allemande, etc.) - et on tente de parvenir, année après année, étape par étape, presque harmonieusement pour ainsi dire, à l'extermination. Comme si l'extermination de six millions d'hommes, de femmes et d'enfants, comme si un pareil massacre de masse pouvait s'engendrer.

A la destruction de six millions de Juifs, il y a bien évidemment des raisons et des explications : le caractère d'Adolf Hitler, sa relation au Juif considéré comme le 'mauvais père', la défaite de 1918, le chômage, l'inflation, les racines religieuses de l'antisémitisme, la fonction des Juifs dans la société, l'image du Juif, l'endoctrinement de la jeunesse allemande, le rapt de l'Allemagne entière par le violeur de charme qu'était Adolf Hitler, la discipline germanique, l'esprit juif regardé comme le négatif absolu de l'esprit allemand, etc.... Tous ces domaines d'explications (psychanalyse, sociologie, économie, religion, etc.) pris un à un ou tous ensemble sont à la fois vrais et faux, c'est-à-dire parfaitement insuffisants : s'ils ont été la condition nécessaire de l'extermination, ils n'en étaient pas la condition suffisante, la destruction des Juifs Européens ne peut se déduire logiquement ou mathématiquement de ce système de présupposés. Entre les conditions qui ont permis l'extermination et l'extermination elle-même – le fait de l'extermination – il y a solution de continuité, il y a un hiatus, il y a un saut, il y a un abîme.

L'extermination ne s'engendre pas, et vouloir le faire, c'est d'une certaine façon nier sa réalité, refuser le surgissement de la violence, c'est vouloir habiller l'implacable nudité de celle-ci, la parer et donc refuser de la voir, de la regarder en face dans ce qu'elle a de plus aride et d'incomparable. En un mot, c'est affaiblir. Tout discours qui cherche à engendrer la violence est un rêve absurde de non-violent.

C'est de la violence nue qu'il faut partir et non pas, comme on le fait toujours, des feux de camps, des chants, des têtes blondes de la *Hitler jugend*. Même pas des masses allemandes fanatisées, des « *Heil Hitler !* » et des millions de bras levés. Pas non plus de la série de mesures antijuives qui, à partir de 1933, ont peu à peu rendu impossible la vie des juifs Allemands, par de la *Kristallnacht* : le récit chronologique qui partirait du boycott d'avril 1933 pour déboucher naturellement sur l'entrée dans les chambres à gaz d'Auschwitz ou de Treblinka ne serait pas faux à proprement parler, il serait tristement plat et unidimensionnel.

Or, c'est d'une Œuvre d'Art qu'il s'agit, d'une autre logique, d'un autre mode de récit : si l'on veut par exemple que le spectateur soit touché au cœur par le scandale de la Conférence

d'Evian, il ne faut pas qu'Evian apparaisse dans le film à la place chronologique qui a été la sienne dans le déroulement des douze années de l'histoire du Nazisme, il faut au contraire commencer par la fin, par cette nuit du 7 décembre 1941 où les neufs cent juifs de la petite ville de Kolo, dans le comté de Konin eurent le privilège d'être les premiers gazés de la Solution Finale dans les bois de Chelmno. Dans le film, la Solution Finale ne doit pas être le point d'arrivée du récit, mais son point de départ : le scandale d'Evian n'apparaîtra dans toute sa force que si les camions à gaz sont déjà en action et si le spectateur est saisi par le vertige de l'accélération de l'Histoire : entre Evian et les premiers gazages des Juifs du Wartheland, trois ans seulement se sont écoulés.

Pour qu'il y ait tragédie, il faut que la fin soit déjà connue, que la mort soit présente à l'origine même du récit, qu'elle scande tous les épisodes de celui-ci, qu'elle soit la mesure unique des paroles, des silences, des actions, des refus d'actions, des aveuglements qui la rendent possible. Le récit chronologique, parce qu'il n'est rien d'autre qu'une succession d'avants et d'après, est anti-tragique par essence et la mort, lorsqu'elle survient, le fait toujours à son heure, c'est-à-dire comme non-violence et non-scandale. Les six millions de Juifs assassinés ne sont pas morts à leur heure et c'est pourquoi toute Œuvre qui aujourd'hui veut rendre justice à l'Holocauste doit se donner comme principe premier de briser la chronologie. Le suspense de l'enquête proprement dite – les difficultés et les chances de celle-ci étant elles-mêmes partie intégrante du film – se doublera donc d'un autre suspense que j'ai appelé historique et qui naîtra toujours de la confrontation entre un moment précis de l'extermination et une manifestation de non-assistance à personne en danger éloignée soit dans le temps, soit dans l'espace.

L'Holocauste aujourd'hui est légendaire à bien des titres et s'égalé aux dimensions d'un récit mythique : savoir du non-savoir, flou, vague, stéréotype. Et comme c'est le cas pour tous les mythes, des esprits forts, de plus en plus nombreux se demandent si après tout cela a bien existé. Si on peut de nos jours écrire des livres sur « Le Mythe des Six Millions » ou « Le Mensonge d'Auschwitz », c'est bien parce que toute la réalité de l'Holocauste se dissout à la fois dans le lointain évanescent et la prégnance stéréotypée du mythe sans avoir jamais été vraiment transmise. Et le propre du mythe, savoir du non-savoir, non-savoir d'un savoir, c'est de pouvoir être accommodé à toutes les façons, c'est de ne résister à aucune tentative de distorsion, et une fois celle-ci accomplie, de ne pas se plier aux efforts pour rétablir la réalité, c'est d'être plus têtue que les faits. Combien fade, de combien peu de poids apparaissent alors, face au flou et à la raideur du mythe, les souvenirs des survivants !

Et c'est la raison pour laquelle un film sur l'Holocauste doit avoir pour règle d'or le refus du souvenir, le refus de la remémoration : le pire crime, en même temps moral et artistique, qui puisse être commis lorsqu'il s'agit de réaliser une œuvre consacrée à l'Holocauste est de considérer celui-ci comme passé. L'Holocauste est soit légende, soit présent, il n'est en aucun

cas de l'ordre du souvenir. Le film que je réalise est un contre-mythe, c'est-à-dire une enquête sur le présent de l'Holocauste ou à tout le moins sur un passé dont les cicatrices sont encore si fraîchement et si vivement inscrites dans les lieux et dans les consciences qu'il se donne à voir dans une hallucinante intemporalité.

VI. Instructions de réalisation pour la série *Propaganda*

Institut national de l'audiovisuel, archives écrites ; Fonds TF1 – Dossiers d'émissions ; Documentaires (12).

Pour la réalisation de la série *Propaganda*, coproduite par l'INA et La Sept, les réalisateurs disposent d'un « vade-mecum » écrit par les producteurs qui liste les enjeux de la saisie des archives de propagande et la manière dont elles doivent être traitées par le montage ; si le document a une valeur de communication évidente – en ce qu'il est tout à fait similaire aux nombreuses déclarations d'intentions que les producteurs d'émissions mettent à disposition de la presse spécialisée –, il disparaît de la version finale du dossier de presse ; ces éléments de langage semblent donc n'avoir été transmis qu'aux réalisateurs et s'être bornés au rôle qu'ils prétendaient tenir, à savoir encadrer la réalisation de la série selon des règles précises et communes à l'ensemble des collaborateurs, lesquelles reflètent l'évolution de la réflexion des professionnels de télévision sur les faux-semblants des archives filmées.

L'image et son pouvoir sera une réflexion en forme de spectacle dont les émissions pourront être vues isolément ou à la suite, « parler » seules ou se « répondre ». Le travail de réalisation (sélection des documents, construction et progression même de chaque émission) ne se limitera pas à une mise en ordre et une mise en page. Le regard du réalisateur appliqué avec modestie mais fermeté sur une constellation de faits et de documents évitera les pièges d'une utopique et fallacieuse objectivité (surtout sur un tel sujet !) pour parvenir à un exposé lucide de la problématique soulevée par ces évocations, provocantes pour la plupart. On sera amené à varier les styles suivant les émissions, passant du récit à l'enquête, de la démonstration à la mémoire, du centripète (d'une époque à un cas) au centrifuge (d'un exemple à une période). Les diverses techniques de la vidéo seront mises à contribution pour renouveler notre regard sur les documents et mettre en place les témoignages et les analyses (mise en exergue et surlignage par gel d'image, répétition, surimpression, titrage dynamique, parcellisation, confrontation de photogrammes, etc.).

La patience de l'archiviste, l'initiative du journaliste, l'audace de l'exégète, la prudence du démineur, l'imagination du créateur, la précision de l'historien, la conviction de l'homme de communication... Voilà quelques-unes des qualités attendues des participants et réalisateurs. Mais avant tout, ils garderont en mémoire tout au long de la production de la série un certain nombre de principes, un vade-mecum dont voici l'essentiel :

1. Ne jamais séparer la citation de son contexte. Chaque document doit être replacé dans le moment historique et politique faute de quoi il sera non seulement faussé mais incompréhensible.
2. Souligner la notion de production. Le film de propagande dépend d'une volonté d'en produire. Il n'y a pas de film de propagande sans commande. Mettre en relief la participation plus ou moins officielle des structures d'état (armée, services ministériels, police, etc.) à ce type de production.
3. Ne jamais perdre de vue trois critères essentiels de l'œuvre de propagande : non seulement qui l'a commandée, mais comment elle a été montrée et sur quoi s'étayait son principe de non-contradiction. Il faudra également montrer comment un film est – ou devient – de propagande, et aux yeux de qui ?
4. Rattacher donc chaque fois qu'il est possible, le document à celui qui l'a vue en son temps, la propagande au propagandé, de manière à préciser les mécanismes de réception de la propagande, encore moins connus que ceux de sa fabrication.
5. Se concentrer sur les œuvres « efficaces » qui ont connu une très large diffusion. On ne se privera d'aucun grand « classique » mais on ne s'en contentera pas : la propagande s'est considérablement répandue à travers des actualités, films « informatifs » ou « éducatifs » tout aussi révélateurs.

6. Ne pas privilégier le cinéma-spectacle fictionnel dont la citation est d'autant plus ardue que le « message » y est délayé dans des formes habituelles de divertissement, en revanche, on recherchera dans les bandes-annonces (objet de propagande s'il en est !) l'addition des thèmes développés par le film.
7. Faire en revanche une large place aux documents issus de la télévision qui représentent une évolution capitale de la propagande, non seulement par l'ampleur numérique de l'audience mais également d'un point de vue qualitatif.
8. Utiliser comme jointure et éclaircissement des climats politiques les autres techniques de propagande. Radio, bande-dessinée, affiche, chanson, ont toujours renforcé et étayé, sinon dans certains cas créé, un discours propagandiste.
9. Ne jamais hésiter à procéder grâce au montage à des sauts dans le temps et l'espace : ressemblances et différences d'époques à pays, ne manquent jamais d'éclairer et relativiser le discours propagandiste.
10. Toujours se départir d'un jugement moral sur la notion même de propagande, celle-ci étant entachée à priori d'un caractère péjoratif. Il n'y a ni « bonne » ni « mauvaise » propagande. Elle est. Ne joue même pas le correctif de la « bonne » ou « mauvaise » intention.
11. Dépasser le stade de la propagande d'agitation liée à un contexte totalitaire pour analyser les formes multiples et plus « démocratiques » de la propagande d'intégration.
12. Ne jamais manquer surtout de bien identifier les nuances entre les œuvres de propagande manifeste et celles qui sont « tendancieuses », « orientées », « militantes », « promotionnelles », « publicitaires », etc. Ce sera s'attaquer à la difficulté de définir un contour précis de l'idée de propagande, d'autant que ses frontières ont tendance (surtout à l'époque contemporaine) à se confondre avec celles de l'information, de l'éducation et de la publicité.

ANNEXES

Annexe I. Corpus de documentaires historiques diffusés à la télévision française (1949-1989).

Les émissions ci-dessous sont classées par ordre alphabétique du titre de la série, puis par ordre chronologique de diffusion au sein de la série. Ce classement présente le défaut de ne pas pouvoir apprécier la répartition chronologique des émissions indépendamment de leur inscription dans une série, mais il m'a semblé préférable de rassembler des collections autonomes. La version numérique du corpus permet de naviguer selon différents critères, et notamment la chronologie des diffusions.

A des fins de lisibilité, j'ai limité le nombre de données par émissions au strict nécessaire : titre d'émission, titre de série, chaîne, date et heure de diffusion, durée, et identifiant de la notice INA. Ne figurent ni résumés, ni descriptions, ni génériques : l'enjeu premier de cette présentation de corpus est de permettre au lecteur de retrouver facilement les émissions dans les bases de données de l'INA. L'identifiant de la notice permet d'accéder directement à la notice complète sur le catalogue en ligne de l'Inathèque, à l'adresse : < <http://inatheque.ina.fr/index/TV-RADIO/>>.

Titre propre	Titre collection	Chaîne de diffusion	Date	Heure	Durée	ID Notice
Des champs à la ville	1920-1980 : Une révolution invisible	FR3	12/10/1980	20:32:20	00:50:30	CPC80056336
Les âges de la vie	1920-1980 : Une révolution invisible	FR3	19/10/1980	20:32:32	00:52:00	CPC80054722
Notre vie quotidienne	1920-1980 : Une révolution invisible	FR3	26/10/1980	20:36:40	00:52:02	CPC80052396
L'identité nationale	1920-1980 : Une révolution invisible	FR3	02/11/1980	20:37:25	00:49:00	CPC80055423
André Castelot raconte	30 millions d'amis	TF1	20/11/1976	17:36:00	00:28:00	CPA7605545703
André Castelot raconte	30 millions d'amis	TF1	19/03/1977	00:00:00	00:28:15	CPA7705228703
André Castelot raconte	30 millions d'amis	TF1	09/04/1977	00:00:00	00:29:00	CPA7705948203
André Castelot raconte	30 millions d'amis	TF1	23/04/1977	00:00:00	00:30:00	CPA7705071803
André Castelot raconte	30 millions d'amis	TF1	14/05/1977	00:00:00	00:35:00	CPA7705078202
André Castelot raconte	30 millions d'amis	TF1	24/09/1977	00:00:00	00:30:00	CPA7705775003
André Castelot raconte	30 millions d'amis	TF1	15/10/1977	00:00:00	00:30:35	CPA7705717802
André Castelot raconte	30 millions d'amis	TF1	26/11/1977	00:00:00	00:30:25	CPA7705725403
André Castelot raconte	30 millions d'amis	TF1	17/12/1977	00:00:00	00:30:00	CPA7705510203
André Castelot raconte	30 millions d'amis	TF1	07/01/1978	18:26:00	00:02:00	CPA7805640504

André Castelot raconte	30 millions d'amis	TF1	25/02/1978	18:27:00	00:01:00	CPA7805608002
André Castelot raconte	30 millions d'amis	TF1	29/04/1978	18:32:00	00:01:00	CPA7805142602
André Castelot raconte	30 millions d'amis	TF1	10/06/1978	18:18:00	00:01:00	CPA7805661702
André Castelot raconte	30 millions d'amis	TF1	28/10/1978	18:18:00	00:01:00	CPA10002974
André Castelot raconte	30 millions d'amis	TF1	21/04/1979	18:25:00	00:01:00	CPA7905775502
André Castelot raconte	30 millions d'amis	TF1	02/02/1980	18:30:00	00:02:18	CPA8005478403
Les droits de l'animal en 1789	30 millions d'amis	TF1	17/06/1989	18:05:41	00:08:00	CPA89009986
Tatane, un certain pique la lune	À la recherche d'Antoine de Saint Exupéry	FR3	10/06/1976	00:00:00	00:18:45	CPC76051102
Antoine quelquefois Tonio	À la recherche d'Antoine de Saint Exupéry	FR3	17/06/1976	00:00:00	00:18:44	CPC92004064
Saint Ex pour tout le monde	À la recherche d'Antoine de Saint Exupéry	FR3	24/06/1976	00:00:00	00:18:36	CPC76051203
Les tombeaux des géants	À l'aube de l'histoire	Antenne 2	23/07/1977	13:40:05	00:51:00	CPB77052657
4000 années vous regardent	À l'aube de l'histoire	Antenne 2	30/07/1977	15:03:59	00:55:55	CPB86010293
La déesse des morts	À l'aube de l'histoire	Antenne 2	06/08/1977	15:00:25	00:49:48	CPB77057730
Les guerriers du bronze	À l'aube de l'histoire	Antenne 2	13/08/1977	15:00:17	00:53:56	CPB77058611
Les celtes aux têtes coupées	À l'aube de l'histoire	Antenne 2	20/08/1977	15:00:53	00:53:35	CPB77057515
Le drame d'Alésia	À l'aube de l'histoire	Antenne 2	27/08/1977	15:01:55	00:59:30	CPB77059532
La terre transparente	À l'aube de l'histoire	Antenne 2	03/09/1977	14:22:13	00:58:20	CPB86010415

Nos ancêtres les barbares	À l'aube de l'histoire	Antenne 2	10/09/1977	15:04:30	00:55:00	CPB77052510
Actualités de jadis	Actualités de jadis	FR3	07/10/1985	17:38:58	00:07:52	CAC98038759
Actualités de jadis	Actualités de jadis	FR3	14/10/1985	17:52:42	00:07:18	CAC98038765
Actualités de jadis	Actualités de jadis	FR3	04/11/1985	17:40:15	00:07:35	CAC98038766
Actualités de jadis	Actualités de jadis	FR3	11/11/1985	17:48:42	00:07:45	CAC96001252
Semaine du 11 janvier 1946	Actualités de jadis	FR3	18/11/1985	17:34:55	00:08:05	CAC98038767
Semaine du 14 juillet 1949	Actualités de jadis	FR3	25/11/1985	17:23:35	00:07:52	CAC98038832
Actualités de jadis	Actualités de jadis	FR3	09/12/1985	17:42:22	00:07:35	CAC98038950
Dernière semaine de janvier 1950	Actualités de jadis	FR3	23/12/1985	17:34:00	00:07:34	CAC98038988
Semaine du 04 janvier 1946	Actualités de jadis	FR3	30/12/1985	17:34:21	00:08:04	CAC98039046
Première semaine de février 1950	Actualités de jadis	FR3	13/01/1986	17:36:09	00:07:11	CAC94096507
Semaine du 22 mai 1952	Actualités de jadis	FR3	27/01/1986	17:47:27	00:08:02	CAC94098377
Semaine du 08 juin 1953	Actualités de jadis	FR3	03/02/1986	17:35:09	00:07:51	CAC94098855
Semaine du 22 juin 1953	Actualités de jadis	FR3	10/02/1986	17:35:00	00:08:00	CAC86005925
Semaine du 8 mars 1951	Actualités de jadis	FR3	17/02/1986	17:32:05	00:07:50	CAC86009059
Semaine du 1er janvier 1947	Actualités de jadis	FR3	24/02/1986	17:35:55	00:06:44	CAC86010032
Semaine du 9 janvier 1947	Actualités de jadis	FR3	10/03/1986	17:38:11	00:07:53	CAC86015509
Semaine du 15 mars 1951	Actualités de jadis	FR3	17/03/1986	17:38:27	00:07:57	CAC98039117
Semaine du 24 mars 1949	Actualités de jadis	FR3	24/03/1986	17:27:57	00:07:34	CAC98039118

Semaine du 23 mars 1950	Actualités de jadis	FR3	31/03/1986	17:40:54	00:07:09	CAC98039119
Semaine du 28 mars 1946	Actualités de jadis	FR3	07/04/1986	17:38:45	00:08:38	CAC98039120
Semaine du 06 avril 1950	Actualités de jadis	FR3	14/04/1986	17:38:24	00:07:19	CAC98039125
Semaine du 18 avril 1941	Actualités de jadis	FR3	21/04/1986	17:38:09	00:07:28	CAC98039126
Semaine du 05 mai 1949	Actualités de jadis	FR3	28/04/1986	17:38:38	00:07:26	CAC98039127
Semaine du 29 mai 1942	Actualités de jadis	FR3	26/05/1986	17:24:17	00:08:46	CAC98039129
Semaine du 15 juin 1950	Actualités de jadis	FR3	02/06/1986	17:33:29	00:07:38	CAC98039130
Semaine du 20 octobre 1953	Actualités de jadis	FR3	09/06/1986	17:37:27	00:08:25	CAC98039131
Semaine du 29 juin 1950	Actualités de jadis	FR3	16/06/1986	17:33:30	00:07:49	CAC98039132
Semaine du 09 juin 1949	Actualités de jadis	FR3	23/06/1986	17:39:26	00:07:09	CAC98039133
L'Afrique en noir et blanc	Africa Blues	FR3	12/11/1989	20:41:00	00:55:42	CPC89011919
L'Afrique en noire et blanche	Africa Blues	FR3	19/11/1989	20:40:00	00:55:47	CPC89012084
L'Afrique en blanc et noir : le soin des âmes	Africa Blues	FR3	26/11/1989	20:42:00	00:53:53	CPC89012290
L'Afrique en blanc ou noir : de l'empire à l'indépendance	Africa Blues	FR3	03/12/1989	20:42:00	00:54:04	CPC89012591
Roosevelt a-t-il voulu Pearl Harbour ?	Alain Decaux face à l'Histoire	TF1	12/10/1987	22:28:30	01:23:28	CPA87009761
Jeanne d'Arc était-elle une princesse royale ?	Alain Decaux face à l'Histoire	TF1	09/11/1987	23:12:30	00:10:08	CPA87011135
Le triple mystère de Rudolf Hess	Alain Decaux face à l'Histoire	TF1	14/12/1987	22:27:25	00:56:06	CPA87012634

Le masque de fer, frère jumeau de Louis XIV ?	Alain Decaux face à l'Histoire	TF1	15/01/1988	22:37:00	00:54:50	CPA88000402
Jean Moulin et les énigmes de Caluire	Alain Decaux face à l'Histoire	TF1	12/02/1988	22:23:50	00:59:07	CPA88001403
L'enfant sauvage de Nuremberg, Gaspard Hauser	Alain Decaux face à l'Histoire	TF1	22/03/1988	22:37:10	00:56:37	CPA88003221
Le secret de la grande pyramide	Alain Decaux face à l'Histoire	TF1	08/04/1988	23:01:40	00:57:55	CPA88003972
Les chaudières du docteur Petiot	Alain Decaux face à l'Histoire	TF1	13/05/1988	22:43:35	00:57:12	CPA88005753
Dracula a-t-il existé ?	Alain Decaux face à l'Histoire	TF1	03/06/1988	22:41:50	00:56:37	CPA88006690
Le mystère des colosses de l'Ile de Pâques	Alain Decaux face à l'Histoire	TF1	01/07/1988	22:49:45	00:55:00	CPA88007744
Le dernier empereur de Chine, la vérité	Alain Decaux face à l'Histoire	TF1	07/09/1988	22:42:00	00:57:04	CPA88010175
Deux siècles d'opéra français	Arcana connaissance de la musique	2ème chaîne	19/11/1972	21:22:45	00:51:09	CPF86631999
Le Moyen Âge au miroir des sceaux	Archives mémoire de l'homme	Antenne 2	02/03/1981	00:00:00	00:27:25	CPB81054886
Nicolas de Baye : greffier du parlement au XVe siècle	Archives mémoire de l'homme	Antenne 2	09/03/1981	00:00:00	00:26:00	CPB81051378
Enquête sur le rattachement des communes à Paris en 1860	Archives mémoire de l'homme	Antenne 2	23/03/1981	00:00:00	00:30:00	CPB81056160
Pythéas : les Marseillais ne mentent pas : 1ère partie	Au-delà de l'horizon	TF1	04/07/1976	14:07:20	00:52:50	CPA76051641
Bougainville : la découverte du paradis	Au-delà de l'horizon	TF1	11/07/1976	14:09:25	00:55:00	CPA76067944

Slocum : le premier tour du monde en solitaire	Au-delà de l'horizon	TF1	18/07/1976	17:29:55	00:52:19	CPA76069895
Francis Drake, pirate de la reine	Au-delà de l'horizon	TF1	25/07/1976	14:12:35	00:52:00	CPA76054395
La course au pôle Sud	Au-delà de l'horizon	TF1	01/08/1976	14:13:50	00:49:42	CPA76053850
Christophe Colomb ou Martin Alonzo Pinzon	Au-delà de l'horizon	TF1	08/08/1976	14:12:05	00:50:23	CPA76066876
Cook le laboureur du pacifique	Au-delà de l'horizon	TF1	15/08/1976	14:06:10	00:50:18	CPA76053651
Magellan : le premier tour du monde	Au-delà de l'horizon	TF1	22/08/1976	14:09:45	00:52:30	CPA76065933
Le pôle Nord	Au-delà de l'horizon	TF1	29/08/1976	14:16:00	00:50:00	CPA76054868
Le secret d'Ulysse	Au-delà de l'horizon	TF1	19/07/1977	20:37:05	01:00:00	CPA77052649
Alexander Selkirk... Le vrai Robinson	Au-delà de l'horizon	TF1	26/07/1977	20:53:30	00:55:00	CPA77052622
La Pérouse ou la fraternité des hommes	Au-delà de l'horizon	TF1	02/08/1977	20:31:45	00:55:00	CPA77050504
Dumon d'Urville : à la recherche de La Pérouse	Au-delà de l'horizon	TF1	09/08/1977	20:36:15	00:55:00	CPA77057723
Les Vikings en Amérique	Au-delà de l'horizon	TF1	16/08/1977	20:31:55	01:05:00	CPA77058627
Jacques Cartier : les Français en Amérique	Au-delà de l'horizon	TF1	23/08/1977	20:34:40	00:55:00	CPA77057524
Albert Ier de Monaco : la science et la mer	Au-delà de l'horizon	TF1	30/08/1977	00:00:00	00:47:42	CPA77059558
La flibuste des coquins héroïques	Au-delà de l'horizon	TF1	06/09/1977	20:31:55	00:52:35	CPA85106373

Jules Verne : un grand voyageur	Au-delà de l'horizon	TF1	13/09/1977	20:34:05	01:00:00	CPA77052669
Vasco de Gama ou les trésors des indes	Au-delà de l'horizon	TF1	20/09/1977	20:36:10	00:50:35	CPA77058232
La vérité sur l'Atlantide	Au-delà de l'horizon	TF1	11/07/1978	20:34:50	00:48:26	CPA78054919
Venise domine les mers	Au-delà de l'horizon	TF1	18/07/1978	20:32:10	00:50:35	CPA78053808
Les navires incoulables et leurs naufrages	Au-delà de l'horizon	TF1	25/07/1978	20:31:40	00:51:30	CPA78051515
Henri le Navigateur	Au-delà de l'horizon	TF1	01/08/1978	21:30:10	00:47:38	CPA78053327
Darwin et la mer	Au-delà de l'horizon	TF1	08/08/1978	20:30:15	00:52:16	CPA78054820
Les vaisseaux fantômes	Au-delà de l'horizon	TF1	15/08/1978	20:28:13	00:49:00	CPA78051713
Le théâtre du monde. Au sortir du Moyen Âge	Au seuil des Temps modernes	2ème chaîne	13/01/1974	00:00:00	00:29:00	CPF86603269
L'air du temps	Au seuil des Temps modernes	2ème chaîne	03/02/1974	00:00:00	00:29:50	CPF86603270
Les cathédrales de la préhistoire	Au-delà de l'Histoire	TF1	07/01/1982	00:00:00	00:55:00	CPA82055437
Les métallos de la préhistoire	Au-delà de l'Histoire	TF1	14/01/1982	00:00:00	00:50:50	CPA82054321
L'homme après le froid	Au-delà de l'Histoire	TF1	21/01/1982	00:00:00	00:30:00	CPA82051325
Kerma, capitale du pays de Koush	Au-delà de l'Histoire	TF1	28/01/1982	00:00:00	00:55:00	CPA82051417
À la recherche des Iroquoiens	Au-delà de l'Histoire	TF1	04/02/1982	22:22:30	00:50:00	CPA93005053
Les Gaulois nos ancêtres	Au-delà de l'Histoire	TF1	20/10/1983	22:10:00	00:48:35	CPA83056787
Ces hommes du désert froid ou les Inuits de l'Arctique oriental	Au-delà de l'Histoire	TF1	27/10/1983	22:23:00	00:52:00	CPA85104024

Les grands pêcheurs de la côte Nord-Ouest	Au-delà de l'Histoire	TF1	03/11/1983	00:00:00	00:52:00	CPA83056157
Histoire des Juifs en France : le peuple des ghettos	Aujourd'hui la vie	Antenne 2	13/06/1983	14:03:48	00:55:24	CPB83052432
Histoire des Juifs en France : survivre	Aujourd'hui la vie	Antenne 2	14/06/1983	14:04:50	00:54:44	CPB83053916
Histoire des Juifs en France : portraits d'aujourd'hui	Aujourd'hui la vie	Antenne 2	16/06/1983	14:07:21	00:55:04	CPB83057868
Montparnasse 1905-1930 - Ce jour-là au café d'en face...	Aujourd'hui la vie	Antenne 2	16/12/1985	13:59:03	00:59:59	CPB85105608
Olympe de Gouges	Aujourd'hui la vie : Au nom des femmes	Antenne 2	16/04/1985	14:50:00	00:59:24	CPB85052387
Christine de Pisan	Aujourd'hui la vie : Au nom des femmes	Antenne 2	23/04/1985	13:48:25	01:05:00	CPB85051224
Marguerite Durand	Aujourd'hui la vie : Au nom des femmes	Antenne 2	30/04/1985	13:51:02	00:50:00	CPB91004886
Bertie Albrecht	Aujourd'hui la vie : Au nom des femmes	Antenne 2	21/05/1985	13:46:36	01:00:00	CPB85052413
Hubertine Auclert	Aujourd'hui la vie : Au nom des femmes	Antenne 2	28/05/1985	13:49:30	00:56:45	CPB85000055
Flora Tristan	Aujourd'hui la vie : Au nom des femmes	Antenne 2	11/06/1985	13:48:18	00:55:00	CPB85051652
Les origines	Aujourd'hui la vie : Histoire de l'aliment, du goût et de la faim	Antenne 2	29/10/1982	14:04:05	00:56:00	CPB82051623
Les découvertes	Aujourd'hui la vie : Histoire de l'aliment, du goût et de la faim	Antenne 2	12/11/1982	14:04:46	01:00:00	CPB82052461
Gastronomes du 19ème siècle	Aujourd'hui la vie : Histoire de l'aliment, du goût et de la faim	Antenne 2	19/11/1982	14:06:15	00:54:52	CPB82051740

Notre folie alimentaire	Aujourd'hui la vie : Histoire de l'aliment, du goût et de la faim	Antenne 2	26/11/1982	14:01:44	01:00:00	CPB82052347
Fraudes alimentaires hier et aujourd'hui	Aujourd'hui la vie : Histoire de l'aliment, du goût et de la faim	Antenne 2	03/12/1982	14:04:58	00:45:50	CPB82050919
Vins et boissons	Aujourd'hui la vie : Histoire de l'aliment, du goût et de la faim	Antenne 2	17/12/1982	14:03:50	00:56:00	CPB90001225
Histoire de la chanson française	Aujourd'hui madame	Antenne 2	06/04/1981	14:30:00	01:00:00	CPB81050174
Le Front Populaire	Aujourd'hui magazine	Antenne 2	11/05/1976	00:00:00	00:05:00	CPB76068399
L'automobile sous l'occupation	Auto-moto	TF1	31/05/1975	19:10:00	00:07:10	CAA11009005
La part des mots	Autocritique 68/75	Antenne 2	01/01/1977	00:00:00	00:42:34	CPD97104305
L'interrogation	Autocritique 68/75	Antenne 2	21/07/1977	22:10:00	00:59:15	CPB77054523
Le futur antérieur	Autocritique 68/75	Antenne 2	04/08/1977	21:58:53	01:03:51	CPB77058994
Le verbe et la chair	Autocritique 68/75	Antenne 2	18/08/1977	21:55:37	00:45:26	CPB77056642
Malaise	Autocritique 68/75	Antenne 2	01/09/1977	22:23:53	00:49:18	CPB77057322
Le comte Von Luckner	Aventures de la mer	2ème chaîne	22/01/1966	19:10:00	00:22:17	CPF86605083
Les Vikings	Aventures de la mer	2ème chaîne	19/03/1966	19:09:30	00:20:42	CPF86605085
Le Mont Saint-Michel	Aventures de la mer	2ème chaîne	11/06/1966	19:24:30	00:20:46	CPF86605086
Le sous-marin "Casabianca"	Aventures de la mer	2ème chaîne	28/06/1966	00:00:00	00:22:14	CPF86605090
La côte d'Adam	Banc d'essai	2ème chaîne	14/12/1964	23:09:00	00:11:22	CPF86615752
Entretiens avec André Malraux	Bicentenaire de la naissance de Napoléon	1ère chaîne	14/04/1969	20:35:00	00:30:00	CPF86613382

Brienne et les écoles militaires	Bicentenaire de la naissance de Napoléon	1ère chaîne	15/05/1969	22:25:30	00:41:00	CPF86613383
Le siège de Toulon	Bicentenaire de la naissance de Napoléon	1ère chaîne	20/05/1969	22:28:30	00:26:50	CPF86613384
Saint Roch 13 Vendémiaire an IV	Bicentenaire de la naissance de Napoléon	1ère chaîne	28/05/1969	21:08:01	00:19:00	CPF86613385
La campagne d'Italie	Bicentenaire de la naissance de Napoléon	1ère chaîne	08/06/1969	18:51:30	00:35:30	CPF86613386
Le coup d'Etat du 18 Brumaire	Bicentenaire de la naissance de Napoléon	1ère chaîne	19/06/1969	22:39:30	00:22:16	CPF86613388
La légion d'honneur	Bicentenaire de la naissance de Napoléon	2ème chaîne	09/08/1969	22:33:00	00:19:11	CPF86613390
Napoléon et l'Allemagne	Bicentenaire de la naissance de Napoléon	1ère chaîne	28/08/1969	22:38:00	00:36:00	CPF86613392
Napoléon à l'île d'Elbe	Bicentenaire de la naissance de Napoléon	2ème chaîne	15/09/1969	20:38:30	00:37:58	CPF86617210
Waterloo	Bicentenaire de la naissance de Napoléon	1ère chaîne	02/11/1969	22:18:00	00:48:36	CPF86613395
Préface	Bloc-notes François Mauriac	FR3	14/11/1985	22:43:18	00:09:36	CPC85104552
Les Prétendants	Bloc-notes François Mauriac	FR3	21/11/1985	22:37:34	00:10:19	CPC85104720
L'horreur en Indochine	Bloc-notes François Mauriac	FR3	28/11/1985	23:18:10	00:10:19	CPC85105173
Chute de Dien Bien Phu	Bloc-notes François Mauriac	FR3	05/12/1985	22:38:04	00:09:17	CPC85105468
Pierre Mendès France président du conseil	Bloc-notes François Mauriac	FR3	12/12/1985	22:59:13	00:10:35	CPC85105690
Cette nuit l'Occident s'empiffre	Bloc-notes François Mauriac	FR3	19/12/1985	22:25:44	00:09:56	CPC85106291
La guerre d'Algérie commence	Bloc-notes François Mauriac	FR3	02/01/1986	22:29:20	00:10:44	CPC85106906
Le Front Républicain Guy Mollet	Bloc-notes François Mauriac	FR3	09/01/1986	22:35:59	00:10:11	CPC86000047
Arrestation de Ben Bella	Bloc-notes François Mauriac	FR3	16/01/1986	22:30:25	00:10:13	CPC86002963
Le coup de Suez	Bloc-notes François Mauriac	FR3	20/03/1986	22:24:03	00:09:55	CPC86005492

Bombardement de Sakiet	Bloc-notes François Mauriac	FR3	27/03/1986	22:46:24	00:09:29	CPC86005655
Le 13 mai	Bloc-notes François Mauriac	FR3	03/04/1986	22:47:24	00:10:13	CPC86005862
De Gaulle au pouvoir face au drame algérien	Bloc-notes François Mauriac	FR3	10/04/1986	23:07:01	00:09:28	CPC86006247
L'Algérie	Bloc-notes François Mauriac	FR3	17/04/1986	22:30:47	00:09:34	CPC86006525
Fin de la guerre d'Algérie	Bloc-notes François Mauriac	FR3	24/04/1986	23:00:00	00:09:30	CPC86006923
Les années 1962-1965	Bloc-notes François Mauriac	FR3	01/05/1986	22:58:14	00:09:33	CPC86007034
Une politique planétaire	Bloc-notes François Mauriac	FR3	08/05/1986	22:45:00	00:09:16	CPC86007246
L'homme des tempêtes	Bloc-notes François Mauriac	FR3	15/05/1986	23:01:53	00:09:24	CPC86007301
J'ai labouré la mer	Bolivar libérateur d'un nouveau monde	FR3	12/09/1976	20:49:50	00:58:00	CPC76067239
Et j'ai semé la liberté	Bolivar libérateur d'un nouveau monde	FR3	19/09/1976	20:54:00	00:53:11	CPC7605629701
Barbie : sa deuxième vie	Caméra 2	Antenne 2	04/05/1987	21:52:50	00:53:26	CAB87017368
Des juifs dans une chambre noire	Caméra 2	Antenne 2	11/05/1987	21:41:15	00:25:14	CAB87017967
Robert Oppenheimer : le père de la bombe atomique	Caméra festival	TF1	07/07/1983	22:20:00	01:04:00	CPA83052507
La conquête des abîmes	Carnets de l'aventure	Antenne 2	08/10/1983	00:00:00	00:50:00	CPB83056712
Été 1940 - 18 juin : l'appel de de Gaulle- 3 Juillet : Mers el Kébir- 10 juillet : l'Etat Français	Ce jour-là j'en témoigne : Chroniques du temps de l'ombre 1940-1944	Antenne 2	02/08/1976	18:20:32	00:51:17	CPB76050318
14 juillet 1940	Ce jour-là j'en témoigne : Chroniques du temps de l'ombre 1940-1944	Antenne 2	03/08/1976	18:15:00	00:26:00	CPB76066505

24 octobre 1940 : Pétain et Hitler à Montoire	Ce jour-là j'en témoigne : Chroniques du temps de l'ombre 1940-1944	Antenne 2	04/08/1976	18:15:00	00:26:00	CPB76050320
11 novembre 1940 : Les étudiants à l'Etoile	Ce jour-là j'en témoigne : Chroniques du temps de l'ombre 1940-1944	Antenne 2	05/08/1976	18:15:00	00:26:31	CPB76053945
Le 13 décembre 1940 : L'arrestation de Pierre Laval	Ce jour-là j'en témoigne : Chroniques du temps de l'ombre 1940-1944	Antenne 2	06/08/1976	18:15:00	00:26:56	CPB76050319
Printemps 1941 : premiers réseaux premières grèves	Ce jour-là j'en témoigne : Chroniques du temps de l'ombre 1940-1944	Antenne 2	09/08/1976	18:15:00	00:26:00	CPB76066340
22 juin 1941 : L'invasion de l'U.R.S.S	Ce jour-là j'en témoigne : Chroniques du temps de l'ombre 1940-1944	Antenne 2	10/08/1976	18:00:00	00:26:16	CPB76066849
14 juillet 1941 : Les manifestations	Ce jour-là j'en témoigne : Chroniques du temps de l'ombre 1940-1944	Antenne 2	11/08/1976	18:15:00	00:26:53	CPB76066363
22 octobre 1942 : Les otages de Châteaubriant	Ce jour-là j'en témoigne : Chroniques du temps de l'ombre 1940-1944	Antenne 2	12/08/1976	18:15:00	00:27:18	CPB76066843
1er janvier 1942 : Le retour de Jean Moulin	Ce jour-là j'en témoigne : Chroniques du temps de l'ombre 1940-1944	Antenne 2	13/08/1976	18:15:00	00:26:00	CPB76066368
20 février 1942 : Le silence de la mer	Ce jour-là j'en témoigne : Chroniques du temps de l'ombre 1940-1944	Antenne 2	16/08/1976	18:15:00	00:26:00	CPB76052301
27 mars 1942 : Riom et Saint Nazaire	Ce jour-là j'en témoigne : Chroniques du temps de l'ombre 1940-1944	Antenne 2	17/08/1976	18:15:00	00:27:14	CPB76053612
18 avril 1942 : Laval au pouvoir	Ce jour-là j'en témoigne : Chroniques du temps de l'ombre 1940-1944	Antenne 2	18/08/1976	18:15:00	00:26:00	CPB76052318

29 mai 1942 : Une étoile jaune	Ce jour-là j'en témoigne : Chroniques du temps de l'ombre 1940-1944	Antenne 2	19/08/1976	18:15:00	00:26:00	CPB76053613
16 juillet 1942 : Au Vel'd'Hiv'	Ce jour-là j'en témoigne : Chroniques du temps de l'ombre 1940-1944	Antenne 2	20/08/1976	18:15:00	00:26:00	CPB76052335
19 août 1942 : A Dieppe	Ce jour-là j'en témoigne : Chroniques du temps de l'ombre 1940-1944	Antenne 2	23/08/1976	18:15:00	00:27:19	CPB76066407
8 novembre 1942 : Débarquement en Afrique du Nord	Ce jour-là j'en témoigne : Chroniques du temps de l'ombre 1940-1944	Antenne 2	24/08/1976	18:15:00	00:26:00	CPB76069687
26 janvier 1943 : Les Mouvements unis de la Résistance	Ce jour-là j'en témoigne : Chroniques du temps de l'ombre 1940-1944	Antenne 2	25/08/1976	18:15:00	00:24:47	CPB76066451
15 février 1943 : Le S.T.O généralisé	Ce jour-là j'en témoigne : Chroniques du temps de l'ombre 1940-1944	Antenne 2	26/08/1976	18:15:00	00:23:39	CPB76065901
27 mai 1943 : Le Conseil National de la Résistance	Ce jour-là j'en témoigne : Chroniques du temps de l'ombre 1940-1944	Antenne 2	27/08/1976	18:15:00	00:27:25	CPB76066414
21 juin 1943 : L'arrestation de Jean Moulin	Ce jour-là j'en témoigne : Chroniques du temps de l'ombre 1940-1944	Antenne 2	30/08/1976	18:15:00	00:26:06	CPB76066046
14 juillet 1943 : Défense de la France	Ce jour-là j'en témoigne : Chroniques du temps de l'ombre 1940-1944	Antenne 2	31/08/1976	18:15:00	00:26:27	CPB76054891
11 novembre 1943 : Les Maquis	Ce jour-là j'en témoigne : Chroniques du temps de l'ombre 1940-1944	Antenne 2	01/09/1976	18:15:00	00:26:43	CPB76066047
17 février 1944 : Une Affiche rouge	Ce jour-là j'en témoigne : Chroniques du temps de l'ombre 1940-1944	Antenne 2	02/09/1976	18:15:00	00:25:49	CPB86002235

Mars 1944 : Les Glières	Ce jour-là j'en témoigne : Chroniques du temps de l'ombre 1940-1944	Antenne 2	03/09/1976	18:15:00	00:25:51	CPB76056173
6 juin 1944 : Le Débarquement	Ce jour-là j'en témoigne : Chroniques du temps de l'ombre 1940-1944	Antenne 2	06/09/1976	18:15:00	00:26:00	CPB76053866
14 juillet 1944 : Défilés Patriotiques	Ce jour-là j'en témoigne : Chroniques du temps de l'ombre 1940-1944	Antenne 2	07/09/1976	18:15:00	00:26:00	CPB76054532
Le 15 août 1944 : Débarquement et grèves	Ce jour-là j'en témoigne : Chroniques du temps de l'ombre 1940-1944	Antenne 2	08/09/1976	18:15:00	00:26:00	CPB76053862
19 août 1944 : Paris levé, Paris debout	Ce jour-là j'en témoigne : Chroniques du temps de l'ombre 1940-1944	Antenne 2	09/09/1976	18:15:00	00:26:00	CPB76053856
26 août 1944 : Paris libéré	Ce jour-là j'en témoigne : Chroniques du temps de l'ombre 1940-1944	Antenne 2	10/09/1976	18:15:00	00:26:09	CPB76054529
Été 1940 - 18 juin : l'appel de de Gaulle- 3 juillet : Mers el Kébir - 10 juillet : l'Etat français	Ce jour-là j'en témoigne : Chroniques du temps de l'ombre 1940-1944	Antenne 2	15/04/1978	17:58:34	00:59:00	CPB78058900
Automne 1940 - 24 octobre : Pétain et Hitler à Montoire- 11 novembre : Les étudiants à l'Etoile- 13 décembre : Arrestation de de Pierre Laval	Ce jour-là j'en témoigne : Chroniques du temps de l'ombre 1940-1944	Antenne 2	22/04/1978	18:15:00	00:51:45	CPB86002238
Hiver 40 - Printemps 41 - Mai - juin Grève des mineurs- 22 juin : Invasion de l'U.R.S.S	Ce jour-là j'en témoigne : Chroniques du temps de l'ombre 1940-1944	Antenne 2	29/04/1978	18:40:00	00:52:10	CPB78055138

Eté 1941 - Juillet août : manifestations - 21 août : le premier attentat- 21 octobre : les fusillés de Chateaubriant	Ce jour-là j'en témoigne : Chroniques du temps de l'ombre 1940-1944	Antenne 2	06/05/1978	18:15:00	00:51:48	CPB86002234
L'hiver 1941 - 1er janvier 1942 : Jean Moulin de retour- 20 février : Le silence de la mer - Le procès de Riom- 27 mars à Saint Nazaire	Ce jour-là j'en témoigne : Chroniques du temps de l'ombre 1940-1944	Antenne 2	13/05/1978	18:40:00	00:52:00	CPB78056760
Printemps 1942 - 18 avril : Laval au pouvoir- Juin juillet : De l'étoile jaune au Vel' d'Hiv'	Ce jour-là j'en témoigne : Chroniques du temps de l'ombre 1940-1944	Antenne 2	20/05/1978	18:15:00	00:51:32	CPB78052346
Eté automne 1942 - 19 août : Coup de main à Dieppe- 8 novembre : Le débarquement en Afrique du Nord- 24 décembre : Darlan exécuté	Ce jour-là j'en témoigne : Chroniques du temps de l'ombre 1940-1944	Antenne 2	27/05/1978	18:15:00	00:51:16	CPB86002232
Hiver 1942 - Printemps 1943 - 15 février : Le S.T.O- 26 janvier : Les M.U.R	Ce jour-là j'en témoigne : Chroniques du temps de l'ombre 1940-1944	Antenne 2	03/06/1978	17:40:00	00:51:30	CPB78055315
Eté 1943 - 21 juin : La fin de Jean Moulin - 14 juillet : Défense de la France	Ce jour-là j'en témoigne : Chroniques du temps de l'ombre 1940-1944	Antenne 2	10/06/1978	18:00:00	00:52:00	CPB78050385
Printemps 44 - 25 mars : Les Glières - 6 juin : Débarquement en Normandie	Ce jour-là j'en témoigne : Chroniques du temps de l'ombre 1940-1944	Antenne 2	24/06/1978	18:00:00	00:51:40	CPB78051253
Eté 1944 - Juin : Oradour le Vercors - 14 juillet : manifestations et attentats - août : Chartres libéré grèves à Paris	Ce jour-là j'en témoigne : Chroniques du temps de l'ombre 1940-1944	Antenne 2	01/07/1978	18:00:00	00:52:07	CPB86002231

Paris levé, debout, libéré ! (16 au 26 août 1944) - De l'insurrection (19 août) à la reddition allemande (25 août) et au défilé de l'Etoile à Notre-Dame (26 août)	Ce jour-là j'en témoigne : Chroniques du temps de l'ombre 1940-1944	Antenne 2	02/07/1978	18:00:00	00:51:55	CPB78055761
Renversante perspective	Ce jour-là le monde changea	FR3	17/07/1987	22:47:55	00:50:12	CPC87006445
Et voilà Gutenberg	Ce jour-là le monde changea	FR3	24/07/1987	22:34:42	00:50:29	CPC87007414
La raison des étoiles	Ce jour-là le monde changea	FR3	31/07/1987	22:35:26	00:49:58	CPC87007711
Méprisez le destin	Ce jour-là le monde changea	FR3	21/08/1987	22:46:50	00:49:57	CPC87007984
L'aventure américaine	Cela s'appelait l'Empire	TF1	09/07/1980	00:00:00	00:50:14	CPA80057486
Jusqu'aux mers du Sud	Cela s'appelait l'Empire	TF1	16/07/1980	00:00:00	01:01:06	CPA80051680
L'Algérie d'un siècle	Cela s'appelait l'Empire	TF1	23/07/1980	00:00:00	00:57:46	CPA80054181
La France africaine	Cela s'appelait l'Empire	TF1	30/07/1980	00:00:00	00:32:09	CPA80051437
Jusqu'aux frontières de la Chine	Cela s'appelait l'Empire	TF1	06/08/1980	00:00:00	00:57:35	CPA80050526
Lyautey le bâtisseur	Cela s'appelait l'Empire	TF1	13/08/1980	00:00:00	00:14:32	CPA80054027
L'Empire libérateur	Cela s'appelait l'Empire	TF1	20/08/1980	00:00:00	00:54:10	CPA80051618
Racines	Cent ans de jazz	FR3	27/11/1987	22:41:58	00:50:22	CPC87013098
Brazza	Cent ans en Afrique	FR3	04/04/1981	08:55:45	00:12:59	CPC81055243
Jamot un grand "docteur"	Cent ans en Afrique	FR3	11/04/1981	18:55:36	00:13:23	CPC81051693
Le chemin des écoliers	Cent ans en Afrique	FR3	18/04/1981	18:55:05	00:11:44	CPC81053911
Présentation – 1ère émission 1945-1946	Ces années-là	TF1	23/09/1975	00:00:00	01:00:00	CPA7505212601

1945-1946	Ces années-là	TF1	23/09/1975	21:29:10	01:00:00	CPA75052126
1947	Ces années-là	TF1	07/10/1975	00:00:00	00:52:25	CPA75052643
1948	Ces années-là	TF1	21/10/1975	21:25:05	00:50:00	CPA75056820
1949	Ces années-là	TF1	04/11/1975	21:19:05	00:52:08	CPA75050983
1950	Ces années-là	TF1	18/11/1975	21:25:25	00:43:00	CPA75056492
1951	Ces années-là	TF1	02/12/1975	21:32:40	01:00:00	CPA75058010
1952	Ces années-là	TF1	16/12/1975			CPA85106389
1953	Ces années-là	TF1	06/01/1976	00:00:00	00:52:25	CPA76051426
1954	Ces années-là	TF1	27/01/1976	00:00:00	00:52:49	CPA76051715
1955	Ces années-là	TF1	10/02/1976	21:44:40	00:51:24	CPA76050752
1956	Ces années-là	TF1	02/03/1976	21:46:20	00:52:25	CPA85106390
1957	Ces années-là	TF1	30/03/1976	21:51:50	00:52:55	CPA76068188
1958	Ces années-là	TF1	13/04/1976	21:27:30	00:51:35	CPA76051391
1959	Ces années-là	TF1	27/04/1976	21:57:15	00:51:40	CPA76052138
1960	Ces années-là	TF1	11/05/1976	22:06:15	00:52:23	CPA76051041
1961	Ces années-là	TF1	25/05/1976	21:50:40	00:52:04	CPA76067919
1962	Ces années-là	TF1	15/06/1976	21:28:15	00:51:53	CPA76053521
1963	Ces années-là	TF1	29/06/1976	21:29:35	00:52:27	CPA76051178
1964	Ces années-là	TF1	06/07/1976	21:24:40	01:00:00	CPA76054737

1965	Ces années-là	TF1	20/07/1976	21:24:15	00:51:37	CPA76069659
1966	Ces années-là	TF1	05/10/1976	21:45:05	00:52:10	CPA76052372
1967	Ces années-là	TF1	19/10/1976	21:43:10	00:49:00	CPA76053766
1968	Ces années-là	TF1	26/10/1976	21:30:25	00:51:50	CPA85106294
1969	Ces années-là	TF1	02/11/1976	21:30:40	00:52:00	CPA76054487
1970	Ces années-là	TF1	09/11/1976	00:00:00	00:55:37	CPA76066565
Les grandes stars	C'est arrivé à Hollywood	TF1	05/07/1980	22:34:00	00:22:10	CPA94004404
Quand un garçon rencontre une fille	C'est arrivé à Hollywood	TF1	07/07/1981	22:51:00	00:21:55	CPA01005401
La prise du palais d'Hiver – C'est nous à Léninegrad	C'est nous	Antenne 2	26/07/1979	16:00:00	00:01:50	CPB10004101
Le blocus de Léninegrad – C'est nous à Léninegrad	C'est nous	Antenne 2	26/07/1979	16:10:00	00:01:18	CPB10004102
Les lendemains qui déchantent	C'était hier	3ème chaîne	10/01/1973	19:42:15	00:58:22	CPF93001913
Adieu, colonies	C'était hier	3ème chaîne	31/01/1973	19:36:30	00:56:34	CPF93001929
Un rideau de fer	C'était hier	3ème chaîne	14/02/1973	19:39:00	00:59:32	CPF93001937
La bombe ou la vie	C'était hier	3ème chaîne	14/03/1973	19:41:55	00:54:00	CPF93001938
Le réveil du dragon	C'était hier	3ème chaîne	04/04/1973	20:10:40	00:55:00	CPF93001942
De Pan Mun Jon à Dien Bien Phu	C'était hier	3ème chaîne	02/05/1973	20:30:00	01:00:09	CPF93001944
L'Afrique des convulsions	C'était hier	3ème chaîne	30/10/1973	20:34:00	00:53:34	CPF93001945
L'Algérie française	C'était hier	3ème chaîne	08/11/1973	21:36:45	00:51:08	CPF93001947

Le dégel	C'était hier	3ème chaîne	14/11/1973	20:34:25	00:53:53	CPF93001951
Le retour de la peur	C'était hier	3ème chaîne	21/11/1973	20:35:15	01:01:43	CPF93001954
Guérilleros	C'était hier	3ème chaîne	28/11/1973	20:35:25	00:51:14	CPF93001958
L'Europe des miracles	C'était hier	3ème chaîne	05/12/1973	20:45:45	00:57:09	CPF93001961
Les enfants de Marx et de Coca-Cola	C'était hier	3ème chaîne	12/12/1973	20:33:40	00:55:40	CPF93001962
La revanche 1870-1900	Ceux qui se souviennent	TF1	07/11/1978	20:30:00	00:58:20	CPA78054395
Les enfants de la république 1900-1914	Ceux qui se souviennent	TF1	14/11/1978	21:36:40	00:57:48	CPA78052217
Ils ont tenu 1914-1918	Ceux qui se souviennent	TF1	15/11/1978	22:16:50	01:02:00	CPA78053608
Le printemps 1919 : les Français racontent	Ceux qui se souviennent	TF1	02/07/1981	21:32:05	01:01:38	CPA81058984
Mémoires populaires chantantes et sentimentales des années 1925	Ceux qui se souviennent	TF1	09/07/1981	21:48:50	01:04:52	CPA81054610
Avant 36 : chronique de la mémoire ouvrière avant le front populaire	Ceux qui se souviennent	TF1	16/07/1981	21:28:05	01:05:43	CPA81052430
Tout va très bien 1936-1939	Ceux qui se souviennent	TF1	23/07/1981	21:25:00	01:04:35	CPA87001043
Châteaudun	Châteaux de France	1ère chaîne	12/10/1963	17:18:30	00:48:00	CPF86620907
Pierrefonds	Châteaux de France	1ère chaîne	16/11/1963	16:33:00	00:44:00	CPF86620910
Carcassonne	Châteaux de France	1ère chaîne	30/05/1964	17:28:00	00:43:00	CPF86620906
Avignon : 1ère partie	Châteaux de France	1ère chaîne	12/07/1964	22:20:30	00:45:00	CPF86620902
Avignon : 2ème partie	Châteaux de France	1ère chaîne	10/08/1964	21:42:30	00:42:00	CPF86620903

Tarascon	Châteaux de France	1ère chaîne	25/09/1964	22:35:30	00:38:00	CPF86620911
Blois	Châteaux de France	TF1	04/07/1980	22:06:30	00:52:19	CPA93006249
Malmaison	Châteaux de France	TF1	11/07/1980	22:28:55	01:02:58	CPA94005120
Compiègne	Châteaux de France	TF1	18/07/1980	22:03:50	00:58:34	CPA92008362
Vaux-le-Vicomte	Châteaux de France	TF1	01/08/1980	22:52:20	00:59:15	CPA94004874
Vincennes	Châteaux de France	TF1	08/08/1980	21:58:05	00:55:59	CPA92008382
Paris mil neuf cent : chronique de 1900 à 1914	Choses vues	Chaîne non déterminée	07/02/1968	00:00:00	00:50:00	CPF92016481
Proust, l'art et la douleur	Choses vues	1ère chaîne	17/06/1971	22:00:30	01:25:35	CPF86621214
La vie à l'arrière	Cinquante ans de cinéma aux armées	1ère chaîne	19/07/1968	00:00:00	00:30:00	CPF86621572
La femme française	Cinquante ans de cinéma aux armées	1ère chaîne	26/07/1968	00:00:00	00:24:00	CPF86621573
La guerre et les inventions	Cinquante ans de cinéma aux armées	1ère chaîne	02/08/1968	00:00:00	00:26:00	CPF86621574
La guerre dans les airs	Cinquante ans de cinéma aux armées	1ère chaîne	09/08/1968	00:00:00	00:00:00	CPF86621575
Mer et outremer	Cinquante ans de cinéma aux armées	1ère chaîne	16/08/1968	00:00:00	00:30:00	CPF86621576
Campagne de France 39-40	Cinquante ans de cinéma aux armées	1ère chaîne	23/08/1968	00:00:00		CPF86621577
Tradition et actualité	Cinquante ans de cinéma aux armées	1ère chaîne	30/08/1968	00:00:00	00:30:00	CPF86621578
Les premières armes	Cinquante ans de cinéma aux armées	1ère chaîne	01/01/1970	00:00:00	00:30:16	CPF87013192
Indochine	Cinquante ans de cinéma aux armées	1ère chaîne	01/01/1970	00:00:00	00:32:17	CPF87013193
Les images de la Guerre d'Algérie	Cinquante ans de cinéma aux armées	1ère chaîne	01/01/1970	00:00:00	00:31:38	CPF87013194
E.C.A. 70	Cinquante ans de cinéma aux armées	1ère chaîne	01/01/1970	00:00:00	00:28:08	CPF87013196

Indiens Hopi : les prophéties du 5ème monde	Civilisations	2ème chaîne	05/09/1971	21:28:00	00:56:25	CPF86621668
Cuba : L'art et la Révolution - 1	Cuba	2ème chaîne	23/07/1970	00:00:00	00:55:00	CPF86654208
Poésie et réalité - 2	Cuba	2ème chaîne	30/07/1970	00:00:00	00:54:00	CPF88000648
Marc Ferro et l'affaire arménienne	Dans la série " L'Histoire commence à vingt heures"	Antenne 2	17/07/1985	22:46:00	00:50:57	CPD91005457
Cinglant vers l'ouest	Dans le sillage des vaisseaux vikings	FR3	14/06/1975	19:00:15	00:19:15	CPC75052110
La saga d'Egill	Dans le sillage des vaisseaux vikings	FR3	21/06/1975	19:00:20	00:18:10	CPC75054431
Du Danemark à la France et à l'Italie	Dans le sillage des vaisseaux vikings	FR3	28/06/1975	19:00:00	00:20:00	CPC75050390
De Harold aux dents bleues à Guillaume le conquérant	Dans le sillage des vaisseaux vikings	FR3	05/07/1975	19:00:45	00:18:45	CPC75051302
De la mer Baltique à Byzance	Dans le sillage des vaisseaux vikings	FR3	12/07/1975	19:00:00	00:20:00	CPC75051305
De Nijni Novgorod à Kiev et Istanbul	Dans le sillage des vaisseaux vikings	FR3	20/09/1975	19:00:20	00:18:50	CPC75050475
Le rebelle	De Gaulle ou l'éternel défi	TF1	14/09/1988	22:45:05	01:01:23	CPA88010309
Orages sur l'atlantique	De Gaulle ou l'éternel défi	TF1	21/09/1988	22:34:10	00:55:49	CPA88010665
Une Europe tricolore	De Gaulle ou l'éternel défi	TF1	05/10/1988	22:42:15	00:56:22	CPA88011201
Déchirures algériennes	De Gaulle ou l'éternel défi	TF1	12/10/1988	22:33:45	00:57:05	CPA88011481
Le souverain de la république	De Gaulle ou l'éternel défi	TF1	19/10/1988	22:39:00	01:04:37	CPA88011811
Entre les communistes et nous	De Gaulle ou l'éternel défi	TF1	28/09/1988	22:27:30	00:55:42	CPA88010851
Le Triomphe et la guerre	De Nuremberg à Nuremberg	Antenne 2	21/11/1989	20:38:28	01:20:42	CPB89012315

La Défaite et le jugement	De Nuremberg à Nuremberg	Antenne 2	22/11/1989	20:46:05	01:32:10	CPB89012316
Des premiers hommes aux Gaulois	De vigne en vigne	FR3	30/09/1984	18:53:46	00:05:10	CPC84053585
Les Romains et les Gaulois	De vigne en vigne	FR3	07/10/1984	18:49:20	00:05:40	CPC92009589
Du Moyen âge à la Renaissance	De vigne en vigne	FR3	14/10/1984	18:45:40	00:05:05	CPC84056499
Du XVIIème siècle à nos jours	De vigne en vigne	FR3	21/10/1984	18:46:45	00:06:05	CPC92009591
Mécanos et aristos	Des autos et des hommes	TF1	05/10/1976	20:41:45	00:55:37	CPA76052394
Citizen Ford	Des autos et des hommes	TF1	19/10/1976	20:44:15	00:55:37	CPA76053770
L'auto s'en va-t'en guerre	Des autos et des hommes	TF1	26/10/1976	20:36:45	00:51:29	CPA76054983
Les années folles	Des autos et des hommes	TF1	02/11/1976	20:36:45	00:51:00	CPA76055404
Le match Renault Citroën	Des autos et des hommes	TF1	09/11/1976	20:40:00	00:55:39	CPA76066567
La fin d'une époque	Des autos et des hommes	TF1	01/12/1976	20:32:55	00:54:20	CPA76065835
Deux siècles de jansénisme	Des millions de livres écrits à la main	3ème chaîne	14/11/1974	20:30:40	00:55:00	CPF86607411
La bibliothèque bleue de Troyes	Des millions de livres écrits à la main	3ème chaîne	21/11/1974	20:33:45	00:52:00	CPF86607412
Aujourd'hui en Avignon : en quel état est-il ce château ? - Sade	Des millions de livres écrits à la main	TF1	08/07/1975	21:45:00	00:55:00	CPA75053792
Michelet, l'homme qui mangeait l'Histoire...	Des millions de livres écrits à la main	TF1	11/08/1976	22:07:30	00:53:48	CPA76066892
Marilyn Monroe ou l'amour impossible	Destinées	TF1	14/10/1988	22:33:30	00:50:14	CPA88011561
Ingrid Bergman	Destinées	TF1	11/11/1988	22:34:20	00:50:22	CPA88013163
Les Beatles	Destinées	TF1	13/01/1989	22:45:20	00:50:22	CPA88015823

Simone Signoret : Histoire d'une passion	Destinées	TF1	17/02/1989	22:39:55	00:50:22	CPA89001506
Romy Schneider ou l'amour fracasse	Destinées	TF1	24/03/1989	22:48:50	00:51:49	CPA89003169
Johnny Hallyday ou la fureur de vivre	Destinées	TF1	21/04/1989	22:46:40	00:51:49	CPA89004069
Jayne Mansfield	Destinées	TF1	02/06/1989	22:48:35	00:53:00	CPA89005693
Aristote Onassis	Destins	TF1	07/10/1987	22:31:30	00:55:14	CPA87009312
Elisabeth II d'Angleterre	Destins	TF1	04/11/1987	22:36:05	00:54:45	CPA87010683
Brigitte Bardot	Destins	TF1	02/12/1987	22:36:20	00:52:00	CPA87011880
Le Shah d'Iran	Destins	TF1	06/01/1988	22:33:05	00:52:00	CPA87013563
Marlene Dietrich	Destins	TF1	03/02/1988	22:36:25	00:52:00	CPA88000888
Hiro-Hito	Destins	TF1	06/03/1988	22:47:25	00:52:00	CPA88002309
Le prince Ali Khan	Destins	TF1	06/04/1988	22:42:00	00:56:00	CPA88003963
Grace Kelly	Destins	TF1	04/05/1988	23:39:40	00:52:00	CPA88005457
John Fitzgerald Kennedy	Destins	TF1	29/06/1988	22:57:10	00:55:21	CPA88007735
Weimar : naissance et mort d'une république	Destins du siècle	3ème chaîne	11/04/1973	20:03:50	00:52:30	CPF09007382
La guerre sino-japonaise	Destins du siècle	3ème chaîne	09/05/1973	20:30:15	00:52:00	CPF09007386
L'entente cordiale	Destins du siècle	3ème chaîne	13/06/1973	20:31:35	00:52:00	CPF88007093
De la drôle de paix à la drôle de guerre	Destins du siècle	3ème chaîne	05/07/1973	20:31:00	00:50:00	CPF09007383
La montée du fascisme	Destins du siècle	3ème chaîne	12/07/1973	20:30:20	00:52:00	CPF88007090

L'Amérique de Wilson à Roosevelt	Destins du siècle	3ème chaîne	10/10/1973	20:43:00	00:52:00	CPF09007381
Irlande 1916	Destins du siècle	3ème chaîne	24/10/1973	21:04:00	00:55:45	CPF88008043
Les loisirs	Destins du siècle	3ème chaîne	19/12/1973	21:29:45	00:52:00	CPF09007387
La mode	Destins du siècle	3ème chaîne	02/01/1974	20:33:20	00:52:00	CPF09007369
Le pétrole	Destins du siècle	3ème chaîne	09/01/1974	20:34:30	00:52:03	CPF09007388
Les grandes cités ou les mirages de l'urbanisme	Destins du siècle	3ème chaîne	06/02/1974	20:36:00	00:52:00	CPF09007385
L'essor du nazisme	Destins du siècle	3ème chaîne	20/02/1974	20:35:40	00:56:00	CPF93011629
L'église : de Vatican I à Vatican II	Destins du siècle	3ème chaîne	20/03/1974	20:33:40	00:52:00	CPF09007384
14-18 : la première guerre mondiale	D'hier et d'aujourd'hui	TF1	11/09/1978	14:10:00	00:20:00	CPA14003467
Les premiers combats : la Marne – 14-18 : la première guerre mondiale	D'hier et d'aujourd'hui	TF1	18/09/1978	14:07:10	00:23:11	CPA78052149
La Belgique meurtrie – 14-18 : la première guerre mondiale	D'hier et d'aujourd'hui	TF1	25/09/1978	14:06:50	00:30:00	CPA78054939
La guerre sous-marine – 14-18 : la première guerre mondiale	D'hier et d'aujourd'hui	TF1	02/10/1978	16:40:02	00:23:00	CPA14003488
L'enfer de Verdun – 14-18 : la première guerre mondiale	D'hier et d'aujourd'hui	TF1	02/10/1978	17:02:55	00:23:00	CPA14003489
L'expédition de Gallipoli – 14-18 : la première guerre mondiale	D'hier et d'aujourd'hui	TF1	09/10/1978	16:42:10	00:20:00	CPA78054636
Les tranchées – 14-18 : la première guerre mondiale	D'hier et d'aujourd'hui	TF1	09/10/1978	17:00:00	00:20:00	CPA78054637

La fin de la neutralité américaine – 14-18 : la première guerre mondiale	D'hier et d'aujourd'hui	TF1	16/10/1978	16:42:10	00:23:08	CPA78052183
La révolution russe – 14-18 : la première guerre mondiale	D'hier et d'aujourd'hui	TF1	16/10/1978	17:05:00	00:23:07	CPA78052188
Derrière les lignes allemandes – 14-18 : la première guerre mondiale	D'hier et d'aujourd'hui	TF1	23/10/1978	16:33:20	00:23:00	CPA14003490
L'année des illusions perdues – 14-18 : la première guerre mondiale	D'hier et d'aujourd'hui	TF1	23/10/1978	16:55:00	00:23:00	CPA14003491
L'Amérique en guerre – 14-18 : la première guerre mondiale	D'hier et d'aujourd'hui	TF1	30/10/1978	16:29:40	00:20:00	CPA78054632
La guerre dans le ciel – 14-18 : la première guerre mondiale	D'hier et d'aujourd'hui	TF1	06/11/1978	16:27:00	00:16:00	CPA78056887
Le désastre de Caporetto – 14-18 : la première guerre mondiale	D'hier et d'aujourd'hui	TF1	06/11/1978	16:45:00	00:16:00	CPA78056888
L'arrêt des armes – 14-18 : la première guerre mondiale	D'hier et d'aujourd'hui	TF1	11/11/1978	11:25:20	00:23:00	CPA78052196
Le grand tournant – 14-18 : la première guerre mondiale	D'hier et d'aujourd'hui	TF1	13/11/1978	16:40:44	00:23:00	CPA78053914
La bataille de l'Argonne – 14-18 : la première guerre mondiale	D'hier et d'aujourd'hui	TF1	13/11/1978	17:05:00	00:22:55	CPA78053915
Les alliés en Russie – 14-18 : la première guerre mondiale	D'hier et d'aujourd'hui	TF1	20/11/1978	16:55:00	00:23:00	CPA14003487

L'héritage d'une guerre – 14-18 : la première guerre mondiale	D'hier et d'aujourd'hui	TF1	27/11/1978	16:50:20	00:16:00	CPA78054019
Hampate Ba	D'homme à homme	TF1	21/03/1984	00:00:00	01:35:00	CPA84050550
L'été 39	Dim Dam Dom	2ème chaîne	18/07/1969	20:35:00	00:07:04	CPF07007553
36, c'était aussi	Dim Dam Dom	2ème chaîne	23/02/1970	22:37:00	00:12:40	CPF07007428
Un printemps 42	Dimanche magazine	Antenne 2	29/04/1984	17:55:00	00:52:00	CAB8401086101
Robert Debré ou la fermeté d'âme	Dossier souvenirs	2ème chaîne	07/01/1973	00:00:00	00:53:17	CPF86606530
De la fresque au vitrail	Du moyen âge à la renaissance	2ème chaîne	22/10/1972	16:19:25	00:25:59	CPF10003071
De l'enluminure aux primitifs	Du moyen âge à la renaissance	2ème chaîne	10/12/1972	16:19:00	00:25:55	CPF10003072
De Jean Fouquet à l'école de Fontainebleau	Du moyen âge à la renaissance	2ème chaîne	31/12/1972	15:53:30	00:25:54	CPF10003073
Il était une fois l'industrie automobile française	Du teuf teuf au turbo	Antenne 2	11/07/1984	22:25:00	00:28:55	CPB84053870
La course en bleu blanc rouge	Du teuf teuf au turbo	Antenne 2	18/07/1984	22:25:00	00:29:20	CPB84053294
De la manivelle à l'électronique	Du teuf teuf au turbo	Antenne 2	25/07/1984	22:25:00	00:28:09	CPB86001384
Energies : le plein d'idées	Du teuf teuf au turbo	Antenne 2	01/08/1984	22:25:00	00:26:37	CPB84054290
Cette voiture qui fait rêver	Du teuf teuf au turbo	Antenne 2	08/08/1984	22:25:00	00:27:01	CPB84052081
Les bâtisseurs de route	Du teuf teuf au turbo		15/08/1984	22:25:00	00:25:38	CPB84054118
Vivre avec l'automobile	Du teuf teuf au turbo	Antenne 2	22/08/1984	22:25:00	00:26:29	CPB84054192
C'est arrivé demain	Du teuf teuf au turbo	Antenne 2	29/08/1984	22:03:53	00:29:25	CPB84054340

Energies : le plein d'idées	Du teuf teuf au turbo	Antenne 2	01/08/1984	10:26:48	00:26:37	CPB84054290-1
Evocation de la victoire de 1945 : "le V"	Edition spéciale	1ère chaîne	08/05/1965	20:17:30	00:15:00	CAF89046361
Charles de Gaulle : 1890-1970	Edition spéciale	1ère chaîne	10/11/1970	20:45:00	01:49:04	CAF90046639
Rétrospective Charles de Gaulle	Edition spéciale	1ère chaîne	10/11/1970	20:45:00	01:49:04	CAF90046639
De Yalta à Malte	Edition spéciale : chute du Mur de Berlin	Antenne 2	10/11/1989	21:10:00	00:04:09	CAB89047709
Château de Blois : histoire du porc-épic et de la salamandre	En direct de	1ère chaîne	28/06/1956	20:40:00	00:29:31	CPF86620905
En direct de notre passé : vingt-cinquième anniversaire de la télévision française	En direct de	1ère chaîne	27/01/1961	21:01:00	01:06:11	CPF86609127
Château de Champs	En direct de	1ère chaîne	06/01/1962	16:01:30	00:36:45	CPF86609104
Château de Malmaison	En direct de	1ère chaîne	03/02/1962	17:11:30	00:43:21	CPF86609105
Château de Rosny	En direct de	1ère chaîne	03/03/1962	17:31:30	00:30:00	CPF86609041
Le château d'Anet	En direct de	1ère chaîne	28/04/1962	17:10:00	00:43:00	CPF86609101
Le château de Guermantes	En direct de	1ère chaîne	26/05/1962	17:45:00	00:37:40	CPF86609108
Vérité de l'histoire	En Français dans le texte	1ère chaîne	27/12/1959	22:15:00	00:09:00	CPF08008746
Les inventeurs ou la rencontre des photographes et des fantômes	Encyclopédie audiovisuelle du cinéma : Le cinéma français	FR3	24/09/1978	21:39:51	00:28:26	CPC78054935
Lumière et le cinématographe	Encyclopédie audiovisuelle du cinéma : Le cinéma français	FR3	01/10/1978	21:43:30	00:28:23	CPC78057261

Méliès ou le génie de la surprise	Encyclopédie audiovisuelle du cinéma : Le cinéma français	FR3	08/10/1978	21:48:20	00:28:25	CPC78054460
Le cinéma en son temps : les années dix ou le temps de l'hécatombe	Encyclopédie audiovisuelle du cinéma : Le cinéma français	FR3	22/10/1978	21:50:15	00:28:00	CPC78053874
Max Linder	Encyclopédie audiovisuelle du cinéma : Le cinéma français	FR3	29/10/1978	21:52:40	00:29:00	CPC78051964
Louis Feuillade ou l'imagination sans repos	Encyclopédie audiovisuelle du cinéma : Le cinéma français	FR3	05/11/1978	21:58:15	00:26:00	CPC78056873
Le cinéma et son temps : les années vingt ou le temps des illusions	Encyclopédie audiovisuelle du cinéma : Le cinéma français	FR3	12/11/1978	21:44:05	00:26:00	CPC78053603
Les années vingt : Abel Gance, l'inspiré	Encyclopédie audiovisuelle du cinéma : Le cinéma français	FR3	19/11/1978	21:42:33	00:30:00	CPC78057111
Les années vingt : Marcel L'Herbier ou l'impressionnisme cinégraphique	Encyclopédie audiovisuelle du cinéma : Le cinéma français	FR3	26/11/1978	21:50:15	00:26:00	CPC78054390
Les années vingt : René Clair ou l'art des réticences	Encyclopédie audiovisuelle du cinéma : Le cinéma français	FR3	03/12/1978	21:41:15	00:27:40	CPC78052254
Jean Epstein ou le cinéma pour lui-même	Encyclopédie audiovisuelle du cinéma : Le cinéma français	FR3	10/12/1978	21:40:10	00:26:00	CPC78054551
Les années vingt : de l'impressionnisme au cinéma pur	Encyclopédie audiovisuelle du cinéma : Le cinéma français	FR3	17/12/1978	21:46:30	00:25:30	CPC78058704
Jean Renoir ou l'amour du paradoxe	Encyclopédie audiovisuelle du cinéma : Le cinéma français	FR3	07/01/1979	21:37:30	00:27:00	CPC79054213

Dada, surréalisme et cinéma	Encyclopédie audiovisuelle du cinéma : Le cinéma français	FR3	14/01/1979	21:39:05	00:26:00	CPC79050003
La naissance du cinéma parlant ou le rendez-vous du son avec l'image	Encyclopédie audiovisuelle du cinéma : Le cinéma français	FR3	21/01/1979	21:37:15	00:26:00	CPC79053198
Jean Vigo ou la fièvre de l'instant	Encyclopédie audiovisuelle du cinéma : Le cinéma français	FR3	28/01/1979	21:42:30	00:26:24	CPC79054740
Le cinéma en son temps : les années trente ou le paradis perdu	Encyclopédie audiovisuelle du cinéma : Le cinéma français	FR3	04/02/1979	21:57:47	00:26:00	CPC79050470
Les années trente : Jean Renoir, la tendresse et le déchirement	Encyclopédie audiovisuelle du cinéma : Le cinéma français	FR3	04/03/1979	21:36:55	00:27:00	CPC79050507
Abel Gance, le romantique des années trente	Encyclopédie audiovisuelle du cinéma : Le cinéma français	FR3	11/03/1979	21:50:20	00:30:00	CPC79054293
Jacques Prévert ou la poésie en actes	Encyclopédie audiovisuelle du cinéma : Le cinéma français	FR3	18/03/1979	21:19:30	00:26:00	CPC79056498
Michel Simon ou l'innocence du diable	Encyclopédie audiovisuelle du cinéma : Le cinéma français	FR3	25/03/1979	22:33:55	00:27:00	CPC79052708
Le réalisme poétique ou l'école française des années 30	Encyclopédie audiovisuelle du cinéma : Le cinéma français	FR3	01/04/1979	21:49:30	00:25:00	CPC79050232
Les acteurs des années trente : viens voir les comédiens	Encyclopédie audiovisuelle du cinéma : Le cinéma français	FR3	08/04/1979	21:50:05	00:25:14	CPC79051101
Jean Grémillon ou l'opéra intime	Encyclopédie audiovisuelle du cinéma : Le cinéma français	FR3	15/04/1979	21:42:45	00:26:00	CPC79055643

Jean Cocteau ou la traversée du miroir	Encyclopédie audiovisuelle du cinéma : Le cinéma français	FR3	22/04/1979	21:43:30	00:28:30	CPC79057061
Le cinéma en son temps : les années Quarante	Encyclopédie audiovisuelle du cinéma : Le cinéma français	FR3	16/09/1979	21:44:35	00:25:40	CPC79052080
Marcel Carné ou si le destin savait voir	Encyclopédie audiovisuelle du cinéma : Le cinéma français	FR3	23/09/1979	21:57:04	00:25:00	CPC79057451
Jean Gabin ou la vérité première	Encyclopédie audiovisuelle du cinéma : Le cinéma français	FR3	30/09/1979	21:53:10	00:26:00	CPC79055077
Julien Duvivier ou la croisée des destins	Encyclopédie audiovisuelle du cinéma : Le cinéma français	FR3	07/10/1979	21:43:30	00:26:00	CPC79058135
Sacha Guitry ou la part de vérité	Encyclopédie audiovisuelle du cinéma : Le cinéma français	FR3	14/10/1979	21:47:39	00:25:00	CPC79056074
Le cinéma des dialoguistes	Encyclopédie audiovisuelle du cinéma : Le cinéma français	FR3	21/10/1979	21:39:40	00:26:00	CPC79057583
Le cinéma en son temps : les années cinquante	Encyclopédie audiovisuelle du cinéma : Le cinéma français	FR3	28/10/1979	21:48:40	00:25:12	CPC79052273
Cocteau sur le théâtre de l'amour	Encyclopédie audiovisuelle du cinéma : Le cinéma français	FR3	04/11/1979	21:36:22	00:26:00	CPC79057919
Max Ophuls, le confident des bonheurs graves	Encyclopédie audiovisuelle du cinéma : Le cinéma français	FR3	11/11/1979	21:46:45	00:26:00	CPC79052505
L'école du court métrage	Encyclopédie audiovisuelle du cinéma : Le cinéma français	FR3	18/11/1979	21:44:00	00:26:00	CPC79057661

Naissance de la nouvelle vague ou l'évidence retrouvée	Encyclopédie audiovisuelle du cinéma : Le cinéma français	FR3	25/11/1979	21:40:02	00:25:04	CPC79052297
Marcel Pagnol ou la source et le secret	Encyclopédie audiovisuelle du cinéma : Le cinéma français	FR3	02/12/1979	21:43:50	00:28:00	CPC79051907
Jacques Becker ou l'élégance morale	Encyclopédie audiovisuelle du cinéma : Le cinéma français	FR3	09/12/1979	21:54:50	00:26:00	CPC79053144
Jean Renoir : propos ultimes	Encyclopédie audiovisuelle du cinéma : Le cinéma français	FR3	16/12/1979	21:54:33	00:26:00	CPC79057752
La mer et l'antiquité	Encyclopédie de la mer	1ère chaîne	20/08/1967	14:03:00	00:50:00	CPF09003835
Baudouin et Fabiola	Etoiles	Antenne 2	06/11/1988	22:49:18	01:02:42	CPB88014175
Hussein de Jordanie	Etoiles	Antenne 2	08/01/1989	22:02:45	01:05:32	CPB89000855
Le maréchal Tito	Etoiles	Antenne 2	16/04/1989	22:12:19	01:07:49	CPB89005012
Extras et ordinaires : à la recherche de Lawrence D'Arabie	Ex Libris	TF1	10/05/1989	22:52:32	00:05:52	CPA89008047
Femmes sous les bombes ou le temps de la violence	Femmes dans la guerre	FR3	28/07/1989	22:55:12	00:55:05	CPC89008477
Femmes dans la tourmente ou le temps de misère	Femmes dans la guerre	FR3	04/08/1989	22:50:06	00:55:28	CPC89008684
Femmes engagées ou le temps du service	Femmes dans la guerre	FR3	11/08/1989	22:41:57	00:55:10	CPC89008880
Femmes résistantes ou le temps du courage	Femmes dans la guerre	FR3	18/08/1989	22:46:43	00:55:33	CPC89009065

Femmes souffrantes ou le temps du malheur	Femmes dans la guerre	FR3	25/08/1989	22:50:00	00:55:13	CPC89009120
La femme celte	Fenêtre sur	Antenne 2	17/06/1977	00:00:00	00:30:00	CPB77059249
Sur la route des Indes : l'Île Maurice - 1ère partie	Fenêtre sur	Antenne 2	17/10/1978	00:00:00	00:26:30	CPB78054437
L'Île Maurice : c'était une isle de France - 2e partie	Fenêtre sur	Antenne 2	07/11/1978	00:00:00	00:26:00	CPB78054438
Vacances : Premiers congés payés - 1ere partie	Fenêtre sur	Antenne 2	11/01/1979	00:00:00	00:30:00	CPB79054214
Cent ans de vie sociale à Paris au XIXe siècle 1814-1914 : Paris au temps de Balzac 1814-1850 - 1ere partie	Fenêtre sur	Antenne 2	12/06/1979	17:23:30	00:26:17	CPB79055253
Cent ans de vie sociale à Paris au XIXe siècle 1814-1914 : Paris au temps de Zola 1851-1878 - 2eme partie	Fenêtre sur	Antenne 2	19/06/1979	17:23:28	00:26:10	CPB94001387
Cent ans de vie sociale à Paris au XIXe siècle 1814-1914 : Paris au temps de Proust 1880-1914 - 3eme partie	Fenêtre sur	Antenne 2	08/07/1979	22:19:25	00:26:09	CPB94001388
L'or des conquistadores l'univers des aztèques	Fenêtre sur	Antenne 2	17/02/1981	00:00:00	00:25:38	CPB81054561
Le seigneur Julius	Films Documentaires	Actualités Françaises	01/01/1959	00:00:00	00:18:00	AFE04002083

Lyautey	Films Documentaires	Actualités Françaises	01/01/1961	00:00:00	00:11:52	AFE04002085
Cuatro siglos de Madrid - Madrid a 400 ans	Films Documentaires	Actualités Françaises	01/01/1963	00:00:00	00:09:58	AFE04002089
20 septembre 1957	Flash sur le passé	2ème chaîne	20/09/1964	20:54:00	00:04:00	CPF09006932
21 septembre 1955	Flash sur le passé	2ème chaîne	21/09/1964	20:47:00	00:03:00	CPF09003059
22 septembre 1947	Flash sur le passé	2ème chaîne	22/09/1964	20:43:00	00:04:00	CPF09003257
23 septembre 1464	Flash sur le passé	2ème chaîne	23/09/1964	20:50:00	00:05:00	CPF09003060
24 septembre 1597	Flash sur le passé	2ème chaîne	24/09/1964	20:52:30	00:04:00	CPF09006918
25 septembre 1844	Flash sur le passé	2ème chaîne	25/09/1964	20:52:30	00:05:00	CPF09006919
26 septembre 1897	Flash sur le passé	2ème chaîne	26/09/1964	20:52:30	00:04:00	CPF09006920
27 septembre 1660	Flash sur le passé	2ème chaîne	27/09/1964	20:49:30	00:06:00	CPF09006954
28 septembre 1794	Flash sur le passé	2ème chaîne	28/09/1964	20:45:30	00:04:00	CPF09006921
29 septembre 1938	Flash sur le passé	2ème chaîne	29/09/1964	20:48:00	00:02:00	CPF09006922
30 septembre 1946	Flash sur le passé	2ème chaîne	30/09/1964	20:48:30	00:03:00	CPF09003058
1er octobre 1943	Flash sur le passé	2ème chaîne	01/10/1964	20:53:30	00:03:00	CPF09006952
2 octobre 1869	Flash sur le passé	2ème chaîne	02/10/1964	20:53:00	00:03:00	CPF09006937
3 octobre 1938	Flash sur le passé	2ème chaîne	03/10/1964	21:00:30	00:03:00	CPF09006933
4 octobre 1957	Flash sur le passé	2ème chaîne	04/10/1964	20:55:30	00:02:00	CPF09006923
5 octobre 1864	Flash sur le passé	2ème chaîne	05/10/1964	20:48:30	00:04:00	CPF09006928

6 octobre 1954	Flash sur le passé	2ème chaîne	06/10/1964	20:50:00	00:03:00	CPF09006916
7 octobre 1962	Flash sur le passé	2ème chaîne	07/10/1964	20:52:00	00:03:00	CPF09006924
8 octobre 1930	Flash sur le passé	2ème chaîne	08/10/1964	20:50:00	00:03:00	CPF09006925
9 octobre 1669	Flash sur le passé	2ème chaîne	09/10/1964	20:52:00	00:03:00	CPF09006917
10 octobre 1958	Flash sur le passé	2ème chaîne	10/10/1964	20:56:30	00:03:00	CPF09006926
11 octobre 1961	Flash sur le passé	2ème chaîne	11/10/1964	20:50:00	00:03:00	CPF09006927
12 octobre 1890	Flash sur le passé	2ème chaîne	12/10/1964	20:47:00	00:03:00	CPF09006929
13 octobre 1492	Flash sur le passé	2ème chaîne	13/10/1964	20:51:00	00:04:00	CPF09006931
14 octobre 1959	Flash sur le passé	2ème chaîne	14/10/1964	20:56:00	00:04:00	CPF09006930
15 octobre 1942	Flash sur le passé	2ème chaîne	15/10/1964	20:49:00	00:03:00	CPF09006953
16 octobre 1962	Flash sur le passé	2ème chaîne	16/10/1964	20:43:00	00:03:00	CPF09006935
17 octobre 1948	Flash sur le passé	2ème chaîne	17/10/1964	20:58:30	00:04:00	CPF09006936
18 octobre 1931	Flash sur le passé	2ème chaîne	18/10/1964	20:51:00	00:03:00	CPF09006934
19 octobre 1943	Flash sur le passé	2ème chaîne	19/10/1964	20:46:30	00:03:00	CPF09006938
20 octobre 1949	Flash sur le passé	2ème chaîne	20/10/1964	20:50:00	00:04:00	CPF09006939
21 octobre 1944	Flash sur le passé	2ème chaîne	21/10/1964	20:50:00	00:03:00	CPF09006944
22 octobre 1811	Flash sur le passé	2ème chaîne	22/10/1964	20:50:30	00:04:00	CPF09006943
23 octobre 1956	Flash sur le passé	2ème chaîne	23/10/1964	20:44:00	00:03:00	CPF09006942
24 octobre 1954	Flash sur le passé	2ème chaîne	24/10/1964	20:47:00	00:03:00	CPF09006940

25 octobre 1881	Flash sur le passé	2ème chaîne	25/10/1964			CPF09006941
26 octobre 1952	Flash sur le passé	2ème chaîne	26/10/1964	20:49:30	00:03:00	CPF09003044
27 octobre 1904	Flash sur le passé	2ème chaîne	27/10/1964	20:49:00	00:03:00	CPF09003051
28 octobre 1467	Flash sur le passé	2ème chaîne	28/10/1964	20:49:00	00:04:00	CPF09003045
29 octobre 1923	Flash sur le passé	2ème chaîne	29/10/1964	20:54:30	00:04:00	CPF09003043
30 octobre 1947	Flash sur le passé	2ème chaîne	30/10/1964	21:00:30	00:03:00	CPF09003048
31 octobre 1959	Flash sur le passé	2ème chaîne	31/10/1964	20:51:30	00:04:00	CPF09003049
1er novembre 1953	Flash sur le passé	2ème chaîne	01/11/1964	20:47:00	00:03:00	CPF09006946
2 novembre 1472	Flash sur le passé	2ème chaîne	02/11/1964	20:48:30	00:05:00	CPF09006945
3 novembre 1903	Flash sur le passé	2ème chaîne	03/11/1964	21:05:00	00:03:00	CPF09006947
4 novembre 1932	Flash sur le passé	2ème chaîne	04/11/1964	20:54:00	00:03:00	CPF09003050
5 novembre 1956	Flash sur le passé	2ème chaîne	05/11/1964	20:48:30	00:03:00	CPF09006949
6 novembre 1893	Flash sur le passé	2ème chaîne	06/11/1964	20:42:30	00:03:00	CPF09006951
7 novembre 1917	Flash sur le passé	2ème chaîne	07/11/1964	20:51:30	00:03:00	CPF09006948
8 novembre 1960	Flash sur le passé	2ème chaîne	08/11/1964	20:56:30	00:03:00	CPF09003042
9 novembre 1918	Flash sur le passé	2ème chaîne	09/11/1964	20:53:30	00:03:00	CPF09003052
10 novembre 1958	Flash sur le passé	2ème chaîne	10/11/1964	20:54:00	00:03:00	CPF09003258
11 novembre 1821	Flash sur le passé	2ème chaîne	11/11/1964	"	00:03:00	CPF09003053
12 novembre 1840	Flash sur le passé	2ème chaîne	12/11/1964	21:00:30	00:03:00	CPF09003047

13 novembre 1942	Flash sur le passé	2ème chaîne	13/11/1964	20:54:00	00:03:00	CPF09003054
14 novembre 1889	Flash sur le passé	2ème chaîne	14/11/1964	20:53:30	00:03:00	CPF09003046
15 novembre 1630	Flash sur le passé	2ème chaîne	15/11/1964	20:57:00	00:03:00	CPF09003056
16 novembre 1962	Flash sur le passé	2ème chaîne	16/11/1964	20:56:30	00:03:00	CPF09003055
17 novembre 1887	Flash sur le passé	2ème chaîne	17/11/1964	20:54:30	00:03:00	CPF09003070
18 novembre 1950	Flash sur le passé	2ème chaîne	18/11/1964	21:04:00	00:03:00	CPF09003261
19 novembre 1893	Flash sur le passé	2ème chaîne	19/11/1964	20:57:00	00:03:00	CPF09003062
20 novembre 1947	Flash sur le passé	2ème chaîne	20/11/1964	21:02:00	00:03:00	CPF09003057
21 novembre 1959	Flash sur le passé	2ème chaîne	21/11/1964	20:55:00	00:03:00	CPF09003259
22 novembre 1962	Flash sur le passé	2ème chaîne	22/11/1964	21:06:00	00:03:15	CPF09003061
23 novembre 1943	Flash sur le passé	2ème chaîne	23/11/1964	21:02:00	00:03:00	CPF09003265
24 novembre 1942	Flash sur le passé	2ème chaîne	24/11/1964	20:35:00	00:03:00	CPF09003064
25 novembre 1959	Flash sur le passé	2ème chaîne	25/11/1964	20:59:00	00:04:00	CPF09003071
26 novembre 1621	Flash sur le passé	2ème chaîne	26/11/1964	21:05:00	00:03:15	CPF09003068
27 novembre 1942	Flash sur le passé	2ème chaîne	27/11/1964	20:57:30	00:03:00	CPF09003066
28 novembre 1954	Flash sur le passé	2ème chaîne	28/11/1964	21:01:30	00:03:00	CPF09003063
29 novembre 1962	Flash sur le passé	2ème chaîne	29/11/1964	20:56:00	00:03:00	CPF09003065
30 novembre 1874	Flash sur le passé	2ème chaîne	30/11/1964	21:00:00	00:03:00	CPF09003263
1er décembre 1916	Flash sur le passé	2ème chaîne	01/12/1964	20:55:30	00:03:00	CPF09003069

2 décembre 1959 : Le barrage de Malpasset	Flash sur le passé	2ème chaîne	02/12/1964	21:01:00	00:03:00	CPF09003266
3 décembre 1957	Flash sur le passé	2ème chaîne	03/12/1964	21:02:00	00:03:00	CPF09003067
4 décembre 1892	Flash sur le passé	2ème chaîne	04/12/1964	20:56:30	00:03:00	CPF09003074
5 décembre 1958	Flash sur le passé	2ème chaîne	05/12/1964	20:56:30	00:03:00	CPF09003073
6 décembre 1920	Flash sur le passé	2ème chaîne	06/12/1964	21:01:30	00:03:00	CPF09003076
7 décembre 1941	Flash sur le passé	2ème chaîne	07/12/1964	21:01:00	00:03:00	CPF09003075
8 décembre 1861	Flash sur le passé	2ème chaîne	08/12/1964	20:59:30	00:03:00	CPF09003072
9 décembre 1937	Flash sur le passé	2ème chaîne	09/12/1964	20:53:30	00:03:00	CPF09003078
10 décembre 1946	Flash sur le passé	2ème chaîne	10/12/1964	21:04:30	00:03:00	CPF09003268
11 décembre 1936	Flash sur le passé	2ème chaîne	11/12/1964	21:00:30	00:03:00	CPF09003087
12 décembre 1961	Flash sur le passé	2ème chaîne	12/12/1964	20:55:30	00:03:00	CPF09003267
13 décembre 1936	Flash sur le passé	2ème chaîne	13/12/1964	20:55:00	00:03:00	CPF09003077
14 décembre 1911	Flash sur le passé	2ème chaîne	14/12/1964	21:02:30	00:03:00	CPF09003269
15 décembre 1944	Flash sur le passé	2ème chaîne	15/12/1964	21:07:30	00:03:00	CPF09003270
16 décembre 1959	Flash sur le passé	2ème chaîne	16/12/1964	21:06:30	00:03:00	CPF09003081
17 décembre 1903	Flash sur le passé	2ème chaîne	17/12/1964	20:52:30	00:03:00	CPF09003079
18 décembre 1949	Flash sur le passé	2ème chaîne	18/12/1964	20:58:00	00:03:00	CPF09003082
19 décembre 1946	Flash sur le passé	2ème chaîne	19/12/1964	20:38:00	00:03:00	CPF09003083
20 décembre 1942	Flash sur le passé	2ème chaîne	20/12/1964	20:56:30	00:02:40	CPF09003080

21 décembre 1957	Flash sur le passé	2ème chaîne	21/12/1964	20:52:30	00:03:00	CPF09003084
22 décembre 1941	Flash sur le passé	2ème chaîne	22/12/1964	21:20:00	00:03:00	CPF09003086
23 décembre 1953	Flash sur le passé	2ème chaîne	23/12/1964	20:57:00	00:03:00	CPF09003271
24 décembre 1887	Flash sur le passé	2ème chaîne	24/12/1964	20:53:00	00:03:00	CPF09003090
25 décembre 1642	Flash sur le passé	2ème chaîne	25/12/1964	20:35:30	00:03:00	CPF09003085
26 décembre 1883	Flash sur le passé	2ème chaîne	26/12/1964	20:50:00	00:04:00	CPF09003088
27 décembre 1948	Flash sur le passé	2ème chaîne	27/12/1964	20:52:30	00:03:00	CPF09003091
28 décembre 1912	Flash sur le passé	2ème chaîne	28/12/1964	20:57:30	00:03:00	CPF09003089
29 décembre 1876	Flash sur le passé	2ème chaîne	29/12/1964	21:01:00	00:04:00	CPF09003272
30 décembre 1926	Flash sur le passé	2ème chaîne	30/12/1964	20:50:00	00:04:00	CPF09003092
31 décembre 1877	Flash sur le passé	2ème chaîne	31/12/1964	21:02:00	00:04:00	CPF09003093
Divers documents	Flash sur le passé	2ème chaîne	01/01/1965	00:00:00	00:15:00	CPF09003590
1er janvier	Flash sur le passé	2ème chaîne	01/01/1965	20:56:00	00:03:00	CPF09003273
2 janvier 1935	Flash sur le passé	2ème chaîne	02/01/1965	20:59:30	00:03:00	CPF09003095
3 janvier 1957	Flash sur le passé	2ème chaîne	03/01/1965	20:54:30	00:04:00	CPF09003094
4 janvier 1809	Flash sur le passé	2ème chaîne	04/01/1965	20:53:00	00:03:00	CPF09003275
5 janvier 1956	Flash sur le passé	2ème chaîne	05/01/1965	20:52:30	00:04:00	CPF09003096
6 janvier 1919	Flash sur le passé	2ème chaîne	06/01/1965	20:56:00	00:03:00	CPF09003098
7 janvier 1923	Flash sur le passé	2ème chaîne	07/01/1965	20:54:00	00:04:00	CPF09003097

8 janvier 1959	Flash sur le passé	2ème chaîne	08/01/1965	20:53:00	00:03:00	CPF09003274
9 janvier 1952	Flash sur le passé	2ème chaîne	09/01/1965	20:59:00	00:03:00	CPF09003100
10 janvier 1778	Flash sur le passé	2ème chaîne	10/01/1965	20:59:30	00:03:00	CPF09003101
11 janvier 1935	Flash sur le passé	2ème chaîne	11/01/1965	20:47:00	00:03:00	CPF09003099
12 janvier 1894	Flash sur le passé	2ème chaîne	12/01/1965	20:59:30	00:03:00	CPF09003276
13 janvier 1913	Flash sur le passé	2ème chaîne	13/01/1965	20:48:30	00:05:00	CPF09003107
14 janvier 1875	Flash sur le passé	2ème chaîne	14/01/1965	20:56:30	00:03:34	CPF09003108
15 janvier 1922	Flash sur le passé	2ème chaîne	15/01/1965	20:50:00	00:03:00	CPF09003195
16 janvier 1957	Flash sur le passé	2ème chaîne	16/01/1965	20:55:30	00:03:00	CPF09003104
17 janvier 1935	Flash sur le passé	2ème chaîne	17/01/1965	20:49:30	00:03:00	CPF09003103
18 janvier 1943	Flash sur le passé	2ème chaîne	18/01/1965	20:56:30	00:03:00	CPF09003102
19 janvier 1954	Flash sur le passé	2ème chaîne	19/01/1965	20:51:00	00:04:00	CPF09003105
20 janvier 1936	Flash sur le passé	2ème chaîne	20/01/1965	20:53:00	00:03:00	CPF09003106
21 janvier 1924	Flash sur le passé	2ème chaîne	21/01/1965	20:57:30	00:03:00	CPF09003196
22 janvier 1944	Flash sur le passé	2ème chaîne	22/01/1965	20:55:30	00:03:00	CPF09003277
23 janvier 1910	Flash sur le passé	2ème chaîne	23/01/1965	20:49:30	00:03:00	CPF09003109
24 janvier 1956	Flash sur le passé	2ème chaîne	24/01/1965	20:48:30	00:03:00	CPF09003189
25 janvier 1955	Flash sur le passé	2ème chaîne	25/01/1965	20:49:30	00:03:00	CPF09003190
26 janvier 1890	Flash sur le passé	2ème chaîne	26/01/1965	20:57:30	00:04:00	CPF09003191

27 janvier 1756	Flash sur le passé	2ème chaîne	27/01/1965	20:53:30	00:06:00	CPF09003181
18 janvier 1873	Flash sur le passé	2ème chaîne	28/01/1965	20:55:30	00:06:00	CPF09003182
29 janvier 1956	Flash sur le passé	2ème chaîne	29/01/1965	20:57:00	00:03:00	CPF09003183
30 janvier 1882	Flash sur le passé	2ème chaîne	30/01/1965	21:00:00	00:03:00	CPF09003194
31 janvier 1963	Flash sur le passé	2ème chaîne	31/01/1965	20:53:00	00:03:00	CPF09003278
1er février 1896	Flash sur le passé	2ème chaîne	01/02/1965	20:57:30	00:03:00	CPF09003184
2 février : fête de la marmotte	Flash sur le passé	2ème chaîne	02/02/1965	20:56:30	00:03:00	CPF09003193
3 février 1960	Flash sur le passé	2ème chaîne	03/02/1965	20:55:30	00:03:00	CPF09003192
4 février 1964	Flash sur le passé	2ème chaîne	04/02/1965	20:50:00	00:03:00	CPF09003197
5 février 1953	Flash sur le passé	2ème chaîne	05/02/1965	20:52:00	00:04:00	CPF09003185
6 février 1952	Flash sur le passé	2ème chaîne	06/02/1965	20:51:30	00:03:00	CPF09003188
7 février 1862	Flash sur le passé	2ème chaîne	07/02/1965	20:52:30	00:05:00	CPF09003187
8 février 1962	Flash sur le passé	2ème chaîne	08/02/1965	20:56:00	00:03:00	CPF09003186
9 février 1946	Flash sur le passé	2ème chaîne	09/02/1965	20:52:30	00:03:00	CPF09003198
10 février 1962	Flash sur le passé	2ème chaîne	10/02/1965	20:58:00	00:03:00	CPF09003280
11 février 1942	Flash sur le passé	2ème chaîne	11/02/1965	20:56:00	00:03:00	CPF09003200
12 février 1948 : Sergueï Eisenstein	Flash sur le passé	2ème chaîne	12/02/1965	20:52:00	00:05:00	CPF09003199
13 février 1949	Flash sur le passé	2ème chaîne	13/02/1965			
14 février 1919	Flash sur le passé	2ème chaîne	14/02/1965	20:43:30	00:03:00	CPF09003203

15 février 1564	Flash sur le passé	2ème chaîne	15/02/1965	20:55:00	00:05:00	CPF09003201
16 février 1946	Flash sur le passé	2ème chaîne	16/02/1965	20:56:00	00:03:00	CPF09003204
17 février 1934	Flash sur le passé	2ème chaîne	17/02/1965	20:56:00	00:03:00	CPF09003281
18 février 1546	Flash sur le passé	2ème chaîne	18/02/1965	20:53:30	00:05:00	CPF09003202
19 février 1945	Flash sur le passé	2ème chaîne	19/02/1965	20:58:00	00:03:00	CPF09003206
20 février 1942	Flash sur le passé	2ème chaîne	20/02/1965	20:52:30	00:03:00	CPF09003205
21 février 1885	Flash sur le passé	2ème chaîne	21/02/1965	20:49:30	00:05:00	CPF09003222
22 février 1961	Flash sur le passé	2ème chaîne	22/02/1965	20:55:00	00:03:00	CPF09003225
23 février 1954	Flash sur le passé	2ème chaîne	23/02/1965	20:58:00	00:03:00	CPF09003224
24 février 1957	Flash sur le passé	2ème chaîne	24/02/1965	20:56:00	00:03:00	CPF09003226
25 février 1948	Flash sur le passé	2ème chaîne	25/02/1965	20:56:00	00:03:00	CPF09003230
26 février 1882	Flash sur le passé	2ème chaîne	26/02/1965	20:51:30	00:05:00	CPF09003229
27 février 1960	Flash sur le passé	2ème chaîne	27/02/1965	20:58:30	00:03:00	CPF09003223
28 février 1933	Flash sur le passé	2ème chaîne	28/02/1965	20:49:00	00:03:00	CPF09003227
1er mars 1960	Flash sur le passé	2ème chaîne	01/03/1965	20:53:30	00:04:00	CPF09003282
2 mars 1855	Flash sur le passé	2ème chaîne	02/03/1965	20:55:30	00:05:00	CPF09003228
3 mars 1943	Flash sur le passé	2ème chaîne	03/03/1965	20:51:30	00:03:00	CPF09003283
4 mars 1955	Flash sur le passé	2ème chaîne	04/03/1965	20:53:00	00:05:00	CPF09003235
5 mars 1953	Flash sur le passé	2ème chaîne	05/03/1965	20:57:30	00:03:00	CPF09003234

6 mars 1964	Flash sur le passé	2ème chaîne	06/03/1965	20:57:30	00:04:00	CPF09003232
7 mars 1945	Flash sur le passé	2ème chaîne	07/03/1965	20:47:00	00:03:00	CPF09003233
8 mars 1869	Flash sur le passé	2ème chaîne	08/03/1965	20:53:30	00:05:00	CPF09003284
9 mars 1961	Flash sur le passé	2ème chaîne	09/03/1965	00:00:00	00:04:00	CPF09003588
10 mars 1920	Flash sur le passé	2ème chaîne	10/03/1965	20:59:30	00:03:00	CPF09003231
11 mars 1957	Flash sur le passé	2ème chaîne	11/03/1965	20:59:30	00:03:00	CPF09003403
12 mars 1938	Flash sur le passé	2ème chaîne	12/03/1965	20:57:00	00:03:01	CPF09003285
13 mars 1959	Flash sur le passé	2ème chaîne	13/03/1965	20:59:30	00:03:11	CPF09003236
14 mars 1883	Flash sur le passé	2ème chaîne	14/03/1965	20:54:00	00:04:00	CPF09003238
15 mars 1880	Flash sur le passé	2ème chaîne	15/03/1965	20:54:00	00:03:00	CPF09003402
16 mars 1802	Flash sur le passé	2ème chaîne	16/03/1965	20:51:30	00:03:00	CPF09003237
17 mars 1956	Flash sur le passé	2ème chaîne	17/03/1965	20:52:00	00:03:00	CPF09003407
18 mars 1941	Flash sur le passé	2ème chaîne	18/03/1965	20:59:00	00:03:00	CPF09003202
19 mars 1945	Flash sur le passé	2ème chaîne	19/03/1965	20:59:00	00:03:00	CPF09003412
20 mars 1929	Flash sur le passé	2ème chaîne	20/03/1965	21:00:00	00:04:00	CPF09003401
21 mars 1685	Flash sur le passé	2ème chaîne	21/03/1965	20:55:00	00:05:00	CPF09003286
22 mars 1832	Flash sur le passé	2ème chaîne	22/03/1965	20:55:30	00:05:00	CPF09003406
23 mars 1956	Flash sur le passé	2ème chaîne	23/03/1965	20:58:30	00:03:00	CPF09003405
24 mars 1953	Flash sur le passé	2ème chaîne	24/03/1965	20:54:00	00:03:00	CPF09003412

25 mars 1962	Flash sur le passé	2ème chaîne	25/03/1965	20:56:30	00:05:00	CPF09003408
26 mars 1945	Flash sur le passé	2ème chaîne	26/03/1965	20:53:30	00:03:00	CPF09003407
27 mars 1927	Flash sur le passé	2ème chaîne	27/03/1965	20:56:30	00:04:00	CPF09003408
28 mars 1939	Flash sur le passé	2ème chaîne	28/03/1965	20:45:30	00:05:00	CPF09003405
29 mars 1928	Flash sur le passé	2ème chaîne	29/03/1965	20:51:30	00:04:00	CPF09003240
30 mars 1746	Flash sur le passé	2ème chaîne	30/03/1965	20:50:00	00:07:00	CPF09003239
31 mars 1889	Flash sur le passé	2ème chaîne	31/03/1965	20:58:00	00:06:00	CPF09003401
1er avril 1732	Flash sur le passé	2ème chaîne	01/04/1965	20:54:30	00:06:00	CPF09003409
2 avril 1805	Flash sur le passé	2ème chaîne	02/04/1965	20:52:00	00:04:00	CPF09003415
3 avril 1918	Flash sur le passé	2ème chaîne	03/04/1965	20:49:00	00:03:00	CPF09003286
4 avril 1964	Flash sur le passé	2ème chaîne	04/04/1965	20:53:00	00:04:00	CPF09003417
5 avril 1869	Flash sur le passé	2ème chaîne	05/04/1965	20:49:00	00:05:00	CPF09003418
6 avril 1917	Flash sur le passé	2ème chaîne	06/04/1965	20:48:30	00:03:00	CPF09003419
7 avril 1528	Flash sur le passé	2ème chaîne	07/04/1965	20:52:00	00:05:00	CPF09003404
8 avril 1949	Flash sur le passé	2ème chaîne	08/04/1965	20:45:30	00:03:00	CPF09003411
9 avril 1959	Flash sur le passé	2ème chaîne	09/04/1965	20:45:00	00:03:00	CPF09003422
10 avril 1845	Flash sur le passé	2ème chaîne	10/04/1965	20:48:30	00:03:00	CPF09003423
11 avril 1928	Flash sur le passé	2ème chaîne	11/04/1965	20:50:30	00:04:00	CPF09003424
12 avril 1961	Flash sur le passé	2ème chaîne	12/04/1965	20:44:00	00:04:00	CPF09003425

13 avril 1860	Flash sur le passé	2ème chaîne	13/04/1965	20:55:30	00:06:00	CPF09003426
14 avril 1865	Flash sur le passé	2ème chaîne	14/04/1965	20:45:30	00:05:00	CPF09003427
15 avril 1959	Flash sur le passé	2ème chaîne	15/04/1965	20:46:30	00:04:00	CPF09003428
16 avril 1889	Flash sur le passé	2ème chaîne	16/04/1965	20:46:00	00:04:00	CPF09003429
17 avril 1958	Flash sur le passé	2ème chaîne	17/04/1965	20:49:00	00:03:00	CPF09003430
Albert Einstein	Flash sur le passé	2ème chaîne	18/04/1965	00:00:00	00:03:00	CPF09003589
18 avril 1964	Flash sur le passé	2ème chaîne	18/04/1965	20:43:30	00:10:30	CPF09003431
19 avril 1956	Flash sur le passé	2ème chaîne	19/04/1965	20:47:00	00:03:47	CPF09003432
20 avril 1889	Flash sur le passé	2ème chaîne	20/04/1965	20:41:00	00:03:00	CPF09003433
753 avant Jésus Christ	Flash sur le passé	2ème chaîne	21/04/1965	20:46:30	00:04:00	CPF09003434
22 avril 1945	Flash sur le passé	2ème chaîne	22/04/1965	20:46:30	00:03:00	CPF09003435
23 avril 1564	Flash sur le passé	2ème chaîne	23/04/1965	20:46:30	00:03:00	CPF09003436
24 avril 1792	Flash sur le passé	2ème chaîne	24/04/1965	20:43:30	00:03:00	CPF09003437
25 avril 1214	Flash sur le passé	2ème chaîne	25/04/1965	20:46:30	00:03:00	CPF09003438
26 avril 1945	Flash sur le passé	2ème chaîne	26/04/1965	20:49:00	00:03:00	CPF09003439
27 avril 1812	Flash sur le passé	2ème chaîne	27/04/1965	20:50:00	00:03:00	CPF09003442
28 avril 1945	Flash sur le passé	2ème chaîne	28/04/1965	20:50:00	00:03:00	CPF09003494
29 avril 1932	Flash sur le passé	2ème chaîne	29/04/1965	20:56:00	00:05:00	CPF09003440
30 avril 1939	Flash sur le passé	2ème chaîne	30/04/1965	20:53:30	00:03:00	CPF09003441

1er mai 1931	Flash sur le passé	2ème chaîne	01/05/1965	20:52:30	00:02:00	CPF09003444
2 mai 1960	Flash sur le passé	2ème chaîne	02/05/1965	20:49:30	00:03:00	CPF09003443
3 mai 1904	Flash sur le passé	2ème chaîne	03/05/1965	20:55:30	00:04:00	CPF09003445
4 mai 1942	Flash sur le passé	2ème chaîne	04/05/1965	20:51:00	00:03:00	CPF09003446
5 mai 1936	Flash sur le passé	2ème chaîne	05/05/1965	20:50:30	00:03:00	CPF09003447
6 mai 1936	Flash sur le passé		06/05/1965			CPF09003448
7 mai 1828	Flash sur le passé	2ème chaîne	07/05/1965	20:49:30	00:05:00	CPF09003449
8 mai 1945	Flash sur le passé	2ème chaîne	08/05/1965	20:52:00	00:03:00	CPF09003450
9 mai 1943	Flash sur le passé	2ème chaîne	09/05/1965	20:53:00	00:03:00	CPF09003451
10 mai 1941	Flash sur le passé	2ème chaîne	10/05/1965	20:58:30	00:03:00	CPF09003452
11 mai 1888	Flash sur le passé	2ème chaîne	11/05/1965	20:48:30	00:02:00	CPF09003453
12 mai 1960	Flash sur le passé	2ème chaîne	12/05/1965	20:51:00	00:03:00	CPF09003460
13 mai 1882 : anniversaire de la naissance de Georges Braque	Flash sur le passé	2ème chaîne	13/05/1965			CPF09003454
14 mai 1948	Flash sur le passé	2ème chaîne	14/05/1965	20:50:00	00:05:00	CPF09003455
15 mai 1859	Flash sur le passé	2ème chaîne	15/05/1965	20:47:00	00:03:00	CPF09003456
16 mai 1928	Flash sur le passé	2ème chaîne	16/05/1965	20:44:30	00:07:00	CPF09003459
17 mai 1749	Flash sur le passé	2ème chaîne	17/05/1965	20:57:30	00:05:00	CPF09003457
18 mai 1944	Flash sur le passé	2ème chaîne	18/05/1965	20:50:00	00:02:00	CPF09003458
19 mai 1958	Flash sur le passé	2ème chaîne	19/05/1965	20:50:00	00:03:00	CPF09003461

20 mai 1927	Flash sur le passé	2ème chaîne	20/05/1965	20:50:00	00:03:00	CPF09003462
21 mai 1844	Flash sur le passé	2ème chaîne	21/05/1965	20:50:00	00:05:00	CPF09003463
22 mai 1885	Flash sur le passé	2ème chaîne	22/05/1965	20:50:00	00:06:00	CPF09003464
23 mai 1939	Flash sur le passé	2ème chaîne	23/05/1965	20:49:00	00:03:00	CPF09003465
24 mai 1892	Flash sur le passé	2ème chaîne	24/05/1965	20:51:30	00:05:00	CPF09003466
25 mai 1952 : Alain Bombard	Flash sur le passé	2ème chaîne	25/05/1965	20:50:00	00:03:00	CPF09003467
26 mai 1943	Flash sur le passé	2ème chaîne	26/05/1965	20:52:00	00:03:00	CPF09003468
27 mai 1910	Flash sur le passé	2ème chaîne	27/05/1965	20:50:00	00:04:00	CPF09003469
28 mai 1934	Flash sur le passé	2ème chaîne	28/05/1965	20:50:00	00:03:00	CPF09003470
29 mai 1960	Flash sur le passé	2ème chaîne	29/05/1965	20:50:00	00:04:00	CPF09003471
30 mai 2019	Flash sur le passé	2ème chaîne	30/05/1965	20:48:00	00:03:00	CPF09003472
31 mai 1887	Flash sur le passé	2ème chaîne	31/05/1965	20:49:30	00:05:00	CPF09003473
1er juin 1936	Flash sur le passé	2ème chaîne	01/06/1965	20:49:00	00:02:00	CPF09003474
2 juin 1953	Flash sur le passé	2ème chaîne	02/06/1965	20:51:30	00:03:00	CPF09003475
3 juin 1940	Flash sur le passé	2ème chaîne	03/06/1965	20:56:00	00:03:00	CPF09003476
4 juin 1896	Flash sur le passé	2ème chaîne	04/06/1965	20:50:00	00:03:00	CPF09003477
5 juin 2019	Flash sur le passé	2ème chaîne	05/06/1965	20:45:00	00:03:00	CPF09003478
6 juin 1944	Flash sur le passé	2ème chaîne	06/06/1965	20:48:30	00:04:00	CPF09003479
7 juin 1929	Flash sur le passé	2ème chaîne	07/06/1965	20:50:30	00:03:00	CPF09003480

8 juin 1945	Flash sur le passé	2ème chaîne	08/06/1965	20:50:00	00:05:00	CPF09003481
9 juin 1953	Flash sur le passé	2ème chaîne	09/06/1965	20:47:30	00:03:00	CPF09003482
10 juin 1836	Flash sur le passé	2ème chaîne	10/06/1965	20:47:00	00:03:00	CPF09003483
11 juin 1955	Flash sur le passé	2ème chaîne	11/06/1965	20:49:30	00:03:00	CPF09003484
12 juin 1897	Flash sur le passé	2ème chaîne	12/06/1965	20:47:00	00:03:00	CPF09003485
13 juin 1963	Flash sur le passé	2ème chaîne	13/06/1965	20:52:00	00:05:00	CPF09003486
14 juin 1940	Flash sur le passé	2ème chaîne	14/06/1965	20:45:00	00:03:00	CPF09003487
15 juin 1950	Flash sur le passé	2ème chaîne	15/06/1965	20:54:30	00:04:00	CPF09003488
16 juin 1898	Flash sur le passé	2ème chaîne	16/06/1965	22:27:00	00:03:00	CPF09003489
17 juin 1953	Flash sur le passé	2ème chaîne	17/06/1965	22:32:00	00:03:00	CPF09003490
18 juin 1857	Flash sur le passé	2ème chaîne	18/06/1965	20:50:00	00:04:00	CPF09003500
19 juin 1623	Flash sur le passé	2ème chaîne	19/06/1965	23:02:00	00:04:00	CPF09003491
20 juin 1819	Flash sur le passé	2ème chaîne	20/06/1965	20:45:30	00:05:00	CPF09003492
21 juin 1940	Flash sur le passé	2ème chaîne	21/06/1965	20:48:30	00:04:00	CPF09003493
22 juin 1908	Flash sur le passé	2ème chaîne	22/06/1965	20:45:30	00:04:00	CPF09003495
23 juin 1712	Flash sur le passé	2ème chaîne	23/06/1965	20:49:30	00:05:00	CPF09003501
24 juin 1947	Flash sur le passé	2ème chaîne	24/06/1965	20:56:00	00:02:00	CPF09003502
25 juin 1860	Flash sur le passé	2ème chaîne	25/06/1965	20:48:00	00:06:00	CPF09003503
26 juin 1959	Flash sur le passé	2ème chaîne	26/06/1965	20:49:30	00:04:00	CPF09003504

27 juin 1880	Flash sur le passé	2ème chaîne	27/06/1965	20:48:30	00:03:00	CPF09003505
28 juin 1907	Flash sur le passé	2ème chaîne	28/06/1965	20:48:30	00:03:00	CPF09003496
29 juin 1941	Flash sur le passé	2ème chaîne	29/06/1965	21:00:00	00:04:00	CPF09003497
30 juin 1946	Flash sur le passé	2ème chaîne	30/06/1965	20:43:30	00:03:00	CPF09003498
1er juillet 1903	Flash sur le passé	2ème chaîne	01/07/1965	20:55:00	00:03:00	CPF09003499
2 juillet 1959	Flash sur le passé	2ème chaîne	02/07/1965	20:47:30	00:04:00	CPF09003506
3 juillet 1935	Flash sur le passé	2ème chaîne	03/07/1965	20:44:00	00:05:00	CPF09003507
4 juillet 1900	Flash sur le passé	2ème chaîne	04/07/1965	20:47:00	00:05:00	CPF09003508
5 juillet 1950	Flash sur le passé	2ème chaîne	05/07/1965	20:45:30	00:03:00	CPF09003509
6 juillet 1884	Flash sur le passé	2ème chaîne	06/07/1965	20:46:00	00:05:00	CPF09003511
7 juillet 1887	Flash sur le passé	2ème chaîne	07/07/1965	20:47:00	00:04:00	CPF09003510
8 juillet 1839	Flash sur le passé	2ème chaîne	08/07/1965	20:50:00	00:03:00	CPF09003512
9 juillet 1943	Flash sur le passé	2ème chaîne	09/07/1965	20:53:30	00:03:00	CPF09003513
Avion de Howard Hughes en 1938	Flash sur le passé	2ème chaîne	10/07/1965	20:50:00	00:03:00	CPF09003514
Mort de Jules de Paqui maire de Montmartre	Flash sur le passé	2ème chaîne	11/07/1965	20:47:00	00:03:00	CPF09003515
L'invention de la cellophane	Flash sur le passé	2ème chaîne	12/07/1965	20:47:00	00:03:00	CPF09003516
Mort de Pierre Bourdan en 1948	Flash sur le passé	2ème chaîne	13/07/1965	20:51:00	00:03:00	CPF09003517
Raid Rome/Chicago par une escadrille d'hydravions en 1933	Flash sur le passé	2ème chaîne	14/07/1965	20:46:00	00:03:00	CPF09003518

15 juillet 1841	Flash sur le passé	2ème chaîne	15/07/1965	20:49:30	00:03:00	CPF09003519
16 juillet 1899	Flash sur le passé	2ème chaîne	16/07/1965	20:52:30	00:03:00	CPF09003520
17 juillet 1945	Flash sur le passé	2ème chaîne	17/07/1965	20:46:30	00:03:00	CPF09003521
18 juillet 1955	Flash sur le passé	2ème chaîne	18/07/1965	20:46:00	00:03:00	CPF09003522
19 juillet 1909	Flash sur le passé	2ème chaîne	19/07/1965	20:47:30	00:03:00	CPF09003523
20 juillet 1945	Flash sur le passé	2ème chaîne	20/07/1965	20:46:30	00:05:00	CPF09003524
21 juillet 1906	Flash sur le passé	2ème chaîne	21/07/1965	20:43:00	00:03:00	CPF09003525
22 juillet 1898	Flash sur le passé	2ème chaîne	22/07/1965	20:51:00	00:03:00	CPF09003526
23 juillet 1951	Flash sur le passé	2ème chaîne	23/07/1965	00:00:00	00:03:00	CPF09003529
23 juillet 1946	Flash sur le passé	2ème chaîne	23/07/1965	20:50:00	00:03:00	CPF09003527
24 juillet 1932	Flash sur le passé	2ème chaîne	24/07/1965	20:46:30	00:03:00	CPF09003528
25 juillet 1956	Flash sur le passé	2ème chaîne	25/07/1965	20:48:00	00:03:00	CPF09003530
26 juillet 1856	Flash sur le passé	2ème chaîne	26/07/1965	20:48:00	00:03:00	CPF09003531
27 juillet 1955	Flash sur le passé	2ème chaîne	27/07/1965	21:21:00	00:03:00	CPF09003532
28 juillet 1818	Flash sur le passé	2ème chaîne	28/07/1965	20:47:30	00:04:00	CPF09003533
29 juillet 1890	Flash sur le passé	2ème chaîne	29/07/1965	20:48:00	00:04:00	CPF09003534
30 juillet 1935	Flash sur le passé	2ème chaîne	30/07/1965	20:49:30	00:03:00	CPF09003535
31 juillet 1901	Flash sur le passé	2ème chaîne	31/07/1965	20:46:00	00:05:00	CPF09003536
1er août 1943	Flash sur le passé	2ème chaîne	01/08/1965	20:35:30	00:03:00	CPF09003537

2 août 1936	Flash sur le passé	2ème chaîne	02/08/1965	20:44:30	00:03:00	CPF09003538
3 août 1914	Flash sur le passé	2ème chaîne	03/08/1965	20:51:00	00:04:00	CPF09003539
4 août 1933	Flash sur le passé	2ème chaîne	04/08/1965	20:48:00	00:03:00	CPF09003540
5 août 1884	Flash sur le passé	2ème chaîne	05/08/1965	20:48:30	00:02:00	CPF09003541
Le 6 août 1945	Flash sur le passé	2ème chaîne	06/08/1965	20:48:00	00:03:13	CPF09003543
7 août 1940	Flash sur le passé	2ème chaîne	07/08/1965	20:48:00	00:04:00	CPF09003552
8 août 1950	Flash sur le passé	2ème chaîne	08/08/1965	20:36:00	00:03:00	CPF09003544
9 août 1949	Flash sur le passé	2ème chaîne	09/08/1965	20:50:00	00:03:00	CPF09003542
Les cyclones	Flash sur le passé	2ème chaîne	10/08/1965	20:45:00	00:03:00	CPF09003545
11 août 1253	Flash sur le passé	2ème chaîne	11/08/1965	20:42:30	00:03:00	CPF09003546
12 août 1947	Flash sur le passé	2ème chaîne	12/08/1965	20:48:00	00:03:00	CPF09003547
13 août 1955	Flash sur le passé	2ème chaîne	13/08/1965	20:51:30	00:04:00	CPF09003548
14 août 1920	Flash sur le passé	2ème chaîne	14/08/1965	20:49:30	00:02:43	CPF09003549
15 août 1947	Flash sur le passé	2ème chaîne	15/08/1965	20:35:30	00:03:00	CPF09003550
16 août 1953	Flash sur le passé	2ème chaîne	16/08/1965	20:42:00	00:03:00	CPF09003551
17 août 1601	Flash sur le passé	2ème chaîne	17/08/1965	20:48:00	00:03:00	CPF09003553
18 août 1923	Flash sur le passé	2ème chaîne	18/08/1965	20:51:30	00:03:00	CPF09003554
19 août 1792	Flash sur le passé	2ème chaîne	19/08/1965	20:50:30	00:04:00	CPF09003555
20 août 1153	Flash sur le passé	2ème chaîne	20/08/1965	20:51:30	00:03:00	CPF09003556

21 août 1911	Flash sur le passé	2ème chaîne	21/08/1965	20:50:00	00:03:00	CPF09003557
22 août 1959	Flash sur le passé	2ème chaîne	22/08/1965	20:35:00	00:03:00	CPF09003558
23 août 1962	Flash sur le passé	2ème chaîne	23/08/1965	20:47:00	00:03:00	CPF09003559
24 août 1959	Flash sur le passé	2ème chaîne	24/08/1965	20:48:00	00:03:00	CPF09003560
25 août 1943	Flash sur le passé	2ème chaîne	25/08/1965	20:50:00	00:03:00	CPF09003569
26 août 1792	Flash sur le passé	2ème chaîne	26/08/1965	20:49:30	00:04:00	CPF09003561
27 août 1859	Flash sur le passé	2ème chaîne	27/08/1965	20:51:30	00:03:00	CPF09003562
28 août 1876	Flash sur le passé	2ème chaîne	28/08/1965	20:51:30	00:03:00	CPF09003563
29 août 1940	Flash sur le passé	2ème chaîne	29/08/1965	20:35:00	00:03:00	CPF09003564
30 août 1928	Flash sur le passé	2ème chaîne	30/08/1965	20:48:00	00:03:00	CPF09003565
31 août 1867	Flash sur le passé	2ème chaîne	31/08/1965	21:05:00	00:03:00	CPF09003566
1er septembre 1939	Flash sur le passé	2ème chaîne	01/09/1965	20:47:00	00:03:00	CPF09003567
2 septembre 1945	Flash sur le passé	2ème chaîne	02/09/1965	20:48:00	00:03:00	CPF09003568
3 septembre 1935	Flash sur le passé	2ème chaîne	03/09/1965	20:49:00	00:03:00	CPF09003570
4 septembre 1944	Flash sur le passé	2ème chaîne	04/09/1965	20:48:30	00:03:00	CPF09003571
5 septembre 1951	Flash sur le passé	2ème chaîne	05/09/1965	20:35:00	00:03:00	CPF09003573
6 septembre 1940	Flash sur le passé	2ème chaîne	06/09/1965	20:50:00	00:03:00	CPF09003574
7 septembre 1914	Flash sur le passé	2ème chaîne	07/09/1965	20:47:00	00:04:00	CPF09003575
8 septembre 1934	Flash sur le passé	2ème chaîne	08/09/1965	20:48:30	00:03:00	CPF09003576

9 septembre 1919	Flash sur le passé	2ème chaîne	09/09/1965	20:50:00	00:03:00	CPF09003577
10 septembre 1948	Flash sur le passé	2ème chaîne	10/09/1965	20:48:30	00:03:00	CPF09003578
11 septembre 1894 : Alexandre Dovjenko	Flash sur le passé	2ème chaîne	11/09/1965	20:49:00	00:04:00	CPF09003580
12 septembre 1940	Flash sur le passé	2ème chaîne	12/09/1965	20:36:30	00:03:00	CPF09003581
13 septembre 1860	Flash sur le passé	2ème chaîne	13/09/1965	20:47:00	00:03:00	CPF09003572
14 septembre 1945	Flash sur le passé	2ème chaîne	14/09/1965	20:46:00	00:03:00	CPF09003582
15 septembre 1952	Flash sur le passé	2ème chaîne	15/09/1965	20:58:00	00:03:00	CPF09003583
16 septembre 1946	Flash sur le passé	2ème chaîne	16/09/1965	20:57:00	00:03:00	CPF09003584
17 septembre 1962 - La remontée de Michel Siffre	Flash sur le passé	2ème chaîne	17/09/1965	20:43:00	00:05:00	CPF09003585
18 septembre 1916 : Le tank arrive sur les champs de bataille	Flash sur le passé	2ème chaîne	18/09/1965	20:51:30	00:02:00	CPF09003586
19 septembre 1960	Flash sur le passé	2ème chaîne	19/09/1965	20:50:00	00:04:00	CPF09003587
Le souvenir de Vartanantz	Foi et traditions des chrétiens orientaux	TF1	03/04/1977	09:30:55	00:27:20	CPA77051866
Les Lusignan rois de Chypre et d'Arménie	Foi et traditions des chrétiens orientaux	TF1	10/12/1978	09:31:20	00:28:10	CPA78054891
Les Arméniens en France au moyen âge	Foi et traditions des chrétiens orientaux	TF1	19/06/1983	09:33:05	00:30:00	CPA83052422
L'arche d'alliance	Foi et traditions des chrétiens orientaux	TF1	29/07/1984	09:29:33	00:27:16	CPA84053409
L'église assyro-chaldéenne	Foi et traditions des chrétiens orientaux	TF1	21/07/1985	09:30:00	00:27:00	CPA86011825
Le patriarcat grec orthodoxe de Syrie	Foi et traditions des chrétiens orientaux	TF1	07/09/1986	09:29:30	00:30:00	CPA86010383

La Syrie : carrefour des civilisations	Foi et traditions des chrétiens orientaux	TF1	21/12/1986	09:30:00	00:25:46	CPA86013153
La diaspora arménienne Ve-XVe siècles	Foi et traditions des chrétiens orientaux	Antenne 2	12/07/1987	09:30:09	00:28:29	CPB87007072
Chypre et le royaume franc des Lusignan 1192-1489	Foi et traditions des chrétiens orientaux	Antenne 2	09/10/1988	09:28:28	00:29:15	CPB88012667
Chypre et la République de Venise 1489-1571	Foi et traditions des chrétiens orientaux	Antenne 2	06/11/1988	09:31:14	00:29:30	CPB88014150
Il y a 50 ans : la Postale	FR3 dernière	FR3	09/03/1978	00:00:00	00:33:50	DVC7808056501
En passant par la Lorraine	Français si vous saviez	TF1	01/03/1982			
Général, nous voilà	Français si vous saviez	TF2	01/03/1982			
Je vous ai compris	Français si vous saviez	TF3	01/03/1982			
L'appel 1940 – 1942 - 1 : De la Défaite à Bir Hakeim	Général de Gaulle Mémoires de guerre	1ère chaîne	01/11/1972	20:33:15	01:25:43	CPF90008273
L'unité 1942-1944 - 2 : De Bir Hakeim au défilé de la Victoire	Général de Gaulle Mémoires de guerre	1ère chaîne	08/11/1972	20:42:30	01:24:14	CPF90008290
Le salut 1944-1946 - 3 : La fin de la guerre - le gouvernement du général de Gaulle jusqu'au retour à Colombey	Général de Gaulle Mémoires de guerre	1ère chaîne	15/11/1972	20:35:00	01:23:34	CPF90008272
L'engagement	Génération	TF1	13/06/1988	23:32:40	00:37:09	CPD88007526
Les héritiers de Staline	Génération	TF1	14/06/1988	00:02:20	00:29:17	CPD88007527
Le quartier	Génération	TF1	15/06/1988	23:45:05	00:30:12	CPD88007529
Les choses	Génération	TF1	16/06/1988	23:19:25	00:30:28	CPD88007530

La fête cubaine	Génération	TF1	17/06/1988	23:07:20	00:31:08	CPD88007531
La pro-Chine	Génération	TF1	20/06/1988	23:19:15	00:30:28	CPD88007823
Berkeley Saïgon Nanterre	Génération	TF1	21/06/1988	00:00:55	00:29:08	CPD88007824
La commune étudiante	Génération	TF1	22/06/1988	00:44:25	00:29:54	CPD88007826
Paroles de mai	Génération	TF1	23/06/1988	23:16:05	00:35:09	CPD88007830
La révolution introuvable	Génération	TF1	24/06/1988	00:36:40	00:30:22	CPD88007835
Mai après	Génération	TF1	27/06/1988	00:09:20	00:28:50	CPD88007726
Le torchon brûle	Génération	TF1	28/06/1988	23:59:30	00:30:23	CPD88007730
La tentation terroriste	Génération	TF1	29/06/1988	23:59:35	00:30:04	CPD88007736
Larmes à gauche	Génération	TF1	30/06/1988	22:48:25	00:30:59	CPD88007740
Vingt ans après	Génération	TF1	01/07/1988	23:50:15	00:31:25	CPD88008099
Émission du 15 janvier 1978	Grand album	Antenne 2	15/01/1978	00:00:00	00:48:45	CPB78055848
Émission du 22 janvier 1978	Grand album	Antenne 2	22/01/1978	13:25:00	00:40:00	CPB78050318
Émission du 29 janvier 1978	Grand album	Antenne 2	29/01/1978	00:00:00		CPB90011534
Émission du 05 février 1978	Grand album	Antenne 2	05/02/1978	13:25:00	00:44:00	CPB78050453
Émission du 12 février 1978	Grand album	Antenne 2	12/02/1978	13:25:00	00:40:00	CPB78050495
Émission du 19 février 1978	Grand album	Antenne 2	19/02/1978	13:25:00	00:49:00	CPB78051140
Émission du 26 février 1978	Grand album	Antenne 2	26/02/1978	13:25:00	00:45:00	CPB78056060
Émission du 5 mars 1978	Grand album	Antenne 2	05/03/1978	13:25:00	00:50:00	CPB78051344

Émission du 12 mars 1978	Grand album	Antenne 2	12/03/1978	13:25:00	00:34:48	CPB78055887
Émission du 19 mars 1978	Grand album	Antenne 2	19/03/1978	13:25:00	00:47:00	CPB7805546701
Émission du 26 mars 1978	Grand album	Antenne 2	26/03/1978	13:25:00		CPB90011773
Émission du 02 avril 1978	Grand album	Antenne 2	02/04/1978	13:25:00	00:46:00	CPB78055971
Émission du 02 avril 1978	Grand album	Antenne 2	02/04/1978	13:25:00	00:46:00	CPB78055971
Émission du 9 avril 1978	Grand album	Antenne 2	09/04/1978	13:25:00	00:46:00	CPB78050821
Émission du 16 avril 1978	Grand album	Antenne 2	16/04/1978	13:25:00	01:00:00	CPB78050112
Émission du 23 avril 1978	Grand album	Antenne 2	23/04/1978	13:25:00	00:55:00	CPB78056733
Émission du 30 avril 1978	Grand album	Antenne 2	30/04/1978	13:25:00	00:43:00	CPB78055782
Émission du 7 mai 1978	Grand album	Antenne 2	07/05/1978	13:25:00	00:20:00	CPB78051025
Émission du 14 mai 1978	Grand album	Antenne 2	14/05/1978	13:25:00	00:46:00	CPB78055123
Émission du 21 mai 1978	Grand album	Antenne 2	21/05/1978	13:25:00	00:45:00	CPB78056156
Émission du 28 mai 1978	Grand album	Antenne 2	28/05/1978	13:25:00	00:48:00	CPB78056767
Émission du 4 juin 1978	Grand album	Antenne 2	04/06/1978	13:25:00	00:38:25	CPB78051225
Émission du 11 juin 1978	Grand album	Antenne 2	11/06/1978	00:00:00	00:50:00	CPB78056622
Émission du 25 juin 1978	Grand album	Antenne 2	25/06/1978	00:00:00	00:50:00	CPB7805625001
Suivez le guide : grands hommes peintres	Haute curiosité	Antenne 2	11/04/1988	22:30:00	00:04:03	CPB88009661
Nantes port de la liberté	Hexagonal	FR3	04/07/1976	19:00:00	00:20:00	CPC7605472001
Faux et usages de faux : l'autre Garibaldi	Hexagonal	FR3	31/10/1976	19:02:30	00:52:00	CPC7606544601

Dunkerque 1940	Hexagonal	FR3	28/05/1978	00:00:00	00:00:00	CPC88007207
Autochromes 14-18	Hiéroglyphes	FR3	23/11/1975	21:03:00	00:10:27	CPC7505648104
Les origines de la guerre 1939-1945	Histoire de la France libre	FR3	15/06/1980	20:32:37	00:54:03	CPC80056117
Le Général	Histoire de la France libre	FR3	22/06/1980	20:37:40	00:57:46	CPC80051152
Premiers combats	Histoire de la France libre	FR3	29/06/1980	20:32:20	00:55:00	CPC80053302
La France combattante	Histoire de la France libre	FR3	06/07/1980	20:32:00	00:55:00	CPC80050428
La Victoire	Histoire de la France libre	FR3	13/07/1980	20:31:45	00:54:03	CPC80057497
À la découverte de la mer	Histoire de la marine	TF1	23/10/1979	20:32:25	00:52:00	CPA79052550
À la découverte du monde	Histoire de la marine	TF1	30/10/1979	00:00:00	00:53:05	CPA79052309
L'aventure de la voile	Histoire de la marine	TF1	06/11/1979	00:00:00	00:51:00	CPA79055232
Les grands paquebots	Histoire de la marine	TF1	13/11/1979	20:33:05	00:56:00	CPA79057670
Les forteresses flottantes	Histoire de la marine	TF1	20/11/1979	00:00:00	00:54:00	CPA79052310
Menace sous la mer	Histoire de la marine	TF1	27/11/1979	00:00:00	00:48:54	CPA79051886
Les hommes de la mer	Histoire de la marine	TF1	04/12/1979	21:33:40	00:49:00	CPA79053132
Les inventeurs	Histoire de la photographie	FR3	11/03/1984	20:36:49	00:52:31	CPC84050520
Les pionniers	Histoire de la photographie	FR3	18/03/1984	20:38:24	00:53:00	CPC84057685
La couleur	Histoire de la photographie	FR3	25/03/1984	20:39:32	00:51:39	CPC84051845
Les reporters	Histoire de la photographie	FR3	08/04/1984	20:36:10	00:53:27	CPC86008164
Un instant pour l'éternité	Histoire de la photographie	FR3	15/04/1984	20:36:42	00:53:00	CPC84053422

Réalisme et illusion	Histoire de la photographie	FR3	22/04/1984	20:39:04	00:53:36	CPC84057286
La conquête du Mont Blanc	Histoire de l'alpinisme	Antenne 2	05/01/1981	21:55:00	00:45:45	CPB81054494
L'époque héroïque (1860-1905)	Histoire de l'alpinisme	Antenne 2	12/01/1981	21:55:00	00:49:20	CPB81054765
Le triomphe de l'alpinisme	Histoire de l'alpinisme	Antenne 2	19/01/1981	21:55:00	00:50:10	CPB81050716
A chacun sa voie	Histoire de l'alpinisme	Antenne 2	26/01/1981	21:55:00	00:48:53	CPB81052911
Voler des origines à 1909	Histoire de l'aviation	TF1	03/05/1977	20:35:55	00:54:08	CPA77051315
Le temps des escadrilles de 1910 à 1918	Histoire de l'aviation	TF1	10/05/1977	20:38:25	00:50:06	CPA77050444
L'Atlantique 1918-1927	Histoire de l'aviation	TF1	17/05/1977	20:36:00	00:52:45	CPA77052856
Les routes du ciel 1927-1939	Histoire de l'aviation	TF1	24/05/1977	20:30:50	00:52:20	CPA77051499
D'une guerre à l'autre 1936-1941	Histoire de l'aviation	TF1	31/05/1977	20:35:15	00:55:22	CPA77058948
Le ciel en feu 1941-1945	Histoire de l'aviation	TF1	07/06/1977	20:39:20	00:53:32	CPA78053129
Le mur du son	Histoire de l'aviation	TF1	14/06/1977	20:40:40	00:57:05	CPA77059238
Histoire de mai : émission du 07 mai 1978	Histoire de mai	FR3	07/05/1978	00:00:00	01:05:00	CPC78050167
Émission du 14 mai 1978	Histoire de mai	FR3	14/05/1978	21:35:00	01:00:00	CPC78056392
Émission du 21 mai 1978	Histoire de mai	FR3	21/05/1978	21:36:50	01:12:18	CPC78055787
Émission du 28 mai 1978	Histoire de mai	FR3	28/05/1978	21:37:20	01:12:30	CPC91008108
L'an Mil 960-1040	Histoire des gens	1ère chaîne	19/10/1974	21:31:30	00:50:04	CPF86634094
La peste	Histoire des gens	1ère chaîne	26/10/1974	21:20:15	01:05:03	CPF86634095
La naissance du purgatoire	Histoire des gens	1ère chaîne	02/11/1974	22:15:00	01:00:00	CPF86634096

Pompéi	Histoire des gens	1ère chaîne	09/11/1974	00:00:00	00:55:00	CPF86634097
Un village en Beauvaisis sous l'ancien régime	Histoire des gens	1ère chaîne	16/11/1974	00:00:00	00:59:20	CPF86634098
Une ville au XVIIe siècle : Beauvais – Paysannerie française au XVIIe siècle	Histoire des gens	1ère chaîne	23/11/1974	00:00:00	00:55:00	CPF86634099
Les Français et l'argent	Histoire des gens	TF1	16/09/1975	22:15:00	01:00:00	CPA75052934
Le mythe camisard	Histoire des gens	TF1	07/04/1976	22:15:00	00:52:25	CPA76069514
Rétif de la Bretonne	Histoire des gens	TF1	12/07/1976	00:00:00	00:53:00	CPA76052249
Magistrats et sorciers	Histoire des gens	TF1	04/08/1976	22:18:00	01:00:00	CPA76053987
Mourir autrefois	Histoire des gens	TF1	01/11/1976	22:16:20	00:54:08	CPA76065418
Les galériens du roi	Histoire des gens	TF1	13/09/1978	22:22:15	00:50:58	CPA78050945
Inventer pour vivre	Histoire des inventions	TF1	02/01/1983	10:00:00	00:50:20	CPA83051167
Inventer le monde	Histoire des inventions	TF1	06/01/1983	22:30:00	00:53:38	CPA83050543
Inventer l'inconnu	Histoire des inventions	TF1	13/01/1983	22:30:00	00:50:00	CPA83050979
Inventer pour inventer	Histoire des inventions	TF1	20/01/1983	22:30:00	00:50:00	CPA83054065
Inventer pour tuer	Histoire des inventions	TF1	27/01/1983	22:30:00	00:50:00	CPA83050121
Inventer pour le plaisir	Histoire des inventions	TF1	03/02/1983	22:15:05	00:52:00	CPA87007054
Le premier train pour Manchester	Histoire des trains	TF1	07/03/1978	21:05:00	00:50:41	CPA78055446
Union Pacific	Histoire des trains	TF1	14/03/1978	21:16:45	00:52:41	CPA78051206

Orient-Express	Histoire des trains	TF1	21/03/1978	20:34:20	00:50:17	CPA78051396
Trains d'Afrique	Histoire des trains	TF1	28/03/1978	20:38:55	00:49:31	CPA78057214
Trains de France	Histoire des trains	TF1	04/04/1978	20:32:40	00:44:59	CPA89011836
Le Transsibérien	Histoire des trains	TF1	11/04/1978	20:32:00	00:46:03	CPA78050836
Naissance du parlant 1927-1929	Histoire du cinéma français par ceux qui l'ont fait	3ème chaîne	16/09/1974	19:40:00	00:51:37	CPF95003309
Cent pour cent parlants et chantants 1930-1933	Histoire du cinéma français par ceux qui l'ont fait	3ème chaîne	21/10/1974	19:40:00	00:56:13	CPF95003317
Premiers classiques du parlant français	Histoire du cinéma français par ceux qui l'ont fait	3ème chaîne	18/11/1974	19:40:00	00:55:42	CPF95003318
L'imagination et le front populaire au pouvoir 1935-1936	Histoire du cinéma français par ceux qui l'ont fait	TF1	17/01/1975	22:05:00	00:58:00	CPA75055162
Vers le réalisme poétique 1936-1938	Histoire du cinéma français par ceux qui l'ont fait	TF1	14/02/1975	22:10:00	00:58:00	CPA75055398
De Munich à la drôle de guerre	Histoire du cinéma français par ceux qui l'ont fait	TF1	03/03/1975	22:10:00	00:57:30	CPA75058725
Les grandes illusions 1939-1942	Histoire du cinéma français par ceux qui l'ont fait	TF1	07/04/1975	22:30:00	00:59:00	CPA75051506
Un art classique sous l'occupation et la libération	Histoire du cinéma français par ceux qui l'ont fait	TF1	05/05/1975	21:55:00	01:00:00	CPA75052421
Une certaine tradition de qualité 1945-1955	Histoire du cinéma français par ceux qui l'ont fait	TF1	02/06/1975	22:05:00	00:58:00	CPA75054225

Tu n'as rien vu à Hiroshima 1956-1961	Histoire du cinéma français par ceux qui l'ont fait	TF1	07/07/1975	22:00:00	01:05:00	CPA75052819
Le désordre et après 1961-1966	Histoire du cinéma français par ceux qui l'ont fait	TF1	25/08/1975	22:00:00	01:09:00	CPA75053266
Pétain en procès	Histoire d'un jour	FR3	18/10/1984	00:00:00	01:44:00	CPC84052356
Proclamation de l'État d'Israël du 22 octobre 1948	Histoire d'un jour	FR3	22/11/1984	20:35:32	01:49:35	CPC87006935
Le 28 mai 1958 : de Gaulle au pouvoir	Histoire d'un jour	FR3	18/01/1985	00:00:00	01:25:39	CPC85050368
22 octobre 1962 : le jour où la guerre nucléaire a failli éclater	Histoire d'un jour	FR3	15/02/1985	20:31:46	01:52:00	CPC85101393
Paris 24 mai 1968 : le pouvoir est dans la rue	Histoire d'un jour	FR3	22/03/1985	00:00:00	01:41:00	CPC85053536
Paris 30 mai 1968 : le pouvoir n'est plus à prendre	Histoire d'un jour	FR3	11/04/1985	20:35:00	01:30:00	CPC85053567
27 avril 1969 : le pouvoir a changé de mains	Histoire d'un jour	FR3	30/05/1985	00:00:00	01:30:00	CPC85053370
28 juillet 1976 : qui a tué Christian Ranucci ?	Histoire d'un jour	FR3	27/06/1985	20:33:35	01:39:42	CPC86011079
Trois décembre 1947 : les communistes condamnés à l'opposition	Histoire d'un jour	FR3	19/09/1985	20:33:10	01:26:17	CPC85101193
21 juin 1943 : qui a peur de Klaus Barbie ?	Histoire d'un jour	FR3	17/10/1985	20:34:50	01:32:11	CPC85103391

1er septembre 1969 : silence, Gabrielle est morte	Histoire d'un jour	FR3	21/11/1985	20:33:22	01:30:59	CPC85104719
Le 12 juin 1964 : au nom de la loi raciste ou le procès Mandela	Histoire d'un jour	FR3	19/12/1985	20:31:52	01:29:50	CPC85106289
5 décembre 1944	Histoire d'un jour	FR3	20/04/1986	20:34:54	01:31:27	CPC86006575
16 juillet 1942 : la rafle du Vel' d'Hiv'	Histoire d'un jour	FR3	25/05/1986	20:33:42	01:23:42	CPC86007528
Marguerite Gonon : le Moyen Âge en Forez	Histoire et passion	FR3	16/10/1987	22:49:58	00:52:58	CPC87011037
Joseph Tournel : immigration polonaise	Histoire et passion	FR3	30/10/1987	22:39:40	00:52:40	CPC87011423
Les communautés familiales agricoles : Henriette Dussourd	Histoire et passion	FR3	06/11/1987	22:42:27	00:56:19	CPC87011972
La Sologne avec Bernard Edeine	Histoire et passion	FR3	13/11/1987	22:37:32	00:54:23	CPC87012008
Guillaume le Conquérant	Histoire et passion	FR3	20/11/1987	22:50:28	00:53:27	CPC87012513
Naissance du rire	Histoire du rire	TF1	21/12/1984	00:00:00	00:52:43	CPA84056905
Le grand rire	Histoire du rire	TF1	22/12/1984	00:00:00	00:50:42	CPA84056351
Un rire différent	Histoire du rire	TF1	25/12/1984	00:00:00	00:50:44	CPA84056660
L'âge d'or du rire	Histoire du rire	TF1	26/12/1984	00:00:00	00:54:00	CPA84058022
Un rire bête et méchant	Histoire du rire	TF1	28/12/1984	00:00:00	00:53:57	CPA84056668
Le nouveau rire	Histoire du rire	TF1	29/12/1984	00:00:00	00:55:00	CPA84058042
Nicolas Jean de Dieu Sault maréchal de France duc de Dalmatie	Histoires de France	FR3	15/01/1978	20:00:00	00:25:00	CPC78055331

Bonaparte au siège de Toulon	Histoires de France	FR3	22/01/1978	00:00:00	00:28:37	CPC78050089
Notre premier prince	Histoires de France	FR3	12/02/1978	20:05:00	00:25:00	CPC78051178
Le baron Jean de Batz ou un diable d'homme	Histoires de France	FR3	19/02/1978	00:00:00	00:25:00	CPC78051198
Monsieur Surcouf de Saint Malo	Histoires de France	FR3	26/02/1978	00:00:00	00:25:48	CPC78051308
Les navires prison de l'île Madame	Histoires de France	FR3	09/04/1978	20:32:00	00:26:00	CPC78051362
La conspiration de Cinq-Mars	Histoires de France	FR3	16/04/1978	20:04:40	00:26:35	CPC88007258
Le Capitaine Lacuzon chef des partisans francs-comtois	Histoires de France	FR3	23/04/1978	20:30:00	00:25:00	CPC78050927
La fin des Girondins	Histoires de France	FR3	30/04/1978	00:00:00	00:25:00	CPC78057380
Gutenberg	Histoires de France	FR3	14/05/1978	00:00:00	00:25:00	CPC78056389
La duchesse errante	Histoires de France	FR3	11/06/1978	00:00:00	00:25:00	CPC78050382
Saint Pierre Fourier et l'éducation des femmes	Histoires de France	FR3	18/06/1978	20:09:10	00:25:00	CPC78050922
La Sabine	Histoires de France	FR3	25/06/1978	00:00:00	00:26:45	CPC78051257
La tragédie de Courrières	Histoires de France	FR3	03/09/1978	00:00:00	00:25:59	CPC78056968
Le procès de la Méduse	Histoires de France	FR3	10/09/1978	20:00:00	00:36:00	CPC78050953
Jules Ferry le constructeur laïc	Histoires de France	FR3	17/09/1978	00:00:00	00:26:00	CPC78052226
Michel de Montaigne ou l'homme tranquille	Histoires de France	FR3	24/09/1978	00:00:00	00:30:00	CPC78054932
Le mythe d'Esclarmonde	Histoires de France	FR3	01/10/1978	20:00:00	00:25:00	CPC78057623

Stanislas le bâtisseur	Histoires de France	FR3	08/10/1978	20:01:45	00:26:00	CPC78054459
Juliette et le lion : le siège de Belfort	Histoires de France	FR3	15/10/1978	00:00:00	00:25:00	CPC78054788
Nostradamus	Histoires de France	FR3	22/10/1978	20:01:20	00:25:10	CPC78053872
Strasbourg 1900 ou la boîte à malice	Histoires de France	FR3	24/10/1978	07:33:35	00:30:00	CPC78053180
Bordeaux 1870 ou l'esprit de revanche	Histoires de France	FR3	29/10/1978	00:00:00	00:26:13	CPC78051966
Les loups et l'agneau	Histoires de France	FR3	05/11/1978	00:00:00	00:30:00	CPC78056872
Nice 1900	Histoires de France	FR3	12/11/1978	00:00:00	00:26:00	CPC78053604
Lille 1900	Histoires de France	FR3	19/11/1978	20:01:00	00:25:50	CPC78057109
Louise Michel : la vierge rouge	Histoires de France	FR3	03/12/1978	20:01:25	00/25/00	CPC78052256
Le colporteur de Dieu : Robert d'Arbrissel	Histoires de France	FR3	10/12/1978	20:01:35	00:26:30	CPC87013361
La Dépêche de Toulouse	Histoires de France	FR3	17/12/1978	00:00:00	00:30:00	CPC78058709
Châteaux en val de Loire	Histoires de l'histoire	FR3	07/08/1983	20:36:38	00:51:00	CPC83057394
Rêves de Pierre châteaux en Bavière	Histoires de l'histoire	FR3	14/08/1983	20:35:00	01:00:00	CPC83057991
Trois châteaux au Portugal	Histoires de l'histoire	FR3	04/09/1983	20:38:27	00:52:00	CPC83050378
Chapultepec	Histoires de l'histoire	FR3	11/09/1983	20:37:23	00:51:20	CPC83052964
Le château de Wavel	Histoires de l'histoire	FR3	18/09/1983	20:41:33	00:56:00	CPC83054013
Avenue des Champs-Élysées	Histoires de Paris	2ème chaîne	24/01/1966	21:11:00	00:08:09	CPF86634240
Les grandes heures de la place Vendôme	Histoires de Paris	2ème chaîne	08/02/1966	21:46:30	00:07:00	CPF86634221
L'obélisque de la Concorde	Histoires de Paris	2ème chaîne	14/04/1966	20:21:00	00:06:54	CPF86634223

Place des Vosges, les noms illustres	Histoires de Paris	1ère chaîne	08/10/1966	18:03:30	00:08:09	CPF86634222
Notre Dame de Paris	Histoires de Paris	1ère chaîne	28/01/1967	16:46:30	00:13:20	CPF86634251
L'Arc de Triomphe	Histoires de Paris	2ème chaîne	08/04/1967	18:31:30	00:09:54	CPF86634226-2
La tour Saint Jacques	Histoires de Paris	2ème chaîne	22/04/1967	18:31:00	00:09:46	CPF86634225
La Bastille	Histoires de Paris	1ère chaîne	03/06/1967	17:11:00	00:13:00	CPF86634224
Les jardins du Palais Royal	Histoires de Paris	1ère chaîne	09/10/1967	22:39:00	00:14:18	CPF86634227
Saint-Germain des Prés	Histoires de Paris	1ère chaîne	30/10/1967	21:06:00	00:12:47	CPF86634228
Les Grands Boulevards	Histoires de Paris	1ère chaîne	13/03/1968	21:59:00	00:19:17	CPF86634229
Montmartre, le mont des martyrs	Histoires de Paris	1ère chaîne	28/04/1968	20:33:50	00:13:20	CPF86634252
Les halles centrales	Histoires de Paris	2ème chaîne	12/05/1969	21:18:30	00:12:29	CPF88004721
La place de Grève	Histoires de Paris	1ère chaîne	15/05/1969	19:18:00	00:18:55	CPF86634230
Les enceintes de Paris	Histoires de Paris	1ère chaîne	26/05/1969	19:18:30	00:18:20	CPF86634231
Les Buttes-Chaumont	Histoires de Paris	1ère chaîne	17/09/1969	18:13:15	00:15:05	CPF86634232
Ecole militaire	Histoires de Paris	1ère chaîne	20/10/1969	18:40:20	00:14:57	CPF86634233
La Comédie française	Histoires de Paris	1ère chaîne	30/11/1969	18:16:00	00:21:04	CPF86634234
La Madeleine	Histoires de Paris	1ère chaîne	07/01/1970	18:35:45	00:16:08	CPF86634235
Le Métropolitain	Histoires de Paris	1ère chaîne	14/01/1970	18:34:50	00:14:25	CPF86634236
Le Sacré-Cœur	Histoires de Paris	1ère chaîne	07/05/1970	18:59:30	00:15:43	CPF86634237
Le palais de l'Elysée	Histoires de Paris	1ère chaîne	14/07/1970	19:03:30	00:21:50	CPF86634238

Le palais du Luxembourg	Histoires de Paris	1ère chaîne	14/07/1971	18:55:30	00:19:14	CPF86634241
Autour du Pont Neuf	Histoires de Paris	1ère chaîne	04/08/1971	21:53:20	00:06:00	CPF86634254
L'Hôtel Dieu	Histoires de Paris	1ère chaîne	17/08/1971	19:19:45	00:20:00	CPF86634242
Le palais du Louvre	Histoires de Paris	1ère chaîne	12/09/1971	19:08:00	00:20:00	CPF86634243
Le jardin des Tuileries	Histoires de Paris	1ère chaîne	11/11/1971	13:34:00	00:22:35	CPF86634244
La colline de Chaillot	Histoires de Paris	1ère chaîne	15/08/1972	18:59:00	00:24:44	CPF86634245
La Seine	Histoires de Paris	1ère chaîne	30/06/1973	14:27:30	00:26:00	CPF87011080
Paris avait soif	Histoires de Paris	1ère chaîne	15/08/1973	19:14:50	00:22:23	CPF87006754
Tour Eiffel	Histoires de Paris	1ère chaîne	10/01/1974	18:20:40	00:13:00	CPF86634253
Fontaines et bassins	Histoires de Paris	1ère chaîne	15/04/1974	19:18:15	00:23:06	CPF86634247
La place du Châtelet	Histoires de Paris	1ère chaîne	13/12/1974	18:20:00	00:18:15	CPF87009404
La Préhistoire	Il était une fois...	1ère chaîne	03/01/1963	18:44:00	00:21:53	CPF86634708
La Gaule indépendante	Il était une fois...	1ère chaîne	02/02/1963	17:14:00	00:28:28	CPF86634709
La Gaule romaine	Il était une fois...	1ère chaîne	04/04/1963	18:47:00	00:25:51	CPF86634710
Guillaume le Conquérant	Il était une fois...	1ère chaîne	26/03/1964	17:24:00	00:22:36	CPF86634711
Victoire 18	Il y a 70 ans la Victoire	Antenne 2	11/11/1988	14:33:29	00:50:24	CPB88013890
Raid sur Saint-Nazaire	Il y a trente ans : la Libération	3ème chaîne	10/07/1974	20:37:30	00:58:25	CPF86649219
Charles Dequenne instituteur	Il y a trente ans : la Libération	3ème chaîne	17/07/1974	20:34:55	00:41:15	CPF86649220
Quand le maquis attendait le printemps - La libération de la Corse	Il y a trente ans : la Libération	3ème chaîne	24/07/1974	20:34:25	00:50:23	CPF86649221

Lyon capitale de la résistance	Il y a trente ans : la Libération	3ème chaîne	31/07/1974	20:24:30	01:08:20	CPF86649222
Les maquis de l'Ain	Il y a trente ans : la Libération	3ème chaîne	14/08/1974	20:35:45	00:50:11	CPF86649223
La libération de Toulouse : souvenirs d'un commissaire de la République	Il y a trente ans : la Libération	3ème chaîne	21/08/1974	20:30:00	00:54:00	CPF86649224
1944 L'été sanglant du Limousin	Il y a trente ans : la Libération	3ème chaîne	28/08/1974	20:33:15	00:51:13	CPF86649225
Des Ardennes à Strasbourg la libération de l'Est	Il y a trente ans : la Libération	3ème chaîne	04/09/1974	20:33:50	00:50:00	CPF86649226
La Fronde : la nuit des rois	Ils ont vu, ils ont écrit	1ère chaîne	20/05/1972	18:13:10	00:31:19	CPF86649200
24 février 1848	Ils ont vu, ils ont écrit	1ère chaîne	17/06/1972	18:06:20	00:43:50	CPF86649201
De Sainte Hélène aux Invalides	Ils ont vu, ils ont écrit	1ère chaîne	15/07/1972	18:03:00	00:45:00	CPF86649202
Alésia (52 avant Jésus-Christ)	Ils ont vu, ils ont écrit	1ère chaîne	23/09/1972	18:07:00	00:43:40	CPF86649203
1914-1918 : la grande guerre	Images d'histoire	TF1	09/02/1984	00:00:00	00:28:00	CPA84051368
1914-1918 l'aviation	Images d'histoire	TF1	23/02/1984	00:00:00	00:30:00	CPA84050485
L'aviation 14-18	Images d'histoire	TF1	08/03/1984	00:00:00	00:24:50	CPA84051087
La marine française pendant la guerre de 14-18	Images d'histoire	TF1	22/03/1984	00:00:00	00:30:00	CPA84057696
La marine entre 1914 et 1918	Images d'histoire	TF1	26/04/1984	16:54:15	00:30:00	CPA85106091
La vie des poilus de 14-18	Images d'histoire	TF1	10/05/1984	00:00:00	00:30:16	CPA84053348
Émission du 24 mai 1984	Images d'histoire	TF1	24/05/1984	00:00:00	00:29:23	CPA84053109
L'offensive de la Somme	Images d'histoire	TF1	21/06/1984	00:00:00	00:30:00	CPA84051879

L'année 1918	Images d'histoire	TF1	13/09/1984	00:00:00	00:25:00	CPA84050942
La fin de la guerre 14-18	Images d'histoire	TF1	20/09/1984	14:50:10	00:20:00	CPA84051227
Émission du 04 octobre 1984	Images d'histoire	TF1	04/10/1984	00:00:00	00:24:00	CPA84053940
Émission du 18 octobre 1984	Images d'histoire	TF1	18/10/1984	00:00:00	00:27:24	CPA84056083
Le onze novembre	Images d'histoire	TF1	15/11/1984	00:00:00	00:23:45	CPA84052388
À l'aube de la guerre	Images d'histoire	TF1	22/11/1984	00:00:00	00:26:00	CPA84056262
Émission du 06 décembre 1984	Images d'histoire	TF1	06/12/1984	00:00:00	00:24:00	CPA84055292
Émission du 13 décembre 1984	Images d'histoire	TF1	13/12/1984	00:00:00	00:24:50	CPA84056706
La marine française au combat	Images d'histoire	TF1	03/01/1985	00:00:00	00:30:00	CPA85050002
La bataille de l'Atlantique	Images d'histoire	TF1	17/01/1985	00:00:00	00:28:00	CPA85050361
Émission du 31 janvier 1985	Images d'histoire	TF1	31/01/1985	00:00:00	00:29:35	CPA85051705
La Russie	Images d'histoire	TF1	07/02/1985	00:00:00	00:29:35	CPA85050837
La bataille d'Angleterre	Images d'histoire	TF1	28/02/1985	00:00:00	00:27:00	CPA85051509
La France de Vichy	Images d'histoire	TF1	14/03/1985	00:00:00	00:27:47	CPA85051175
La France résistante (1940-1942)	Images d'histoire	TF1	04/04/1985	00:00:00	00:28:00	CPA85051305
L'Italie, la guerre	Images d'histoire	TF1	18/04/1985	00:00:00	00:34:11	CPA85052072
Une armée pour la victoire	Images d'histoire	TF1	02/05/1985	00:00:00	00:36:00	CPA85051799
Émission du 9 mai 1985	Images d'histoire	TF1	09/05/1985	15:57:00	00:34:00	CPA86006655
Hausmann et l'hausmannisation	Impressions d'Orsay	TF1	17/11/1986	23:24:10	00:15:00	CPA86012309

Sculpture et mémoire	Impressions d'Orsay	TF1	18/11/1986	23:01:00	00:15:00	CPA86012316
Les salons officiels	Impressions d'Orsay	TF1	19/11/1986	23:26:20	00:15:00	CPA86012320
Vingt ans avant	Impressions d'Orsay	TF1	20/11/1986	23:06:05	00:15:47	CPA86012321
Les expositions impressionnistes	Impressions d'Orsay	TF1	24/11/1986	23:11:50	00:16:30	CPA86012530
Sculpture et propagande	Impressions d'Orsay	TF1	25/11/1986	23:26:35	00:16:08	CPA86012531
L'art dans la rue	Impressions d'Orsay	TF1	26/11/1986	23:00:30	00:15:00	CPA86012532
Barbie 1ère partie	Infovision	TF1	07/01/1986	22:07:29	01:13:55	CAA86000665
Barbie 2ème partie	Infovision	TF1	08/01/1986	22:19:25	01:16:15	CAA86000788
Au seuil de l'Islam - Histoire de l'Islam	Islam	2ème chaîne	04/07/1971	21:25:15	00:50:00	CPF09005516
Le Coran et son prophète	Islam	2ème chaîne	11/07/1971	21:21:15	00:50:00	CPF09005517
Le premier élan : nomades et sédentaires	Islam	2ème chaîne	18/07/1971	21:24:45	00:50:08	CPF09005518
Islam et occident	Islam	2ème chaîne	01/08/1971	21:20:40	00:52:00	CPF09005520
Islam et orient	Islam	2ème chaîne	08/08/1971	21:25:00	00:50:00	CPF09005521
L'Islam face au présent	Islam	2me chaîne	15/08/1971	21:22:00	00:52:00	CPF09005522
L'épopée viking – 1ère partie	Itinéraires	Antenne 2	16/02/1981	00:00:00	00:00:00	CPB90015022
L'épopée viking – 2ème partie	Itinéraires	Antenne 2	23/02/1981	00:00:00	00:00:00	CPB90015061
L'Afrique de Maurice Delafosse	Itinéraires	Antenne 2	03/05/1985	17:07:02	00:38:00	CPB91004902
Vienne, les murs de l'empire	Itinéraires autrichiens	FR3	24/04/1986	23:10:01	00:25:25	CPC86006925
Histoire histoires	Itinéraires portugais	FR3	13/02/1986	22:15:57	00:26:46	CPC86004005

Le Bouddha dans l'archipel des Kami VIIe-XIIe siècle	Japon, le rêve et l'histoire	Antenne 2	09/09/1985	22:12:45	00:51:14	CPB85100174
Des Barbares venus d'Europe (1540-1650)	Japon, le rêve et l'histoire	Antenne 2	16/09/1985	22:00:50	00:51:27	CPB85100958
Un Superbe isolement	Japon, le rêve et l'histoire	Antenne 2	23/09/1985	22:03:55	00:51:06	CPB85101346
L'Ouverture de Meiji	Japon, le rêve et l'histoire	Antenne 2	30/09/1985	22:05:38	00:52:31	CPB85102546
L'Art d'être nippon	Japon, le rêve et l'histoire	Antenne 2	07/10/1985	21:58:00	00:50:59	CPB85102659
Images d'Auschwitz	Jeudi magazine	Antenne 2	20/11/1986	22:09:46	00:24:47	CAB86032472
Napoléon et le 18 Brumaire	Jeudimage - Jeudhistoire	1ère chaîne	09/11/1967	17:40:00	00:08:15	CPF10004282
La défaite de Constantine	Jeudimage - Jeudhistoire	1ère chaîne	23/11/1967	17:23:00	00:10:00	CPF86623509
Mermoz	Jeudimage - Jeudhistoire	1ère chaîne	07/12/1967	17:30:00	00:11:45	CPF86623510
Prix Goncourt	Jeudimage - Jeudhistoire	1ère chaîne	21/12/1967	17:45:00	00:09:24	CPF86623512
Rudyard Kipling	Jeudimage - Jeudhistoire	1ère chaîne	18/01/1968	17:31:00	00:10:00	CPF10004524
Allemagne 1933	Jeudimage - Jeudhistoire	1ère chaîne	01/02/1968	18:00:00	00:10:00	CPF10004526
Saint Gothard	Jeudimage - Jeudhistoire	1ère chaîne	29/02/1968	17:46:00	00:10:00	CPF10005051
Le général de Négrier	Jeudimage - Jeudhistoire	1ère chaîne	28/03/1968	17:40:00	00:10:00	CPF10005066
La bande à Bonnot	Jeudimage - Jeudhistoire	1ère chaîne	11/04/1968	17:47:30	00:07:00	CPF10005068
Canal de Suez	Jeudimage - Jeudhistoire	1ère chaîne	25/04/1968	17:50:00	00:07:30	CPF10005104
Einstein	Jeudimage - Jeudhistoire	1ère chaîne	09/05/1968	17:54:00	00:10:00	CPF10005115
Christophe Colomb	Jeudimage - Jeudhistoire	1ère chaîne	12/10/1967	17:53:00	00:10:00	CPF88006365

Pasteur	Jeudimage – Jeudhistoire	1ère chaîne	26/10/1967	16:38:30	00:10:38	CPF86623507
La plage	Jeudimage – Le monde en quarante minutes	1ère chaîne	09/11/1967	18:30:00	00:45:39	CPF86626929
La mort du roi	L'Esprit des lois	Antenne 2	23/11/1989	22:19:57	00:51:26	CPB89012348
La Terre	L'Esprit des lois	Antenne 2	30/11/1989	22:25:46	01:00:52	CPB89012779
La rue et la loi	L'Esprit des lois	Antenne 2	07/12/1989	22:15:44	00:57:45	CPB89012933
Les droits de l'homme et les droits de la femme	L'Esprit des lois	Antenne 2	14/12/1989	22:09:51	01:00:12	CPB89013142
Travail et liberté	L'Esprit des lois	Antenne 2	21/12/1989	00:26:22	01:00:53	CPB90000823
L'argent	L'Esprit des lois	Antenne 2	28/12/1989	00:24:18	00:48:42	CPB90001109
Le temps des grands rapaces	L'histoire secrète du pétrole	TF1	08/05/1985	21:29:00	01:14:00	CPA85101442
Le temps des complots	L'histoire secrète du pétrole	TF1	15/05/1985	21:28:00	00:59:00	CPA87000775
Le temps des batailles pour l'or noir	L'histoire secrète du pétrole	TF1	22/05/1985	00:00:00	01:01:00	CPA85052308
Le temps des premiers craquements	L'histoire secrète du pétrole	TF1	05/06/1985	20:30:00	01:00:00	CPA85053061
Le temps despotique des 7 sœurs	L'histoire secrète du pétrole	TF1	12/06/1985	21:29:00	01:00:00	CPA85105611
Le temps des magouilles	L'histoire secrète du pétrole	TF1	19/06/1985	21:41:30	01:00:00	CPA87010037
Le temps des règlements de compte	L'histoire secrète du pétrole	TF1	26/06/1985	21:32:55	01:10:00	CPA86011073
Le temps des scandales et du repli	L'histoire secrète du pétrole	TF1	03/07/1985	21:40:00	00:59:00	CPA85103344
Première partie : l'âge d'or	La bataille de l'Atlantique	FR3	16/03/1987	22:56:11	00:52:15	CPC87002541
Deuxième partie : le retournement	La bataille de l'Atlantique	FR3	23/03/1987	22:44:08	00:52:45	CPC87002916

Troisième partie : la descente aux enfers	La bataille de l'Atlantique	FR3	30/03/1987	23:00:26	00:53:49	CPC87003219
Tim et de Gaulle : la caricature miroir d'une époque	La caricature	FR3	04/11/1984	20:33:00	00:55:00	CPC84057194
Les Hommes de la ligne - 1	La Cité des envols	FR3	01/01/1984	00:00:00	00:27:50	CPC91009962
Le Temps des ingénieurs - 2	La Cité des envols	FR3	01/01/1984	00:00:00	00:25:59	CPC91009963
Cinq mille français en Amérique - 1	La Destinée de monsieur Rochambeau	FR3	02/07/1976	21:30:00	01:00:00	CPC76069833
La longue marche vers Yorktown - 2	La Destinée de monsieur Rochambeau	FR3	09/07/1976	21:30:00	01:00:00	CPC76067141
De juin à juillet-août 1950	La guerre de Corée	FR3	09/09/1988	22:40:04	00:59:19	CPC88012126
De septembre à novembre 1950	La guerre de Corée	FR3	16/09/1988	22:49:08	01:04:32	CPC88012512
De novembre 1950 au début 1951	La guerre de Corée	FR3	23/09/1988	22:51:07	01:05:15	CPC88012702
De 1951 à la fin de la guerre (juillet 1954)	La guerre de Corée	FR3	07/10/1988	23:41:45	01:05:25	CPC88013645
La guerre des demoiselles : 1ère partie	La guerre des demoiselles	TF1	07/11/1976	22:00:25	00:53:00	CPA89007157
La guerre des demoiselles : 2ème partie	La guerre des demoiselles	TF1	08/11/1976	22:04:05	01:00:55	CPA76066541
Premières années 1869-1879 : naissance de la 3ème République - 1	La IIIème République	1ère chaîne	16/12/1969	20:23:30	01:00:16	CPF89004023
1879-1892 la République contestée et débat - 2	La IIIème République	1ère chaîne	26/01/1970	20:31:00	00:56:32	CPF00002507
1892-1906 : la République s'installe - 3	La IIIème République	1ère chaîne	23/02/1970	20:30:20	01:01:01	CPF88012655
1906-1919 : la République se transforme - 4	La IIIème République	1ère chaîne	30/03/1970	20:30:30	00:53:58	CPF88015631
1918-1929 : naissance d'une société - 5	La IIIème République	1ère chaîne	27/04/1970	20:31:30	00:56:57	CPF88011947

1929-1940 : la mort de la 3ème République - 6	La IIIème République	1ère chaîne	30/06/1970	21:03:15	01:30:36	CPF88015837
Charles le seul	La légende du siècle	Antenne 2	08/11/1975	20:26:34	01:40:55	CPB75052176
Grande Bretagne 1900-1912 : tableau de classe	La lucarne du siècle - Océaniques	FR3	19/07/1989	22:23:32	00:26:00	CPC89008211
France 1905-1922 : vues plongeantes sur un peuple	La lucarne du siècle - Océaniques	FR3	26/07/1989	22:39:22	00:26:47	CPC89008507
Etats Unis 1902-1914 : visas pour un plan américain	La lucarne du siècle - Océaniques	FR3	09/08/1989	23:18:23	00:26:38	CPC89008875
Allemagne 1925-1932 objectifs devant la nuit	La lucarne du siècle - Océaniques	FR3	23/08/1989	23:21:00	00:26:45	CPC89009114
L'homme primitif	La lutte de l'homme pour sa survie	1ère chaîne	15/07/1974	18:16:30	00:53:42	CPF09007416
Ere néolithique	La lutte de l'homme pour sa survie	1ère chaîne	16/07/1974	18:15:30	00:54:00	CPF09007417
Des premières civilisations urbaines à la chute de l'empire romain	La lutte de l'homme pour sa survie	1ère chaîne	17/07/1974	18:20:45	00:54:00	CPF09007418
Les invasions barbares	La lutte de l'homme pour sa survie	1ère chaîne	19/07/1974	18:16:05	00:54:00	CPF09007419
L'Europe médiévale	La lutte de l'homme pour sa survie	1ère chaîne	22/07/1974	18:21:30	00:48:15	CPF09007420
Les grandes inventions et découvertes	La lutte de l'homme pour sa survie	1ère chaîne	23/07/1974	18:14:55	00:55:42	CPF09007425
Développement des sciences et techniques	La lutte de l'homme pour sa survie	1ère chaîne	24/07/1974	18:17:30	00:53:30	CPF09007430
Les grands personnages	La lutte de l'homme pour sa survie	1ère chaîne	25/07/1974	18:12:35	00:59:18	CPF09007431
L'explosion démographique	La lutte de l'homme pour sa survie	1ère chaîne	26/07/1974	18:11:30	00:56:32	CPF09007432

Développement de l'économie et de la science	La lutte de l'homme pour sa survie	1ère chaîne	27/07/1974	17:01:30	00:56:25	CPF09007433
Problèmes d'aujourd'hui	La lutte de l'homme pour sa survie	1ère chaîne	29/07/1974	18:11:30	00:45:00	CPF09007434
Problèmes de l'avenir	La lutte de l'homme pour sa survie	1ère chaîne	30/07/1974	18:21:30	00:48:00	CPF09007435
Les jeux du renouveau	La merveilleuse histoire des jeux olympiques	TF1	20/01/1976	20:30:20	01:04:00	CPA76052015
Les jeux d'hiver (1924-1972)	La merveilleuse histoire des jeux olympiques	TF1	03/02/1976	20:31:05	01:12:48	CPA76068268
Les jeux des années folles	La merveilleuse histoire des jeux olympiques	TF1	16/03/1976	21:27:40	00:45:40	CPA76051854
Les jeux terribles (1936-1948)	La merveilleuse histoire des jeux olympiques		06/04/1976	20:34:15	00:50:50	CPA76050888
Les jeux de l'affrontement	La merveilleuse histoire des jeux olympiques	TF1	04/05/1976	20:35:50	00:54:15	CPA76051865
Les jeux du bout du monde : 1964-1968	La merveilleuse histoire des jeux olympiques	TF1	08/06/1976	20:34:55	00:51:20	CPA76067435
Les jeux d'aujourd'hui (1972-1976)	La merveilleuse histoire des jeux olympiques	TF1	13/07/1976	20:31:45	00:50:00	CPA76067953
Musique de la seconde guerre mondiale : De Nuremberg à Lidice : 1ère partie	La musique et nous	1ère chaîne	23/08/1972	22:25:35	00:32:19	CPF86612571
Musique de la seconde guerre mondiale : Le survivant de Varsovie : 2ème partie	La musique et nous	1ère chaîne	05/09/1972	22:44:40	00:26:00	CPF86612572

Musique de la seconde guerre mondiale : 3ème partie	La musique et nous	1ère chaîne	19/09/1972	22:26:10	00:30:00	CPF86612573
La genèse - 1e partie	La pensée de Mao	2ème chaîne	24/01/1969	20:33:00	01:06:13	CPF86621190
La victoire - 2e partie	La pensée de Mao	2ème chaîne	04/02/1969	20:33:30	01:05:53	CPF88000828
La mystique - 3e partie	La pensée de Mao	2ème chaîne	16/02/1969	21:51:30	00:54:23	CPF86629651
Première époque : Des presses à la presse – des origines à 1715	La presse française miroir de notre histoire – Fenêtre sur	Antenne 2	23/03/1981	17:16:32	00:30:00	CPB81056248
Deuxième époque : Les pionniers du journalisme 1715-1792	La presse française miroir de notre histoire – Fenêtre sur	Antenne 2	24/03/1981	17:19:38	00:25:00	CPB81050159
Troisième époque : Le quatrième pouvoir 1792-1830	La presse française miroir de notre histoire – Fenêtre sur	Antenne 2	26/03/1981	17:21:54	00:30:00	CPB81050167
Quatrième époque : l'essor 1830-1870	La presse française miroir de notre histoire – Fenêtre sur	Antenne 2	27/03/1981	17:23:45	00:27:00	CPB81050820
Cinquième époque : la grande presse 1870-1910	La presse française miroir de notre histoire – Fenêtre sur	Antenne 2	30/03/1981	17:24:05	00:30:00	CPB81051206
Sixième époque : la grande presse 1910-1930	La presse française miroir de notre histoire – Fenêtre sur	Antenne 2	31/03/1981	17:24:07	00:26:00	CPB81051414
Septième époque : un homme, une, idée, une équipe 1930-1939	La presse française miroir de notre histoire – Fenêtre sur	Antenne 2	02/04/1981	17:23:57	00:23:00	CPB81051423
Huitième époque : la presse domestiquée 1939 1944	La presse française miroir de notre histoire – Fenêtre sur	Antenne 2	20/11/1981	17:20:00	00:00:00	CPB92006190

Neuvième époque : la presse clandestine 1939 1944	La presse française miroir de notre histoire – Fenêtre sur	Antenne 2	27/11/1981	00:00:00	00:26:00	CPB81058750
Dixième époque : la presse et la IVe République 1944 1958	La presse française miroir de notre histoire – Fenêtre sur	Antenne 2	04/12/1981	00:00:00	00:26:15	CPB81055317
La cité	La Renaissance	Antenne 2	12/02/1982	16:48:30	00:54:53	CPB82054287
L'imprimerie le livre	La Renaissance	Antenne 2	19/02/1982	16:51:21	00:49:29	CPB82050038
La liberté de l'esprit : 1ère partie	La Renaissance	Antenne 2	26/02/1982	16:44:55	00:55:37	CPB82050146
La liberté de l'esprit : 2ème partie	La Renaissance	Antenne 2	05/03/1982	16:46:25	00:57:01	CPB82050633
Espagne la reconquête et la conquête	La Renaissance	Antenne 2	12/03/1982	16:51:15	00:49:46	CPB82055315
1588 l'année charnière	La Renaissance	Antenne 2	24/07/1983	21:24:42	00:53:14	CPB89003314
L'atome cet inconnu	La révolution nucléaire	FR3	07/04/1978	21:23:45	00:54:00	CPC86000574
L'atome dans la guerre (1941-1945)	La révolution nucléaire	FR3	14/04/1978	21:43:45	00:53:45	CPC78050841
L'atome d'après-guerre (1945-1977)	La révolution nucléaire	FR3	21/04/1978	21:43:35	00:56:00	CPC78050137
L'atome pacifique	La révolution nucléaire	FR3	05/05/1978	21:36:26	00:54:52	CPC78055786
Le jardin des délices	La splendeur des Moghols	Antenne 2	09/06/1985	21:34:50	00:45:00	CPB87000789
Le Taj Mahal : une histoire d'amour	La splendeur des Moghols	Antenne 2	16/06/1985	21:53:36	00:45:00	CPB87000790
Femmes et guerriers	La splendeur des Moghols	Antenne 2	23/06/1985	21:44:12	00:45:00	CPB87000791
Le souffle de Dieu	La splendeur des Moghols	Antenne 2	30/06/1985	21:30:24	00:45:00	CPB87000793
En France, de deux millions d'années jusqu'au temps des derniers mammouths	La terre des vivants et le royaume des morts	FR3	29/07/1984	20:35:00	01:00:00	CPC91008110

Des temps farouches à l'âge de fer	La terre des vivants et le royaume des morts	FR3	12/08/1984	00:00:00	00:53:27	CPC84052304
Le grand tournant de l'humanité	La terre des vivants et le royaume des morts	FR3	19/08/1984	00:00:00	00:55:36	CPC84054813
Les hommes du métal transcendant	La terre des vivants et le royaume des morts	FR3	26/08/1984	00:00:00	00:55:00	CPC84050844
La préhistoire par les étoiles, par le bronze, par le feu	La terre des vivants et le royaume des morts	FR3	02/09/1984	20:33:52	00:52:57	CPC84053950
La préhistoire de la mort : le silence	La terre des vivants et le royaume des morts	FR3	09/09/1984	00:00:00	00:55:45	CPC84053299
Auschwitz, L'album de la mémoire	La traversée des apparences	Antenne 2	11/02/1985	22:33:12	00:43:00	CPB85052029
Lord Mountbatten : un prince dans la marine	La vie et le siècle de l'amiral de la flotte Lord Louis Mountbatten comte de Birmanie	2ème chaîne	26/06/1970	20:39:00	01:05:00	CPF86609576
Lord Mountbatten : sur tous les fronts	La vie et le siècle de l'amiral de la flotte Lord Louis Mountbatten comte de Birmanie	2ème chaîne	03/07/1970	20:40:00	01:10:00	CPF86609577
Lord Mountbatten : Le dernier vice-roi	La vie et le siècle de l'amiral de la flotte Lord Louis Mountbatten comte de Birmanie	2ème chaîne	10/07/1970	20:38:00	00:58:00	CPF86609578
Lord Mountbatten : un Anglais d'aujourd'hui	La vie et le siècle de l'amiral de la flotte Lord Louis Mountbatten comte de Birmanie	2ème chaîne	17/07/1970	20:39:00	00:55:00	CPF86609579

1924-1930	La vie filmée	FR3	25/07/1975	00:00:00	00:51:32	CPC75051673
1930-1934	La vie filmée	FR3	01/08/1975	00:00:00	00:52:11	CPC75054473
1934-1936	La vie filmée	FR3	08/08/1975	00:00:00	00:42:03	CPC75052058
1936-1940	La vie filmée	FR3	15/08/1975	00:00:00	00:53:00	CPC75053865
1940-1944	La vie filmée	FR3	22/08/1975	00:00:00	00:53:07	CPC75054542
La Libération	La vie filmée	FR3	29/08/1975	00:00:00	00:52:46	CPC75053302
1946-1954	La vie filmée	FR3	05/09/1975	00:00:00	00:52:01	CPC75052077
L'âge du fer : 1ère émission	L'âge du fer	2ème chaîne	07/12/1966	20:32:30	00:45:25	CPF10002243
L'âge du fer : 2ème émission	L'âge du fer	2ème chaîne	21/12/1966	20:30:00	00:54:20	CPF10002244
L'âge du fer : 3ème émission	L'âge du fer	2ème chaîne	11/01/1967	20:31:00	01:05:44	CPF10002245
L'âge du fer : 4ème émission	L'âge du fer	2ème chaîne	25/01/1967	21:03:30	00:55:44	CPF10002246
L'âge du fer : 5ème et dernière émission	L'âge du fer	2ème chaîne	07/02/1967	20:56:00	00:57:34	CPF10002247
Un peuple et ses fantômes : 1ère partie	L'An Quarante	TF1	01/02/1983	00:00:00	02:15:17	CPA83050601
Les illusions d'une victoire – 1ere partie	L'année 1918	1ère chaîne	11/11/1968	20:32:00	01:13:09	CPF86626533
1918 : le dénouement - 2eme partie	L'année 1918	1ère chaîne	22/11/1968	20:55:00	01:22:57	CPF86606060
Les sciences exactes	L'apport arabo-islamique à l'occident	Antenne 2	16/08/1987	09:00:24	00:14:43	CPB87007493
Ils s'en venaient de l'Oural et du Mississippi	L'art et les hommes : Les heures chaudes de Montparnasse	1ère chaîne	10/12/1962	21:47:00	00:57:00	CPF86602280
Des valse 1900 aux canons de la Grande Guerre	L'art et les hommes : Les heures chaudes de Montparnasse	1ère chaîne	04/02/1963	21:20:00	00:54:00	CPF86602281

La rue de la Gaîté	L'art et les hommes : Les heures chaudes de Montparnasse	1ère chaîne	21/02/1963	22:05:00	00:52:00	CPF86602282
Les petites chroniques du Montparnasse 14-18	L'art et les hommes : Les heures chaudes de Montparnasse	1ère chaîne	18/03/1963	22:09:00	00:53:41	CPF86602283
Enquête sur la vie, l'œuvre et le destin de Modigliani	L'art et les hommes : Les heures chaudes de Montparnasse	1ère chaîne	15/04/1963	21:38:00	00:49:22	CPF86602284
Le piéton de Paris : Léon-Paul Fargue 1876-1947	L'art et les hommes : Les heures chaudes de Montparnasse	1ère chaîne	29/07/1963	21:50:00	00:51:59	CPF86602286
Journal de voyage au temps des années folles ou la fureur de vivre des années vingt	L'art et les hommes : Les heures chaudes de Montparnasse	1ère chaîne	16/09/1963	21:39:00	00:52:02	CPF86602285
La voix des poètes	L'art et les hommes : Les heures chaudes de Montparnasse	1ère chaîne	07/10/1963	21:47:00	00:51:57	CPF86602287
Un homme parmi les hommes : Alberto Giacometti	L'art et les hommes : Les heures chaudes de Montparnasse	1ère chaîne	12/11/1963	21:30:00	00:52:05	CPF86602288
Le groupe des six et la rue Huyghens	L'art et les hommes : Les heures chaudes de Montparnasse	1ère chaîne	21/09/1964	21:33:30	00:51:12	CPF86602289
Charonne 62 : Neuf morts sur ordonnance	Laser	FR3	08/02/1982	00:00:00	00:25:34	DVC82080283
Lueurs dans la nuit des temps	L'aube des hommes	Antenne 2	02/10/1976	00:00:00	00:50:10	CPB76065447
Sur les traces des premiers hommes	L'aube des hommes	Antenne 2	09/10/1976	00:00:00	00:51:43	CPB76056019
Les hommes de Ternifine	L'aube des hommes	Antenne 2	13/11/1976	00:00:00	00:50:00	CPB76053788

Bêtes hommes dieu : le culte de l'ours	L'aube des hommes	Antenne 2	04/12/1976	00:00:00	00:50:00	CPB76065160
A Pincevent sur la Seine glacée il y a 12 000 ans	L'aube des hommes	Antenne 2	11/12/1976	00:00:00	00:50:00	CPB76055549
Les cavernes des grands chasseurs	L'aube des hommes	Antenne 2	01/01/1977	00:00:00	00:50:26	CPB77050052
130 000 ans... Nous les hommes de Cro-Magnon	L'aube des hommes	Antenne 2	08/01/1977	00:00:00	00:50:00	CPB77051817
Les précurseurs : 2500 avant JC-1903 après JC	L'aventure du ciel	2ème chaîne	04/06/1964	20:03:00	00:13:00	CPF09002666
Les pionniers : 1905-1909	L'aventure du ciel	2ème chaîne	05/06/1964	20:02:00	00:13:00	CPF09002667
Les défricheurs : 1909-1910	L'aventure du ciel	2ème chaîne	07/06/1964	20:09:30	00:13:00	CPF09002668
L'âge d'or des dirigeables : 1905-1914	L'aventure du ciel	2ème chaîne	08/06/1964	20:03:00	00:13:00	CPF09002680
Les matelots du ciel : 1911-1914	L'aventure du ciel	2ème chaîne	09/06/1964	20:02:30	00:13:00	CPF09002682
Ailes et elles sur les flots : 1910-1914	L'aventure du ciel	2ème chaîne	10/06/1964	20:01:30	00:13:00	CPF09002685
Les coulisses de l'air : 1910-1914	L'aventure du ciel	2ème chaîne	11/06/1964	20:02:00	00:13:00	CPF09002687
Les coulisses de l'air : 1910-1914	L'aventure du ciel	2ème chaîne	11/06/1964	20:02:00	00:13:00	CPF09002687
Plus léger que l'air : 1910-1960	L'aventure du ciel	2ème chaîne	12/06/1964	20:01:30	00:13:00	CPF09002688
Le ciel prend feu : 1914-1917	L'aventure du ciel	2ème chaîne	14/06/1964	20:06:00	00:13:00	CPF09002690
Les avions de proie : 1917-1918	L'aventure du ciel	2ème chaîne	15/06/1964	20:03:00	00:13:00	CPF09002691
L'avion en civil : 1919-1925	L'aventure du ciel	2ème chaîne	16/06/1964	20:02:00	00:13:00	CPF09002692
Les folies de l'air : 1919-1930	L'aventure du ciel	2ème chaîne	17/06/1964	20:02:30	00:13:00	CPF09002693

Vent d'ouest sur l'Atlantique : 1926-1927	L'aventure du ciel	2ème chaîne	18/06/1964	20:02:00	00:13:00	CPF09002695
Les parachutes	L'aventure du ciel	2ème chaîne	28/01/1965	20:15:00	00:12:00	CPF09003381
Le vol vertical	L'aventure du ciel	2ème chaîne	29/01/1965	20:15:30	00:15:00	CPF09003382
Les voiliers de l'air	L'aventure du ciel	2ème chaîne	30/01/1965	20:17:00	00:15:00	CPF09003383
La tragédie de l'Italia	L'aventure du ciel	2ème chaîne	31/01/1965	20:14:30	00:15:00	CPF09003384
Atlantique sud	L'aventure du ciel	2ème chaîne	01/02/1965	20:15:30	00:15:00	CPF09003385
Vent d'est sur l'Atlantique nord	L'aventure du ciel	2ème chaîne	02/02/1965	20:16:30	00:15:00	CPF09003386
La fin des dirigeables	L'aventure du ciel	2ème chaîne	03/02/1965	20:16:00	00:15:00	CPF09003387
Par-dessus Afrique et Pacifique	L'aventure du ciel	2ème chaîne	04/02/1965	20:16:00	00:15:00	CPF09003388
Vers le soleil levant	L'aventure du ciel	2ème chaîne	05/02/1965	20:15:00	00:15:00	CPF09003389
Destination pôle	L'aventure du ciel	2ème chaîne	06/02/1965	20:16:30	00:15:00	CPF09003390
Dans un fauteuil	L'aventure du ciel	2ème chaîne	07/02/1965	20:18:00	00:15:00	CPF09003391
L'avion pour quoi faire ?	L'aventure du ciel	2ème chaîne	08/02/1965	20:16:00	00:15:00	CPF09003392
Destination Lune	L'aventure du ciel	2ème chaîne	09/02/1965	20:17:00	00:15:00	CPF09003393
La conquête des pôles	L'aventure polaire	TF1	26/09/1978	20:38:20	00:52:00	CPA78054404
Aventures dans l'Arctique	L'aventure polaire	TF1	03/10/1978	21:27:38	00:51:30	CPA78053853
Les hommes du Nord	L'aventure polaire	TF1	10/10/1978	21:26:15	00:51:45	CPA78051939
Du Groenland à la Terre Adélie	L'aventure polaire	TF1	17/10/1978	22:20:45	00:52:01	CPA78056853
Les déportés de la commune	Le Bagne des Communards	TF1	29/04/1982	22:07:20	01:01:00	CPA82055658

Éphéméride du 6 au 12 janvier	Le calendrier de l'histoire	1ère chaîne	06/01/1973	20:10:05	00:12:00	CPF09007223
Éphéméride du 13 au 19 janvier	Le calendrier de l'histoire	1ère chaîne	13/01/1973	20:19:45	00:14:00	CPF09007224
Éphéméride du 20 au 26 janvier	Le calendrier de l'histoire	1ère chaîne	20/01/1973	20:15:45	00:13:30	CPF09007225
Éphéméride du 27 janvier au 2 février	Le calendrier de l'histoire	1ère chaîne	27/01/1973	20:15:40	00:15:00	CPF09007227
Éphéméride du 3 au 9 février	Le calendrier de l'histoire	1ère chaîne	03/02/1973	20:16:50	00:13:00	CPF09007226
Éphéméride du 10 au 16 février	Le calendrier de l'histoire	1ère chaîne	10/02/1973	20:13:40	00:15:00	CPF09007241
Éphéméride du 17 au 23 février	Le calendrier de l'histoire	1ère chaîne	17/02/1973	20:13:40	00:15:00	CPF09007242
Éphéméride du 24 février au 2 mars	Le calendrier de l'histoire	1ère chaîne	24/02/1973	20:13:00	00:13:00	CPF09007243
Éphéméride du 3 au 9 mars	Le calendrier de l'histoire	1ère chaîne	03/03/1973	20:14:55	00:14:00	CPF86618166
Éphéméride du 10 au 16 mars	Le calendrier de l'histoire	1ère chaîne	10/03/1973	20:17:20	00:15:00	CPF09007244
Éphéméride du 17 au 23 mars	Le calendrier de l'histoire	1ère chaîne	17/03/1973	20:11:20	00:14:00	CPF09007245
Éphéméride du 24 au 30 mars	Le calendrier de l'histoire	1ère chaîne	24/03/1973	20:14:30	00:13:00	CPF09007246
Éphéméride du 31 mars au 6 avril	Le calendrier de l'histoire	1ère chaîne	31/03/1973	20:27:25	00:13:00	CPF09007247
Éphéméride du 7 au 13 avril	Le calendrier de l'histoire	1ère chaîne	07/04/1973	20:15:30	00:14:00	CPF09007248
Éphéméride du 14 au 20 avril	Le calendrier de l'histoire	1ère chaîne	14/04/1973	20:17:45	00:15:00	CPF09007249
Éphéméride du 21 au 27 avril	Le calendrier de l'histoire	1ère chaîne	21/04/1973	20:18:00	00:14:00	CPF09007250
Éphéméride du 28 avril au 4 mai	Le calendrier de l'histoire	1ère chaîne	28/04/1973	20:10:30	00:13:00	CPF09007251
Éphéméride du 5 au 11 mai	Le calendrier de l'histoire	1ère chaîne	05/05/1973	20:21:00	00:14:00	CPF09007252
Éphéméride du 12 au 18 mai	Le calendrier de l'histoire	1ère chaîne	12/05/1973	20:19:45	00:13:00	CPF09007253

Éphéméride du 19 au 25 mai	Le calendrier de l'histoire	1ère chaîne	19/05/1973	23:14:40	00:13:00	CPF09007254
Éphéméride du 26 mai au 1er juin	Le calendrier de l'histoire	1ère chaîne	26/05/1973	20:18:15	00:13:00	CPF09007255
Éphéméride du 2 au 8 juin	Le calendrier de l'histoire	1ère chaîne	02/06/1973	20:15:55	00:14:00	CPF09007257
Éphéméride du 9 au 15 juin	Le calendrier de l'histoire	1ère chaîne	09/06/1973	20:15:00	00:13:00	CPF09007258
Éphéméride du 16 au 22 juin	Le calendrier de l'histoire	1ère chaîne	16/06/1973	20:15:15	00:14:00	CPF09007259
Éphéméride du 23 au 29 juin	Le calendrier de l'histoire	1ère chaîne	23/06/1973	20:14:20	00:14:30	CPF09007260
Éphéméride du 30 juin au 6 juillet	Le calendrier de l'histoire	1ère chaîne	30/06/1973	20:14:00	00:14:00	CPF09007261
Éphéméride du 7 au 13 juillet	Le calendrier de l'histoire	1ère chaîne	07/07/1973	20:13:50	00:13:30	CPF09007262
Éphéméride du 14 au 20 juillet	Le calendrier de l'histoire	1ère chaîne	14/07/1973	20:13:40	00:13:00	CPF09007263
Éphéméride du 21 au 27 juillet	Le calendrier de l'histoire	1ère chaîne	21/07/1973	20:20:20	00:13:00	CPF09007264
Éphéméride du 28 juillet au 3 août	Le calendrier de l'histoire	1ère chaîne	28/07/1973	20:12:40	00:13:00	CPF09007265
Éphéméride du 4 au 10 août	Le calendrier de l'histoire	1ère chaîne	04/08/1973	20:16:20	00:13:00	CPF09007266
Éphéméride du 11 au 17 août	Le calendrier de l'histoire	1ère chaîne	11/08/1973	20:15:55	00:15:00	CPF09007267
Éphéméride du 18 au 24 août	Le calendrier de l'histoire	1ère chaîne	18/08/1973	20:13:00	00:14:00	CPF09007268
Éphéméride du 25 au 31 août	Le calendrier de l'histoire	1ère chaîne	25/08/1973	20:17:50	00:13:00	CPF09007269
Éphéméride du 1er au 7 septembre	Le calendrier de l'histoire	1ère chaîne	01/09/1973	20:18:35	00:13:00	CPF09007270
Éphéméride du 8 au 14 septembre	Le calendrier de l'histoire	1ère chaîne	08/09/1973	20:11:35	00:12:14	CPF09007271
Éphéméride du 15 au 21 septembre	Le calendrier de l'histoire	1ère chaîne	15/09/1973	20:16:20	00:12:00	CPF09007272
Éphéméride du 22 au 28 septembre	Le calendrier de l'histoire	1ère chaîne	22/09/1973	20:20:50	00:13:00	CPF09007273

Éphéméride du 29 septembre au 5 octobre	Le calendrier de l'histoire	1ère chaîne	29/09/1973	20:18:25	00:13:00	CPF09007281
Éphéméride du 6 au 12 octobre	Le calendrier de l'histoire	1ère chaîne	06/10/1973	20:21:15	00:14:00	CPF09007282
Éphéméride du 13 au 19 octobre	Le calendrier de l'histoire	1ère chaîne	13/10/1973	20:19:45	00:14:00	CPF09007283
Éphéméride du 20 au 26 octobre	Le calendrier de l'histoire	1ère chaîne	20/10/1973	20:19:00	00:11:43	CPF09007284
Éphéméride du 27 octobre au 2 novembre	Le calendrier de l'histoire	1ère chaîne	27/10/1973	20:17:52	00:14:00	CPF09007285
Éphéméride du 3 au 9 novembre	Le calendrier de l'histoire	1ère chaîne	03/11/1973	20:18:30	00:13:43	CPF09007286
Éphéméride du 10 au 16 novembre	Le calendrier de l'histoire	1ère chaîne	10/11/1973	20:22:15	00:12:54	CPF09007287
Éphéméride du 17 au 23 novembre	Le calendrier de l'histoire	1ère chaîne	17/11/1973	20:19:25	00:13:42	CPF09007288
Éphéméride du 24 au 30 novembre	Le calendrier de l'histoire	1ère chaîne	24/11/1973	20:17:00	00:12:47	CPF09007289
Éphéméride du 1er au 7 décembre	Le calendrier de l'histoire	1ère chaîne	01/12/1973	20:19:05	00:13:17	CPF09007290
Éphéméride du 8 au 14 décembre	Le calendrier de l'histoire	1ère chaîne	08/12/1973	20:21:05	00:13:17	CPF09007291
Éphéméride du 15 au 21 décembre	Le calendrier de l'histoire	1ère chaîne	15/12/1973	20:23:50	00:12:49	CPF09007292
Éphéméride du 22 au 28 décembre	Le calendrier de l'histoire	1ère chaîne	22/12/1973	20:20:30	00:12:38	CPF09007293
Éphéméride du 29 décembre au 4 janvier	Le calendrier de l'histoire	1ère chaîne	29/12/1973	20:15:10	00:13:08	CPF09007294
Le temps des pionniers - 1	Le Choc des énergies	FR3	23/01/1983	20:36:44	00:57:00	CPC83050458
Le temps des consommateurs - 2	Le Choc des énergies	FR3	30/01/1983	00:00:00	00:54:54	CPC87002030
Le temps des producteurs - 3	Le Choc des énergies	FR3	06/02/1983	20:36:15	00:57:04	CPC83050565
La terre - 1	Le dossier Bonhoeffer	1ère chaîne	22/12/1970	20:59:20	01:21:33	CPF06020745

Le ciel - 2	Le dossier Bonhoeffer	1ère chaîne	27/12/1970	10:15:00	00:33:40	CPF86655618
Le temps de Pierrot le Fou	Le dossier d'Alain Decaux	Antenne 2	18/09/1985	22:13:35	01:13:32	CPB85101237
L'énigme du courrier de Lyon	Le dossier d'Alain Decaux	Antenne 2	16/10/1985	22:12:55	01:10:13	CPB85102587
La mort à Ekaterinbourg	Le dossier d'Alain Decaux	Antenne 2	20/11/1985	22:09:57	01:17:34	CPB85104489
Messieurs Lumière père et fils ou la naissance du cinéma	Le dossier d'Alain Decaux	Antenne 2	18/12/1985	22:17:46	01:14:37	CPB85105871
Ibn Seoud ou l'épopée du désert	Le dossier d'Alain Decaux	Antenne 2	22/01/1986	22:05:09	01:12:58	CPB86002960
Le mystère Canaris	Le dossier d'Alain Decaux	Antenne 2	19/02/1986	22:00:02	01:11:36	CPB86004564
La légende de Mandrin	Le dossier d'Alain Decaux	Antenne 2	26/03/1986	22:11:55	01:16:07	CPB86005525
La grande conspiration de la Cagoule	Le dossier d'Alain Decaux	Antenne 2	16/04/1986	22:17:23	01:07:15	CPB86006785
Al Capone, vie et mort d'un gangster	Le dossier d'Alain Decaux	Antenne 2	18/06/1986	22:19:44	01:11:07	CPB86008623
La tragédie de Louis Renault	Le dossier d'Alain Decaux	Antenne 2	16/07/1986	22:06:36	01:09:57	CPB86007924
L'histoire vraie du Diable au corps	Le dossier d'Alain Decaux	Antenne 2	10/09/1986	22:13:06	01:30:31	CPB86010824
150 millions de fausses livres sterling pour Hitler	Le dossier d'Alain Decaux	Antenne 2	08/10/1986	22:06:54	01:04:23	CPB86011740
Georges Guynemer, la gloire et le sang	Le dossier d'Alain Decaux	Antenne 2	12/11/1986	22:11:49	01:08:58	CPB86012783
Victor Kravchenko choisit la liberté	Le dossier d'Alain Decaux	Antenne 2	10/12/1986	22:17:21	01:12:15	CPB86014011
Ben Gourion, le prophète armé	Le dossier d'Alain Decaux	Antenne 2	11/02/1987	22:16:06	01:15:57	CPB87002155
Monte Cristo, le secret	Le dossier d'Alain Decaux	Antenne 2	18/03/1987	22:18:33	00:53:29	CPB87004299
Fallait-il détruire Monte Cassino ?	Le dossier d'Alain Decaux	Antenne 2	13/05/1987	22:13:29	01:08:50	CPB87006125

Brasillach, la mort en face	Le dossier d'Alain Decaux	Antenne 2	10/06/1987	22:10:00	01:15:12	CPB87005472
Champollion ou le mystère des hiéroglyphes	Le dossier d'Alain Decaux	Antenne 2	09/07/1987	22:20:49	01:12:19	CPB87007064
Leclerc, sans peur et sans reproche	Le dossier d'Alain Decaux	Antenne 2	27/08/1987	22:18:52	01:14:02	CPB87008071
Mémento	Le jour du Seigneur	Antenne 2	08/05/1988	10:26:00	00:29:19	CPB88006096
Du droit divin aux droits de l'homme : les catholiques et la révolution	Le jour du Seigneur	Antenne 2	03/09/1989	10:31:15	00:15:00	CPB89009289
L'affaire Réveillon 27-28 avril 1789	Le Journal de la Révolution	Antenne 2	24/07/1989	19:20:00	00:13:26	CPB89007969
5 mai 1789 : ouverture des états généraux	Le Journal de la Révolution	Antenne 2	25/07/1989	19:21:00	00:13:07	CPB89007975
Le serment du jeu de paume : 20 juin 1789	Le Journal de la Révolution	Antenne 2	26/07/1989	19:17:00	00:10:45	CPB89007977
12 juillet 1789 : agitation parisienne à l'annonce du renvoi de Necker	Le Journal de la Révolution	Antenne 2	27/07/1989	19:17:00	00:11:37	CPB89007981
13 juillet 1789 : le peuple garde Paris	Le Journal de la Révolution	Antenne 2	28/07/1989	19:20:30	00:11:57	CPB89007983
Le 14 juillet 1789 de Jean Baptiste Humbert	Le Journal de la Révolution	Antenne 2	31/07/1989	19:11:00	00:12:15	CPB89008233
Le 14 juillet 1789 des assiégés de la Bastille	Le Journal de la Révolution	Antenne 2	01/08/1989	19:11:00	00:11:34	CPB89008240
La visite du Roi à Paris 17 juillet 1789	Le Journal de la Révolution	Antenne 2	02/08/1989	19:08:11	00:11:44	CPB89008247
La nuit du 4 août	Le Journal de la Révolution	Antenne 2	03/08/1989	19:17:02	00:12:02	CPB89008253

Déclaration des Droits de l'Homme 26 août 1789	Le Journal de la Révolution	Antenne 2	04/08/1989	19:15:18	00:12:51	CPB89008257
Les journées d'Octobre : 5 et 6 octobre 1789	Le Journal de la Révolution	Antenne 2	07/08/1989	19:18:03	00:12:14	CPB89008335
Le 8 février 1790 : le supplice des frères Agasse	Le Journal de la Révolution	Antenne 2	08/08/1989	19:18:51	00:12:25	CPB89008355
Le 10 mai 1790 : l'affaire de Montauban	Le Journal de la Révolution	Antenne 2	09/08/1989	19:15:08	00:13:33	CPB89008385
Le 14 juillet 1790 Fête de la Fédération	Le Journal de la Révolution	Antenne 2	10/08/1989	19:14:04	00:12:28	CPB89008394
Le 31 août 1790 : l'affaire de Nancy	Le Journal de la Révolution	Antenne 2	11/08/1989	19:14:25	00:13:03	CPB89008403
Les pompes funèbres de Mirabeau triomphe de Voltaire 1791	Le Journal de la Révolution	Antenne 2	14/08/1989	19:17:17	00:13:31	CPB89008530
Le 4 mai 1791 : le mannequin du Pape brûle au palais royal	Le Journal de la Révolution	Antenne 2	15/08/1989	19:18:57	00:12:31	CPB89008536
Fuite du roi et arrestation à Varennes : 21-22 juin 1791	Le Journal de la Révolution	Antenne 2	16/08/1989	19:17:39	00:12:59	CPB89008641
Le retour du roi à Paris : 26 juin 1791	Le Journal de la Révolution	Antenne 2	17/08/1989	19:14:32	00:11:48	CPB89008649
Le 17 juillet 1791 : la fusillade du Champ de Mars	Le Journal de la Révolution	Antenne 2	18/08/1989	19:16:27	00:12:59	CPB89008653
18 septembre 1791 : proclamation de la Constitution	Le Journal de la Révolution	Antenne 2	21/08/1989	19:16:27	00:11:27	CPB89008890
Fête de la liberté en l'honneur des Suisses de Châteaueux	Le Journal de la Révolution	Antenne 2	22/08/1989	19:15:42	00:11:46	CPB89008915

La fête de la loi en l'honneur de Simoneau 3 juin 1792	Le Journal de la Révolution	Antenne 2	23/08/1989	19:15:46	00:11:45	CPB89008916
L'invasion des Tuileries par une manifestation populaire 20 juin 1792	Le Journal de la Révolution	Antenne 2	24/08/1989	19:18:16	00:12:39	CPB89008917
10 août 1792 : la prise des Tuileries	Le Journal de la Révolution	Antenne 2	25/08/1989	19:19:30	00:12:33	CPB89008918
1884	Le journal d'un siècle	Antenne 2	25/09/1984	16:44:07	00:53:51	CPB84055466
1885	Le journal d'un siècle	Antenne 2	02/10/1984	00:00:00	00:54:52	CPB84056106
1886	Le journal d'un siècle	Antenne 2	09/10/1984	00:00:00	00:47:35	CPB84057047
1887	Le journal d'un siècle	Antenne 2	16/10/1984	16:42:52	00:58:22	CPB84054635
1888	Le journal d'un siècle	Antenne 2	23/10/1984	00:00:00	00:56:00	CPB84054894
1889	Le journal d'un siècle	Antenne 2	30/10/1984	00:00:00	00:55:00	CPB84055516
1890	Le journal d'un siècle	Antenne 2	06/11/1984	00:00:00	00:58:32	CPB84055678
1891	Le journal d'un siècle	Antenne 2	13/11/1984	16:30:00	01:02:00	CPB84055050
1892	Le journal d'un siècle	Antenne 2	20/11/1984	00:00:00	01:00:00	CPB84056520
1893	Le journal d'un siècle	Antenne 2	27/11/1984	16:43:00	01:00:00	CPB84053604
1894 : L'année maudite	Le journal d'un siècle	Antenne 2	04/12/1984	00:00:00	00:57:00	CPB84051493
1895	Le journal d'un siècle	Antenne 2	11/12/1984	00:00:00	01:07:22	CPB84058978
1896	Le journal d'un siècle	Antenne 2	15/01/1985	00:00:00	01:10:00	CPB85050626
1897	Le journal d'un siècle	Antenne 2	22/01/1985	00:00:00	01:06:00	CPB85050187
1898	Le journal d'un siècle	Antenne 2	29/01/1985	16:35:00	01:05:00	CPB85050713

1899	Le journal d'un siècle	Antenne 2	05/02/1985	00:00:00	01:05:00	CPB85050946
1900	Le journal d'un siècle	Antenne 2	12/02/1985	16:31:47	01:06:00	CPB85051922
1900	Le journal d'un siècle	Antenne 2	19/02/1985	00:00:00	00:55:57	CPB85050540
1901	Le journal d'un siècle	Antenne 2	26/02/1985	16:35:00	01:10:00	CPB85050664
1902	Le journal d'un siècle	Antenne 2	05/03/1985	16:43:36	00:54:00	CPB85050412
1903	Le journal d'un siècle	Antenne 2	12/03/1985	00:00:00	00:55:36	CPB91006393
1904	Le journal d'un siècle	Antenne 2	19/03/1985	00:00:00	00:56:08	CPB85051277
1905	Le journal d'un siècle	Antenne 2	26/03/1985	00:00:00	00:56:00	CPB85051778
1906	Le journal d'un siècle	Antenne 2	02/04/1985	16:35:00	00:55:03	CPB86008049
1907	Le journal d'un siècle	Antenne 2	09/04/1985	16:34:00	00:55:00	CPB91004797
1908	Le journal d'un siècle	Antenne 2	16/04/1985	16:45:00	00:54:08	CPB85052388
1909	Le journal d'un siècle	Antenne 2	23/04/1985	00:00:00	00:55:23	CPB85051223
1910	Le journal d'un siècle	Antenne 2	30/04/1985	16:38:00	00:56:40	CPB91004888
1911	Le journal d'un siècle	Antenne 2	07/05/1985	16:35:00	00:54:36	CPB85052101
1912	Le journal d'un siècle	Antenne 2	14/05/1985	00:00:00	00:55:22	CPB85051447
1913	Le journal d'un siècle	Antenne 2	21/05/1985	00:00:00	00:52:49	CPB85052414
1914	Le journal d'un siècle	Antenne 2	28/05/1985	16:45:00	00:57:27	CPB85000036
1915	Le journal d'un siècle	Antenne 2	04/06/1985	00:00:00	00:55:00	CPB85052525
1916	Le journal d'un siècle	Antenne 2	11/06/1985	00:00:00	00:53:19	CPB85051643

1917	Le journal d'un siècle	Antenne 2	18/06/1985	16:40:00	00:57:02	CPB86009820
1918	Le journal d'un siècle	Antenne 2	14/09/1985	11:01:30	00:54:42	CPB85100661
1919	Le journal d'un siècle	Antenne 2	21/09/1985	11:05:50	00:55:52	CPB85100810
1920	Le journal d'un siècle	Antenne 2	28/09/1985	10:58:25	00:56:35	CPB85101529
1921	Le journal d'un siècle	Antenne 2	05/10/1985	11:05:19	00:55:52	CPB85102626
1922	Le journal d'un siècle	Antenne 2	12/10/1985	11:05:59	00:55:00	CPB85102841
1923	Le journal d'un siècle	Antenne 2	19/10/1985	11:05:45	00:55:52	CPB85103174
1924	Le journal d'un siècle	Antenne 2	26/10/1985	10:59:29	00:55:49	CPB85103599
1925	Le journal d'un siècle	Antenne 2	02/11/1985	11:01:21	00:56:03	CPB85103982
Les années folles	Le journal d'un siècle	Antenne 2	09/11/1985	11:06:30	00:56:03	CPB85104308
1926	Le journal d'un siècle	Antenne 2	16/11/1985	11:04:00	00:55:00	CPB85104575
1927	Le journal d'un siècle	Antenne 2	23/11/1985	11:02:36	00:51:13	CPB85104920
1928	Le journal d'un siècle	Antenne 2	30/11/1985	10:59:16	00:56:00	CPB85105040
1929	Le journal d'un siècle	Antenne 2	07/12/1985	11:05:30	00:51:00	CPB85105475
1930	Le journal d'un siècle	Antenne 2	14/12/1985	11:00:07	00:58:00	CPB85105777
1931	Le journal d'un siècle	Antenne 2	21/12/1985	10:57:17	00:56:18	CPB85106656
1932	Le journal d'un siècle	Antenne 2	28/12/1985	11:05:24	00:57:00	CPB85106786
1933	Le journal d'un siècle	Antenne 2	04/01/1986	10:57:09	00:57:00	CPB86000091
1934	Le journal d'un siècle	Antenne 2	11/01/1986	10:58:54	00:55:48	CPB86002051

1935	Le journal d'un siècle	Antenne 2	18/01/1986	10:56:52	00:55:23	CPB86003055
1936	Le journal d'un siècle	Antenne 2	25/01/1986	10:58:16	00:59:00	CPB86003507
1937	Le journal d'un siècle	Antenne 2	01/02/1986	10:51:35	00:59:00	CPB86003920
1938	Le journal d'un siècle	Antenne 2	08/02/1986	10:55:07	00:57:09	CPB86004213
1939	Le journal d'un siècle	Antenne 2	15/02/1986	11:04:30	00:54:08	CPB86004498
1940	Le journal d'un siècle	Antenne 2	22/02/1986	11:00:16	00:54:08	CPB86004723
1941	Le journal d'un siècle	Antenne 2	01/03/1986	11:07:19	00:48:08	CPB86005132
1942	Le journal d'un siècle	Antenne 2	08/03/1986	10:57:22	00:58:07	CPB86005340
1943	Le journal d'un siècle	Antenne 2	15/03/1986	10:59:42	00:56:20	CPB86005711
1944	Le journal d'un siècle	Antenne 2	22/03/1986	11:03:40	00:56:45	CPB86006265
1945	Le journal d'un siècle	Antenne 2	29/03/1986	10:46:43	00:59:57	CPB86006376
1946	Le journal d'un siècle	Antenne 2	05/04/1986	11:00:40	00:56:20	CPB86006160
1947	Le journal d'un siècle	Antenne 2	12/04/1986	10:58:14	01:00:21	CPB86006702
1948	Le journal d'un siècle	Antenne 2	19/04/1986	10:59:14	00:58:00	CPB86006804
1949	Le journal d'un siècle	Antenne 2	26/04/1986	11:10:37	00:48:07	CPB86006897
1950	Le journal d'un siècle	Antenne 2	03/05/1986	10:59:24	00:57:20	CPB86007114
1951	Le journal d'un siècle	Antenne 2	10/05/1986	10:04:45	00:56:42	CPB86007393
1952	Le journal d'un siècle	Antenne 2	17/05/1986	11:01:44	00:56:34	CPB86007577
1953	Le journal d'un siècle	Antenne 2	24/05/1986	11:00:47	00:55:21	CPB86007731

1954	Le journal d'un siècle	Antenne 2	31/05/1986	11:00:30	00:59:39	CPB86007962
1955	Le journal d'un siècle	Antenne 2	07/06/1986	10:56:36	00:59:58	CPB86008171
1956	Le journal d'un siècle	Antenne 2	14/06/1986	11:01:49	00:57:40	CPB86008488
1957	Le journal d'un siècle	Antenne 2	21/06/1986	10:59:17	00:58:22	CPB86008736
1958	Le journal d'un siècle	Antenne 2	28/06/1986	10:54:47	00:57:40	CPB86008766
1959	Le journal d'un siècle	Antenne 2	13/09/1986	11:02:48	00:55:00	CPB86010873
1960	Le journal d'un siècle	Antenne 2	20/09/1986	11:01:46	00:54:43	CPB86011108
1961	Le journal d'un siècle	Antenne 2	27/09/1986	11:04:01	00:52:31	CPB86011379
1962	Le journal d'un siècle	Antenne 2	04/10/1986	11:00:32	00:57:12	CPB86011628
1963	Le journal d'un siècle	Antenne 2	11/10/1986	10:59:18	00:55:16	CPB86011788
1964	Le journal d'un siècle	Antenne 2	18/10/1986	10:56:37	00:59:44	CPB86012054
1965	Le journal d'un siècle	Antenne 2	25/10/1986	11:04:27	00:56:10	CPB86012342
1966	Le journal d'un siècle	Antenne 2	01/11/1986	11:04:18	00:57:12	CPB86012475
1967	Le journal d'un siècle	Antenne 2	08/11/1986	11:02:58	00:56:18	CPB86012638
1968	Le journal d'un siècle	Antenne 2	15/11/1986	10:57:43	00:57:05	CPB86012806
1969	Le journal d'un siècle	Antenne 2	22/11/1986	11:04:09	00:52:25	CPB86013128
1970	Le journal d'un siècle	Antenne 2	29/11/1986	10:59:04	00:59:38	CPB86013263
1971	Le journal d'un siècle	Antenne 2	06/12/1986	11:02:59	00:52:47	CPB86013636
1972	Le journal d'un siècle	Antenne 2	13/12/1986	11:04:17	00:52:41	CPB86014070

1973	Le journal d'un siècle	Antenne 2	20/12/1986	11:55:02	01:00:00	CPB87000609
1974	Le journal d'un siècle	Antenne 2	27/12/1986	11:00:31	00:57:05	CPB87000298
La mémoire trouble	Le magazine	Antenne 2	10/04/1986	22:21:00	00:14:30	CAB86009104
L'homme en représentation	Le monde du baroque	Antenne 2	06/05/1984	21:37:38	01:00:00	CPB84051798
Rome théâtre	Le monde du baroque	Antenne 2	13/05/1984	21:38:54	00:48:00	CPB84053234
La croix du sud	Le monde du baroque	Antenne 2	27/05/1984	21:39:04	00:51:40	CPB84053131
De Rubens à Gainsborough	Le monde du baroque	Antenne 2	03/06/1984	21:35:02	00:54:22	CPB84054070
Le baroque des extrêmes	Le monde du baroque	Antenne 2	10/06/1984	21:36:05	00:53:17	CPB84053423
Une nouvelle Allemagne 1933-1939	Le monde en guerre	Antenne 2	27/07/1977	00:00:00	01:00:00	CPB77052655
Sur un fond de guerre : septembre 39-mai 40	Le monde en guerre	Antenne 2	29/07/1977	15:01:23	01:00:00	CPB77052656
En route : Etats-Unis, décembre 1941-août 1942	Le monde en guerre	Antenne 2	08/08/1977	15:05:17	00:53:00	CPB77057731
La guerre du désert : Afrique du Nord (1940-1943)	Le monde en guerre	Antenne 2	09/08/1977	15:06:04	00:56:00	CPB77059595
Stalingrad	Le monde en guerre	Antenne 2	10/08/1977	15:06:00	00:52:00	CPB77057732
La meute des loups	Le monde en guerre	Antenne 2	12/08/1977	15:06:28	00:52:00	CPB77057733
L'étoile rouge : L'union soviétique de 1941 à 1943	Le monde en guerre	Antenne 2	15/08/1977	15:05:20	00:53:00	CPB77058623
L'Italie de novembre 1942 à juin 1944	Le monde en guerre	Antenne 2	17/08/1977	15:05:15	00:54:00	CPB77058644

Demain il fera plus clair : la campagne de Birmanie 1942-1944	Le monde en guerre	Antenne 2	19/08/1977	15:04:41	01:01:00	CPB77058641
La guerre des civils : la Grande Bretagne 1940-1944.	Le monde en guerre	Antenne 2	22/08/1977	15:05:30	00:52:57	CPB77057510
La vie dans le Reich	Le monde en guerre	Antenne 2	23/08/1977	15:05:43	00:52:57	CPB77053830
L'état	Le monde en guerre	Antenne 2	29/08/1977	15:03:18	00:55:50	CPB77059543
Le génocide : 1940-1945	Le monde en guerre	Antenne 2	30/08/1977	15:00:46	00:52:54	CPB77051791
A chacun son destin : l'Allemagne, février-mai 1945	Le monde en guerre	Antenne 2	31/08/1977	15:05:48	00:52:40	CPB77059550
La guerre du Pacifique : février 1942-juillet 1945	Le monde en guerre	Antenne 2	05/09/1977	15:02:42	00:51:00	CPB77058658
La bombe : février-septembre 1945	Le monde en guerre	Antenne 2	06/09/1977	14:58:00	00:52:00	CPB77059688
Règlement de comptes (1945)	Le monde en guerre	Antenne 2	07/09/1977	15:04:45	00:51:50	CPB77059693
Souvenons-nous	Le monde en guerre	Antenne 2	09/09/1977	14:58:37	00:50:28	CPB77059697
Trotsky	Le nouveau dimanche	2ème chaîne	09/06/1968	00:00:00	00:53:37	CPF86627924
Le Petit Journal Lumière : émission du 23 décembre 1985	Le Petit Journal Lumière	Antenne 2	23/12/1985	20:26:27	00:06:12	CPB85104654
Le Petit Journal Lumière : émission du 25 décembre 1985	Le Petit Journal Lumière	Antenne 2	25/12/1985	20:27:21	00:06:00	CPB85104656
Le Petit Journal Lumière : émission du 26 décembre 1985	Le Petit Journal Lumière	Antenne 2	26/12/1985	20:27:05	00:06:00	CPB85104657
Émission du 24 décembre 1985	Le Petit Journal Lumière	Antenne 2	24/12/1985	20:28:20	00:06:00	CPB85104655

Émission du 27 décembre 1985	Le Petit Journal Lumière	Antenne 2	27/12/1985	20:28:05	00:05:00	CPB85104658
Les larmes d'Isis où le temps des pharaons	Le plus grand musée du Monde	TF1	27/11/1985	21:44:50	00:52:30	CPA85104735
Au pays des deux fleuves ou la Mésopotamie ancienne	Le plus grand musée du Monde	TF1	03/12/1985	22:06:15	00:56:00	CPA85104937
La Méditerranée grecque	Le plus grand musée du Monde	TF1	04/12/1985	21:38:20	00:56:30	CPA85104960
La Méditerranée romaine	Le plus grand musée du Monde	TF1	10/12/1985	22:00:35	00:52:30	CPA85105144
Du royaume de dieu au royaume des hommes ou le rêve médiéval	Le plus grand musée du Monde	TF1	11/12/1985	21:52:00	00:56:00	CPA85105146
Le quattrocento et Léonard	Le plus grand musée du Monde	TF1	17/12/1985	22:05:05	00:56:30	CPA85105305
L'Europe du Nord au temps de Van Eyck et de Durer	Le plus grand musée du Monde	TF1	18/12/1985	22:28:35	00:56:00	CPA85105307
Le Cinquecento et François 1er	Le plus grand musée du Monde	TF1	24/07/1988	23:50:15	00:51:50	CPA86008748
Le théâtre et la passion : le Seicento de l'Espagne du siècle d'or	Le plus grand musée du Monde	TF1	31/07/1988	23:57:30	00:52:19	CPA88008826
Le temps de Rubens et Rembrandt	Le plus grand musée du Monde	TF1	07/08/1988	00:00:00	00:52:22	CPA88008966
La clarté et la gloire ou le siècle de Louis XIV	Le plus grand musée du Monde	TF1	14/08/1988	23:19:20	00:56:00	CPA88009041
L'ordre et le désordre ou le siècle de Louis XV	Le plus grand musée du Monde	TF1	21/08/1988	00:09:45	00:52:00	CPA88009207
L'Aude, croisée des chemins romans	Le roman de France	FR3	23/07/1989	21:33:37	00:26:05	CPC89008246

L'Alsace, hommes de pierre, hommes de foi	Le roman de France	FR3	30/07/1989	21:30:18	00:26:39	CPC89008522
La Bourgogne : Eve, la pierre et le serpent	Le roman de France	FR3	06/08/1989	21:31:17	00:26:38	CPC89008693
Le roman de Normandie : des petites nefs et des grands vaisseaux	Le roman de France	FR3	13/08/1989	21:33:08	00:27:19	CPC89008887
Le Poitou mystères pierres et lumière	Le roman de France	FR3	20/08/1989	21:28:43	00:26:22	CPC89009072
Les trois sœurs provençales : Le Thoronet, Sénanque, Silvacane	Le roman de France	FR3	27/08/1989	21:31:00	00:26:38	CPC89009127
Cent ans de révolution	Le souffle de la liberté	Antenne 2	07/09/1989	22:34:16	00:52:16	CPB89009491
La force d'une idée	Le souffle de la liberté	Antenne 2	14/09/1989	22:52:02	00:45:22	CPB89009492
Vers une société des droits de l'homme	Le souffle de la liberté	Antenne 2	21/09/1989	22:33:30	00:54:47	CPB89009838
Un combat sans fin	Le souffle de la liberté	Antenne 2	28/09/1989	22:36:34	00:53:07	CPB89009949
L'Europe de l'an mil	Le temps des cathédrales	Antenne 2	25/02/1980	21:42:35	00:50:00	CPB80053266
La quête de dieu	Le temps des cathédrales	Antenne 2	03/03/1980	21:29:15	00:49:39	CPB80051632
Dieu est lumière	Le temps des cathédrales	Antenne 2	10/03/1980	22:08:49	00:52:00	CPB80050312
La cathédrale la ville l'école	Le temps des cathédrales	Antenne 2	17/03/1980	21:37:30	00:53:00	CPB80050064
Louis IX roi chevalier et saint	Le temps des cathédrales	Antenne 2	24/03/1980	21:42:46	00:50:31	CPB80052123
Les nations s'affirment	Le temps des cathédrales	Antenne 2	31/03/1980	22:07:55	00:52:02	CPB80051349
Le tournant du 14ème siècle	Le temps des cathédrales	Antenne 2	07/04/1980	22:08:14	00:54:50	CPB80052047
Le bonheur et la mort	Le temps des cathédrales	Antenne 2	14/04/1980	21:44:05	00:52:12	CPB80050719

Vers les temps nouveaux	Le temps des cathédrales	Antenne 2	21/04/1980	21:43:10	00:50:00	CPB80055176
Époque 1944-1947 – Yves Montand ou la certitude	Le temps des chansons	2ème chaîne	09/04/1966	20:30:00	00:39:25	CPF86657191
Juliette Greco ou l'incertitude – seconde époque 1947-1949	Le temps des chansons	2ème chaîne	07/05/1966	00:00:00	00:48:06	CPF86657192
Georges Brassens ou l'homme seul	Le temps des chansons	2ème chaîne	02/07/1966	00:00:00	00:43:00	CPF86657193
Charles Trenet : l'âme des poètes	Le temps des chansons	2ème chaîne	03/12/1966	00:00:00	00:43:00	CPF86657194
Gilbert Bécaud ou Monsieur 100 000 volts	Le temps des chansons	2ème chaîne	25/03/1967	00:00:00	00:47:00	CPF86657195
Aznavour	Le temps des chansons	2ème chaîne	27/12/1967	00:00:00	00:47:40	CPF86657197
Période 1955-1956	Le temps des chansons	2ème chaîne	20/01/1968	22:35:00	00:44:22	CPF86657196
Émission du 23 juillet 1977	Le temps des chansons	TF1	23/07/1977	20:31:00	00:45:00	CPA77059034
Naissance d'une grande idée	L'épopée de la Croix Rouge	FR3	22/10/1988	21:24:56	00:46:53	CPC88013396
Dans la paix comme dans la guerre	L'épopée de la Croix Rouge	FR3	28/10/1988	23:04:00	00:51:09	CPC88014157
Retour de la guerre	L'épopée de la Croix Rouge	FR3	04/11/1988	23:12:20	00:53:05	CPC88015002
Sur tous les fronts de notre monde	L'épopée de la Croix Rouge	FR3	11/11/1988	22:48:25	00:52:08	CPC88015291
L'empire du Wagadou	Les Africains	FR3	09/02/1980	15:00:00	00:13:20	CPC80050221
Soumangourou Kanté, le roi du Sosso (1200-1235)	Les Africains	FR3	16/02/1980	18:45:00	00:12:35	CPC80050444
Maghan Soundyata, empereur du Mali (1235-1255)	Les Africains	FR3	23/02/1980	18:45:00	00:13:33	CPC80050051

Tombouctou et Djenné, les villes du Niger	Les Africains	FR3	01/03/1980	00:00:00	00:13:43	CPC87000246
La traite des esclaves	Les Africains	FR3	08/03/1980	00:00:00	00:13:45	CPC80054740
Le partage de l'Afrique	Les Africains	FR3	15/03/1980	15:00:00	00:13:44	CPC80057955
La fièvre de vivre – 1e épisode	Les années 1900 l'Art Nouveau	Antenne 2	29/09/1986	22:13:49	00:55:32	CPB86011470
Le bourgeois éclairé – 2e épisode	Les années 1900 l'Art Nouveau	Antenne 2	06/10/1986	22:17:27	00:55:42	CPB86011669
L'art nouveau – 3e épisode	Les années 1900 l'Art Nouveau	Antenne 2	13/10/1986	22:31:03	00:57:52	CPB86012244
Le dernier vertige – 4e épisode	Les années 1900 l'Art Nouveau	Antenne 2	20/10/1986	22:20:59	00:54:55	CPB86012288
Les grands chefs-d'œuvre immortels	Les années épiques du cinéma	FR3	07/12/1975	20:05:40	00:25:00	CPC75050594
Les cow-boys	Les années épiques du cinéma	FR3	14/12/1975	20:06:05	00:24:18	CPC75058125
Les clowns	Les années épiques du cinéma	FR3	21/12/1975	20:08:45	00:02:05	CPC75051069
Les épopées	Les années épiques du cinéma	FR3	04/01/1976	21:07:05	00:24:00	CPC76051442
Les comédies	Les années épiques du cinéma	FR3	11/01/1976	20:07:20	00:25:15	CPC76053201
Les débuts du western	Les années épiques du cinéma	FR3	25/01/1976	20:06:15	00:25:00	CPC76068001
Les combattants	Les années épiques du cinéma	FR3	01/02/1976	20:07:20	00:24:56	CPC76050934
Les gangsters	Les années épiques du cinéma	FR3	08/02/1976	20:05:00	00:25:07	CPC76069939
Les magiciens	Les années épiques du cinéma	FR3	15/02/1976	20:08:00	00:24:48	CPC76069103
Les amants	Les années épiques du cinéma	FR3	22/02/1976	20:08:40	00:24:40	CPC76051745
Les monstres	Les années épiques du cinéma	FR3	29/02/1976	20:06:55	00:26:00	CPC76068332
Les grandes aventures	Les années épiques du cinéma	FR3	07/03/1976	20:08:15	00:25:00	CPC76068157

Changer la vie quelle histoire	Les années femmes	TF1	04/01/1989	22:33:20	00:52:08	CPA88015589
Changer la vie quelle aventure	Les années femmes	TF1	05/01/1989	21:54:45	00:56:05	CPA88015591
Le droit à la révolution - 1	Les architectes du nouveau monde	TF1	17/02/1976	21:46:00	01:02:00	CPA76069409
Les Etats-Unis, la France et la liberté - 2	Les architectes du nouveau monde	TF1	24/02/1976	21:30:20	00:54:52	CPA76053134
Les négriers	Les aventuriers de la mer	FR3	09/03/1978	18:40:00	00:13:00	CPC78055453
Copernic	Les bâtisseurs du monde	1ère chaîne	03/10/1956	21:40:00	00:12:53	CPF86615910
Ampère	Les bâtisseurs du monde	1ère chaîne	10/10/1956	21:05:00	00:12:25	CPF86615911
Evariste Galois	Les bâtisseurs du monde	1ère chaîne	17/10/1956	21:40:00	00:13:35	CPF86615912
Lavoisier	Les bâtisseurs du monde	1ère chaîne	24/10/1956	21:05:00	00:13:52	CPF86615913
Blériot	Les bâtisseurs du monde	1ère chaîne	02/11/1956	21:00:00	00:13:55	CPF86615914
Fermat	Les bâtisseurs du monde	1ère chaîne	09/11/1956	20:40:00	00:13:26	CPF86615934
Newton	Les bâtisseurs du monde	1ère chaîne	14/11/1956	21:05:00	00:13:57	CPF86615915
Carnot - Energie des mers	Les bâtisseurs du monde	1ère chaîne	21/11/1956	21:50:00	00:14:49	CPF86615916
Becquerel	Les bâtisseurs du monde	1ère chaîne	27/11/1956	22:20:00	00:13:05	CPF86615917
Whittle	Les bâtisseurs du monde	1ère chaîne	09/12/1956	22:35:00	00:13:56	CPF86615918
Curie	Les bâtisseurs du monde	1ère chaîne	12/12/1956	22:20:00	00:14:48	CPF86615919
Pasteur	Les bâtisseurs du monde	1ère chaîne	23/12/1956	22:40:00	00:14:27	CPF89005396
Kepler	Les bâtisseurs du monde	1ère chaîne	27/12/1956	22:45:00	00:14:33	CPF86615921
Pascal	Les bâtisseurs du monde	1ère chaîne	20/02/1957	22:50:00	00:14:24	CPF86615922

Niepce	Les bâtisseurs du monde	1ère chaîne	26/02/1957	22:50:00	00:13:45	CPF86615936
Christophe Colomb	Les bâtisseurs du monde	1ère chaîne	05/03/1957	20:00:00	00:14:08	CPF86615923
Fresnel	Les bâtisseurs du monde	1ère chaîne	11/03/1957	22:40:00	00:13:55	CPF86615924
Galilée	Les bâtisseurs du monde	1ère chaîne	20/03/1957	22:50:00	00:11:34	CPF86615925
Langevin	Les bâtisseurs du monde	1ère chaîne	26/03/1957	23:05:00	00:15:04	CPF86615926
Claude Bernard	Les bâtisseurs du monde	1ère chaîne	03/04/1957	22:45:00	00:13:54	CPF86615930
Beau de Rochas	Les bâtisseurs du monde	1ère chaîne	17/04/1957	22:50:00	00:13:42	CPF86615929
Amundsen	Les bâtisseurs du monde	1ère chaîne	24/04/1957	22:40:00	00:12:58	CPF86615928
Monge	Les bâtisseurs du monde	1ère chaîne	18/07/1957	22:00:00	00:15:08	CPF86615931
Gutenberg	Les bâtisseurs du monde	1ère chaîne	22/07/1957	22:20:00	00:15:02	CPF86615932
Descartes	Les bâtisseurs du monde	1ère chaîne	05/08/1957	22:10:00	00:16:37	CPF86615933
Cuvier	Les bâtisseurs du monde	1ère chaîne	19/08/1957	22:10:00	00:13:51	CPF86615935
L'Hôtel de Sens	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	30/01/1962	00:00:00	00:27:08	CPF86617127
L'Hôtel de Cagliostro	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	20/02/1962	00:00:00	00:12:15	CPF86617140
La cité épiscopale de Meaux	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	13/03/1962	00:00:00	00:56:54	CPF86617128
Auguste Rodin	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	10/04/1962	00:00:00	00:31:12	CPF86617129
Jean-Jacques Rousseau	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	02/05/1962	00:00:00	00:14:00	CPF86617130
Louis Pasteur	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	12/06/1962	00:00:00	00:30:00	CPF86617131
Gustave Flaubert	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	10/07/1962	00:00:00	00:30:30	CPF86617133

Le laboratoire Eiffel	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	14/08/1962	00:00:00	00:30:51	CPF86617132
Voltaire	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	11/09/1962	00:00:00	00:30:00	CPF86617134
Alexandre Dumas père	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	04/10/1962	00:00:00	00:25:00	CPF86617135
Claude Debussy	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	01/11/1962	00:00:00	00:24:00	CPF86617136
Paris, 15 cité Frochot : Toulouse Lautrec	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	13/12/1962	00:00:00	00:35:00	CPF86617137
Pierre de Ronsard	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	01/01/1963	00:00:00	00:00:00	CPF86617143
Hortense Schneider	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	10/01/1963	00:00:00	00:10:30	CPF86617138
Paris 8 rue Franklin : Georges Clemenceau	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	07/02/1963	00:00:00	00:24:13	CPF91012603
Eugène Delacroix	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	07/03/1963	00:00:00	00:00:00	CPF86617142
Frédéric Chopin	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	21/03/1963	00:00:00	00:57:43	CPF86617144
Du côté de chez Paul Colin	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	04/04/1963	00:00:00	00:43:46	CPF86606688
François Rabelais	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	30/05/1963	00:00:00	00:35:00	CPF86617147
Armande Béjart	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	13/06/1963	00:00:00	00:12:00	CPF86617148
Anatole France	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	07/07/1963	00:00:00	00:40:00	CPF86648313
Madame du Barry	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	18/08/1963	00:00:00	00:35:00	CPF86617149
Emile Zola	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	01/09/1963	00:00:00	00:30:00	CPF86617150
L'Hôtel de Lamballe	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	20/10/1963	00:00:00	00:08:00	CPF86617151
Le maréchal Ferdinand Foch	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	11/11/1963	00:00:00	00:33:30	CPF86617145
Mozart	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	08/12/1963	00:00:00	00:00:00	CPF86617152

Paris 29, rue de Sévigné.	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	12/01/1964	22:20:30	00:35:00	CPF86617153
La marquise de Brinvilliers – Paris 12ème, rue Charles V	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	13/02/1964	00:00:00	00:35:00	CPF86617154
Alphonse Daudet	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	15/03/1964	00:00:00	00:39:00	CPF86617155
Paris : Place Vendôme – La Castiglione	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	09/04/1964	21:38:00	00:42:24	CPF88013225
Georges Courteline	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	11/05/1964	00:00:00	00:35:01	CPF86617157
Barbey d'Aurevilly	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	25/06/1964	00:00:00	00:45:00	CPF86617158
Maurice Ravel : Montfort L'Amaury	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	20/09/1964	00:00:00	00:52:00	CPF86617159
Sébastien de Vauban	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	12/10/1964	00:00:00	00:35:00	CPF86617160
Georges Louis Buffon	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	22/11/1964	00:00:00	00:35:00	CPF86617161
Frédéric Mistral	Les bonnes adresses du passé	2ème chaîne	20/12/1964	00:00:00	00:43:00	CPF86617162
Maurice Maeterlinck	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	17/01/1965	00:00:00	00:44:35	CPF86617166
Vincent Van Gogh	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	07/02/1965	00:00:00	00:47:00	CPF86617164
Théophile Gautier	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	21/03/1965	00:00:00	00:40:00	CPF86617168
Jules Verne	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	18/04/1965	22:35:00	00:42:19	CPF86617169
George Sand : 1ère partie : 1804 - 1833	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	13/06/1965	00:00:00	00:41:30	CPF86648314
George Sand : 2ème partie 1833-1876	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	20/06/1965	22:15:00	00:44:56	CPF86617165
Paul Gauguin	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	17/10/1965	00:00:00	00:51:00	CPF86617163
Corneille	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	21/11/1965	00:00:00	00:48:00	CPF86617170
Edmond Rostand	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	19/12/1965	00:00:00	00:45:00	CPF86617171

Georges Cadoudal	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	20/02/1966	00:00:00	00:00:00	CPF86617172
Fénelon	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	20/03/1966	00:00:00	00:48:00	CPF86617173
Marie-Antoinette	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	03/04/1966	00:00:00	00:48:00	CPF86617174
Pierre Loti	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	19/06/1966	00:00:00	00:00:00	CPF86617175
Francisque Poulbot	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	17/07/1966	00:00:00	00:40:00	CPF86617176
Collodi : Pinocchio	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	28/08/1966	00:00:00	00:28:37	CPF86617177
Alexandre Dumas père	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	11/09/1966	00:00:00	00:52:42	CPF86617178
Dante Alighieri	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	09/10/1966	00:00:00	00:50:00	CPF86617179
Georges Clemenceau	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	11/11/1966	00:00:00	00:54:34	CPF86617180
D'Annunzio	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	11/12/1966	00:00:00	00:50:00	CPF86617181
Villages de l'Oise "Souvenirs du Valois"	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	15/01/1967	00:00:00	00:47:22	CPF86617182
Hortense Schneider	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	12/02/1967	00:00:00	00:50:00	CPF86617183
Max Linder	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	25/03/1967	00:00:00	00:50:00	CPF86617184
Emile Verhaeren : Le caillou qui bique	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	09/04/1967	00:00:00	00:54:38	CPF86617185
Jean de la Varence : Le Chamblac	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	14/05/1967	00:00:00	00:47:00	CPF86617186
François René de Chateaubriand : Combourg	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	11/06/1967	00:00:00	00:53:00	CPF86617187
Aristide Briand	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	20/08/1967	00:00:00	00:52:00	CPF86617188
Madame de Staël	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	10/09/1967	00:00:00	00:37:00	CPF86617189
Stendhal	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	08/10/1967	00:00:00	00:51:17	CPF86617190

Talleyrand	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	19/11/1967	00:00:00	00:51:45	CPF86617191
Eugénie de Montijo	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	10/12/1967	00:00:00	01:03:00	CPF86617192
Pierre de Coubertin	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	17/02/1968	00:00:00	01:05:00	CPF86617195
Louis Pasteur : 2eme partie : Arbois	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	10/03/1968	00:00:00	00:57:30	CPF86617196
Nicolas Fouquet	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	21/04/1968	00:00:00	00:43:00	CPF86617198
Charles Dickens	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	18/08/1968	00:00:00	00:00:00	CPF86617200
Walter Scott	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	13/10/1968	00:00:00	00:56:00	CPF86617202
Le grand Condé	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	17/11/1968	00:00:00	00:36:00	CPF86617203
Les sœurs Brontë	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	12/01/1969	00:00:00	00:56:48	CPF86617204
Claude Bernard	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	16/02/1969	00:00:00	00:51:00	CPF86617205
Guy de Maupassant : 1ère partie : de Miromesnil à Chatou	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	16/03/1969	00:00:00	00:47:49	CPF86617206
Guy de Maupassant : 2ème partie : d'Etretat à Paris	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	23/03/1969	00:00:00	00:42:29	CPF86617207
La Corse des Bonaparte	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	20/04/1969	00:00:00	00:40:00	CPF86617209
Alphonse de Lamartine	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	04/11/1969	00:00:00	01:00:00	CPF86617212
Hector Berlioz	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	02/12/1969	00:00:00	00:54:34	CPF86617213
Honoré de Balzac	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	13/01/1970	00:00:00	00:48:40	CPF86617214
Auguste Rodin	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	21/03/1970	00:00:00	00:43:56	CPF86617216
Pauline Bonaparte	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	18/04/1970	00:00:00	00:45:00	CPF86617217

Le baron Haussmann	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	11/07/1970	00:00:00	00:43:03	CPF86617219
Jacques Cœur : l'argenterie du Roi	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	08/08/1970	00:00:00	00:45:00	CPF86617220
Jacques Offenbach	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	12/10/1970	00:00:00	01:07:27	CPF86617221
Barbe Bleue	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	29/10/1970	00:00:00	00:45:00	CPF86617223
Voltaire	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	07/11/1970	00:00:00	00:48:18	CPF86617224
Goethe	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	05/12/1970	00:00:00	00:48:40	CPF86617225
Francis Jammes : le cygne d'Orthez	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	02/01/1971	00:00:00	00:46:43	CPF86617226
Léonard de Vinci	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	30/01/1971	00:00:00	00:55:00	CPF86617227
Le commandant Charcot	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	27/02/1971	00:00:00	00:43:00	CPF86617228
Louis Jouvet	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	10/03/1971	00:00:00	01:01:00	CPF86617229
Alfred Jarry	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	27/03/1971	00:00:00	00:49:00	CPF86617230
Louis Hémon ou Marie Chapdelaine	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	24/04/1971	00:00:00	00:44:00	CPF86617231
Rainer Maria Rilke	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	29/05/1971	00:00:00	00:43:20	CPF86617232
Marcel Proust	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	10/07/1971	00:00:00	00:50:00	CPF86617233
William Shakespeare	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	24/08/1971	00:00:00	00:57:35	CPF86617234
André Gide	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	19/10/1971	00:00:00	01:00:14	CPF86617236
La Malibran	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	20/11/1971	00:00:00	00:45:45	CPF86617237
Marie Noël	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	21/12/1971	00:00:00	00:47:21	CPF86617238
Marco Polo	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	23/01/1972	00:00:00	00:45:00	CPF86617146

Frédéric Chopin	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	01/05/1972	00:00:00	00:52:00	CPF86617239
Le duc d'Enghien	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	07/05/1972	00:00:00	00:42:15	CPF86617240
Bussy Rabutin	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	02/07/1972	00:00:00	00:48:11	CPF86617241
La duchesse de Berry	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	31/07/1972	00:00:00	00:00:00	CPF86617242
Buffalo Bill	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	07/11/1972	00:00:00	01:03:43	CPF86617244
La conspiration de Cinq-Mars	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	02/01/1973	00:00:00	00:52:00	CPF86617245
Jean de la Fontaine	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	06/06/1973	00:00:00	00:52:00	CPF86617247
Sigrid Undset	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	27/07/1973	00:00:00	00:50:10	CPF86617248
Charles Péguy	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	05/09/1973	22:26:15	00:40:52	CPF86617249
Henri Barbusse	Les bonnes adresses du passé	1ère chaîne	17/10/1973	00:00:00	00:46:34	CPF86617251
Histoire de la Révolution française de Michelet	Les cent livres	1ère chaîne	30/07/1973	21:53:15	00:59:02	CPF86619020
L'Inquisition à Pamiers : les interrogatoires de Jacques Fournier	Les chemins de l'histoire	2ème chaîne	26/10/1970	00:00:00	01:08:12	CPF86621088
Les Etrusques	Les chemins de l'histoire	2ème chaîne	16/11/1970	00:00:00	01:05:43	CPF86621089
L'amour courtois	Les chemins de l'histoire	2ème chaîne	21/12/1970	00:00:00	00:55:11	CPF86621090
La ligne bleue des Vosges	Les chemins de l'histoire	2ème chaîne	08/02/1971	00:00:00	01:06:01	CPF86621091
28 mai 1871, l'ordre règne à Paris	Les chemins de l'histoire	2ème chaîne	31/05/1971	00:00:00	00:51:23	CPF86621092
La société au temps de Marcel Proust	Les chemins de l'histoire	2ème chaîne	14/06/1971	21:45:15	00:54:48	CPF86621093
L'Iran achéménide	Les chemins de l'histoire	2ème chaîne	11/10/1971	00:00:00	00:52:39	CPF86621094

Ibn Khaldoun un historien arabe au Moyen Age	Les chemins de l'histoire	2ème chaîne	07/11/1971	00:00:00	00:48:17	CPF86621095
Une histoire sans date : les Tziganes	Les chemins de l'histoire	2ème chaîne	03/12/1971	21:44:20	01:00:35	CPF87011660
Le royaume normand de Sicile	Les chemins de l'histoire	Antenne 2	31/10/1977	22:00:00	00:57:08	CPB77054611
La forêt et les étoiles - 1	Les chemins de l'imaginaire	Antenne 2	03/09/1978	00:00:00	01:11:00	CPB78052222
La pensée souterraine -2	Les chemins de l'imaginaire	Antenne 2	10/09/1978	00:00:00	00:54:30	CPB78056261
Il y a cinquante ans, Normandie	Les choses du lundi	TF1	15/04/1985	00:00:00	01:15:04	CPA85052377
Partis pour un été ou souvenirs de 14-18	Les choses du mardi	TF1	06/11/1984	14:45:01	00:01:25	CPA91009477
Pétain 1856 - 1951	Les dossiers de l'écran	Antenne 2	25/05/1976	20:32:00	01:15:45	CPB16001181
Il y a vingt ans : Suez	Les dossiers de l'écran	Antenne 2	11/01/1977	00:00:00	00:54:55	CPB7705033601
Bonaparte au moyen orient - La campagne d'Égypte	Les dossiers de l'écran	Antenne 2	30/08/1977	20:37:45	00:54:52	CPB7705462801
La quatrième République 1ère partie : 1945-1952	Les dossiers de l'écran	Antenne 2	02/01/1978	20:35:00	00:50:23	CPB78055817
La quatrième République 2ème partie : 1953-1958	Les dossiers de l'écran	Antenne 2	03/01/1978	20:40:00	01:00:04	CPB7805591401
1968 dans le monde - La crise de 68 : révolte ou révolution	Les dossiers de l'écran	Antenne 2	02/05/1978	20:40:00	01:13:05	CPB7805291301
Vingt ans après : 1958-1978 – Une religion universelle : le football	Les dossiers de l'écran	Antenne 2	06/06/1978	20:49:43	00:42:47	CPB7805620301
Il était une fois Roland Garros - Des millions dans une raquette	Les dossiers de l'écran	Antenne 2	29/05/1979	20:47:55	01:14:00	CPB7905296301

L'Aigle s'est posé - Il y a dix ans déjà la lune	Les dossiers de l'écran	Antenne 2	10/07/1979	20:40:00	00:40:00	CPB7905185501
Trente ans de télévision	Les dossiers de l'écran	Antenne 2	05/02/1980	#####		CPB16001621
L'Europe du vingtième siècle : film montage	Les dossiers de l'écran	Antenne 2	04/03/1980	20:40:00	00:37:10	CPB8005370701
Le France	Les dossiers de l'écran	Antenne 2	06/05/1980	20:40:00	00:34:00	CPB8005512801
De Gaulle : au-delà de l'histoire un homme	Les dossiers de l'écran	Antenne 2	03/11/1981	20:40:00	01:29:00	CPB8105872401
Nos ancêtres les Français : L'Église	Les dossiers de l'écran	Antenne 2	14/02/1982	22:19:37	00:54:00	CPB82054291
Nos ancêtres les Français : L'armée	Les dossiers de l'écran	Antenne 2	21/02/1982	00:00:00	00:53:04	CPB82050063
Nos ancêtres les Français : L'usine	Les dossiers de l'écran	Antenne 2	28/02/1982	22:24:20	00:52:01	CPB82050161
Nos ancêtres les Français : La mode	Les dossiers de l'écran	Antenne 2	02/05/1982	22:21:49	00:54:20	CPB82055678
Nos ancêtres les Français : La colonie	Les dossiers de l'écran	Antenne 2	09/05/1982	22:30:02	00:54:24	CPB82052643
Nos ancêtres les Français : Le rail	Les dossiers de l'écran	Antenne 2	23/05/1982	22:21:30	00:54:23	CPB82053696
Des terroristes à la retraite – La Résistance oubliée	Les dossiers de l'écran	Antenne 2	02/07/1985	20:58:03	01:21:04	CPB86003477
De Nuremberg à Nuremberg	Les dossiers de l'écran	Antenne 2	21/11/1989	20:35:00	03:00:00	CPB89012313
Cambodge : un peuple assassiné	Les dossiers de l'écran – Le génocide du peuple khmer	Antenne 2	27/11/1979	21:17:06	00:40:18	CPB7905522101
Nos ancêtres les Français : l'école	Les dossiers de l'écran – L'école quel avenir pour une centenaire	Antenne 2	08/09/1981	20:40:50	00:50:00	CPB8105310901

Le Parti communiste français	Les dossiers de l'écran – Soixante ans d'histoire du parti communiste français	Antenne 2	09/12/1980	20:40:00	01:26:00	CPB8005547401
Claire Lee Chennault et les tigres volants	Les Dossiers noirs	3ème chaîne	17/01/1973	19:39:59	00:55:00	CPC75051728
Alfred H. Naujocks	Les Dossiers noirs	3ème chaîne	03/10/1973	00:00:00	00:51:25	CPF86606504
Conrad Killian assassinat ou suicide	Les Dossiers noirs	3ème chaîne	17/10/1973	00:00:00	00:51:48	CPF86606505
Stavisky	Les Dossiers noirs	3ème chaîne	22/05/1974	20:34:35	01:02:00	CPF86606502
Menahem Begin	Les Dossiers noirs	FR3	18/07/1975	00:00:00	00:56:00	CPC75053506
John Edgar Hoover et le FBI	Les Dossiers noirs	FR3	25/07/1975	21:30:00	01:03:35	CPC75054163
Les hommes torpilles du Prince Borghèse	Les Dossiers noirs	FR3	01/08/1975	21:23:10	00:56:42	CPC75051030
Al Capone : tsar du crime	Les Dossiers noirs	FR3	09/01/1976	21:36:30	01:04:40	CPC76051376
Les pilotes de la dernière chance	Les Dossiers noirs	FR3	16/01/1976	21:32:50	01:00:00	CPC76069341
Le vrai Citizen Kane : William Randolph Hearst	Les Dossiers noirs	FR3	23/01/1976	00:00:00	01:03:31	CPC76052437
Howard Hugues	Les Dossiers noirs	FR3	30/01/1976	00:00:00	01:00:00	CPC76052693
Viva la révolution : 1ère partie	Les Dossiers noirs	FR3	13/02/1976	00:00:00	00:58:55	CPC76053217
Pancho Villa, le centaure du nord : 2ème partie	Les Dossiers noirs	FR3	20/02/1976	21:23:40	01:00:00	CPC76052485
La sécession du Katanga	Les Dossiers noirs	FR3	12/03/1976	21:26:30	01:00:00	CPC76050957
Le destin tragique de Mose Tschombe	Les Dossiers noirs	FR3	19/03/1976	21:27:40	01:30:00	CPC76067307

Le mystère Kennedy : un certain Lee Harvey Oswald	Les Dossiers noirs	FR3	14/04/1978	20:36:55	01:06:25	CPC78050840
Le mystère Kennedy : six secondes pour tuer	Les Dossiers noirs	FR3	21/04/1978	20:35:38	01:10:00	CPC78050136
Le mystère Kennedy : la vérité en marche	Les Dossiers noirs	FR3	28/04/1978	20:35:15	01:13:55	CPC78053304
Les rois secrets de l'Indochine	Les Dossiers noirs	FR3	24/09/1978	20:30:30	01:00:56	CPC78054934
Le carburant miracle d'Ivan Makhonine	Les Dossiers noirs	FR3	01/10/1978	20:28:50	00:58:33	CPC78057262
Wernher von Braun : l'espace à tout prix	Les Dossiers noirs	FR3	08/10/1978	00:00:00	00:56:00	CPC78054457
Qui a tué Robert F. Kennedy	Les Dossiers noirs	FR3	15/10/1978	20:28:30	00:50:00	CPC78054602
Eva Hitler née Braun	Les Dossiers noirs	FR3	22/10/1978	20:28:45	01:03:15	CPC78053873
Lucky Luciano : le syndicat du crime	Les Dossiers noirs	FR3	04/07/1981	22:10:08	00:59:22	CPC81058991
Lucky Luciano : l'internationale du crime	Les Dossiers noirs	FR3	11/07/1981	21:25:20	00:58:00	CPC81054617
Martin Luther King	Les Dossiers noirs	FR3	15/08/1981	21:22:40	01:03:28	CPC03003421
Les premiers conquérants	Les grandes aventures de l'Himalaya	TF1	14/04/1981	00:00:00	00:53:35	CPA81050559
Le toit du monde	Les grandes aventures de l'Himalaya	TF1	21/04/1981	00:00:00	00:54:00	CPA81051441
Le k2	Les grandes aventures de l'Himalaya	TF1	28/04/1981	00:00:00	00:49:00	CPA8105027701
La Nanda Parbat	Les grandes aventures de l'Himalaya	TF1	28/04/1981	00:00:00	00:49:00	CPA8105027702
Des femmes dans l'Himalaya	Les grandes aventures de l'Himalaya	TF1	12/05/1981	00:00:00	00:50:00	CPA81050049
Les nouveaux conquérants	Les grandes aventures de l'Himalaya	TF1	19/05/1981	00:00:00	00:55:00	CPA81055909

Verdun	Les grandes batailles	1ère chaîne	21/02/1966	21:24:00	01:20:00	CPF88006808
La bataille d'Angleterre	Les grandes batailles	1ère chaîne	19/09/1966	21:15:30	01:08:00	CPF88005299
La bataille du désert	Les grandes batailles	1ère chaîne	27/02/1967	21:12:30	01:21:00	CPF91008485
La bataille de l'Atlantique	Les grandes batailles	1ère chaîne	22/01/1968	21:24:00	01:08:00	CPF91008486
La bataille de Moscou	Les grandes batailles	1ère chaîne	15/03/1969	21:22:00	01:28:00	CPF91008487
La bataille de Normandie	Les grandes batailles	1ère chaîne	06/06/1969	21:03:00	01:28:30	CPF86615899
La bataille du Pacifique, 1ère partie : Banzai	Les grandes batailles	1ère chaîne	07/12/1970	20:39:45	01:24:00	CPF91008495
La bataille du Pacifique, 2ème partie : La reconquête	Les grandes batailles	1ère chaîne	14/12/1970	20:27:30	01:30:30	CPF91008496
La campagne d'Italie	Les grandes batailles	1ère chaîne	13/06/1971	20:43:20	01:34:30	CPF91008494
La bataille de Stalingrad	Les grandes batailles	1ère chaîne	28/04/1972	20:33:15	01:21:02	CPF91008493
La bataille d'Allemagne : 1ère partie le dernier sursaut	Les grandes batailles	1ère chaîne	21/03/1973	20:36:00	01:23:00	CPF91008491
La bataille d'Allemagne : 2ème partie Berlin	Les grandes batailles	1ère chaîne	22/03/1973	20:33:15	01:29:00	CPF94005958
La bataille de France	Les grandes batailles	1ère chaîne	02/05/1974	21:12:40	01:50:00	CPF91008488
Le procès de Nuremberg	Les grandes batailles	1ère chaîne	12/09/1974	20:35:15	01:10:31	CPF86659416
Alésia 52 av. JC	Les grandes batailles du passé	3ème chaîne	26/12/1973	20:34:45	01:07:00	CPF88012029
Poitiers 733	Les grandes batailles du passé	3ème chaîne	30/01/1974	20:33:40	00:55:40	CPF92017224
Hastings 1066	Les grandes batailles du passé	3ème chaîne	27/02/1974	20:38:20	00:54:00	CPF94006308

Azincourt 1415	Les grandes batailles du passé	3ème chaîne	27/03/1974	20:34:50	00:53:10	CPF88012307
Mexico 1521	Les grandes batailles du passé	3ème chaîne	24/04/1974	20:34:45	00:55:00	CPF94006309
Québec 1759	Les grandes batailles du passé	3ème chaîne	29/05/1974	20:35:10	00:53:00	CPF94006310
Cholet 1793	Les grandes batailles du passé	3ème chaîne	06/11/1974	20:35:40	00:57:00	CPF88014978
Trafalgar 1805	Les grandes batailles du passé	3ème chaîne	13/11/1974	20:35:35	00:52:29	CPF88014796
Gettysburg 1863	Les grandes batailles du passé	3ème chaîne	04/12/1974	20:36:40	00:56:00	CPF88012260
Mafeking 1899-1900	Les grandes batailles du passé	3ème chaîne	11/12/1974	20:33:25	00:57:56	CPF92017225
Austerlitz 1805	Les grandes batailles du passé	3ème chaîne	12/12/1974	21:32:45	00:50:00	CPF88012266
Tsushima 1905	Les grandes batailles du passé	1ère chaîne	18/12/1974	22:02:25	00:56:00	CPF94006549
La Marne 1914	Les grandes batailles du passé	FR3	18/02/1975	20:33:40	01:02:00	CPC75052146
Orléans 1429	Les grandes batailles du passé	FR3	02/01/1976	21:39:05	00:56:30	CPC76069924
Paris 1871 la semaine sanglante	Les grandes batailles du passé	FR3	06/02/1976	21:30:35	00:53:35	CPC76051375
Troie 1250-1240 av. J.C.	Les grandes batailles du passé	FR3	05/03/1976	21:40:00	00:55:10	CPC76052548
Yorktown 1781	Les grandes batailles du passé	FR3	02/04/1976	21:30:15	00:50:00	CPC76051126
Les Dardanelles 1915	Les grandes batailles du passé	FR3	07/05/1976	21:33:10	00:56:45	CPC76068049
Solférino 1859	Les grandes batailles du passé	FR3	04/06/1976	21:33:50	00:50:50	CPC76054838
Panipat 1526	Les grandes batailles du passé	FR3	06/08/1976	20:58:35	00:55:10	CPC76053839
Morat 1476	Les grandes batailles du passé	FR3	08/10/1976	21:25:55	00:40:00	CPC76054470
Carthage 149-146 av. JC	Les grandes batailles du passé	FR3	07/01/1977	21:31:50	00:57:35	CPC77051816

Waterloo 1815	Les grandes batailles du passé	FR3	04/02/1977	21:26:20	00:50:00	CPC77050901
Grunwald Tannenberg 1410	Les grandes batailles du passé	FR3	04/03/1977	21:21:50	00:58:00	CPC77059814
Le siège de La Rochelle 1627	Les grandes batailles du passé	FR3	01/04/1977	21:36:05	00:50:00	CPC77051712
Naseby 1645	Les grandes batailles du passé	FR3	06/05/1977	21:36:20	00:50:00	CPC77053449
Lepante 1571	Les grandes batailles du passé	FR3	27/05/1977	21:29:40	00:50:00	CPC77054136
Poltava 1709	Les grandes batailles du passé	FR3	31/03/1978	21:26:30	00:54:15	CPC86000638
Les origines	Les grandes chroniques du millénaire	FR3	01/01/1988	12:01:15	00:54:38	CPC88000004
Heurs et malheurs	Les grandes chroniques du millénaire	FR3	29/09/1989	23:10:00	00:54:42	CPC89010538
L'achèvement	Les grandes chroniques du millénaire	FR3	06/10/1989	23:06:00	00:56:24	CPC89011101
Les grandes premières de la photographie (1ère partie)	Les grandes premières de la photographie	TF1	31/12/1980	00:00:00	01:00:25	CPA80055120
Les grandes premières de la photographie (2ème partie)	Les grandes premières de la photographie	TF1	01/01/1981	00:00:00	01:00:00	CPA81050684
Berlin	Les grandes villes du monde	FR3	01/07/1979	20:32:00	00:55:00	CPC79052986
Paris	Les grandes villes du monde	FR3	08/07/1979	20:32:20	00:58:00	CPC79051852
Vienne	Les grandes villes du monde	FR3	15/07/1979	20:30:35	01:00:00	CPC79055819
Budapest	Les grandes villes du monde	FR3	14/10/1979	20:34:23	00:55:22	CPC79056070
Montréal	Les grandes villes du monde	FR3	21/10/1979	20:34:20	00:50:00	CPC79057560
Leningrad	Les grandes villes du monde	FR3	28/10/1979	20:38:05	00:52:23	CPC79052271
Varsovie	Les grandes villes du monde	FR3	04/11/1979	20:30:14	00:52:00	CPC79057921

San Francisco	Les grandes villes du monde	FR3	16/03/1980	20:33:45	00:56:00	CPC80051327
Lisbonne	Les grandes villes du monde	FR3	23/03/1980	20:35:30	00:52:27	CPC80055345
Mexico	Les grandes villes du monde	FR3	30/03/1980	20:56:14	00:55:00	CPC80051533
Londres	Les grandes villes du monde	FR3	06/04/1980	20:32:40	00:58:38	CPC80050606
Madrid	Les grandes villes du monde	FR3	13/04/1980	20:33:00	00:55:00	CPC80050647
Rome	Les grandes villes du monde	FR3	20/04/1980	20:25:58	01:00:00	CPC80057311
La bande à Bonnot	Les grands criminels	Antenne 2	22/03/1989	22:22:55	00:45:22	CPB89003780
Landru	Les grands criminels	Antenne 2	29/03/1989	22:36:29	00:54:32	CPB89003883
Crimes sous l'occupation	Les grands criminels	Antenne 2	05/04/1989	22:29:07	00:53:38	CPB89004834
Pierrot le fou	Les grands criminels	Antenne 2	12/04/1989	22:28:27	00:50:58	CPB89004932
Monsieur Bill	Les grands criminels	Antenne 2	26/04/1989	22:21:39	00:52:16	CPB89005235
Le désert oublié : la Namibie	Les grands déserts	FR3	18/04/1982	20:31:06	01:00:00	CPC82052580
Le désert des déserts : le Sahara	Les grands déserts	FR3	25/04/1982	20:30:05	00:56:55	CPC82053588
Le désert de Tamerlan	Les grands déserts	FR3	02/05/1982	20:31:25	00:55:00	CPC82050703
Le désert de Dieu	Les grands déserts	FR3	09/05/1982	20:28:28	00:51:31	CPC82053811
Le désert conquis	Les grands déserts	FR3	16/05/1982	20:33:50	00:53:11	CPC82054434
Le désert blanc	Les grands déserts	FR3	23/05/1982	20:37:22	00:51:00	CPC82053086
La Volga	Les grands fleuves : reflets de l'histoire	FR3	23/09/1977	21:30:00	00:53:30	CPC77058221
Le Tage	Les grands fleuves : reflets de l'histoire	FR3	30/09/1977	21:33:45	00:54:00	CPC77057763

Le Gange	Les grands fleuves : reflets de l'histoire	FR3	07/10/1977	21:34:20	00:55:00	CPC77057599
La Loire	Les grands fleuves : reflets de l'histoire	FR3	14/10/1977	21:33:05	00:41:55	CPC77054282
Le Mississippi	Les grands fleuves : reflets de l'histoire	FR3	21/10/1977	21:31:45	00:55:52	CPC77057194
Le Rhin	Les grands fleuves : reflets de l'histoire	FR3	28/10/1977	21:28:20	00:56:00	CPC77052598
L'Amazone	Les grands fleuves : reflets de l'histoire	FR3	04/11/1977	21:44:10	00:56:00	CPC77054624
La Tamise	Les grands fleuves : reflets de l'histoire	FR3	11/11/1977	21:30:25	00:55:00	CPC77054779
L'Orange	Les grands fleuves : reflets de l'histoire	FR3	18/11/1977	21:35:03	00:54:59	CPC86001337
Le Saint Laurent	Les grands fleuves : reflets de l'histoire	FR3	25/11/1977	21:39:10	00:55:00	CPC77050545
Le Pô	Les grands fleuves : reflets de l'histoire	FR3	02/12/1977	21:30:05	00:55:00	CPC77057258
Le Danube	Les grands fleuves : reflets de l'histoire	FR3	09/12/1977	21:21:20	00:53:55	CPC86001351
La Vistule	Les grands fleuves : reflets de l'histoire	FR3	09/12/1977	21:26:20	00:52:45	CPC78055839
Le Nil	Les grands fleuves : reflets de l'histoire	FR3	30/12/1977	21:34:20	01:00:00	CPC77057011
L'année terrible	Les grands moments de la conscience française	TF1	13/03/1985	21:33:00	01:02:08	CPA87008897
La semaine sanglante	Les grands moments de la conscience française	TF1	15/03/1985	22:19:20	01:04:00	CPA86005032
Voilà les sioux	Les guerres indiennes – Les visiteurs du mercredi	TF1	12/05/1976	15:50:00	00:08:31	CPA7605156101
Les guerres indiennes : émission du 16 juin 1976	Les guerres indiennes – Les visiteurs du mercredi	TF1	16/06/1976	16:01:50	00:10:12	CPA7605434101

Émission du 26 mai 1976	Les guerres indiennes – Les visiteurs du mercredi)	TF1	26/05/1976	15:59:00	00:11:37	CPA7606680301
Émission du 02 juin 1976	Les guerres indiennes – Les visiteurs du mercredi)	TF1	02/06/1976	15:58:00	00:14:00	CPA7605271801
La splendeur du Mexique ancien : les Aztèques	Les guerriers du soleil	FR3	13/01/1978	00:00:00	00:50:00	CPC78056439
L'aigle qui tombe	Les guerriers du soleil	FR3	20/01/1978	00:00:00	00:51:05	CPC78055876
Alberto Giacometti, un homme parmi les hommes	Les heures chaudes de Montparnasse	Antenne 2	05/10/1980	22:18:12	00:56:44	CPB80050582
Enquête sur la vie, l'œuvre et le destin de Modigliani	Les heures chaudes de Montparnasse	Antenne 2	26/12/1981	23:21:00	00:51:49	CPB81055634
À la recherche de Guillaume Apollinaire	Les heures chaudes de Montparnasse	Antenne 2	24/04/1983	21:31:38	00:51:43	CPB83051961
Ils s'en venaient de l'Oural et du Mississippi	Les heures chaudes de Montparnasse	FR3	06/09/1989	23:09:00	00:51:59	CPC89010210
Des valse 1900 aux canons de la Grande Guerre	Les heures chaudes de Montparnasse	FR3	13/09/1989	22:58:00	00:52:08	CPC89010406
Petite chronique du Montparnasse pendant la guerre 14-18	Les heures chaudes de Montparnasse	FR3	20/09/1989	23:21:00	00:52:01	CPC89010417
Marée	Les hommes et la mer	Antenne 2	16/08/1976	16:49:01	00:26:08	CPB76052298
Souque, matelot !	Les hommes et la mer	Antenne 2	17/08/1976	16:42:30	00:25:25	CPB76053616
Les rugissants	Les hommes et la mer	Antenne 2	19/08/1976	16:42:40	00:25:10	CPB76053617
S.O.S.	Les hommes et la mer	Antenne 2	20/08/1976	16:47:27	00:25:37	CPB76052332

Mers froides	Les hommes et la mer	Antenne 2	23/08/1976	16:51:16	00:26:00	CPB76066406
Corsaires	Les hommes et la mer	Antenne 2	24/08/1976	16:46:55	00:25:44	CPB76069685
Branle-bas de combat d'hier	Les hommes et la mer	Antenne 2	26/08/1976	16:46:04	00:26:00	CPB76065902
Branle-bas de combat, demain ?	Les hommes et la mer	Antenne 2	27/08/1976	16:47:16	00:26:04	CPB76066415
Louves de mer	Les hommes et la mer	Antenne 2	30/08/1976	16:48:06	00:26:08	CPB76066050
Plaisance	Les hommes et la mer	Antenne 2	31/08/1976	16:43:39	00:26:15	CPB87003099
Demain la mer ?	Les hommes et la mer	Antenne 2	02/09/1976	16:52:43	00:26:29	CPB87003100
Un pays où les gens vivent nus	Les Indiens d'Amérique	FR3	08/04/1976	19:03:25	00:13:00	CPC88005217
Les civilisations perdues : les Mayas, les Toltèques et les Aztèques	Les Indiens d'Amérique	FR3	15/04/1976	00:00:00	00:11:12	CPC76068380
Les Incas	Les Indiens d'Amérique	FR3	22/04/1976	00:00:00	00:15:00	CPC76069783
Les Espagnols face aux empires aztèque et inca	Les Indiens d'Amérique	FR3	29/04/1976	00:00:00	00:13:00	CPC76053281
Un jour sur une place	Les Indiens d'Amérique	FR3	20/05/1976	00:00:00	00:12:59	CPC88005218
Les Indiens déjà connaissaient l'Amérique : 1ère partie	Les Indiens d'Amérique du Nord	FR3	10/11/1977	00:00:00	00:13:02	CPC77054740
Les Indiens déjà connaissaient l'Amérique : 2ème partie	Les Indiens d'Amérique du Nord	FR3	17/11/1977	00:00:00	00:13:14	CPC77057468
Voyage au pays des chasseurs de bisons	Les Indiens d'Amérique du Nord	FR3	24/11/1977	00:00:00	00:28:12	CPC77050542
Le chemin des larmes	Les Indiens d'Amérique du Nord	FR3	08/12/1977	00:00:00	00:13:37	CPC77056634
Le sentier de la guerre	Les Indiens d'Amérique du Nord	FR3	14/12/1977	00:00:00	00:13:23	CPC77053921

La mort du bison	Les Indiens d'Amérique du Nord	FR3	15/12/1977	00:00:00	00:13:04	CPC88006775
Opération fortitude	Les mardis de l'information	TF1	05/06/1984	20:32:10	01:10:45	CAA8401213201
L'affaire Wallenberg : L'ange de Budapest	Les mercredis de l'information	TF1	17/11/1982	20:37:15	00:59:30	CAA8202167101
L'affaire Wallenberg : Le fantôme du goulag	Les mercredis de l'information	TF1	24/11/1982	20:42:30	01:06:27	CAA8202115701
La Grèce, pourquoi ?	Les Piliers de la sagesse	TF1	27/04/1979	22:15:00	01:02:53	CPA90001213
Le Sinaï, pourquoi ?	Les Piliers de la sagesse	TF1	09/07/1979	17:54:10	00:56:22	CPA79053606
L'Égypte, pourquoi ?	Les Piliers de la sagesse	TF1	10/07/1979	17:58:25	00:57:41	CPA79055431
Rome, pourquoi ?	Les Piliers de la sagesse	TF1	11/07/1979	17:52:40	01:01:56	CPA79051860
La Turquie, pourquoi ?	Les Piliers de la sagesse	TF1	12/07/1979	18:03:30	00:51:40	CPA79055432
Naples, pourquoi ?	Les Piliers de la sagesse	TF1	13/07/1979	17:57:20	00:58:17	CPA79051865
Les captifs de l'An Quarante	Les prisonniers de guerre	Antenne 2	24/06/1985	20:31:15	02:42:53	CPB88005522
Du Shtetl à la révolution	Les Révolutionnaires du Yiddishland	Antenne 2	04/03/1984	21:38:58	00:57:12	CPB84050148
Entre Hitler et Staline	Les Révolutionnaires du Yiddishland	Antenne 2	11/03/1984	00:00:00	00:57:57	CPB84051109
Auschwitz et après	Les Révolutionnaires du Yiddishland	Antenne 2	18/03/1984	21:40:00	00:56:43	CPB84050075
Du diamant noir au major galopant (1930-1954) : 1ère partie	Les riches heures de la Coupe du monde	TF1	16/05/1978	20:37:25	00:53:40	CPA78057351
Artistes et virtuoses (1958-1966) : 2ème partie	Les riches heures de la Coupe du monde	TF1	23/05/1978	21:38:30	00:52:30	CPA78056185
Football total (1970-1974) : 3ème partie	Les riches heures de la Coupe du monde	TF1	31/05/1978	22:16:50	00:55:44	CPA91003115

Cinéma muet à Nice	Les Victoires de la Victorine	3ème chaîne	01/10/1973	00:00:00	00:26:00	CPF86642259
Du muet au parlant	Les Victoires de la Victorine	3ème chaîne	15/10/1973	00:00:00	00:26:00	CPF86642260
Les vikings ou les aventuriers de l'an mille 1ère partie - Les découvreurs de mondes	Les visiteurs du mercredi	TF1	16/02/1977	15:28:35	00:13:00	CPA7705364701
Le défi bourguignon 1360-1419	L'Europe de la toison d'or ou l'histoire de la maison de Bourgogne	FR3	18/11/1988	22:47:11	00:51:35	CPC88015936
Le grand-duc de l'Occident	L'Europe de la toison d'or ou l'histoire de la maison de Bourgogne	FR3	25/11/1988	22:53:30	00:51:35	CPC88015978
Le rêve fracassé	L'Europe de la toison d'or ou l'histoire de la maison de Bourgogne	FR3	02/12/1988	22:54:43	00:51:58	CPC88015201
La paix des dames : 1477-1530	L'Europe de la toison d'or ou l'histoire de la maison de Bourgogne	FR3	09/12/1988	22:51:52	00:52:41	CPC89000313
Vacances 36	L'hexagone	1ère chaîne	04/09/1970	21:29:00	00:01:30	CAF06023438
100ème anniversaire de la légalisation des syndicats	L'Histoire à la une	TF1	14/03/1984	00:00:00	01:30:00	CPA84051774
De révoltes et d'espairs - 100e anniversaire de la légalisation des syndicats	L'Histoire à la une	TF1	14/03/1984	00:00:00	01:30:00	CPA8405177401
20e anniversaire de la mort du général Mac Arthur	L'Histoire à la une	TF1	11/04/1984	00:00:00	01:30:00	CPA84051815

Vous dites une bombe atomique - 20e anniversaire de la mort du général MacArthur	L'Histoire à la une	TF1	11/04/1984	21:32:00	01:30:00	CPA8405181501
60e anniversaire de la victoire du cartel des gauches – La suite s'écrira plus tard	L'Histoire à la une	TF1	09/05/1984	21:34:00	00:57:05	CPA86003698
Souvenirs de l'été 1944 : un été brûlant	L'Histoire à la une	TF1	11/07/1984	00:00:00	01:25:00	CPA84057002
En désespoir de causes	L'Histoire à la une	TF1	08/08/1984	00:00:00	01:34:20	CPA84053799
Quinzième anniversaire de l'arrivée au pouvoir de Kadhafi	L'Histoire à la une	TF1	18/09/1984	00:00:00	00:00:00	CPA84054462
Le Machiavel du désert - Quinzième anniversaire de l'arrivée au pouvoir de Kadhafi	L'Histoire à la une	TF1	18/09/1984	21:35:20	02:09:00	CPA8405446201
Fermez la parenthèse : vingtième anniversaire de la destitution de Khrouchtchev	L'Histoire à la une	TF1	16/10/1984	00:00:00	01:30:00	CPA84055023
50ème anniversaire de la nuit des longs couteaux	L'Histoire à la une	TF1	13/11/1984	00:00:00	01:10:00	CPA84056787
Débat : 50ème anniversaire de la nuit des longs couteaux	L'Histoire à la une	TF1	13/11/1984	00:00:00	00:34:00	CPA84056788
Un portrait de Yasser Arafat	L'Histoire à la une	TF1	01/01/1985	00:00:00	00:47:57	CPA85100798
La déportation : le temps des assassins	L'Histoire à la une	TF1	30/04/1985	00:00:00	01:30:00	CPA85053350

L'histoire de la Chine de Mao, 1ère partie : des Manchous à la création de la République	L'histoire de la Chine de Mao	TF1	01/06/1976	00:00:00	01:35:03	CAA76018906
L'Histoire de la Chine de Mao Tse Toung, : 2ème partie : de la victoire à aujourd'hui	L'histoire de la Chine de Mao	TF1	08/06/1976	21:27:25	01:28:32	CAA76014910
L'ancien régime	L'histoire de la Révolution française	FR3	20/10/1989	23:08:00	00:49:18	CPC89011328
La révolution et la royauté	L'histoire de la Révolution française	FR3	27/10/1989	23:05:00	00:50:21	CPC89011868
La révolution et l'église	L'histoire de la Révolution française	FR3	03/11/1989	23:06:00	00:50:05	CPC89011901
Le directoire	L'histoire de la Révolution française	FR3	24/11/1989	22:58:00	00:50:28	CPC89012077
Le consulat et l'empire	L'histoire de la Révolution française	FR3	01/12/1989	22:57:00	00:49:17	CPC89012576
Léon Blum ou la fidélité	L'Histoire en personne	1ère chaîne	15/06/1973	21:23:30	01:17:00	CPF86634169
Charles de Gaulle : le refus 1940-1946	L'Histoire en personne	1ère chaîne	07/11/1973	20:42:10	00:57:00	CPF92011060
Charles de Gaulle : l'indépendance 1958-1969	L'Histoire en personne	1ère chaîne	09/11/1973	20:40:50	00:58:33	CPF05009265
John Fitzgerald Kennedy	L'Histoire en personne	1ère chaîne	23/11/1973	20:40:00	01:30:00	CPF86634171
Winston Churchill 1874-1965	L'Histoire en personne	1ère chaîne	29/11/1974	00:00:00	01:26:00	CPF86634172
Eamon de Valera ou l'Irlande insurgée	L'Histoire en personne	TF1	02/09/1975	21:50:00	01:16:12	CPA75052331
Tito et la Yougoslavie	L'Histoire en personne	TF1	30/10/1975	00:00:00	01:26:19	CPA86013272
Roses rouges pour Clemenceau	L'Histoire en personne	TF1	11/11/1975	18:01:00	01:16:00	CPA75057608
Qui a tué Ben Barka ?	L'histoire en question	Antenne 2	12/11/1981	20:59:30	01:22:40	CPB91000024

La flotte se saborde à Toulon	L'histoire en question	Antenne 2	10/12/1981	20:38:23	01:10:17	CPB81055524
Enlevez Adolf Eichmann	L'histoire en question	Antenne 2	20/01/1982	20:35:00	01:13:14	CPB82051348
Tuer de Gaulle au Petit Clamart	L'histoire en question	Antenne 2	17/02/1982	20:35:00	01:11:56	CPB82050055
Budapest 56	L'histoire en question	Antenne 2	17/03/1982	20:35:22	01:14:00	CPB82053843
La Science et le Suaire	L'histoire en question	Antenne 2	14/04/1982	20:35:45	01:15:30	CPB06017301
Un espion nommé Cicéron	L'histoire en question	Antenne 2	12/05/1982	20:35:02	01:14:34	CPB82053528
Khrouchtchev-Kennedy : la guerre pour Cuba ?	L'histoire en question	Antenne 2	16/06/1982	20:37:00	01:10:32	CPB82051481
Douze balles pour Laval	L'histoire en question	Antenne 2	23/09/1982	20:38:53	01:14:33	CPB82050832
Le mur de Berlin	L'histoire en question	Antenne 2	28/10/1982	20:37:00	01:07:51	CPB82052723
La vérité sur Lucky Luciano	L'histoire en question	Antenne 2	18/11/1982	20:35:00	01:15:47	CPB82056324
Pucheu ou la raison d'Etat	L'histoire en question	Antenne 2	16/12/1982	20:36:41	01:15:29	CPB82056358
Tragédie au pôle : L'Affaire Nobile	L'histoire en question	Antenne 2	20/01/1983	20:35:07	01:12:42	CPB83050206
Six février, place de la Concorde	L'histoire en question	Antenne 2	17/02/1983	20:34:58	01:11:00	CPB87011233
Sturmführer S.S. Gerstein "espion de dieu"	L'histoire en question	Antenne 2	24/03/1983	20:34:51	01:10:24	CPB92014139
Complots pour de Gaulle	L'histoire en question	Antenne 2	21/04/1983	20:35:00	01:16:42	CPB83051868
Toutankhamon : Trésor et malédiction	L'histoire en question	Antenne 2	19/05/1983	20:36:46	01:14:40	CPB83052437
Mourir à Guernica	L'histoire en question	Antenne 2	16/06/1983	20:37:18	01:16:35	CPB83057872

Kidnapping la tragédie de Charles Lindbergh	L'histoire en question	Antenne 2	22/09/1983	21:41:03	01:11:36	CPB83052861
Mers el-Kébir ou la fatalité	L'histoire en question	Antenne 2	20/10/1983	22:11:01	01:15:16	CPB83056966
Le suicide de Mata Hari	L'histoire en question	Antenne 2	17/11/1983	21:30:00	01:13:43	CPB91003865
Le dernier jour de Pompei	L'histoire en question	Antenne 2	15/12/1983	21:35:00	01:13:30	CPB83056155
Monsieur Landru de Gambais	L'histoire en question	Antenne 2	19/01/1984	21:37:00	01:10:42	CPB84051355
Opération Jéricho	L'histoire en question	Antenne 2	16/02/1984	21:32:00	01:06:00	CPB92017107
Il faut tuer Gandhi	L'histoire en question	Antenne 2	22/03/1984	21:32:35	01:13:48	CPB84053281
Fiasco à Suez	L'histoire en question	Antenne 2	19/04/1984	21:26:07	01:15:50	CPB84051717
Hitler mourra le 20 juillet 1944	L'histoire en question	Antenne 2	17/05/1984	21:40:00	01:12:06	CPB84054224
Les taxis de la Marne	L'histoire en question	Antenne 2	14/06/1984	21:42:31	01:07:59	CPB84052229
Deux hommes pour tuer Reinhard Heydrich	L'histoire en question	Antenne 2	20/09/1984	21:45:00	01:13:07	CPB86004136
Churchill "le Lion"	L'histoire en question	Antenne 2	25/10/1984	21:45:00	01:15:00	CPB84054905
Madame Curie	L'histoire en question	Antenne 2	15/11/1984	21:50:00	01:15:58	CPB84055062
Tombouctou la mystérieuse	L'histoire en question	Antenne 2	17/01/1985	21:37:30	01:12:35	CPB85050641
L'homme qui voulait empêcher la guerre	L'histoire en question	Antenne 2	21/02/1985	21:32:26	01:07:54	CPB85050552
Mermoz le Conquérant	L'histoire en question	Antenne 2	21/03/1985	20:35:00	01:12:20	CPB85051288
Vingt jours après Hitler	L'histoire en question	Antenne 2	18/04/1985	22:15:32	01:11:16	CPB85052399
Clémenceau : le Tigre	L'histoire en question	Antenne 2	23/05/1985	22:05:00	01:15:57	CPB86010300

Le Négus : la tragédie du roi des rois	L'histoire en question	Antenne 2	13/06/1985	22:17:48	01:15:06	CPB85051647
La terreur	L'histoire de la Révolution française	FR3	17/11/1989	22:57:00	00:51:32	CPC89011829
J'écris ton nom Liberté	Libération de Paris	Antenne 2	20/08/1984	20:31:40	01:44:58	CPB84051177
Le cinéma de l'ombre	Libération de Paris	Antenne 2	20/08/1984	22:17:28	01:16:17	CPB84051178
Paul Géraudy	Ma mémoire a cent ans	1ère chaîne	06/10/1973	22:15:30	00:54:00	CPF86611459
Chrétiens et juifs en France : L'affaire Dreyfus	Magazine du dimanche – Le jour du Seigneur	TF1	16/10/1983	10:44:00	00:16:03	CPA8305289901
Mourir pour Dantzig	Magazine du temps passé	1ère chaîne	19/09/1959	19:30:00	00:24:46	CPF86624481
La guerre allemande en Pologne	Magazine du temps passé	1ère chaîne	26/09/1959	19:40:00	00:13:07	CPF86624474
Émission du 3 octobre 1959	Magazine du temps passé	1ère chaîne	03/10/1959	19:50:00	00:12:00	CPF86624473
Émission du 10 octobre 1959	Magazine du temps passé	1ère chaîne	10/10/1959	19:45:00	00:00:00	CPF86624475
Émission du 17 octobre 1959	Magazine du temps passé	1ère chaîne	17/10/1959	19:42:00	00:13:00	CPF86624476
Émission du 24 octobre 1959	Magazine du temps passé	1ère chaîne	24/10/1959	00:00:00	00:10:56	CPF86624477
Émission du 31 octobre 1959	Magazine du temps passé	1ère chaîne	31/10/1959	00:00:00	00:15:45	CPF86624478
Drôle de guerre	Magazine du temps passé	1ère chaîne	01/12/1959	20:35:30	00:29:00	CPF86624482
Émission du 5 décembre 1959	Magazine du temps passé	1ère chaîne	05/12/1959	19:45:00	00:10:25	CPF86624479
Tour de France	Magazine du temps passé	1ère chaîne	01/01/1960	00:00:00		CPF86624480
La guerre russo-finlandaise	Magazine du temps passé	1ère chaîne	18/02/1960	22:15:00	00:17:32	CPF86624483
Campagne de Norvège	Magazine du temps passé	1ère chaîne	04/05/1960	21:42:30	00:25:00	CPF86624485
Campagne de France : première partie	Magazine du temps passé	1ère chaîne	23/05/1960	21:53:00	00:25:00	CPF86624484

Campagne de France : deuxième partie	Magazine du temps passé	1ère chaîne	27/06/1960	21:40:00		CPF86624486
La bataille d'Angleterre	Magazine du temps passé	1ère chaîne	03/10/1960	21:34:00	00:25:00	CPF86624487
Le mois du désespoir, Janvier 1941	Magazine du temps passé	1ère chaîne	30/01/1961	21:36:00	00:45:00	CPF86624488
Le tournant de juin 1941	Magazine du temps passé	1ère chaîne	26/06/1961	22:00:45	00:00:00	CPF86624489
Pearl Harbour - Guerre du Pacifique : Discours de Mac Arthur	Magazine du temps passé	1ère chaîne	28/12/1961	22:50:00	01:15:00	CPF86624490
Bir Hakeim, El Alamein	Magazine du temps passé	1ère chaîne	18/06/1962	21:38:30	00:50:00	CPF86624491
Stalingrad	Magazine du temps passé	1ère chaîne	08/02/1963	00:00:00	00:52:00	CPF86624498
Numéro spécial : de l'Europe au Vercors	Magazine du temps passé	1ère chaîne	01/06/1964	21:08:00	01:00:00	CPF86624493
Émission du 1 janvier 1965	Magazine du temps passé	1ère chaîne	01/01/1965	00:00:00	00:00:00	CPF88009516_00
Reconquête du Pacifique	Magazine du temps passé	1ère chaîne	04/01/1965	21:53:30	00:59:00	CPF86624494
Campagne d'Italie	Magazine du temps passé	1ère chaîne	04/05/1965	00:00:00	00:00:00	CPF88009516
La chute de Berlin	Magazine du temps passé	1ère chaîne	20/12/1965	20:34:30	01:10:00	CPF86624496
Un jour comme les autres	Mai juin 40 : Journal d'un printemps tragique	TF1	08/05/1980	00:00:00	00:13:19	CPA80057339
La France sans gouvernement : le 9 mai 1940	Mai juin 40 : Journal d'un printemps tragique	TF1	09/05/1980	00:00:00	00:15:00	CPA80054425
Hitler passe à l'attaque : le 10 mai 1940	Mai juin 40 : Journal d'un printemps tragique	TF1	10/05/1980	00:00:00	00:12:36	CPA80054444
Raid surprise sur Eben-Emael	Mai juin 40 : Journal d'un printemps tragique	TF1	12/05/1980	00:00:00	00:12:00	CPA80050122

Sedan le jour le plus dramatique	Mai juin 40 : Journal d'un printemps tragique	TF1	13/05/1980	00:00:00	00:12:00	CPA80054093
Le 14 mai le jour où nous perdons la guerre	Mai juin 40 : Journal d'un printemps tragique	TF1	14/05/1980	00:00:00	00:13:00	CPA80054087
Émission du 15 mai 1980	Mai juin 40 : Journal d'un printemps tragique	TF1	15/05/1980	00:00:00	00:13:20	CPA92008288
Paris le gouvernement brûle ses archives	Mai juin 40 : Journal d'un printemps tragique	TF1	16/05/1980	00:00:00	00:14:20	CPA80054548
De Gaulle attaque à Mont Cornet	Mai juin 40 : Journal d'un printemps tragique	TF1	17/05/1980	00:00:00	00:13:00	CPA80054546
Pourquoi Pétain	Mai juin 40 : Journal d'un printemps tragique	TF1	19/05/1980	00:00:00	00:13:37	CPA80051061
Les Allemands arrivent à la mer	Mai juin 40 : Journal d'un printemps tragique	TF1	20/05/1980	00:00:00	00:11:00	CPA80050806
Weygand une tentative désespérée	Mai juin 40 : Journal d'un printemps tragique	TF1	21/05/1980	00:00:00	00:10:00	CPA80050814
Au cœur du débat la royal air force	Mai juin 40 : Journal d'un printemps tragique	TF1	22/05/1980	00:00:00	00:15:00	CPA80050379
La cinquième colonne	Mai juin 40 : Journal d'un printemps tragique	TF1	23/05/1980	00:00:00	00:12:00	CPA80054845
Hitler stoppe les panzers (24 mai 1940)	Mai juin 40 : Journal d'un printemps tragique	TF1	24/05/1980	00:00:00	00:15:00	CPA80054856

Léopold III refuse de quitter la Belgique	Mai juin 40 : Journal d'un printemps tragique	TF1	26/05/1980	00:00:00	00:12:15	CPA80053135
30 000 bombes sur Dunkerque	Mai juin 40 : Journal d'un printemps tragique	TF1	27/05/1980	00:00:00	00:13:00	CPA80054113
Victoire à Narvik	Mai juin 40 : Journal d'un printemps tragique	TF1	28/05/1980	00:00:00	00:13:00	CPA80054110
Le 29 mai 40 Abbeville ne sera pas reprise	Mai juin 40 : Journal d'un printemps tragique	TF1	29/05/1980	00:00:00	00:10:50	CPA80050148
Français et Anglais la mésentente	Mai juin 40 : Journal d'un printemps tragique	TF1	30/05/1980	00:00:00	00:10:00	CPA80053422
Dunkerque des sauvetages désespérés	Mai juin 40 : Journal d'un printemps tragique	TF1	31/05/1980	00:00:00	00:10:00	CPA80053427
La vie dans les villes occupées	Mai juin 40 : Journal d'un printemps tragique	TF1	02/06/1980	00:00:00	00:12:00	CPA80054889
Paris est bombardé	Mai juin 40 : Journal d'un printemps tragique	TF1	03/06/1980	19:44:18	00:12:00	CPA80051498
Les Allemands à Dunkerque	Mai juin 40 : Journal d'un printemps tragique	TF1	04/06/1980	19:44:15	00:12:00	CPA80051500
Plus d'un million de prisonniers	Mai juin 40 : Journal d'un printemps tragique	TF1	05/06/1980	00:00:00	00:13:00	CPA90010109
La bataille de la Somme	Mai juin 40 : Journal d'un printemps tragique	TF1	06/06/1980	00:00:00	00:11:00	CPA80053283

Le grand exode	Mai juin 40 : Journal d'un printemps tragique	TF1	07/06/1980	00:00:00	00:13:00	CPA80053282
Les Allemands franchissent l'Oise	Mai juin 40 : Journal d'un printemps tragique	TF1	09/06/1980	00:00:00	00:12:00	CPA80050778
Paris évacue, l'Italie en guerre	Mai juin 40 : Journal d'un printemps tragique	TF1	10/06/1980	19:45:00	00:11:15	CPA80056128
Le dernier quart d'heure	Mai juin 40 : Journal d'un printemps tragique	TF1	11/06/1980	19:45:00	00:13:50	CPA80056135
Drame sur les ponts d'Orléans	Mai juin 40 : Journal d'un printemps tragique	TF1	12/06/1980	00:00:00	00:13:05	CPA80050483
13 juin 40 : Pétain je ne quitterai pas la France	Mai juin 40 : Journal d'un printemps tragique	TF1	13/06/1980	00:00:00	00:15:00	CPA80050394
Paris est pris	Mai juin 40 : Journal d'un printemps tragique	TF1	14/06/1980	00:00:00	00:15:00	CPA80050400
La chute de Reynaud	Mai juin 40 : Journal d'un printemps tragique	TF1	16/06/1980	00:00:00	00:12:00	CPA80057392
Le 17 juin le maréchal demande l'armistice	Mai juin 40 : Journal d'un printemps tragique	TF1	17/06/1980	00:00:00	00:12:30	CPA80050166
18 juin 1940 l'appel	Mai juin 40 : Journal d'un printemps tragique	TF1	18/06/1980	00:00:00	00:13:00	CPA80050173
Les cadets de Saumur	Mai juin 40 : Journal d'un printemps tragique	TF1	19/06/1980	00:00:00	00:12:00	CPA80050830

La flotte française "enjeu capital"	Mai juin 40 : Journal d'un printemps tragique	TF1	20/06/1980	00:00:00	00:15:00	CPA80050496
Hitler dans la carrière de Rethondes	Mai juin 40 : Journal d'un printemps tragique	TF1	21/06/1980	00:00:00	00:14:20	CPA80056177
Hitler à Paris	Mai juin 40 : Journal d'un printemps tragique	TF1	23/06/1980	00:00:00	00:12:00	CPA80051248
Ligne Maginot : les combattants du dernier jour	Mai juin 40 : Journal d'un printemps tragique	TF1	24/06/1980	00:00:00	00:12:00	CPA80053313
Cessez le feu	Mai juin 40 : Journal d'un printemps tragique	TF1	25/06/1980	00:00:00	00:09:00	CPA80053305
Terre	Méditerranée	FR3	24/09/1976	21:35:00	00:53:36	CPC76056300
Mer	Méditerranée	FR3	01/10/1976	21:31:05	00:51:38	CPC76055225
L'Aube	Méditerranée	FR3	15/10/1976	21:33:03	00:51:46	CPC76065817
Histoire	Méditerranée	FR3	29/10/1976	21:22:45	00:55:09	CPC76066115
Migrations	Méditerranée	FR3	05/11/1976	21:32:00	00:55:34	CPC76055199
Famille	Méditerranée	FR3	12/11/1976	21:27:55	00:54:55	CPC76065820
Espaces	Méditerranée	FR3	19/11/1976	21:27:35	00:52:27	CPC76065149
Rome vers l'unité	Méditerranée	FR3	26/11/1976	21:27:30	00:53:10	CPC76055467
Un seul dieu	Méditerranée	FR3	03/12/1976	21:34:35	00:50:37	CPC76056086
Mirage	Méditerranée	FR3	10/12/1976	21:35:25	00:51:51	CPC76056318
Venise, l'empire des marchands	Méditerranée	FR3	17/12/1976	21:24:10	00:48:39	CPC76050383

Héritage	Méditerranée	FR3	24/12/1976	23:14:10	00:55:18	CPC76056170
Un témoin : Pascal Arrighi	Mémoires de France	FR3	26/01/1982	00:00:00	01:05:00	CPC8205029102
Un lieu : Hollywood sur Huveaune	Mémoires de France	FR3	26/01/1982	20:35:00	00:14:50	CPC8205029103
Un peuple : Pascal Paoli	Mémoires de France	FR3	26/01/1982	00:00:00	01:05:00	CPC8205029101
Un témoin : André Pierrard	Mémoires de France	FR3	23/02/1982	00:00:00	00:56:36	CPC8205013502
Un lieu : Le familistère de Guise	Mémoires de France	FR3	23/02/1982	00:00:00	00:18:31	CPC8205013503
Un peuple : Le 1er mai de Fourmies	Mémoires de France	FR3	23/02/1982	00:20:00	00:56:00	CPC8205013501
Manufrance 1885-1981	Mémoires de France	FR3	23/03/1982	22:02:00	00:29:00	CPC8205647601
Un témoin : Bernard Lavilliers	Mémoires de France	FR3	23/03/1982	22:31:00	00:11:24	CPC8205647602
La maison d'école	Mémoires de France	FR3	23/03/1982	22:42:00	00:09:47	CPC8205647603
Un peuple : la Vendée de 1793	Mémoires de France	FR3	27/04/1982	00:00:00	00:32:00	CPC8205564601
Un lieu : la nuit du Père Ubu	Mémoires de France	FR3	27/04/1982	00:00:00	01:00:00	CPC8205564603
Un témoin : Michel Le Bris	Mémoires de France	FR3	27/04/1982	21:58:00	00:59:50	CPC8205564602
Un peuple : L'Alsace entre l'Allemagne et la France (1648-1871)	Mémoires de France	FR3	25/05/1982	00:00:00	01:00:00	CPC8205303901
Un témoin : René Ehni - l'Alsace	Mémoires de France	FR3	25/05/1982	00:00:00	01:00:00	CPC8205303902
Un lieu : la gare de Charlemagne - l'Alsace	Mémoires de France	FR3	25/05/1982	00:00:00	01:00:00	CPC8205303903
La révolte des vignerons	Mémoires de France	FR3	22/06/1982	00:00:00	00:26:13	CPC8205102201
Un témoin	Mémoires de France	FR3	22/06/1982	00:00:00	00:09:30	CPC8205102202

Un lieu : Villeneuve et la manufacture royale	Mémoires de France	FR3	22/06/1982	00:00:00	00:58:00	CPC8205102203
L'abolition de l'esclavage	Mémoires de France	FR3	14/09/1982	00:00:00	00:55:00	CPC82052729
Les Landes – La forêt ou les hommes	Mémoires de France	FR3	12/10/1982	00:00:00	01:00:00	CPC82052674
Les Landes – La forêt ou les hommes	Mémoires de France	FR3	12/10/1982	13:00:01	01:00:00	CPC8205267401
Les malgré-nous	Mémoires de France	FR3	09/11/1982	00:00:00	00:58:53	CPC92005298
L'archéologie aérienne	Mémoires de France	FR3	14/12/1982	22:17:30	00:58:40	CPC90001134
Bercy village	Mémoires de France	FR3	11/01/1983	00:00:00	01:00:00	CPC83050993
Le Poitou protestant au péril des dragons	Mémoires de France	FR3	17/02/1983	00:00:00	01:00:00	CPC83051012
Paris sur mer	Mémoires de France	FR3	17/03/1983	00:00:00	00:59:56	CPC83051063
Massilia	Mémoires de France	FR3	21/04/1983	23:00:00	00:40:00	CPC83057059
La mer pour mémoire - Massilia	Mémoires de France	FR3	21/04/1983	23:00:01	00:59:11	CPC8305705901
La mine	Mémoires de la mine	TF1	18/11/1981	21:38:15	01:01:02	CPA81051045
La mémoire	Mémoires de la mine	TF1	25/11/1981	00:00:00	00:59:42	CPA81054223
Le cœur	Mémoires de la mine	TF1	02/12/1981	21:34:35	01:10:36	CPA81055963
Le corps	Mémoires de la mine	TF1	09/12/1981	22:18:50	01:02:47	CPA81052569
Émission du 1 janvier 1966	Mémoires de votre temps : 1944-1965	1ère chaîne	01/01/1966			CPF09004261__00
La France blessée	Mémoires de votre temps : 1944-1965	1ère chaîne	10/10/1966	21:23:00	01:00:00	CPF91006661
La France debout	Mémoires de votre temps : 1944-1965	1ère chaîne	17/10/1966	21:07:30	01:09:00	CPF91006662

La décolonisation commence en Asie	Mémoires de votre temps : 1944-1965	1ère chaîne	31/10/1966	21:10:30	01:00:00	CPF09004254
De la naissance de la Quatrième République à la Guerre froide	Mémoires de votre temps : 1944-1965	1ère chaîne	21/11/1966	21:26:00	01:14:30	CPF09004255
La France dans l'Europe inquiète - les grandes grèves de 1948	Mémoires de votre temps : 1944-1965	1ère chaîne	28/11/1966	21:18:00	01:10:00	CPF09004256
La fin d'une guerre	Mémoires de votre temps : 1944-1965	1ère chaîne	09/01/1967	21:21:30	01:10:00	CPF09004257
De l'Indochine à l'Algérie - L'avant-guerre d'Algérie	Mémoires de votre temps : 1944-1965	1ère chaîne	16/01/1967	21:17:30	01:05:00	CPF09004258
La guerre d'Algérie	Mémoires de votre temps : 1944-1965	1ère chaîne	09/10/1967	21:20:00	01:19:00	CPF09004259
La guerre d'Algérie : le chemin de la paix	Mémoires de votre temps : 1944-1965	1ère chaîne	23/10/1967	21:39:00	01:33:00	CPF09004260
La grande époque classique	Mille ans de civilisation Maya	TF1	15/06/1976	00:00:00	00:53:21	CPA76053545
La floraison puuc du Yucatan	Mille ans de civilisation Maya	TF1	06/07/1976	00:00:00	01:17:00	CPA76054736
La renaissance maya-toltèque	Mille ans de civilisation Maya	TF1	20/07/1976	00:00:00	00:52:45	CPA76069677
L'amour des cœurs : 1ère partie	Mœurs en direct : Guerre d'Algérie, mémoire enfouie d'une génération	Antenne 2	07/11/1982	00:00:00	00:56:37	CPB82057068
L'engrenage de la violence : 2ème partie	Mœurs en direct : Guerre d'Algérie, mémoire enfouie d'une génération	Antenne 2	14/11/1982	21:39:19	00:58:12	CPB88011710
Déchirements et fidélités : 3ème partie	Mœurs en direct : Guerre d'Algérie, mémoire enfouie d'une génération	Antenne 2	21/11/1982	00:00:00	01:10:44	CPB82051753
La France à coups d'épée 1940-1946	Mon Général	TF1	21/10/1980	21:51:05	00:58:00	CPA80053342
Du rassemblement au désert 1946-1958	Mon Général	TF1	28/10/1980	00:00:00	00:59:30	CPA80055403

Le général revient 1958-1962	Mon Général	TF1	04/11/1980	00:00:00	00:59:05	CPA80054965
Ses dernières campagnes 1962 - 1970	Mon Général	TF1	11/11/1980	20:30:35	00:58:40	CPA80056012
1857 Godin et le familistère	Monsieur Godin ou le Familistère	Chaîne non déterminée	11/09/1974	00:00:00	00:40:34	CPF86612119
Dossier : passeurs et contrebandiers	Montagne	FR3	08/11/1987	17:05:56	00:22:50	CAC89008198
Dossier : les 100 ans des chasseurs alpins	Montagne	FR3	14/08/1988	17:03:40	00:21:20	CAC96017002
La faiblesse des bons	Munich 1938 ou la paix pour cent ans	2ème chaîne	02/09/1967	21:18:00	01:30:51	CPF92015477
La malice des méchants	Munich 1938 ou la paix pour cent ans	2ème chaîne	16/09/1967	21:18:00	01:14:27	CPF86612983
La reproduction du mouvement - 1	Naissance et développement du cinéma	1ère chaîne	01/01/1971	00:00:00	00:25:54	CPF86613332
Les premiers films - 2	Naissance et développement du cinéma	1ère chaîne	01/01/1971	00:00:00	00:14:54	CPF86613333
De Waterloo à Sainte-Hélène – 3ème partie	Napoléon et l'Angleterre	1ère chaîne	01/01/1969	00:00:00	00:36:42	CPF88002063
Sainte-Hélène – 4ème partie	Napoléon et l'Angleterre	1ère chaîne	01/01/1969	00:00:00	00:33:00	CPF88002069
La tentation de l'Orient - 1	Napoléon et l'Angleterre	2ème chaîne	15/06/1969	18:54:00	00:44:28	CPF86613387
Napoléon et les Anglais - 2	Napoléon et l'Angleterre	1ère chaîne	22/08/1969	22:25:15	00:41:59	CPF86613391
La jeunesse de Napoléon Bonaparte - 1	Napoléon tel qu'en lui-même	1ère chaîne	18/04/1969	19:43:00	00:12:58	CPF86614785
Première campagne d'Italie - 2	Napoléon tel qu'en lui-même	1ère chaîne	25/04/1969	19:41:00	00:13:05	CPF86614786
La campagne d'Egypte - 3	Napoléon tel qu'en lui-même	1ère chaîne	02/05/1969	19:43:00	00:13:00	CPF86614787
Le 18 Brumaire et la seconde campagne d'Italie - 4	Napoléon tel qu'en lui-même	1ère chaîne	09/05/1969	19:43:30	00:13:04	CPF86614788

Bonaparte réorganise la France - 5	Napoléon tel qu'en lui-même	1ère chaîne	16/05/1969	19:43:15	00:12:55	CPF86614789
Cadoudal - 6	Napoléon tel qu'en lui-même	1ère chaîne	23/05/1969	19:43:05	00:13:07	CPF86614790
Le sacre - 7	Napoléon tel qu'en lui-même	1ère chaîne	30/05/1969	19:43:00	00:12:58	CPF86614791
1805, de Boulogne à Vienne - 8	Napoléon tel qu'en lui-même	1ère chaîne	06/06/1969	19:43:00	00:13:12	CPF88001436
Austerlitz - 9	Napoléon tel qu'en lui-même	1ère chaîne	13/06/1969	19:42:30	00:12:56	CPF86614792
La quatrième coalition - 10	Napoléon tel qu'en lui-même	1ère chaîne	20/06/1969	19:42:30	00:12:57	CPF86614793
Dantzig, Eylau, Friedland, le traité de Tilsit - 11	Napoléon tel qu'en lui-même	1ère chaîne	27/06/1969	19:43:00	00:12:51	CPF86614794
La guerre d'Espagne - 12	Napoléon tel qu'en lui-même	2ème chaîne	06/07/1969	14:47:00	00:13:06	CPF86614795
La cinquième coalition, Wagram - 13	Napoléon tel qu'en lui-même	2ème chaîne	13/07/1969	18:51:00	00:13:06	CPF86614796
Marie-Louise et le roi de Rome - 14	Napoléon tel qu'en lui-même	2ème chaîne	20/07/1969	14:50:30	00:13:03	CPF86614797
La campagne de Russie - 15	Napoléon tel qu'en lui-même	2ème chaîne	27/07/1969	18:27:00	00:13:06	CPF86614798
Les campagnes d'Allemagne et de France - 16	Napoléon tel qu'en lui-même	2ème chaîne	03/08/1969	15:02:00	00:13:01	CPF86614799
L'île d'Elbe et les Cent-jours - 17	Napoléon tel qu'en lui-même	2ème chaîne	10/08/1969	18:50:30	00:13:06	CPF86614800
Waterloo et Sainte-Hélène - 18	Napoléon tel qu'en lui-même	2ème chaîne	17/08/1969	19:01:30	00:12:30	CPF86614801
La mort de Napoléon - 19	Napoléon tel qu'en lui-même	2ème chaîne	24/08/1969	18:53:00	00:18:38	CPF86614802
Le retour des cendres - 20	Napoléon tel qu'en lui-même	2ème chaîne	31/08/1969	18:40:30	00:15:24	CPF86614803
La fausse avant-guerre : 1950-1953	Nos années cinquante	Antenne 2	16/10/1983	21:33:15	00:49:00	CPB83053671
Le goût de la vérité	Nos années cinquante	Antenne 2	23/10/1983	21:41:30	00:53:15	CPB83056804

La nouvelle Marianne ou 1957-1959	Nos années cinquante	Antenne 2	30/10/1983	21:37:21	00:50:04	CPB85103458
La révolte	Nous l'avons tant aimée la révolution - Un voyage dans l'histoire avec Dany Cohn Bendit	FR3	06/11/1986	22:35:30	00:56:54	CPC86012454
Le prolétariat	Nous l'avons tant aimée la révolution - Un voyage dans l'histoire avec Dany Cohn Bendit	FR3	13/11/1986	22:56:25	00:54:18	CPC86012811
La guerre	Nous l'avons tant aimée la révolution - Un voyage dans l'histoire avec Dany Cohn Bendit	FR3	20/11/1986	22:46:33	00:53:40	CPC86012844
La démocratie	Nous l'avons tant aimée la révolution - Un voyage dans l'histoire avec Dany Cohn Bendit	FR3	27/11/1986	22:30:08	00:52:47	CPC86013089
22 octobre 1941, mort à Chateaubriant	Objectifs	1ère chaîne	29/10/1971	21:04:46	00:11:20	CAF93022360
Cheng tcheng : 1ère partie	Océaniques : Des idées, des hommes, des œuvres	FR3	22/02/1988	23:00:30	00:54:37	CPC88003157
Cheng tcheng : 2ème partie à travers la Chine	Océaniques : Des idées, des hommes, des œuvres	FR3	29/02/1988	22:37:06	00:55:02	CPC88003428
Sept voyageurs du réel : Table rase	Océaniques : Des idées, des hommes, des œuvres	FR3	17/03/1988	22:52:22	01:15:56	CPC88004245
Prague 45-68	Océaniques : Des idées, des hommes, des œuvres	FR3	10/11/1988	22:33:14	01:00:35	CPC88015243

Le procès de Staline	Océaniques : Des idées, des hommes, des œuvres	FR3	14/11/1988	22:58:42	00:57:34	CPC88015617
Daniel Guérin 1904 - 1988 mémoires	Océaniques : Des idées, des hommes, des œuvres	FR3	04/09/1989	22:38:00	00:55:50	CPC89009540
Daniel Guérin 1904 - 1988 mémoires	Océaniques : Des idées, des hommes, des œuvres	FR3	11/09/1989	23:00:00	00:52:08	CPC89009571
URSS 1924-1928 : Montages au quotidien	Océaniques : Des idées, des hommes, des œuvres - La lucarne du siècle	FR3	02/08/1989	22:26:58	00:26:08	CPC89008678
Les voix de la douleur	Oradour	FR3	22/06/1989	22:27:52	01:05:25	CPC89007519
Aujourd'hui la mémoire	Oradour	FR3	29/06/1989	22:22:28	01:02:38	CPC89007678
Berlin, 20 ans après	Panorama	1ère chaîne	30/04/1965	00:00:00	00:13:51	CAF86013510
Ce jour-là : le 18 juin	Panorama	1ère chaîne	18/06/1965	00:00:00	00:16:11	CAF86013607
Au tribunal du monde : procès de Nuremberg	Panorama	1ère chaîne	19/11/1965	20:59:32	00:18:47	CAF86013839
Ce jour-là, 10 juin 1944, Oradour sur Glane	Panorama	1ère chaîne	10/06/1966	20:23:03	00:06:01	CAF86014055
La Bombe : 24 ans d'expérience	Panorama	1ère chaîne	24/06/1966	00:00:00	00:11:49	CAF89002948
La Chine racontée par Lucien Bodard	Panorama	1ère chaîne	19/05/1967	00:00:00	01:13:52	CAF86014663
Il y a 25 ans Saint-Exupéry	Panorama	1ère chaîne	31/07/1969	00:00:00	00:15:01	CAF86015248
J en Provence	Panorama	1ère chaîne	28/08/1969	00:00:00	00:21:10	CAF86015274
Rapports et contrastes	Paris-Berlin 1900-1933	Antenne 2	07/10/1979	00:00:00	01:00:00	CPB79055864

Un soir au cabaret	Paris-Berlin 1900-1933	Antenne 2	14/10/1979	00:00:00	01:05:22	CPB79052120
Un déjeuner au bauhaus	Paris-Berlin 1900-1933	Antenne 2	21/10/1979	22:30:00	01:05:00	CPB79052551
Une enquête sur le landwerkanal	Paris-Berlin 1900-1933	Antenne 2	28/10/1979	00:00:00	01:01:45	CPB79056096
Comment retrouver sa famille jusqu'à la treizième génération	Paris d'une minute à l'autre	Antenne 2	20/07/1980	14:15:00	00:27:10	CPB80053331
Les paumiers, les violons du Roy, les libraires	Paris d'une minute à l'autre	Antenne 2	20/07/1980	14:40:00	00:25:14	CPB11000365
La rive gauche au temps des Bourbons	Paris d'une minute à l'autre	Antenne 2	20/07/1980	17:30:00	00:26:50	CPB80053332
La rive droite au temps des marquis	Paris d'une minute à l'autre	Antenne 2	20/07/1980	17:55:00	00:27:35	CPB91007069
L'Espoir (1936-1944) - 1	Paris Paris où le temps d'une génération	Antenne 2	04/09/1983	21:25:00	01:01:37	CPB83053242
La réalité 1945-1958 - 2	Paris Paris où le temps d'une génération	Antenne 2	11/09/1983	21:25:00	01:07:27	CPB83057444
Catherine de Médicis, la Reine noire	Parlez-moi d'Histoire	Antenne 2	20/01/1988	22:27:04	00:51:44	CPB88000709
Ernst Jünger, journal d'occupation	Passé simple	TF1	07/05/1986	21:42:45	00:54:22	CPA86006488
Le temps détruit. Lettres d'une guerre 1939-1940	Passé simple	TF1	08/05/1986	09:57:45	01:10:09	CPA86006489
Des années frileuses	Passé simple	TF1	29/11/1987	01:02:50	00:59:18	CPA87011637
Les pionniers	Paul Emile Victor ou la mémoire des pôles	FR3	30/06/1986	17:33:30	00:12:12	CPC86008957
La route des cygnes	Paul Emile Victor ou la mémoire des pôles	FR3	01/07/1986	17:32:37	00:13:07	CPC86008964

Terre des pôles	Paul Emile Victor ou la mémoire des pôles	FR3	02/07/1986	17:32:37	00:13:24	CPC86008971
La conquête des Pôles	Paul Emile Victor ou la mémoire des pôles	FR3	03/07/1986	17:32:44	00:12:26	CPC86008980
Victoire sur la peur	Paul Emile Victor ou la mémoire des pôles	FR3	04/07/1986	17:31:37	00:12:43	CPC86008986
Les Eskimos hier et aujourd'hui	Paul Emile Victor ou la mémoire des pôles	FR3	05/07/1986	17:31:27	00:12:55	CPC86008993
Femmes eskimos femmes fidèles	Paul Emile Victor ou la mémoire des pôles	FR3	07/07/1986	17:32:38	00:12:48	CPC86009015
Doumidia	Paul Emile Victor ou la mémoire des pôles	FR3	08/07/1986	17:31:20	00:13:10	CPC86009017
Le savoir-faire eskimo	Paul Emile Victor ou la mémoire des pôles	FR3	09/07/1986	17:32:37	00:13:11	CPC86009018
Les saisons et la vie aux pôles	Paul Emile Victor ou la mémoire des pôles	FR3	10/07/1986	17:31:37	00:12:52	CPC86009019
Histoires d'ours	Paul Emile Victor ou la mémoire des pôles	FR3	11/07/1986	17:31:30	00:12:58	CPC86009020
Les conquérants de l'inutile	Paul Emile Victor ou la mémoire des pôles	FR3	12/07/1986	17:32:44	00:12:48	CPC86009021
Demain les pôles	Paul Emile Victor ou la mémoire des pôles	FR3	14/07/1986	17:30:57	00:12:57	CPC86009252

Les civilisations	Paul Emile Victor ou la mémoire des pôles	FR3	15/07/1986	17:32:36	00:13:00	CPC86009255
Wittou	Paul Emile Victor ou la mémoire des pôles	FR3	16/07/1986	17:32:38	00:10:20	CPC86009261
Pierres pour un duel : Chenonceaux	Pierres vivantes	2ème chaîne	19/07/1971	22:53:30	00:26:00	CPF09005564
D'or et de pierres : Palais Jacques Cœur à Bourges	Pierres vivantes	2ème chaîne	26/07/1971	22:51:15	00:25:30	CPF09005566
Pierres de Dieu : Abbaye de Fontenay	Pierres vivantes	2ème chaîne	02/08/1971	22:34:00	00:25:45	CPF09005567
De chants et de pierres : Thibaut IV de Champagne et sa ville de Provins	Pierres vivantes	2ème chaîne	16/08/1971	22:50:00	00:25:45	CPF09005569
De luttes et de pierres : Benoit XIII et son palais d'Avignon	Pierres vivantes	2ème chaîne	23/08/1971	22:32:00	00:26:00	CPF09005570
D'amour et de pierre : église de Brou	Pierres vivantes	2ème chaîne	30/08/1971	22:23:30	00:26:00	CPF09005571
De gloire et de pierre : Monsieur de Talleyrand et son château de Valençay	Pierres vivantes	2ème chaîne	06/09/1971	22:27:00	00:25:40	CPF09005572
1ère partie : 1905-1940	Ping-Pong Paris-New York	Antenne 2	19/12/1977	00:00:00	01:23:00	CPB77054582
2ème partie 1940-1977	Ping-Pong Paris-New York	Antenne 2	26/12/1977	00:00:00	01:27:00	CPB77056892
Arturo Toscanini : il maestro	Portrait	TF1	10/12/1982	20:35:30	00:59:04	CPA82051184
Saint Bernard	Portraits de l'histoire	2ème chaîne	26/02/1972	17:35:00	00:26:00	CPF86634832
Jean de Berry	Portraits de l'histoire	2ème chaîne	18/03/1972	17:40:00	00:26:00	CPF86634838
À la recherche du roi René	Portraits de l'histoire	2ème chaîne	15/04/1972	18:30:00	00:26:00	CPF86634841

Saint-Malo, cité corsaire	Portraits de l'histoire	2ème chaîne	06/05/1972	18:30:00	00:26:00	CPF86634839
Une capitale pour la Renaissance : Lyon sous les Médicis	Portraits de l'histoire	2ème chaîne	03/06/1972	18:00:00	00:26:20	CPF86634834
Guillaume Rondelet médecin de la Renaissance	Portraits de l'histoire	2ème chaîne	30/09/1972	17:35:00	00:26:00	CPF86634840
L'amiral de Coligny	Portraits de l'histoire	2ème chaîne	21/10/1972	18:30:00	00:26:00	CPF86634835
Paracelse	Portraits de l'histoire	2ème chaîne	25/11/1972	18:00:00	00:25:00	CPF86634843
Ceux qui taillèrent les cathédrales	Portraits de l'histoire	2ème chaîne	30/12/1972	16:00:00	00:26:00	CPF86634833
Ausone	Portraits de l'histoire	2ème chaîne	13/01/1973	18:30:00	00:26:00	CPF86634836
Jacques Cartier	Portraits de l'histoire	2ème chaîne	24/02/1973	18:30:00	00:26:00	CPF86634837
Aliénor d'Aquitaine, la reine d'un jour d'avril	Portraits de l'histoire	2ème chaîne	19/05/1973	18:30:00	00:23:55	CPF87009687
Jacques Cœur	Portraits de l'histoire	2ème chaîne	30/06/1973	18:30:00	00:00:00	CPF86634842
Les cent jours : 1ère partie l'île d'Elbe	Présence du passé	1ère chaîne	11/10/1965	21:25:30	01:14:00	CPF86649781
Les cent jours : Le vol de l'aigle	Présence du passé	1ère chaîne	18/10/1965	00:00:00	01:13:43	CPF86649785
Les cent jours – 3ème partie	Présence du passé	1ère chaîne	25/10/1965	00:00:00	01:20:00	CPF86649773
Le système de John Law ou l'Apprenti sorcier : 1ère partie	Présence du passé	1ère chaîne	14/02/1966	21:22:00	01:04:06	CPF86649771
Le système de John Law ou l'Apprenti sorcier : 2ème partie	Présence du passé	1ère chaîne	28/02/1966	21:13:00	01:24:29	CPF86649772

La naissance de l'empire romain : 1ère partie - Colosse de Rhodes	Présence du passé	1ère chaîne	11/04/1966	00:00:00	01:10:12	CPF86649782
La naissance de l'empire romain : 2ème partie	Présence du passé	1ère chaîne	25/04/1966	00:00:00	01:10:12	CPF86649783
La naissance de l'Empire romain : 3ème partie	Présence du passé	1ère chaîne	02/05/1966	00:00:00	01:25:00	CPF86649784
Valmy ou la naissance de la République : La chute de la Royauté	Présence du passé	1ère chaîne	27/03/1967	21:11:00	01:18:42	CPF86649768
Valmy ou la naissance de la République : Chronique de l'été 1792	Présence du passé	1ère chaîne	03/04/1967	21:18:00	00:50:50	CPF86649769
Valmy ou la naissance de la République : La Bataille et la Naissance de la République	Présence du passé	1ère chaîne	10/04/1967	00:00:00	01:23:00	CPF86649770
Guillaume le Conquérant	Présence du passé	1ère chaîne	20/12/1968	00:00:00	01:10:00	CPF86649777
L'affaire Dreyfus	Présence du passé	1ère chaîne	01/01/1973	00:00:00	00:00:00	CPF86649778
Le modèle de La Rochelle	Présence protestante	TF1	11/10/1981	10:01:00	00:28:15	CPA81053585
Dieu avant l'état	Présence protestante	TF1	06/05/1984	10:01:55	00:27:52	CPA84054518
Un certain Jean Calvin natif de Noyon en Picardie	Présence protestante	TF1	09/09/1984	09:58:00	00:29:27	CPA84056470
Coup d'œil panoramique sur la réforme à Paris	Présence protestante	TF1	25/08/1985	10:01:15	00:28:23	CPA86004604
Guérilla en Cévennes	Présence protestante	TF1	09/03/1986	10:00:25	00:29:24	CPA86004678

Protestants et Bretons	Présence protestante	Antenne 2	04/09/1988	09:57:19	00:30:49	CPB88010186
Un siècle de propagande	Propaganda : l'image et son pouvoir	FR3	28/05/1989	20:42:57	00:53:13	CPC89006514
Mensonges et messages	Propaganda : l'image et son pouvoir	FR3	04/06/1989	20:45:47	00:50:32	CPC89006545
Le théâtre des hostilités	Propaganda : l'image et son pouvoir	FR3	11/06/1989	20:47:17	00:54:08	CPC89006890
In America	Propaganda : l'image et son pouvoir	FR3	25/06/1989	20:37:57	00:51:40	CPC89007555
De l'icône au kino	Propaganda : l'image et son pouvoir	FR3	02/07/1989	20:37:21	00:53:01	CPC89007726
Il n'y a plus de propagande	Propaganda : l'image et son pouvoir	FR3	09/07/1989	20:40:08	00:50:28	CPC89007817
La mémoire et l'oubli - Nés natifs de Vendée : troisième et dernière partie	Provinciales	TF1	14/12/1976	21:25:25	01:04:17	CPA76065051
L'empire immobile	Quand la Chine s'éveillera	Antenne 2	19/10/1989	22:44:18	00:47:47	CPB89010512
Émission du 28 juillet 1977	Quarante ans d'exploration française	Antenne 2	28/07/1977	21:21:12	00:58:56	CPB87003125
L'Algérie dix ans après. Première partie : l'Algérie des Algériens	Quatrième mardi	1ère chaîne	23/05/1972	20:45:15	01:26:33	CAF91030343
L'Algérie dix ans après. Deuxième partie : l'Algérie des Français	Quatrième mardi	1ère chaîne	30/05/1972	20:30:30	02:05:00	CAF93024420
L'Algérie dix ans après. Troisième partie : l'Algérie d'aujourd'hui	Quatrième mardi	2ème chaîne	04/07/1972	20:40:15	01:22:59	CAF88022061
Frédéric Pottecher : premier grand procès	Quel roman que ma vie	TF1	24/02/1984	00:00:00	00:51:26	CPA84050931
Frédéric Pottecher : l'affaire du siècle	Quel roman que ma vie	TF1	02/03/1984	22:09:10	00:50:00	CPA87001861
Frédéric Pottecher : la voix de la justice	Quel roman que ma vie	TF1	09/03/1984	22:00:25	00:50:00	CPA87001862

La cerise	Quel roman que ma vie – Alphonse Boudard	TF1	06/01/1987	22:13:20	00:52:00	CPA86014112
La métamorphose des cloportes	Quel roman que ma vie – Alphonse Boudard	TF1	13/01/1987	22:14:10	00:52:00	CPA86014228
Rétro exode	Question de temps	Antenne 2	03/05/1978	21:26:13	00:12:50	CAB7801436701
Traces	Récits d'Ellis Island (1978-1980)	TF1	25/11/1980	22:48:00	00:57:33	CPA80054236
Mémoires	Récits d'Ellis Island (1978-1980)	TF1	26/11/1980	22:47:00	01:00:23	CPA80055902
Lascaux par Bataille	Regards entendus	TF1	05/01/1982	00:00:00	00:51:43	CPA82050093
Les révolutions françaises	Reportages	TF1	15/07/1989	13:17:00	00:28:00	CAA89029612
L'octobre hongrois	Résistances	Antenne 2	09/10/1986	22:20:02	00:07:54	CAB86027722
Les héritiers du Gévaudan - 1ère partie	Ribennes	FR3	04/02/1979	20:41:18	01:00:00	CPC79052691
Quand le train part il faut le suivre - 2ème partie	Ribennes	FR3	11/02/1979	00:00:00	00:57:18	CPC94000681
Espoirs et nostalgie - 3ème et dernière partie	Ribennes	FR3	07/03/1981	21:00:00	00:52:30	CPC81050136
A Titre indicatif	Rue des Archives	FR3	12/11/1978	20:30:00	00:51:49	CPC78053630
Une Année comme les autres : 1963	Rue des Archives	FR3	19/11/1978	20:30:00	00:55:57	CPC78057110
Saltimbanque et géomètres : Jean Christophe Averty	Rue des Archives	FR3	26/11/1978	20:30:00	00:56:23	CPC78054392
Le Soleil des morts	Rue des Archives	FR3	03/12/1978	20:30:00	00:56:38	CPC78052255

Journal Télévisé : deux souvenirs d'enfance	Rue des Archives	FR3	10/12/1978	20:30:00	00:49:05	CPC78054552
Mélodrame ce soir	Rue des Archives	FR3	17/12/1978	20:30:00	00:56:47	CPC78058705
Amour... tous!	Rue des Archives	FR3	02/09/1979	20:30:00	00:49:49	CPC91010901
Destin	Rue des Archives	FR3	09/09/1979	20:30:00	00:51:20	CPC79052911
Enfants si vous saviez	Rue des Archives	FR3	16/09/1979	20:30:00	00:52:12	CPC79052078
Petit manuel d'histoire de France : 1ère partie	Rue des Archives	FR3	23/09/1979	20:30:00	01:00:17	CPC79057450
Petit manuel d'histoire de France : 2ème partie	Rue des Archives	FR3	30/09/1979	20:30:00	00:58:37	CPC79055076
La Vie est un spectacle	Rue des Archives	FR3	07/10/1979	20:30:00	00:55:36	CPC79058137
Deux ou trois choses qu'ils disaient d'elle	Rue des Archives	FR3	06/07/1980	20:30:00	00:58:20	CPC80050431
L'Important n'est pas prévisible	Rue des Archives	FR3	20/07/1980	20:30:00	00:55:27	CPC80055241
Rugby, trente ans d'antenne	Rue des Archives	FR3	27/07/1980	20:50:00	00:58:16	CPC80054175
Attention ! Ecoles...	Rue des Archives	FR3	03/08/1980	20:50:12	00:57:28	CPC80051440
À la recherche de l'oncle Sam	Rue des Archives	FR3	10/08/1980	20:30:00	00:52:26	CPC80050527
Paris Perdu	Rue des Archives	FR3	17/08/1980	20:30:00	00:50:00	CPC80052989
Les Instituteurs	Rue des Archives	FR3	05/07/1981	00:00:00	00:58:54	CPC81054976
Les Prêtres	Rue des Archives	FR3	12/07/1981	00:00:00	00:57:20	CPC8105177101
Les Ouvriers	Rue des Archives	FR3	19/07/1981	00:00:00	00:59:55	CPC81053025

Les Policiers	Rue des Archives	FR3	26/07/1981	00:00:00	00:56:58	CPC81051549
Les Militaires	Rue des Archives	FR3	02/08/1981	00:00:00	00:58:53	CPC81053994
Les Médecins	Rue des Archives	FR3	09/08/1981	00:00:00	00:59:00	CPC81052695
Louise Weiss : 1ère époque	Salut à l'aventure	1ère chaîne	26/05/1965	21:39:30	00:33:00	CPF86637109
Bloc 27	Samedi magazine	Antenne 2	13/04/1985	18:05:00	00:13:11	CAB8501333001
Première partie : les Arméniens, portrait d'un peuple dispersé	Sans retour possible	Antenne 2	06/11/1983	21:40:00	00:55:00	CPB83053573
Deuxième partie : L'Arménie d'ici là-bas	Sans retour possible	Antenne 2	13/11/1983	21:28:10	00:52:16	CPB85104724
De Constantinople à Istanbul	Sept jours du monde	1ère chaîne	22/11/1963	00:00:00	00:09:54	CAF93019904
Jean Moulin	Sept jours du monde	1ère chaîne	18/12/1964	00:00:00	00:18:50	CAF93021766
Première partie	Shoah	TF1	29/06/1987	22:30:00	02:57:51	
Deuxième partie	Shoah	TF1	30/06/1987	22:30:00	01:58:46	
Troisième partie	Shoah	TF1	01/07/1987	22:30:00	02:21:24	
Quatrième partie	Shoah	TF1	02/07/1987	22:30:00	02:20:34	
L'imprimerie de la vie	Signes de vie	1ère chaîne	21/12/1958	00:00:00	00:50:00	CPF86638329
Deux étés pour l'espoir - Le Front Populaire et les loisirs	Sillages	TF1	04/07/1976	00:00:00	01:02:40	CPA7605164602
L'Algérie islamique	Soirée Algérie	TF1	21/09/1982	20:43:00	00:14:51	CPA8205264905
L'Algérie française	Soirée Algérie	TF1	21/09/1982	20:44:00	00:15:28	CPA8205264906
La guerre d'Algérie	Soirée Algérie	TF1	21/09/1982	20:47:00	00:15:12	CPA8205264909

L'Algérie indépendante	Soirée Algérie	TF1	21/09/1982	20:48:00	00:28:20	CPA8205264910
Louis II roi de Bavière	Soirée bavaroise	2ème chaîne	29/02/1968	20:25:00	00:50:00	CPF11002113
Mao par lui-même	Spéciale Mao	Antenne 2	09/09/1976	21:17:00	00:26:39	CAB76002350
Émission du 18 mai 1987	Supplément couleurs	FR3	18/05/1987	13:15:30	00:03:00	CPC87004501
Émission du 20 mai 1987	Supplément couleurs	FR3	20/05/1987	13:15:31	00:03:09	CPC87004587
Émission du 18 juin 1987	Supplément couleurs	FR3	18/06/1987	13:15:33	00:03:02	CPC87005209
Variétés variétés folies années soixante	Téléthèque	TF1	13/08/1982			CPA82050792
TV 1963	Téléthèque	TF1	07/03/1983	00:00:00	01:00:00	CPA83056161
Le tour de France son histoire notre histoire : 1ère partie	Témoins	FR3	20/07/1986	20:27:56	00:46:57	CPC86009319
Le tour de France son histoire notre histoire : 2ème partie	Témoins	FR3	27/07/1986	20:31:19	00:50:21	CPC86009545
Les pionniers de l'aviation	Temps présents	1ère chaîne	09/03/1968	16:06:00	00:25:44	CPF11002544
Les origines de l'art en France	Terre des arts	1ère chaîne	25/03/1963	21:49:30	00:48:22	CPF86654190
Quand flambait le bocage	TF1 TF1	TF1	19/11/1978	12:40:00	00:02:39	CAA7801514305
Nancy 1900	Tous contre trois	FR3	17/02/1980	00:00:00	00:40:14	CPC8005611101
De la Préhistoire au Panthéon	Trente ans de télévision	Antenne 2	14/09/1987	22:16:49	00:56:30	CPB87008814
Le jeu de la politique	Trente ans de télévision	Antenne 2	21/09/1987	22:13:27	00:54:34	CPB87008995
Trente ans de scandales à la télévision	Trente ans de télévision	Antenne 2	28/09/1987	22:23:03	00:54:14	CPB87009496
Trente ans de faits divers	Trente ans de télévision	Antenne 2	12/10/1987	22:21:46	01:15:13	CPB87010568

Trente ans de vacances à la télé racontés par Gilbert Trigano	Trente ans de télévision	Antenne 2	19/10/1987	22:16:36	00:59:07	CPB87010339
Trente ans de vie de couple, vie de famille	Trente ans de télévision	Antenne 2	26/10/1987	22:12:20	01:16:39	CPB87010884
1914 - 1918 : 1ère partie	Trente ans d'histoire	1ère chaîne	02/09/1964	20:33:00	00:50:00	CPF86635276
1914 - 1918 : 2ème partie	Trente ans d'histoire	1ère chaîne	16/09/1964	20:41:30	00:50:00	CPF86635278
1914 - 1918 : 3ème partie	Trente ans d'histoire	1ère chaîne	28/09/1964	20:40:30	01:00:00	CPF88014869
Entre-deux-guerres 1919-1939	Trente ans d'histoire	1ère chaîne	09/11/1964		00:00:00	CPF88014624
Seconde Guerre mondiale 1939-1942	Trente ans d'histoire	1ère chaîne	30/11/1964	20:37:00		CPF18000505
Seconde Guerre mondiale 1941-1943	Trente ans d'histoire	1ère chaîne	14/12/1964	20:37:00	00:00:00	CPF87012864
Seconde Guerre mondiale : 1944-1945 la victoire alliée	Trente ans d'histoire	1ère chaîne	18/01/1965	00:00:00	01:10:50	CPF93001526
Le jeu de la politique	Trente ans de télévision	Antenne 2	21/09/1987	22:13:27	00:54:34	CPB87008995
L'héritage d'Albert Kahn	Trésor des cinémathèques	TF1	21/12/1977	22:19:20	00:57:25	CPA77057273
Dans les caves du fort d'Ivry	Trésor des cinémathèques	TF1	11/11/1979	00:00:00	00:51:29	CPA79055189
Good bye India	Trésor des cinémathèques	TF1	09/01/1980	22:09:15	00:55:00	CPA80053873
Nathan de Tel Aviv	Trésor des cinémathèques	TF1	30/06/1981	22:45:05	00:55:50	CPA81054985
L'Illustration ou la mémoire d'un siècle	Trésor des cinémathèques	TF1	02/11/1981	00:00:00	00:54:00	CPA81058715
Du côté de Memphis	Trésor des cinémathèques	TF1	24/04/1979	20:34:15	00:52:59	CPA79057737
Exils	Trotsky - Océaniques	FR3	09/11/1988	22:45:55	01:00:14	CPC88015115

Révolutions	Trotsky – Océaniques	FR3	07/11/1988	23:00:40	01:00:25	CPC88014129
L'invention : Daguerre ou la naissance de la photographie	Un certain regard	1ère chaîne	11/07/1965	22:40:00	00:55:00	CPF89006847
Rosa Luxemburg	Un certain regard	1ère chaîne	01/07/1973	22:07:20	01:35:23	CPF86655629
La décision d'Hiroshima	Un certain regard	1ère chaîne	07/09/1974	22:05:20	00:47:44	CPF86655644
Malmaison	Un homme un château	Antenne 2	04/05/1980	20:30:00	00:23:47	CPB80052070
Diane de Poitiers et le château d'Anet	Un homme un château	Antenne 2	11/05/1980	00:00:00	00:25:50	CPB80057358
Napoléon III et Compiègne	Un homme un château	Antenne 2	18/05/1980	00:00:00	00:25:00	CPB80055240
Viollet le Duc et Pierrefonds	Un homme un château	Antenne 2	25/05/1980	21:21:58	00:25:22	CPB80050386
Amboise et Leonard de Vinci	Un homme un château	Antenne 2	29/07/1981	00:00:00	00:26:50	CPB81050931
Catherine de Médicis et Chenonceaux	Un homme un château	Antenne 2	05/08/1981	00:00:00	00:30:00	CPB81053698
Les divisions de la nature : quatre regards sur le château de Chambord	Un homme un château	Antenne 2	12/08/1981	23:00:00	00:30:04	CPB81051974
Agnès Sorel et le château de Loches	Un homme un château	Antenne 2	19/08/1981	22:45:00	00:25:00	CPB81053085
Louis XV et le petit Trianon	Un homme un château	Antenne 2	26/08/1981	00:00:00	00:25:00	CPB81051812
Émission du 15 septembre 1977	Un homme un jour	Antenne 2	15/09/1977	22:03:20	01:33:36	CAB97117754
Le procès de Nuremberg	Un homme un jour	Antenne 2	13/10/1977	21:56:30	01:39:46	CAB7701608501
Olivier Guichard 13 mai 1958	Un homme un jour	Antenne 2	10/11/1977	00:00:00	01:20:00	CPB90011207
Émission du 20 décembre 1977	Un homme un jour	Antenne 2	20/12/1977	00:00:00	01:22:42	CPB90011369
Émission du 05 février 1978	Un homme un jour	Antenne 2	05/02/1978	00:00:00	01:37:00	CPB78050462

19 avril 1943 : le Ghetto de Varsovie	Un homme un jour	Antenne 2	26/02/1978	00:00:00	01:24:33	CPB90011690
Martin Sanz 15 mai 1939	Un homme un jour	Antenne 2	30/04/1978	00:00:00	01:20:51	CPB78052363
Robert Woodward, le 9 août	Un homme un jour	Antenne 2	14/05/1978	00:00:00	01:45:00	CPB78055116
Camillo Pelizzi 28 avril 1945	Un homme un jour	Antenne 2	28/05/1978	00:00:00	01:30:00	CPB78056772
Chris Barnard, le 4 décembre 1967	Un homme un jour	Antenne 2	18/06/1978	00:00:00	01:25:05	CPB78055180
La route du bonheur	Un monde différent	Antenne 2	01/08/1982	00:00:00	00:49:07	CPB82053743
La France des années Trente : 1ère partie : 1930-1935	Un pays une musique	TF1	05/09/1976	00:00:00	00:51:30	CPA76054589
La France des années Trente : 2ème partie	Un pays une musique	TF1	12/09/1976	00:00:00	01:00:00	CPA76066933
Du caf' con' au music-hall	Un siècle de chansons	FR3	23/12/1988	22:48:00	00:51:12	CPC89000273
De l'occupation à l'après-guerre	Un siècle de chansons	FR3	30/12/1988	22:48:01	00:47:47	CPC89002509
Les idoles	Un siècle de chansons	FR3	06/01/1989	22:48:21	00:47:28	CPC89002016
Le bataillon du Pacifique	Une évocation des actualités télévisées	1ère chaîne	21/04/1965	20:09:00	00:05:30	CAF94005708
La CECA	Une évocation des actualités télévisées	1ère chaîne	11/05/1965	20:19:00	00:10:00	CAF91005256
La cathédrale de Sens	Une évocation des actualités télévisées	1ère chaîne	27/05/1965	20:20:30	00:09:30	CAF97042678
L'ONU a vingt ans	Une évocation des actualités télévisées	1ère chaîne	26/06/1965	20:18:30	00:11:00	CAF90028335
Saumur page d'histoire	Une évocation des actualités télévisées	1ère chaîne	28/06/1965	20:17:00	00:11:00	CAF94005679
Proust retrouvé	Une évocation des actualités télévisées	1ère chaîne	08/07/1965	20:21:00	00:09:33	CAF97037671
Le portique des victoires	Une évocation des actualités télévisées	1ère chaîne	14/07/1965	00:00:00	00:08:45	CAF97043235

Hommage à Benjamin Rabier	Une évocation des actualités télévisées	1ère chaîne	12/08/1965	20:19:30	00:10:00	CAF97035980
La guerre sino-japonaise	Une évocation des actualités télévisées	1ère chaîne	14/08/1965	20:19:30	00:16:30	CAF96062363
Les 4 septembre	Une évocation des actualités télévisées	1ère chaîne	04/09/1965	20:20:30	00:11:02	CAF94036882
Rétrospective Albert Schweitzer	Une évocation des actualités télévisées	1ère chaîne	05/09/1965	20:20:00	00:10:10	CAF90005760
Madame Mère	Une famille nommée Bonaparte	2ème chaîne	25/10/1969	23:03:30	00:25:10	CPF86641708
Marie Louise	Une famille nommée Bonaparte	2ème chaîne	01/11/1969	22:53:45	00:21:48	CPF86641709
La reine Hortense	Une famille nommée Bonaparte	2ème chaîne	08/11/1969	22:53:20	00:29:00	CPF86641710
Joseph - le roi Joseph et le guet-apens de Bayonne	Une famille nommée Bonaparte	2ème chaîne	15/11/1969	22:51:50	00:24:37	CPF86641712
Jérôme	Une famille nommée Bonaparte	2ème chaîne	22/11/1969	23:16:05	00:19:44	CPF86641713
Murat	Une famille nommée Bonaparte	2ème chaîne	29/11/1969	22:52:00	00:29:29	CPF86641714
Le roi de Rome	Une famille nommée Bonaparte	2ème chaîne	13/12/1969	22:55:00	00:28:45	CPF86641711
Marilyn Monroe	Une femme une époque	TF1	25/10/1978	20:34:35	00:54:45	CPA78053882
Colette	Une femme une époque	TF1	28/11/1978	20:33:25	00:53:00	CPA78054546
Joséphine Baker	Une femme une époque	TF1	13/03/1979	00:00:00	00:54:45	CPA79057039
Un itinéraire Chanel	Une femme une époque	TF1	22/01/1980	21:56:50	00:51:27	CPA80051627
Anna Pavlova	Une femme une époque	TF1	05/09/1980	00:00:00	00:52:00	CPA80055174
Une femme une époque : Virginia Woolf	Une femme une époque	TF1	17/02/1981	21:59:00	00:51:17	CPA81054728
Les sociétés devant l'épidémie : l'impuissance et la peur	Une histoire de la médecine	FR3	25/01/1981	00:00:00	00:55:00	CPC81050031

La médecine devant l'épidémie : stratégies contre l'inconnu	Une histoire de la médecine	FR3	01/02/1981	00:00:00	00:50:21	CPC81054544
L'hôpital : de la charité à l'ordinateur	Une histoire de la médecine	FR3	08/02/1981	20:31:05	00:53:15	CPC87010247
De l'anatomie à la chirurgie : à corps ouvert	Une histoire de la médecine	FR3	15/02/1981	20:34:50	00:58:05	CPC81052909
Les malades passent à l'acte	Une histoire de la médecine	FR3	22/02/1981	00:00:00	00:55:30	CPC81050770
Le médecin du notable au cabinet de groupe	Une histoire de la médecine	FR3	01/03/1981	00:00:00	00:55:00	CPC81056249
La médecine conquérante ou conquise	Une histoire de la médecine	FR3	08/03/1981	20:33:55	00:52:02	CPC81055270
Médecine et médecines	Une histoire de la médecine	FR3	15/03/1981	20:31:25	00:51:25	CPC87013375
Mai 68 : connais pas	Vendredi : Débat...	FR3	13/05/1983	20:31:00	01:16:12	DVC8308009701
La perle de l'empire (1000 à 1945)	Vietnam	Antenne 2	15/01/1984	21:42:44	00:58:22	CPB91007436
La guerre oubliée (1945-1952)	Vietnam	Antenne 2	22/01/1984	21:42:15	00:58:13	CPB91007437
Dien Bien Phu (1953-1954)	Vietnam	Antenne 2	29/01/1984	21:39:58	00:54:50	CPB91007441
Oncle Sam contre oncle Ho : 1954-1967	Vietnam	Antenne 2	12/02/1984	21:38:08	00:57:50	CPB84054233
En direct de Saïgon 1967-1970	Vietnam	Antenne 2	19/02/1984	21:39:21	00:55:00	CPB91007442
Adieu Saïgon 1970-1975	Vietnam	Antenne 2	26/02/1984	21:37:56	01:11:09	CPB84050509
La plus vieille ville du monde	Visa pour l'avenir	1ère chaîne	27/02/1964	21:17:30	00:44:45	CPF86656457
Le profil de la gloire	Vive l'histoire	FR3	25/01/1981	16:00:00	00:55:00	CPC81050032
La mémoire des pierres	Vive l'histoire	FR3	22/02/1981	21:48:00	00:51:00	CPC81050771

Les hussards noirs de la République	Vive l'histoire	FR3	29/03/1981	00:00:00	00:51:11	CPC81053598
Vive l'histoire... et la peinture	Vive l'histoire	FR3	19/04/1981	00:10:00	00:52:05	CPC81050581
Les 8000 soldats du 1er empereur	Vive l'histoire	FR3	31/05/1981	16:00:00	00:50:00	CPC81050336
Quand la république s'invente une fête	Vive l'histoire	FR3	12/07/1981	12:00:00	00:55:00	CPC81051783
Mémoires du Creusot	Vive l'histoire	FR3	27/09/1981	21:41:30	00:55:00	CPC81053433
Non la Pologne n'est pas morte	Vive l'histoire	FR3	25/10/1981	21:42:35	00:59:00	CPC81055302
La république des professeurs	Vive l'histoire	FR3	29/11/1981	21:35:10	00:56:00	CPC81054207
Le secret maçonnique	Voyage au pays des Francs-Maçons	TF1	21/09/1989	22:31:30	01:17:15	CPA89009430
L'influence	Voyage au pays des Francs-Maçons	TF1	28/09/1989	22:26:05	01:15:45	CPA89009754
La bataille de Stalingrad	Voyage dans le siècle -Les visiteurs du mercredi	TF1	16/03/1977	15:34:20	00:15:12	CPA7705040102
Z comme Léon : 1ère partie	Z comme Léon	TF1	13/07/1987	22:13:20	00:50:48	CPA87005398
Z comme Léon : 2ème partie	Z comme Léon	TF1	20/07/1987	22:29:55	00:51:25	CPA87005502
Z comme Léon : 3ème partie	Z comme Léon	TF1	27/07/1987	22:09:05	00:52:45	CPA87005740
Z comme Léon : 4ème et dernière partie	Z comme Léon	TF1	03/08/1987	22:26:35	00:50:06	CPA87005871
La croisée des chemins : L'avant-garde hongroise 1905-1930	Zig Zag	Antenne 2	21/12/1980	00:00:00	00:37:14	CPB80055912
L'or des scythes	Zig Zag - Fenêtre sur	Antenne 2	28/11/1975	17:32:00	00:13:00	CPB75057959
Un jour un roi : Ramsès II	Zig Zag - Fenêtre sur	Antenne 2	30/09/1976	00:00:00	00:25:00	CPB76055111
Chasseur de nazis	Zoom	2ème chaîne	10/10/1967	22:24:41	00:05:26	CPF07011992

Images médiévales		Actualités Françaises	01/01/1949	00:00:00	00:18:00	AFE01000882
La Révolution de 1848		Actualités Françaises	01/01/1949	00:00:00	00:20:00	AFE01000884
Au pays des Incas		1ère chaîne	27/10/1950	00:00:00	00:12:36	VDF05005322
Jehanne à Rouen		1ère chaîne	22/09/1952	00:00:00	00:15:55	CPF86623069
Au pays de Jacquou le Croquant		1ère chaîne	16/01/1953	22:00:00	00:16:27	CPF86603155
Saint Louis roi de France		1ère chaîne	10/01/1954	00:00:00	00:23:00	CPF86637000
Histoires de notre monde : Le Mexique		1ère chaîne	28/06/1956	00:00:00	00:29:10	CPF86625836
Rétrospective Churchill		1ère chaîne	26/03/1957	00:00:00	00:44:36	CPF89004118
Sur les traces de Jean Moulin		1ère chaîne	18/06/1958	00:00:00	01:05:00	CPF86638379
Rétrospective pour l'anniversaire de Verdun		1ère chaîne	22/02/1960	00:00:00	00:04:38	CAF94005557
18 juin 40 : vingt mille chars, vingt mille avions		1ère chaîne	18/06/1961	21:03:00	00:21:00	CPF86606045
Notre Dame de Paris : huit siècles de gloire		1ère chaîne	30/09/1963	21:30:00	00:49:00	CPF86627823
Daguerre ou la naissance de la photographie		1ère chaîne	01/01/1964	00:00:00	00:26:17	CPF09002482
Il y a cinquante ans, Jaurès		1ère chaîne	31/07/1964	21:20:00	00:28:53	CPF86649216
Indochine 45-46 : Un combat, une résistance inconnue		1ère chaîne	11/03/1965	00:00:00	00:55:00	CPF86634565

Mussolini - Qui êtes-vous Mussolini ?		1ère chaîne	28/04/1965	22:34:30	01:00:00	CPF10004240
Voyage en Gaule		2ème chaîne	02/09/1965	21:14:30	00:22:10	CPF10005126
Yalta ou le partage du monde		Chaîne non déterminée	15/11/1965	00:00:00	01:11:09	CPF86642865
Dante		Chaîne non déterminée	30/12/1965	00:00:00	00:24:27	CPF86608228
Essai sur la recherche image - Moscou I		1ère chaîne	01/01/1966	00:00:00	00:44:38	CPF86633733
Chronique d'une paix manquée : la remilitarisation de la Rhénanie		1ère chaîne	14/03/1966	20:33:00	01:00:00	CPF11001775
Romain Rolland ou Le temps viendra		Chaîne non déterminée	06/07/1966	00:00:00	00:33:16	CPF86651366
18 juin 1940		1ère chaîne	18/06/1967	19:50:00	00:25:00	CPF86606046
Les derniers témoins – 2 août 1914 – 11 novembre 1918		1ère chaîne	05/08/1968	00:00:00	00:50:12	CPF86608129
L'escadrille des anciens - La mer, l'air et l'espace		Chaîne non déterminée	08/11/1968	18:45:00	00:30:50	CPF86625741
L'homme à la recherche de son passé : l'Egypte		2ème chaîne	01/01/1969	00:00:00	00:30:00	CPF11001544
Le Congrès de Vienne - Napoléon		1ère chaîne	01/01/1969	00:00:00	00:51:00	CPF88002083
L'homme à la recherche de son passé : l'Iran		2ème chaîne	20/05/1969	20:30:00	00:30:00	CPF11001545
Napoléon : la Malmaison		2ème chaîne	26/07/1969	22:08:30	00:37:00	CPF86613389

Du haut de ces pyramides : Egyptologie		2ème chaîne	12/08/1969	20:30:00	00:50:00	CPF86606713
La Libération de Paris		1ère chaîne	25/08/1969	20:33:30	00:51:00	CPF86624300
Napoléon : la Grande armée		2ème chaîne	07/10/1969	20:58:00	01:24:00	CPF86613393
Napoléon : l'art et la gloire		2ème chaîne	30/10/1969	21:53:00	01:10:35	CPF86613394
Lénine par Lénine		1ère chaîne	09/11/1970	00:00:00	01:01:36	CPF86624225
Le cantique des créatures : Saint François d'Assise		2ème chaîne	24/12/1970	22:50:15	01:00:00	CPF10005827
Saint Louis de France : chronique d'un règne		2ème chaîne	29/12/1970	22:33:15	00:45:00	CPF09005437
Les Compagnons de la Libération ou une certaine idée de la France		1ère chaîne	17/06/1971	00:00:00	01:30:22	CPF86622413
Bergère de pierre ou les mémoires d'une cathédrale		2ème chaîne	21/05/1972	17:32:00	00:30:00	CPF86616134
Histoire de la Commune de Paris : une semaine en mai		1ère chaîne	31/07/1972	22:06:00	00:00:00	CPF86634083
8 novembre 1942 : premier jour de la Libération		1ère chaîne	05/11/1972	22:14:55	01:03:00	CPF86649306
Un Français libre		2ème chaîne	09/11/1972	20:32:50	01:27:28	CPF03004901
Lénine et les Russes		Chaîne non déterminée	01/01/1973	00:00:00	00:52:00	CPF11002665
Attentat à Marseille		3ème chaîne	03/01/1973	00:00:00	00:52:00	CPF86604168

Histoire d'un village : Saint-Cirq-Lapopie		3ème chaîne	30/01/1973	19:15:00	00:26:00	CPF86634154
Champollion ou l'homme qui lisait les pierres		Chaîne non déterminée	09/03/1973	00:00:00	00:55:13	CPF86620606
Un général a disparu : l'évasion du général Giraud		3ème chaîne	21/03/1973	00:00:00	00:52:14	CPF86641834
Rétrospective Pablo Picasso		1ère chaîne	08/04/1973	17:13:55	00:21:45	CAF88039960
SS Great Britain		3ème chaîne	05/06/1973	00:00:00	00:27:21	CPF86608289
Les Français libres à Londres		3ème chaîne	18/06/1973	20:30:40	01:15:00	CPF09006359
L'étrange cas de Rudolf Hess		1ère chaîne	23/08/1973	22:25:00	00:50:00	CPF11002695
La peinture et l'histoire : la fin des Tsars par les peintres russes de 1880 à 1917		2ème chaîne	26/08/1973	20:33:15	00:46:51	CPF86629627
Jean-Jacques Rousseau		Chaîne non déterminée	01/01/1974	00:00:00	00:55:00	CPF87007335
Voltaire		Chaîne non déterminée	01/01/1974	00:00:00	00:42:00	CPF87007336
Le Léninisme hier et aujourd'hui - Lénine		1ère chaîne	01/01/1974	00:00:00	00:51:54	CPF90002827
Le pouvoir de Barrès		3ème chaîne	16/01/1974	20:37:05	00:53:47	CPF86649608
Farouk : le dernier des pharaons		3ème chaîne	13/03/1974	20:34:15	00:45:00	CPF11002036
Une petite Pologne		3ème chaîne	20/03/1974	00:00:00	00:24:02	CPF86641764

L'ombre dans les nuages : l'histoire du dirigeable		3ème chaîne	15/05/1974	20:33:45	01:00:00	CPF10004842
La première bombe atomique		3ème chaîne	07/08/1974	20:31:20	00:48:00	CPF11003828
Vadim raconte Saint Germain des Prés		FR3	03/01/1975	00:00:00	01:12:20	CPC75054919
Viолlet le Duc le mal aimé		FR3	20/04/1975	00:00:00	01:09:00	CPC75054175
Varsovie chronique d'une ville que les Nazis voulaient assassiner		FR3	15/06/1975	20:07:40	01:00:00	CPC75051561
Un convoi de la mort : à propos du totalitarisme		TF1	09/07/1975	22:04:25	01:40:00	CPA75053098
Naissance du cinématographe (1946)		Antenne 2	21/12/1975	16:10:57	00:40:00	CPB75051038
Que reste-t-il de 1900 ?		Antenne 2	28/12/1975	00:00:00	00:57:42	CPB75057649
Il y a cent ans : 1875		TF1	30/12/1975	00:00:00	00:53:45	CPA75054666
Témoignages d'Israël		FR3	26/03/1976	20:35:00	00:50:49	CPC76050228
Bernard Law Montgomery		Antenne 2	29/03/1976	21:57:07	00:27:00	CPB76051060
L'Amérique alliée		TF1	05/07/1976	00:00:00	01:30:00	CPA76051655
Mao Tse Toung : le Grand Timonier		Antenne 2	09/09/1976	20:16:30	00:28:55	CAB7600235101
L'affaire Salengro ou la presse comme une arme qui tue		FR3	02/02/1977	22:38:00	00:54:00	CPC83050474
L'Angleterre il y a 25 ans		TF1	08/06/1977	22:03:15	00:21:00	CPA09007101
Patrie de Bizet		TF1	14/07/1977	00:00:00	00:13:15	CPA77050277

Trafalgar et l'amour – Nelson et Napoléon		TF1	18/07/1977	00:00:00	00:27:00	CPA77058783
Un mauvais garçon nommé Le Caravage		Antenne 2	22/08/1977	00:00:00	00:40:54	CPB77057517
100 000 images : Hollywood ces années la 1940-1950		Antenne 2	17/11/1977	00:00:00	00:50:00	CPB77053411
Les Troubadours		TF1	01/01/1978	00:00:00	01:10:00	CPA78055908
Rudolf Hess		Antenne 2	01/01/1978	00:00:00	00:57:00	CPB86013348
Les dés sont jetés		TF1	05/01/1978	00:00:00	00:21:00	CAA78004264
Le temps du baroque		TF1	03/04/1978	00:00:00	00:16:00	CPA78050622
Grands soirs et petits matins		Antenne 2	01/05/1978	00:00:00	01:02:00	CAB94106643
Art et révolution : le Mexique		FR3	12/05/1978	21:33:10	00:47:20	CPC91007869
Nobile : les naufragés des glaces		TF1	27/06/1978	20:31:55	00:55:00	CPA78056245
Honoré Daumier : un artiste républicain en colère		Antenne 2	09/07/1978	21:47:36	00:58:00	CPB78054911
1958 : naissance de la Ve République		FR3	05/11/1978	20:30:20	01:05:00	CPC78056871
Claude Bernard portrait d'un inconnu célèbre		FR3	23/03/1979	00:00:00	00:55:00	CPC79054833
Ne laissons pas les morts enterrer les morts -Le 81eme coup		TF1	29/04/1979	22:20:00	00:50:00	CPD92005756
Cannes noir sur blanc : 2ème partie		Antenne 2	09/05/1979	00:00:00	00:54:02	CPB79051764
Défilé 14 juillet 1919		Antenne 2	14/07/1979	10:53:35	00:17:00	CAB79011225

Clemenceau ou L'unité d'une vie		TF1	11/11/1979	00:00:00	00:54:46	CPA79055194
La relative vérité d'Albert Einstein		TF1	27/11/1979	22:21:50	00:58:03	CPA79051888
Le temps des yéyés		TF1	16/01/1980	22:05:00	00:56:00	CPA80053355
Charles de Gaulle : 1890-1970		TF1	17/06/1980	20:36:55	01:37:00	CPA80050167
1947 la France dans la Guerre Froide – La première crise de la IVe République		TF1	02/07/1980	18:06:00	00:46:31	CPA8005042501
Le 14 juillet centenaire d'un choix		Antenne 2	13/07/1980	00:00:00	02:15:00	CPB80051425
Honoré Daumier		TF1	09/10/1980	20:35:00	00:59:00	CPA80052917
Une gloire du XIXème siècle : mademoiselle Rosa Bonheur		TF1	16/10/1980	22:34:35	00:58:00	CPA80053827
L'album de famille du cinéma français : Les grands seconds rôles		TF1	27/12/1980	00:00:00	01:10:00	CPA80057788
La république nous enseigne : L'école gratuite obligatoire laïque a cent ans		TF1	16/06/1981	00:00:00	01:13:30	CPA81055489
Le Chagrin et la Pitié		FR3	28/10/1981			
La peste, Marseille 1720		TF1	17/06/1982	22:07:55	00:50:29	CPA82051485
Un peuple et ses fantômes : 2ème partie		TF1	08/02/1983	00:00:00	01:57:00	CPA83054021
Et le Vieux Port fut condamné...		FR3	19/03/1983	20:00:01	00:49:34	CPC83050593
Tous bandits d'honneur		FR3	07/09/1983	00:00:00	00:54:18	CPC83053287
Ailleurs		FR3	11/11/1983	21:00:00	00:50:50	CPC83053455
La civilisation du rugby		FR3	22/01/1984	00:00:00	01:20:00	CPC84050201

Neuf Brisach chef-d'œuvre de Vauban		FR3	26/01/1984	11:09:42	00:26:00	CPC84053436
Le scribe et le danseur : la naissance de l'écriture		Antenne 2	15/07/1984	19:00:00	00:29:33	CPB84053825
La Glane		Antenne 2	01/04/1985	00:00:00	00:42:00	CPB85053701
Variations sur l'Internationale et autres chansons		FR3	01/05/1985	23:00:00	00:51:51	CPC87009229
Le mur de l'Atlantique		FR3	26/06/1985	22:13:33	00:45:44	CPC86011945
La princesse palatine à Versailles : portrait d'une famille royale		TF1	26/11/1985	22:01:05	01:01:18	CPA88004713
Sacha Guitry ou l'esprit français		Antenne 2	30/12/1985	22:15:28	00:55:28	CPB86000046
Il y a dix ans il disparaissait, André Malraux		TF1	22/11/1986	11:55:15	00:30:00	CPA86012895
Il y a dix ans il disparaissait, André Malraux		TF1	23/11/1986	13:21:20	00:15:00	CPA86012896
Les métamorphoses d'André Malraux		Antenne 2	23/11/1986	20:39:04	01:32:31	CPB86013008
André Malraux : l'imaginaire au pouvoir		FR3	24/11/1986	23:12:28	00:50:30	CPC86013066
Temps de poses		FR3	16/03/1987	15:39:25	00:12:48	CPC87002537
Buon giorno dalla francia		FR3	11/11/1987	12:00:02	00:56:08	CPC87011988
Leur dernier combat : l'histoire des as survivants		FR3	11/11/1987	15:57:38	01:02:17	CPC87011991
Edmond Michelet : l'aumônier de la France		FR3	15/07/1988	22:37:32	00:53:47	CPC88009571

Ingres, Delacroix et Corot ou le premier XIXe siècle		TF1	28/08/1988	23:56:15	00:52:00	CPA88009654
1918		FR3	11/11/1988	19:08:00	00:21:06	CPC88015277
Histoire de la révolution		Antenne 2	01/01/1989	17:50:00	01:00:00	CPB89000638
Contes de l'exil ordinaire		FR3	29/03/1989	23:36:08	00:52:00	CPC89004501
Août 39 ou le compte à rebours		FR3	01/09/1989	22:53:00	01:26:46	CPC89009451
Maux de guerre mots d'amour		FR3	11/11/1989	13:06:00	00:51:27	CPC89011832
Henri Grégoire la mémoire renouée		FR3	12/12/1989	11:01:00	00:52:20	CPC89012970
Les Ya-Ya. Septembre 39 : L'évacuation des Alsaciens vers le Sud-Ouest		FR3	25/12/1989	12:00:00	00:51:26	CPC90000023

Annexe II. Graphiques pour l'étude quantitative d'un corpus de documentaires historiques.

Toutes les figures présentées dans cette annexe renvoient à et sont développées dans la première partie de la thèse : « Le documentaire historique de télévision, 1949-1989. Constitution et description d'un corpus d'émissions ».

Fig. 1. a. Nombre d'émissions diffusées par période

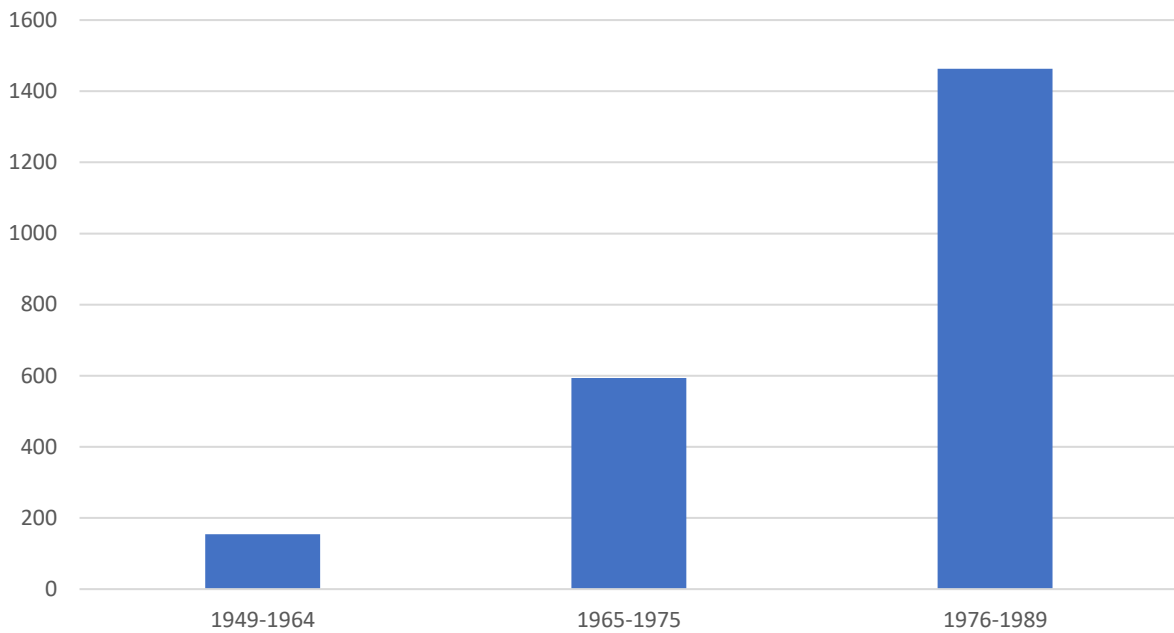


Fig. 1. b. Nombre d'émissions diffusées par année

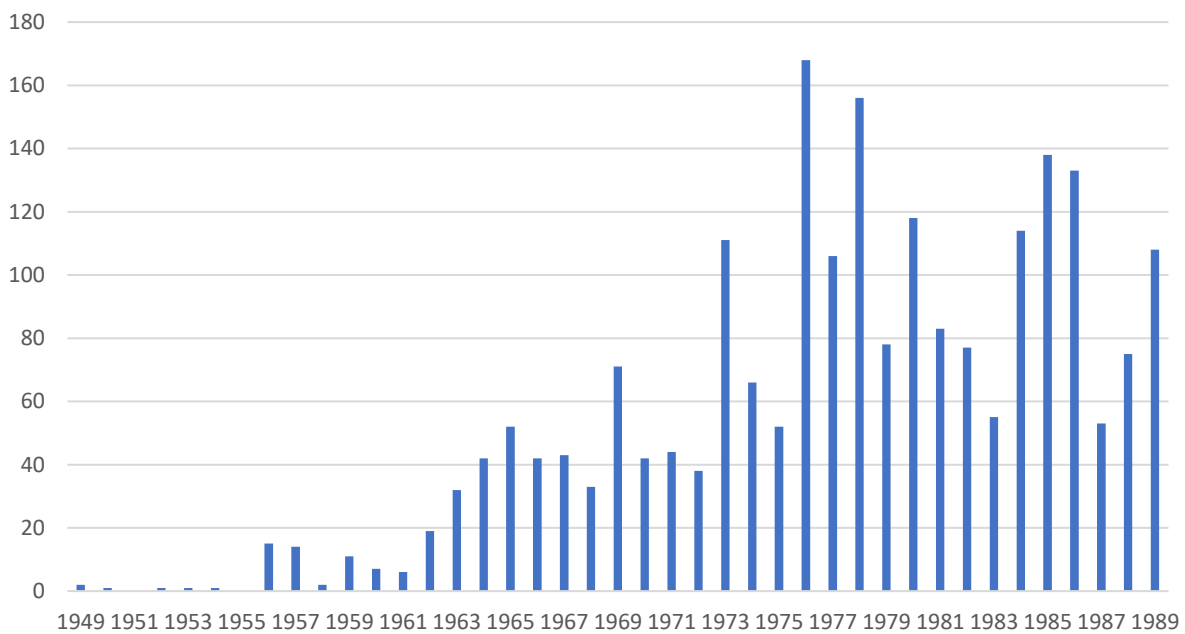


Fig. 2. a. Nombre d'heures de programmes de documentaires historiques diffusés par période

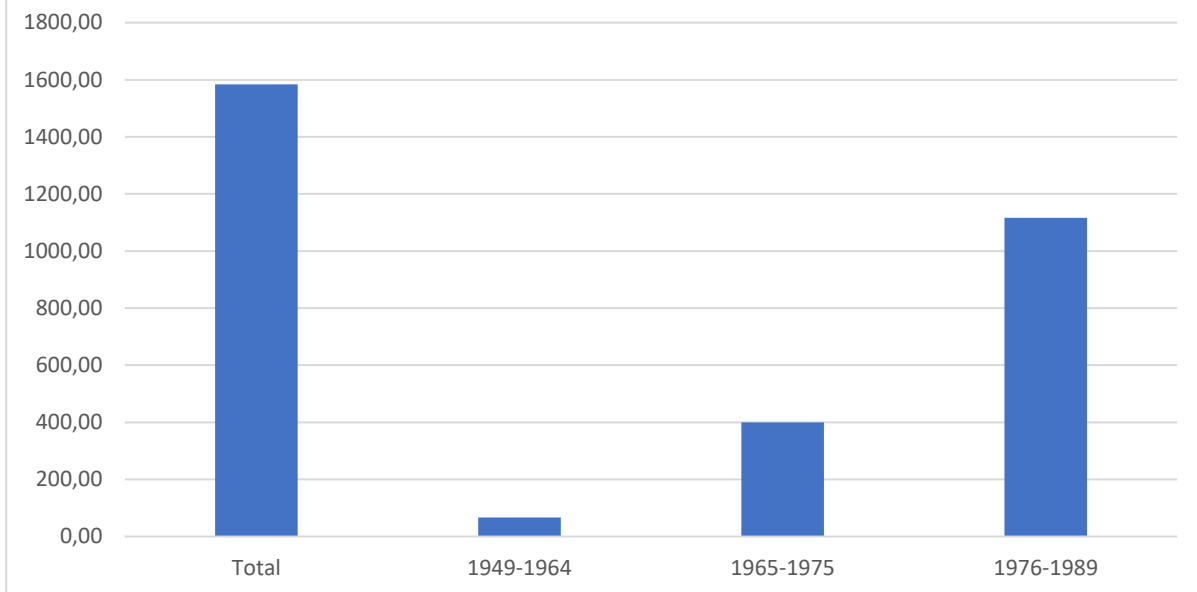


Fig. 2. b. Pourcentage du nombres d'heures et du nombre d'émissions diffusés par période

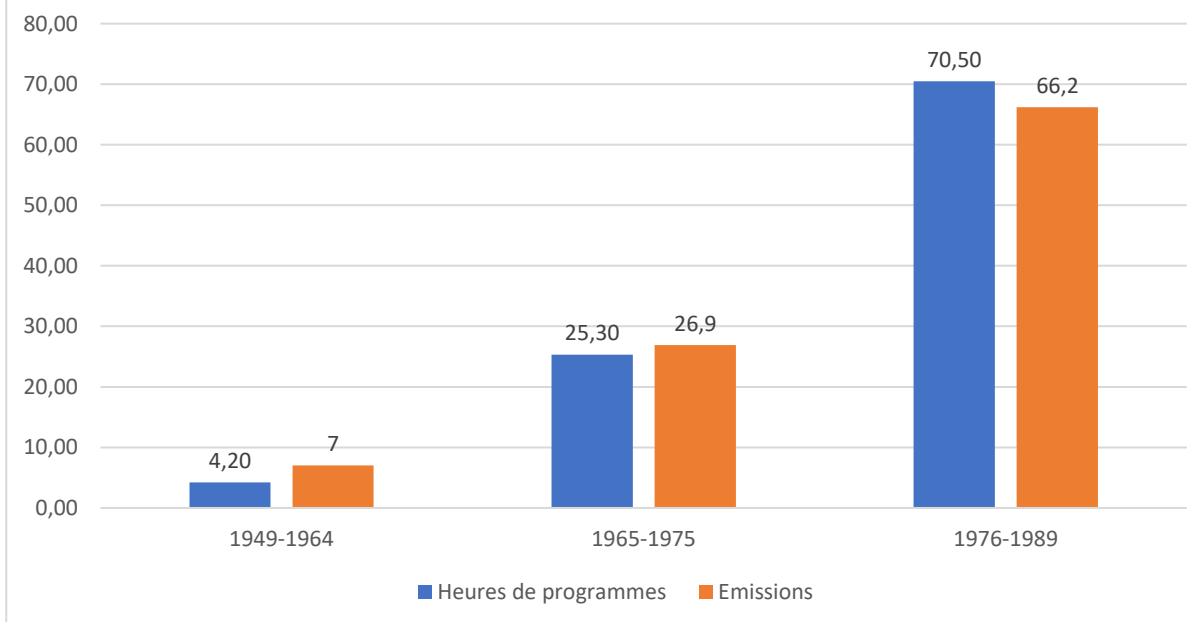


Fig. 2. c. Nombre d'heures de programmes de documentaires historiques diffusés par année

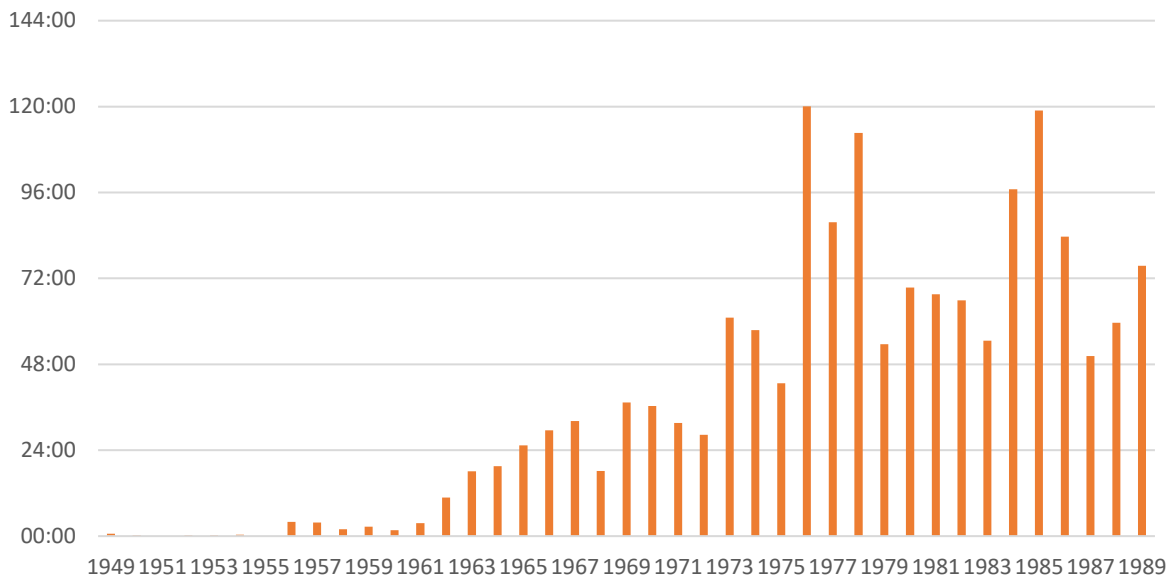


Fig. 2. d. Moyenne de la durée des documentaires diffusés en minutes, par année

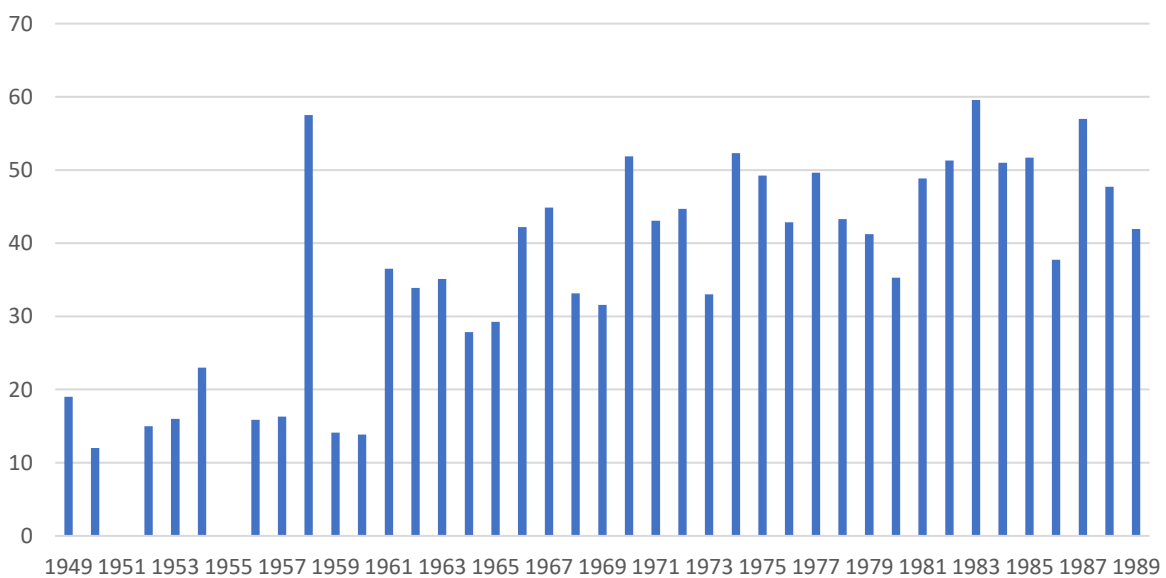


Fig. 3. Type d'émissions

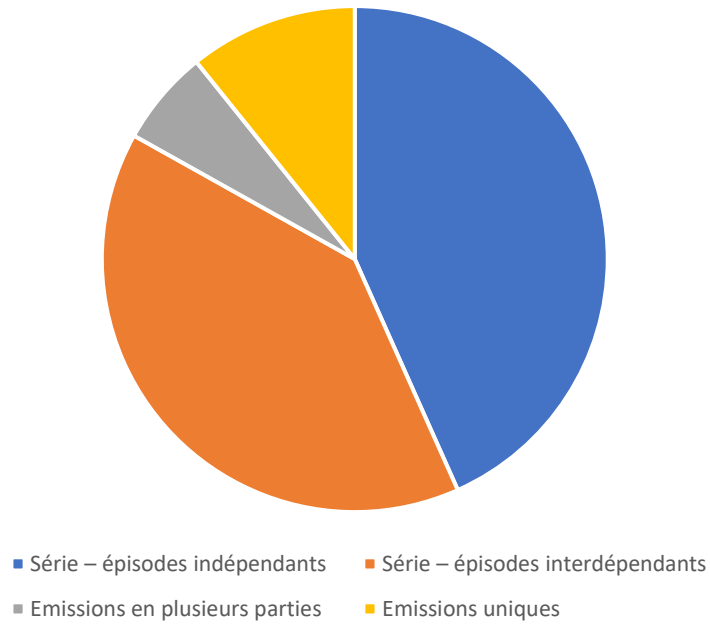


Fig. 4. Nombre de séries diffusées par année

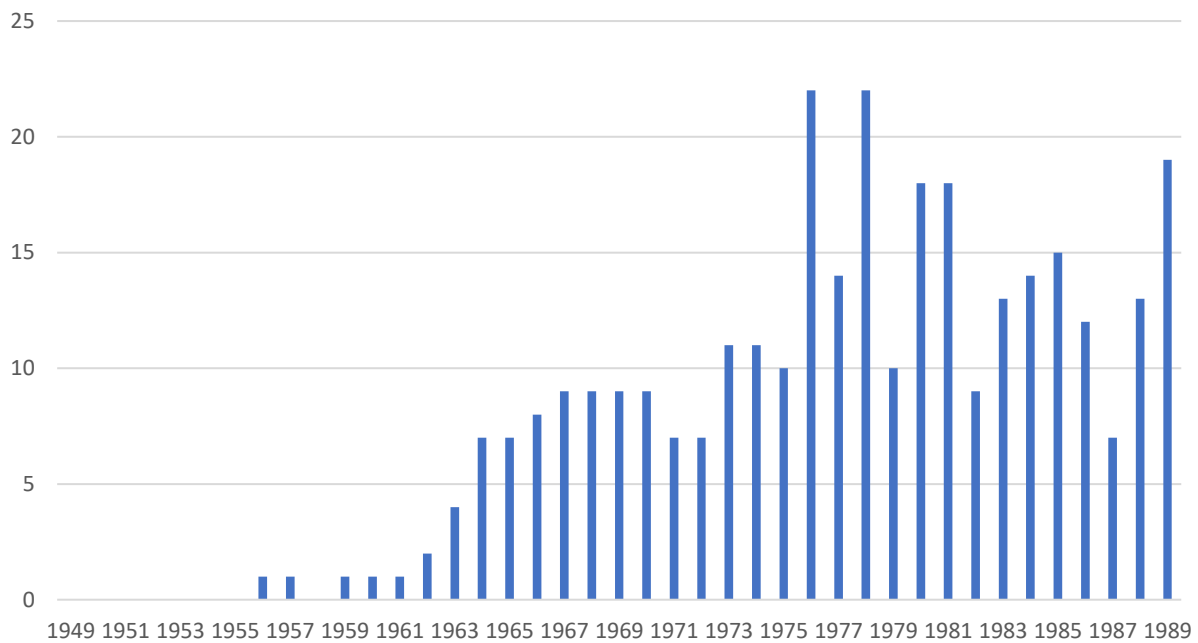


Fig. 5. Nombre de séries créées par année

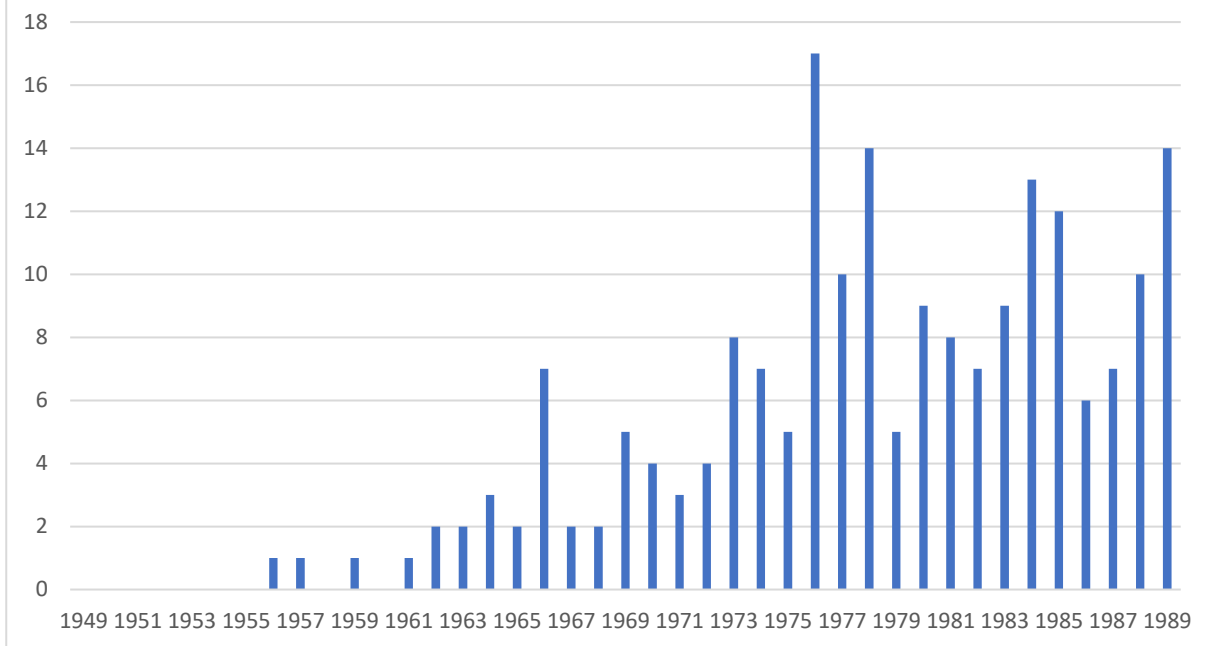


Fig. 6. Types de série

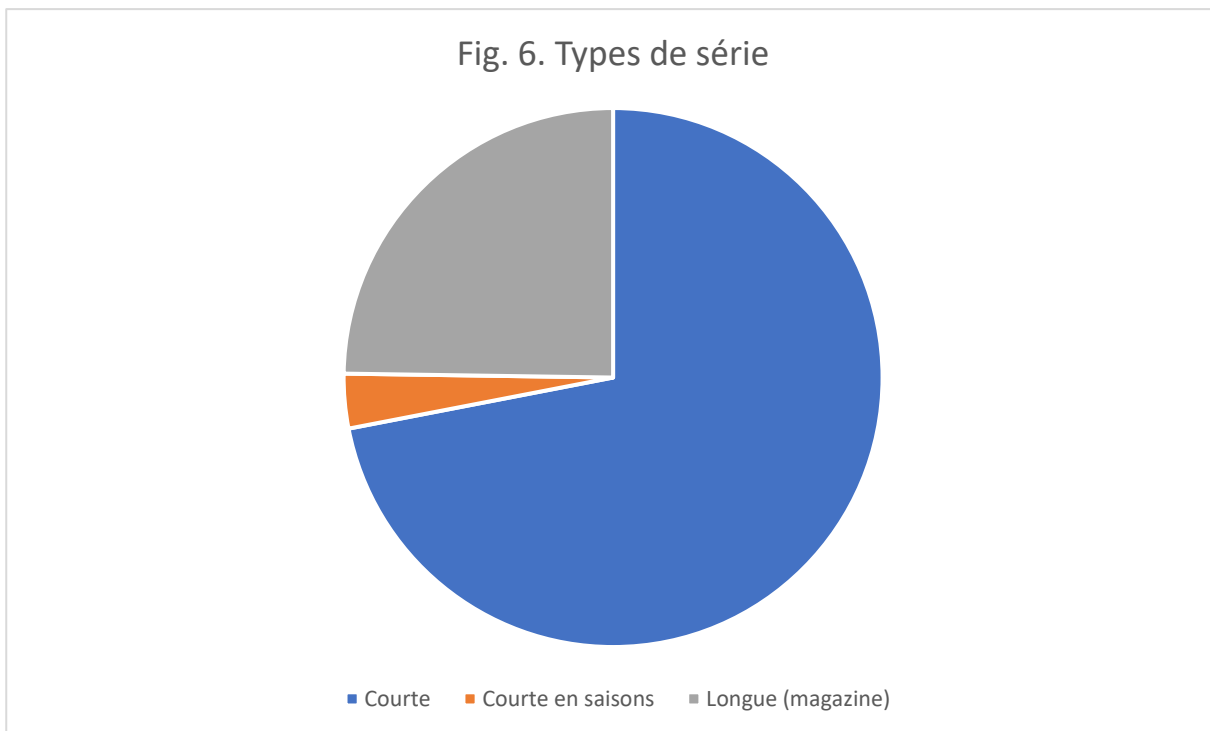


Fig. 7. Nombre d'émissions par types de série

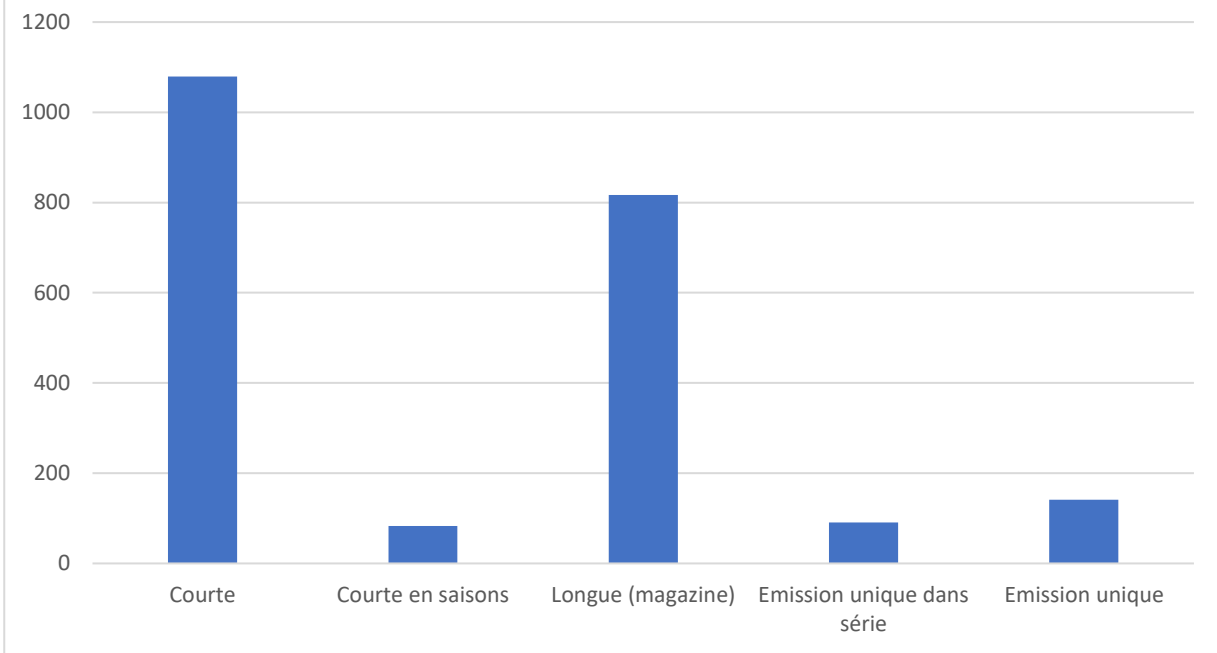


Fig. 8. Pourcentage d'émissions diffusées, de séries diffusées et de séries créées par année

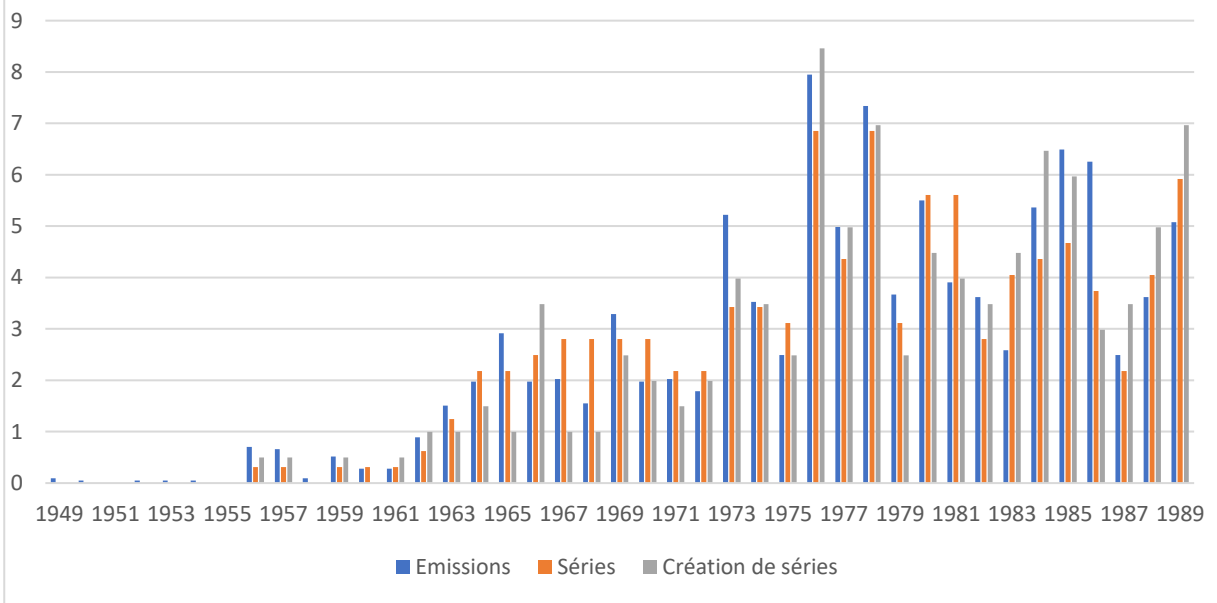


Fig. 9. Nombre d'émissions par formats

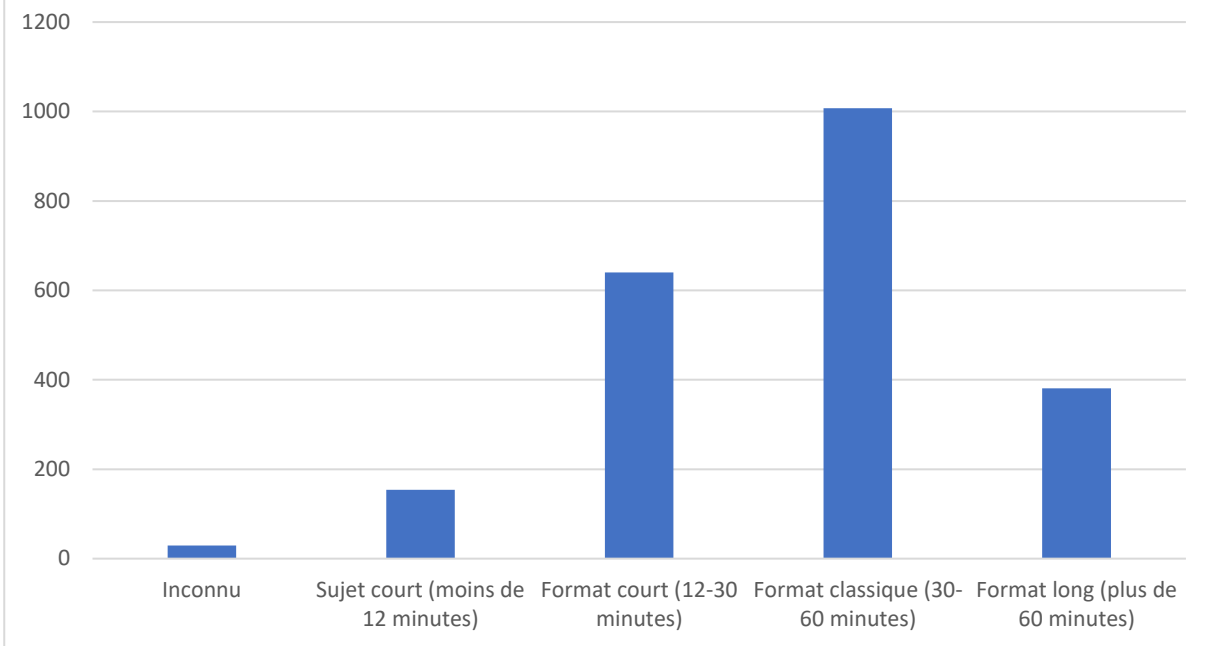


Fig. 10. a. Pourcentage des formats par période.
Formats principaux

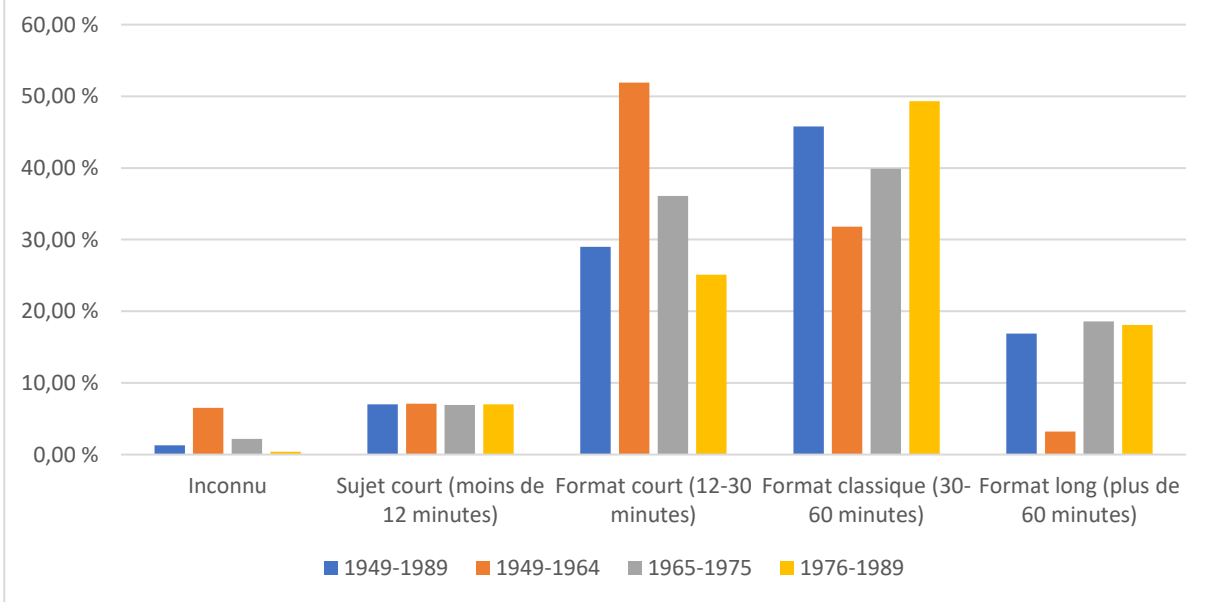


Fig. 10. b. Pourcentage des formats par période.
Durées détaillées

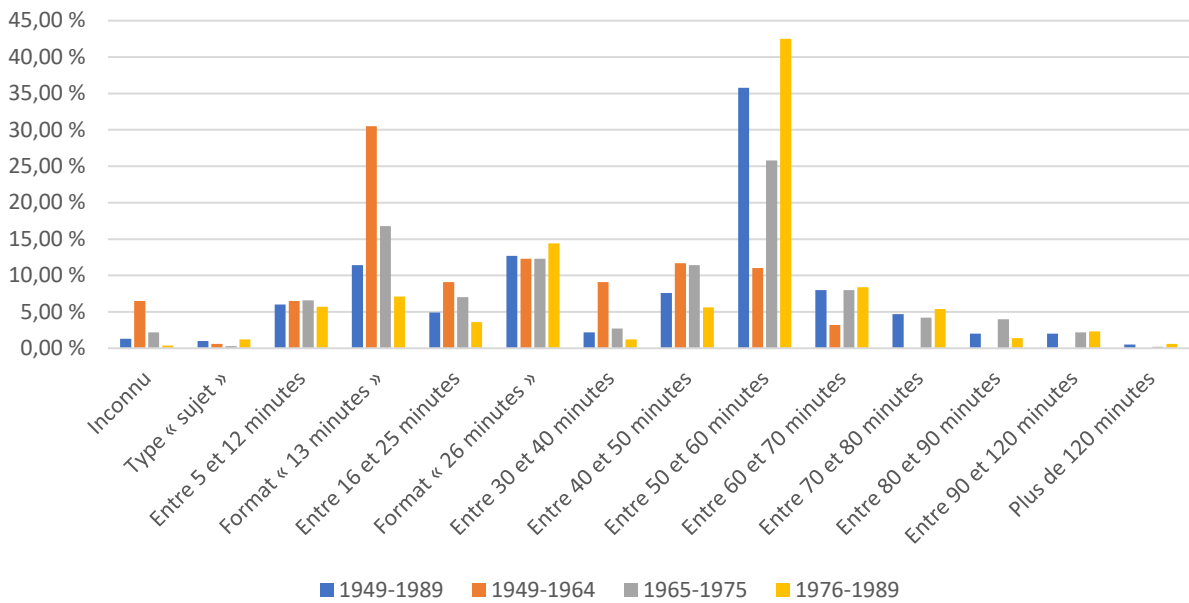


Fig. 11. Nombre d'émissions selon la durée en minutes

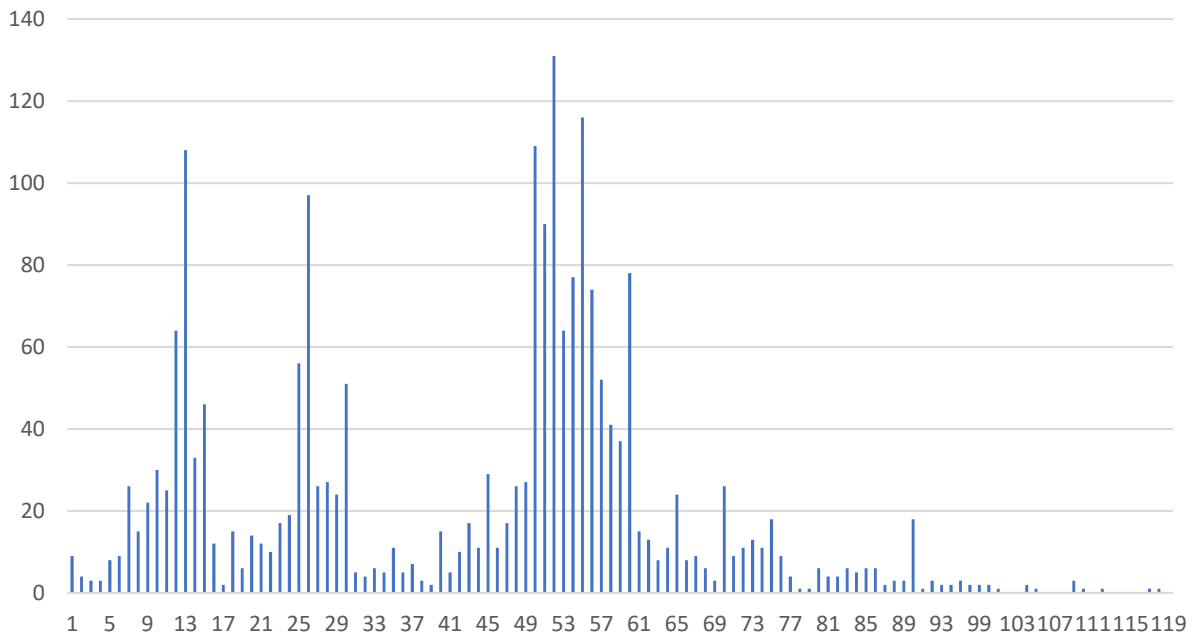


Fig. 12. a. Nombre d'émissions diffusées par mois en fonction de la période

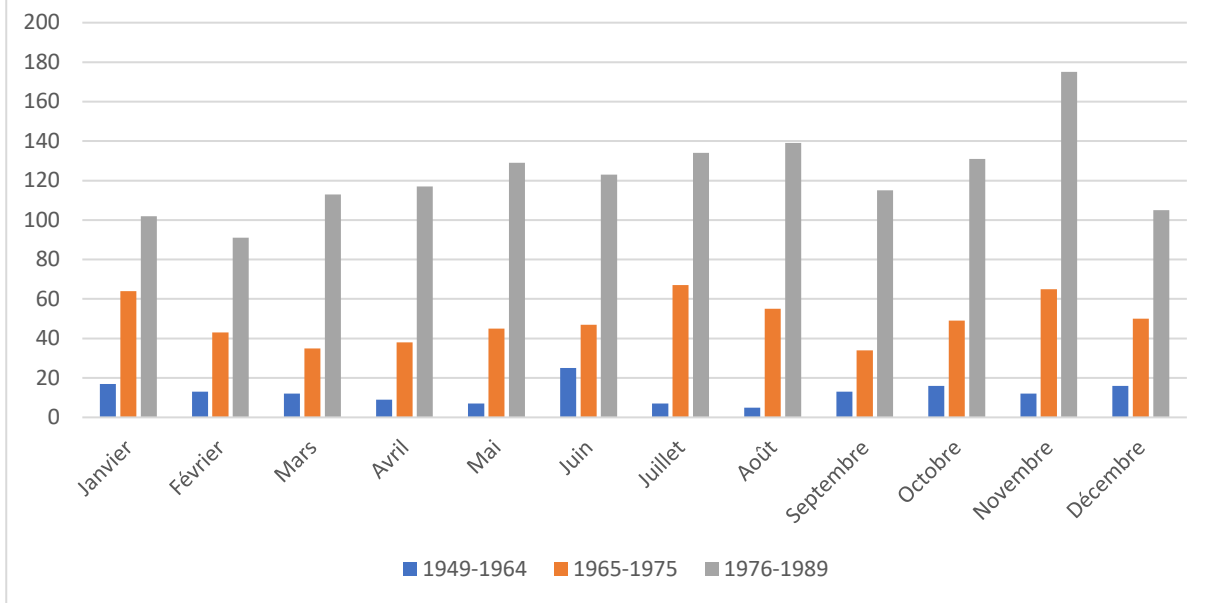


Fig. 12. b. Pourcentage d'émissions diffusées par mois en fonction de la période

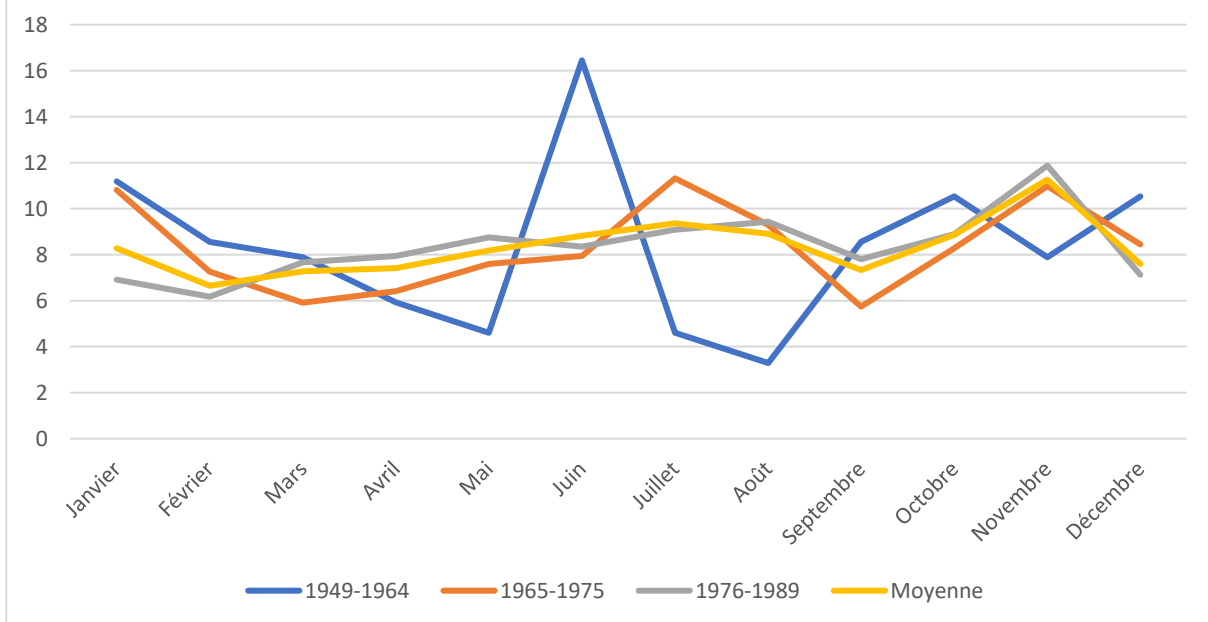


Fig. 13. Pourcentage d'émissions diffusées par jour de la semaine, en fonction de la période

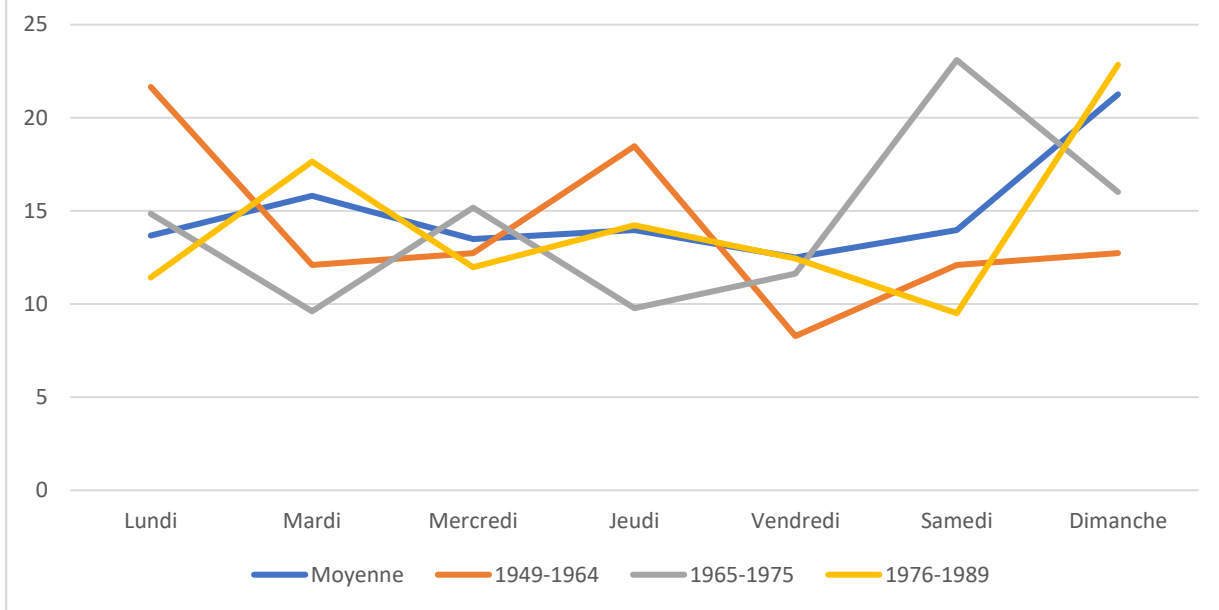


Fig. 14. Nombre d'émissions diffusées par cases horaires

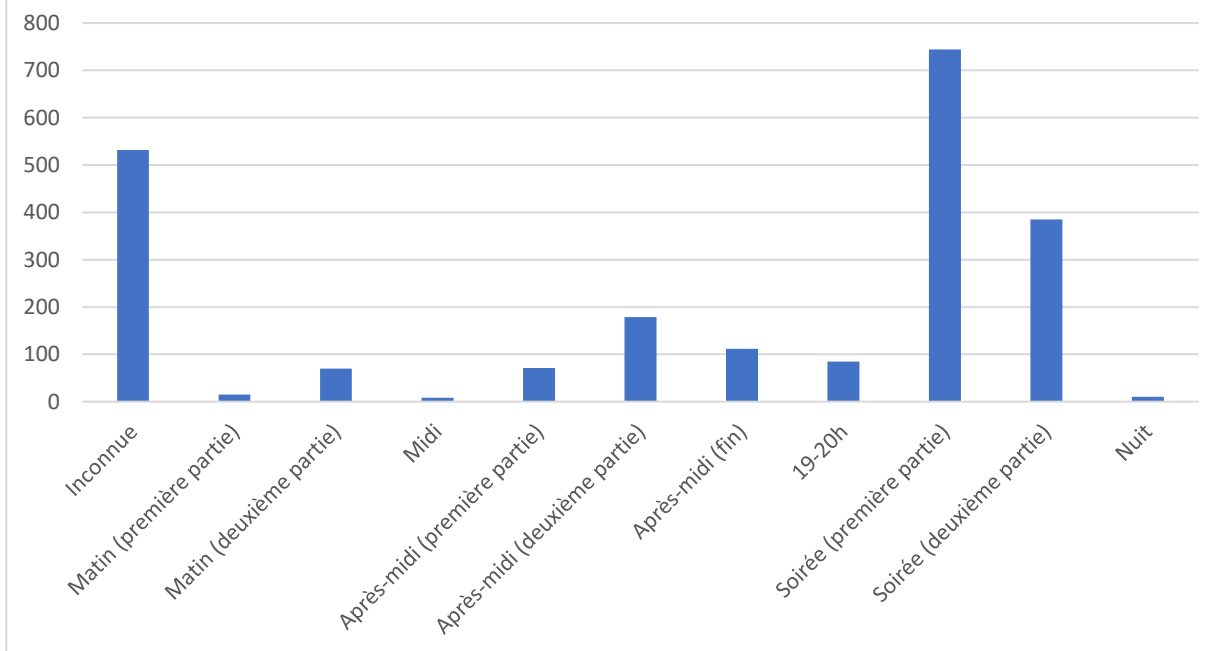


Fig. 15. Pourcentage d'émissions diffusées par cases horaires en fonction de la période

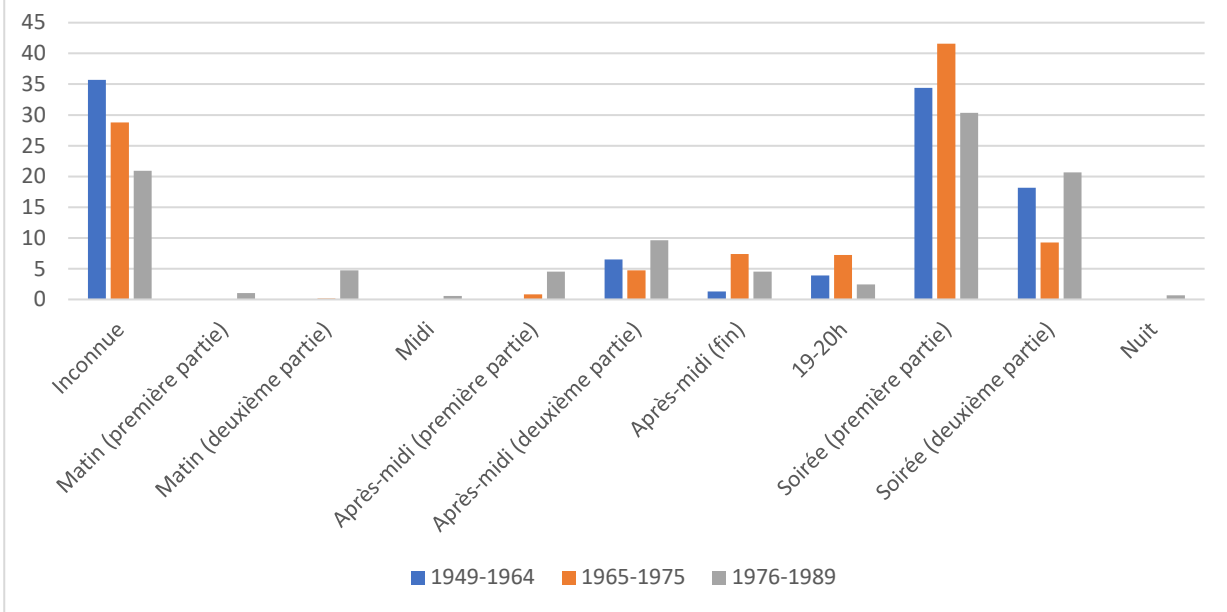


Fig. 16. Nombre d'émissions diffusées par cases horaires en fonction du format

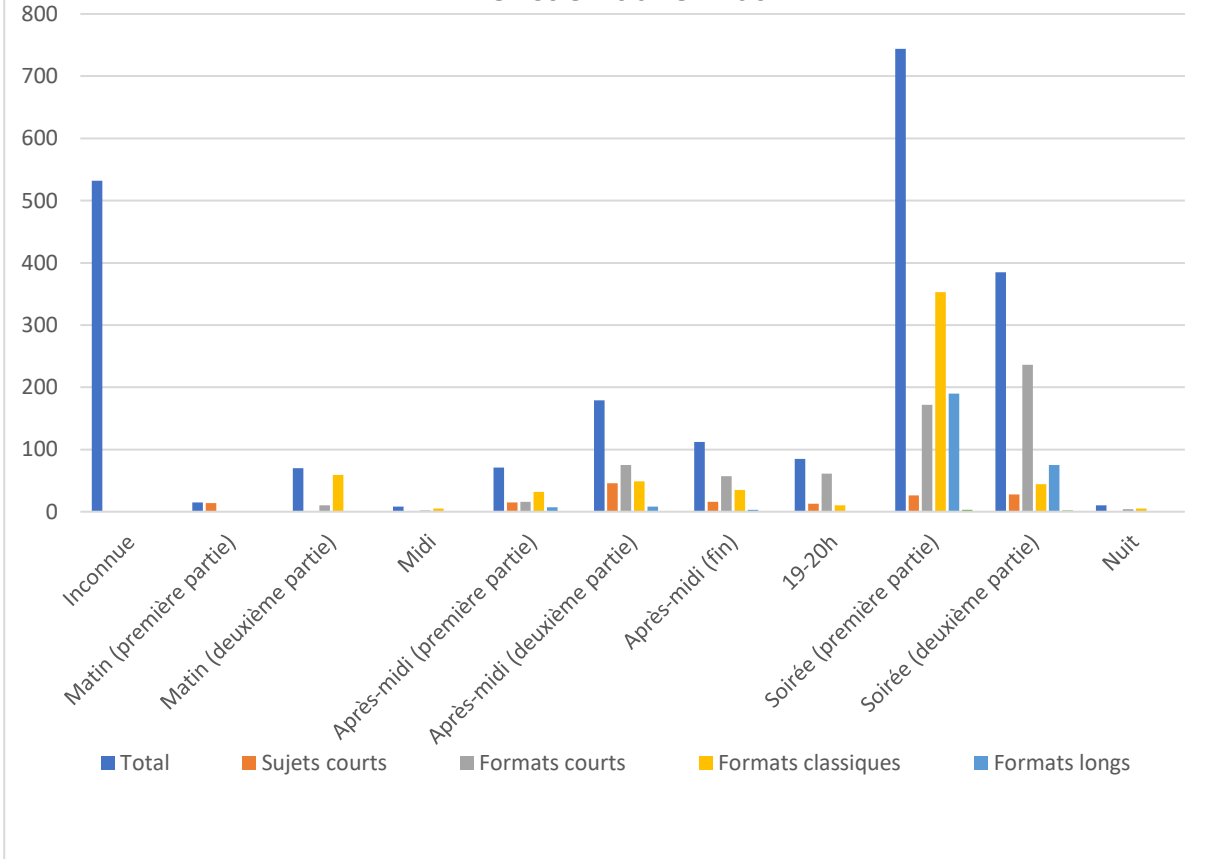


Fig. 17. Nombre d'émissions diffusées par jour de la semaine en fonction des cases horaires

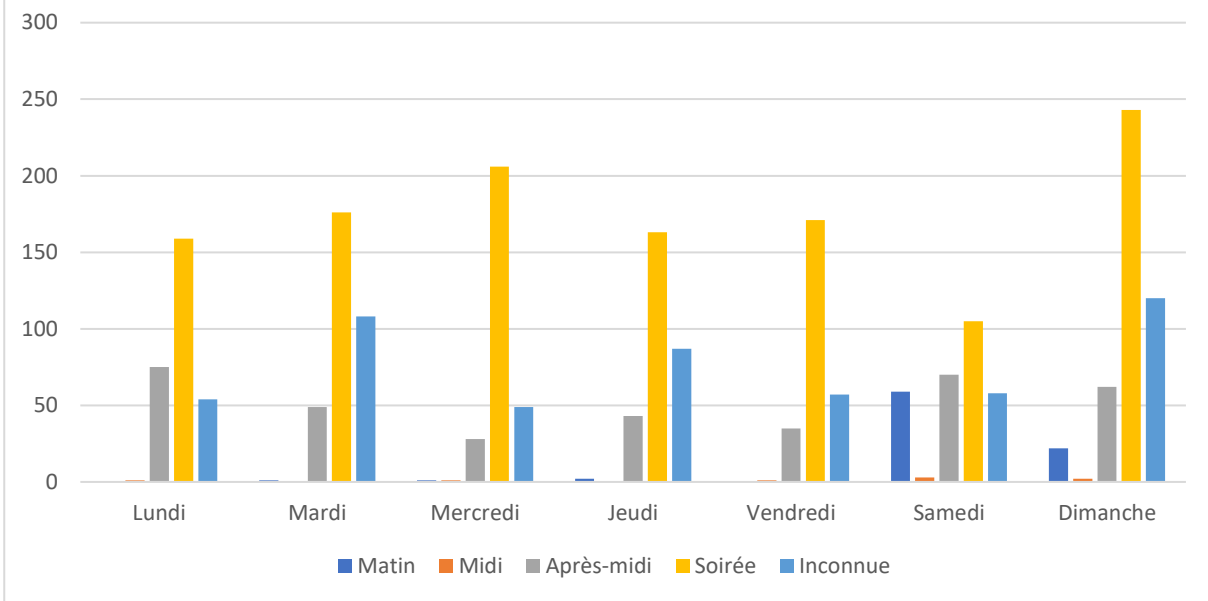


Fig. 18. Nombre d'émissions diffusées par année en fonction de la chaîne

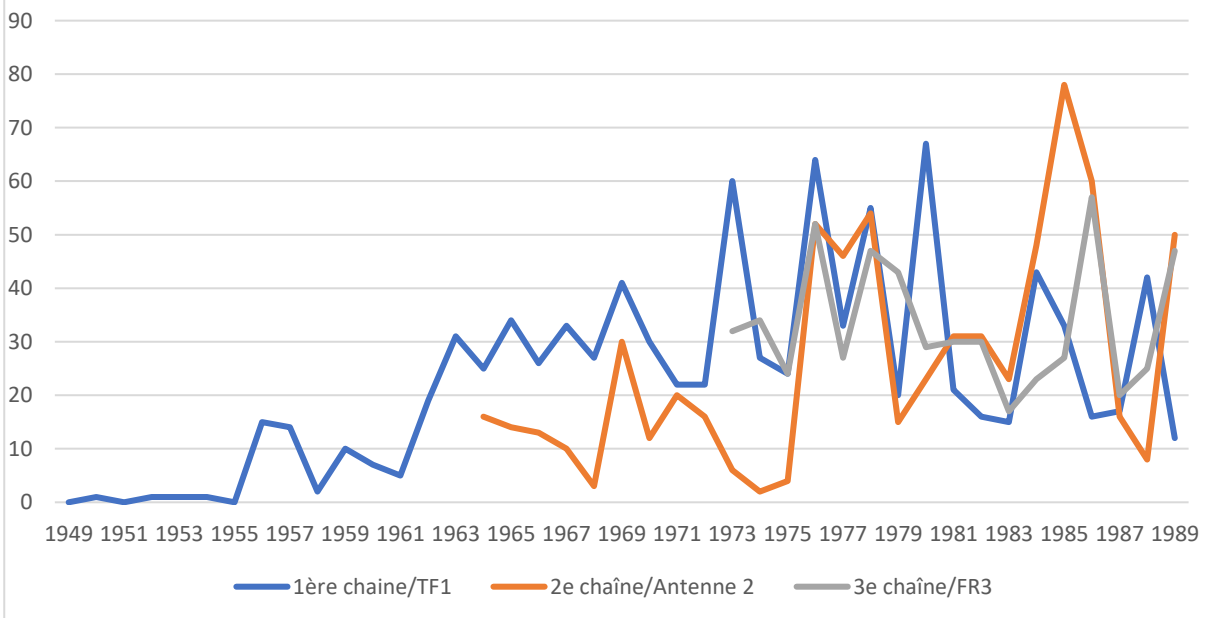


Fig. 19. a. Les objets des documentaires, en nombre d'émissions

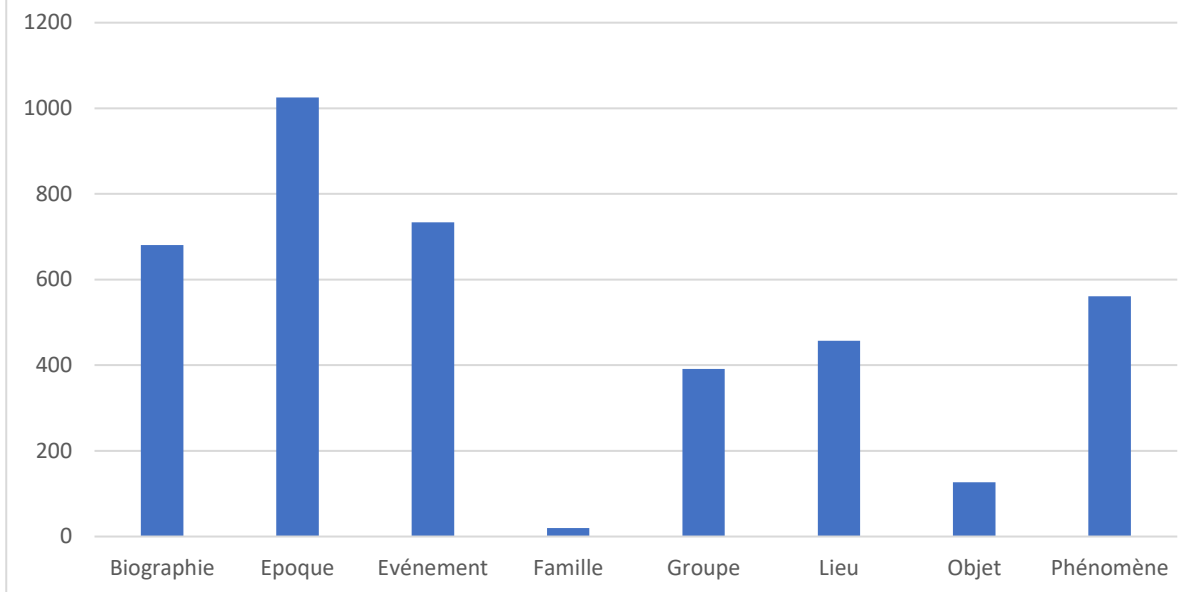


Fig. 19. b. Pourcentage des objets des documentaires en fonction de la période

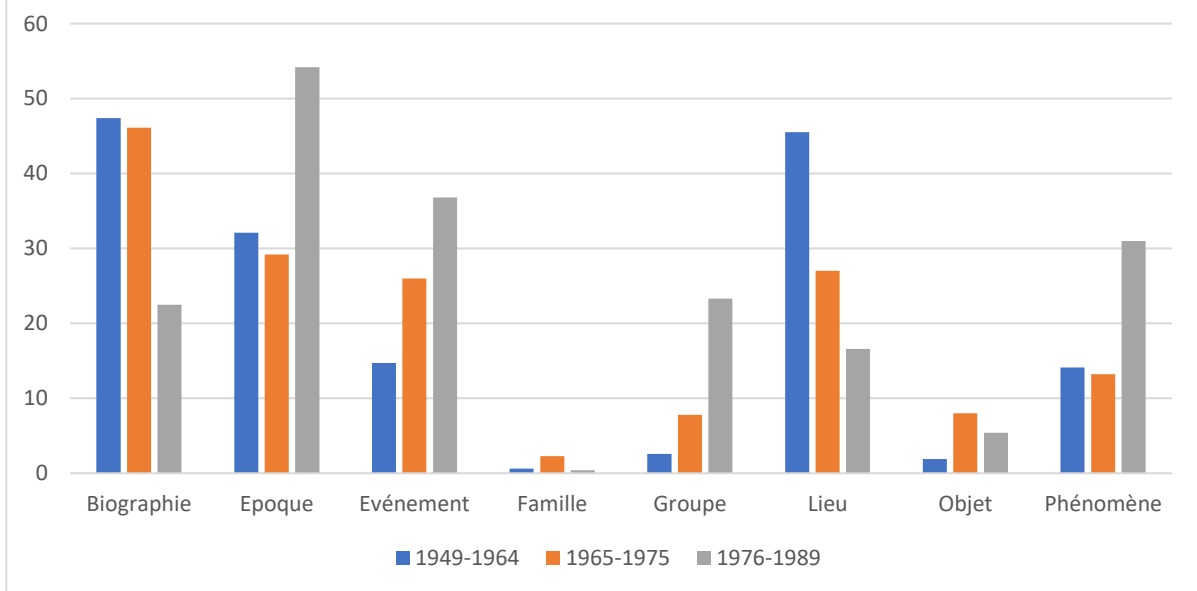


Fig. 20. a. Les thèmes des documentaires, en nombre d'émissions

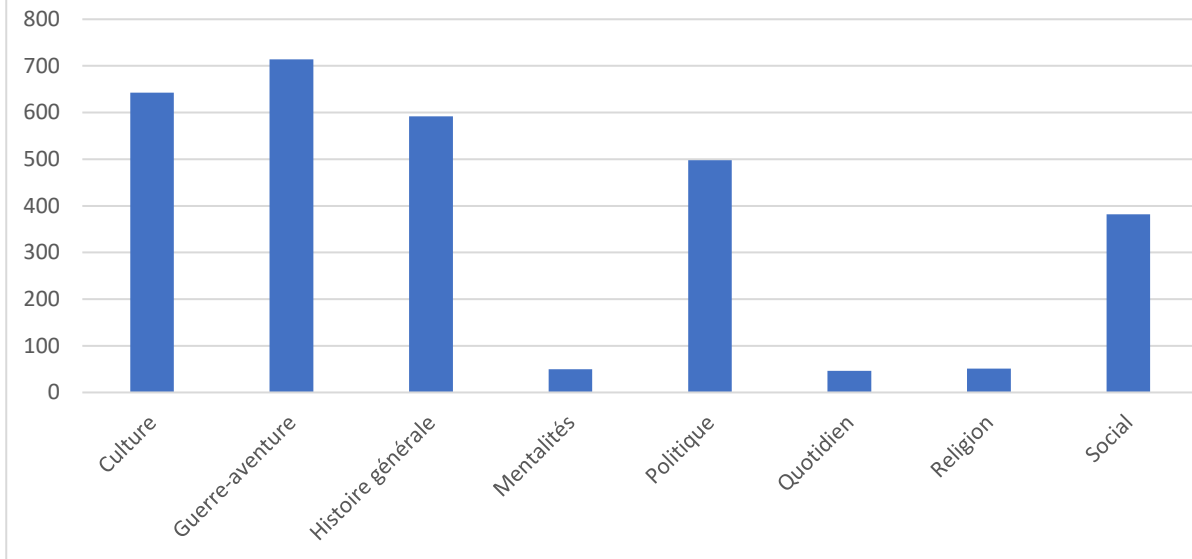


Fig. 20. b. Pourcentage des thèmes des documentaires en fonction de la période

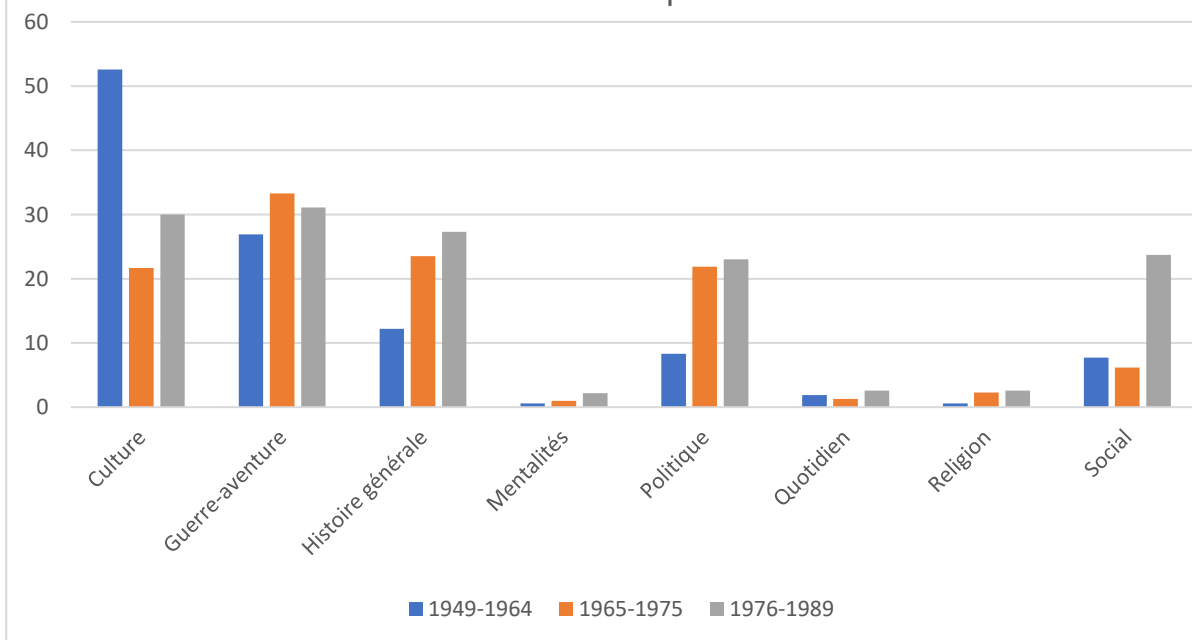


Fig. 21. a. Les périodes historiques des documentaires, en nombre d'émissions

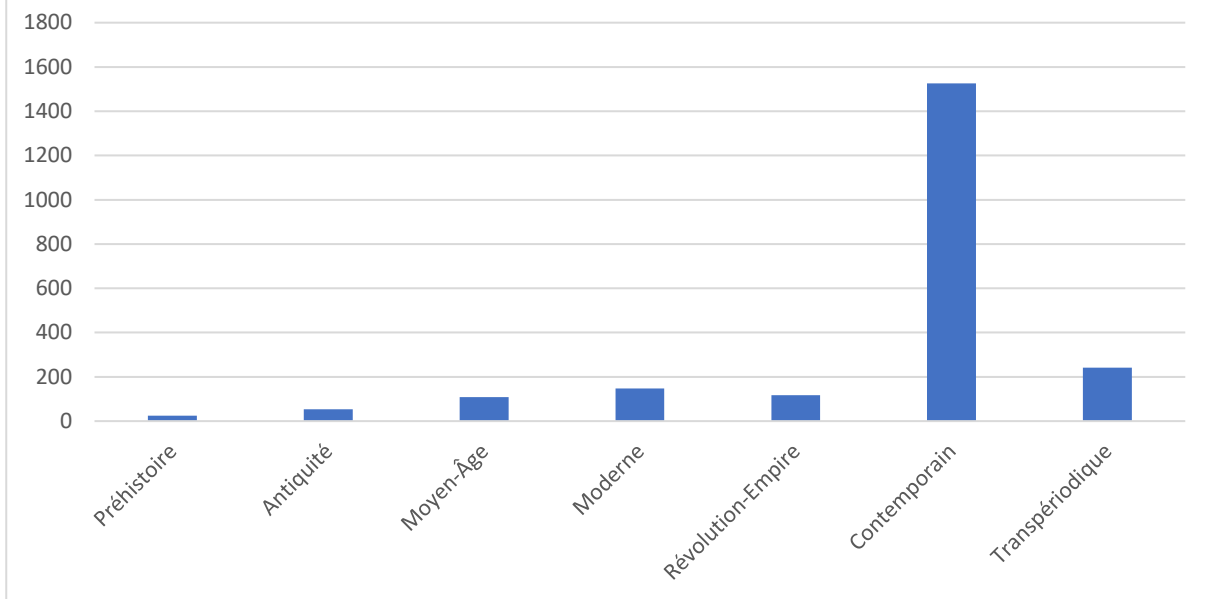


Fig. 21. b. Les périodes historiques des documentaires, en nombre d'émissions (époque contemporaine exclue)

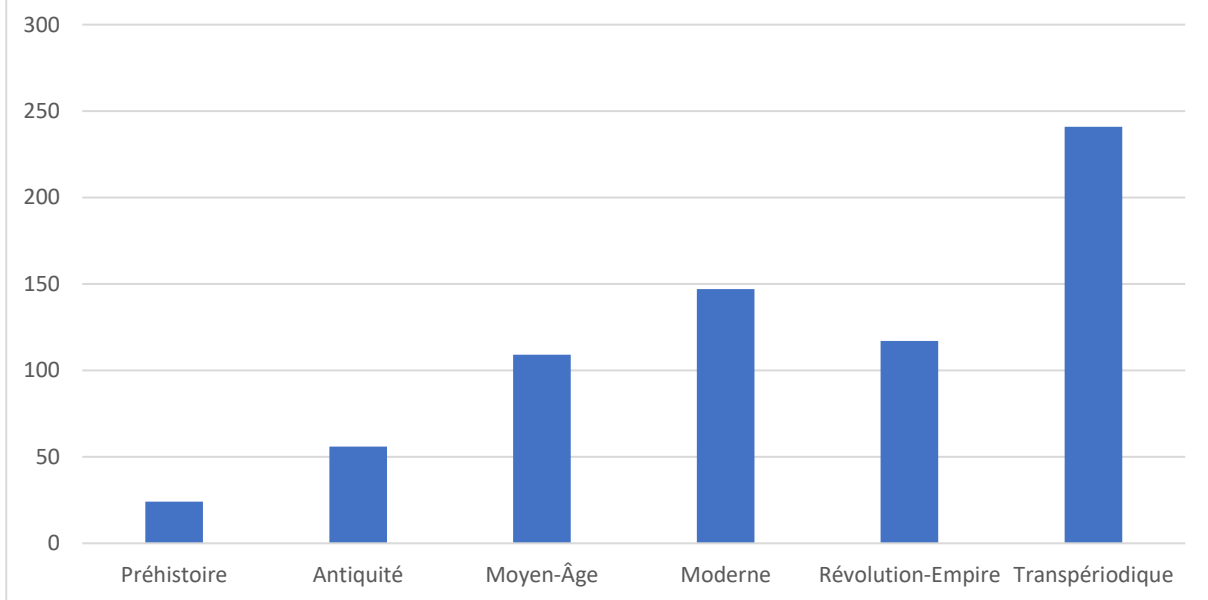


Fig. 21. c. Pourcentage des périodes historiques des documentaires en fonction de la période

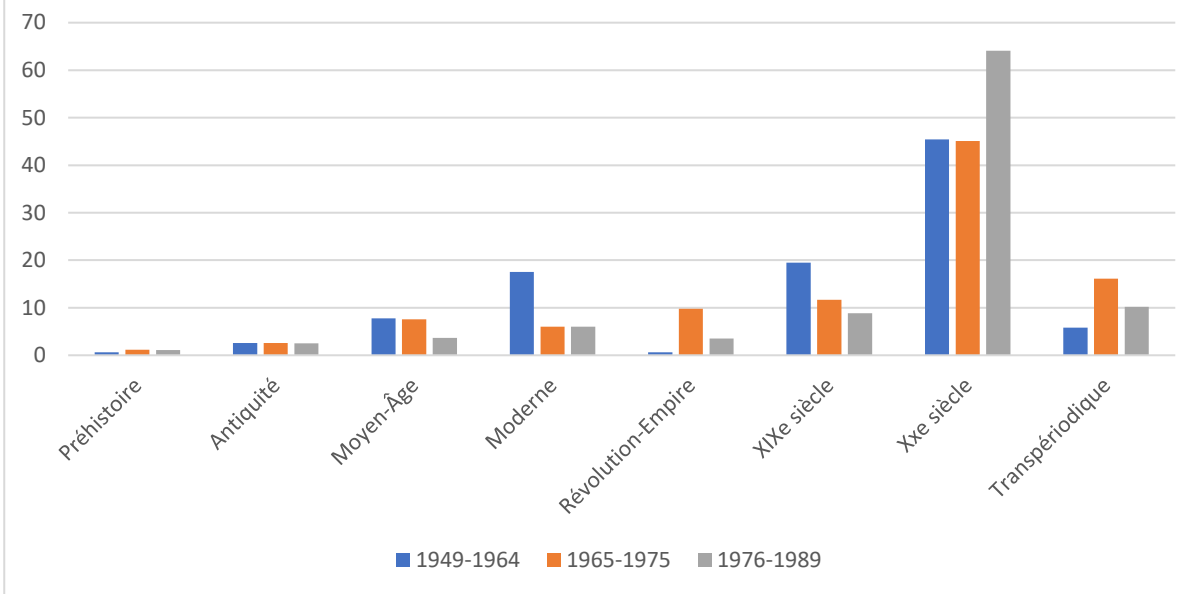


Fig. 22. a. Le Moyen Âge dans les documentaires, en nombre d'émissions

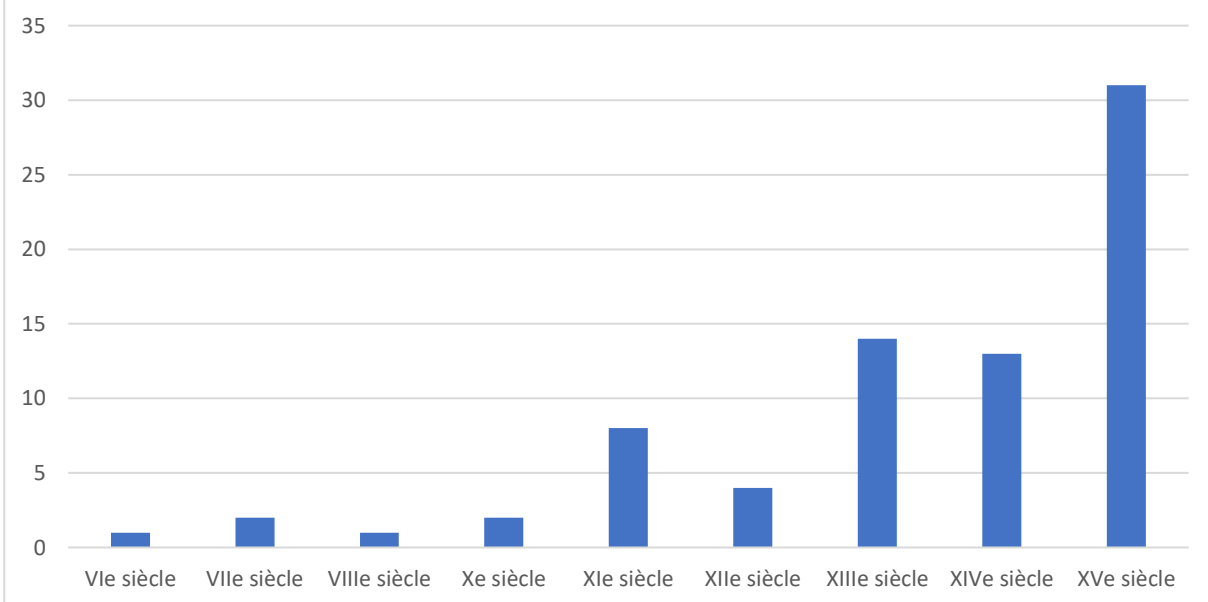


Fig. 22. b. L'époque moderne dans les documentaires, en nombre d'émissions

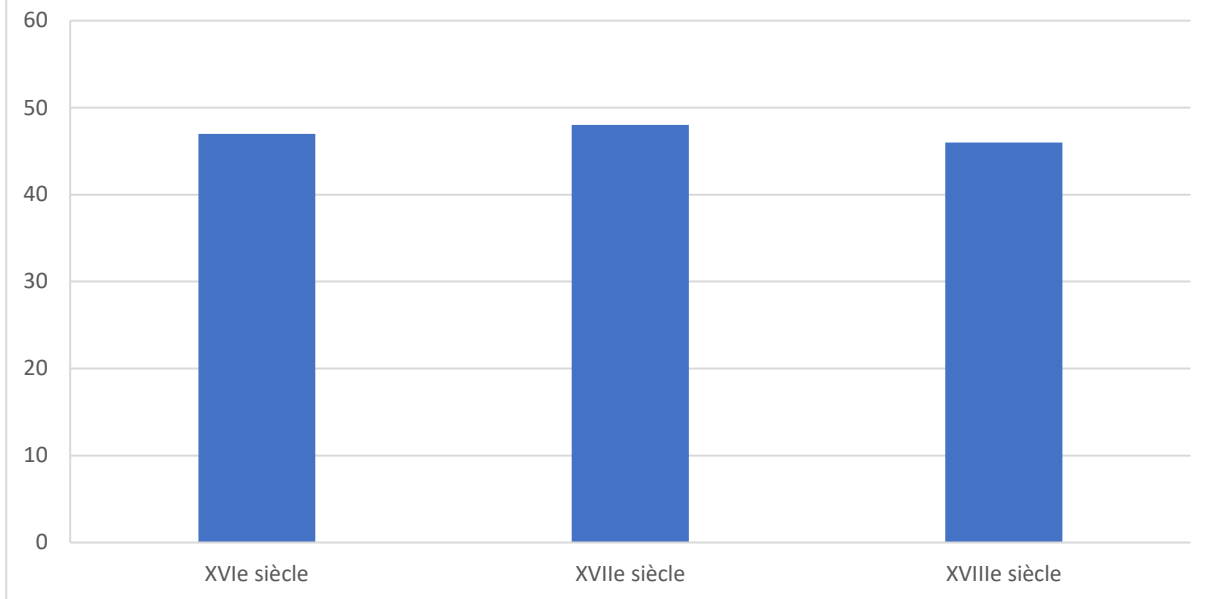


Fig. 23. a. Les zones géographiques des documentaires, en nombre d'émissions

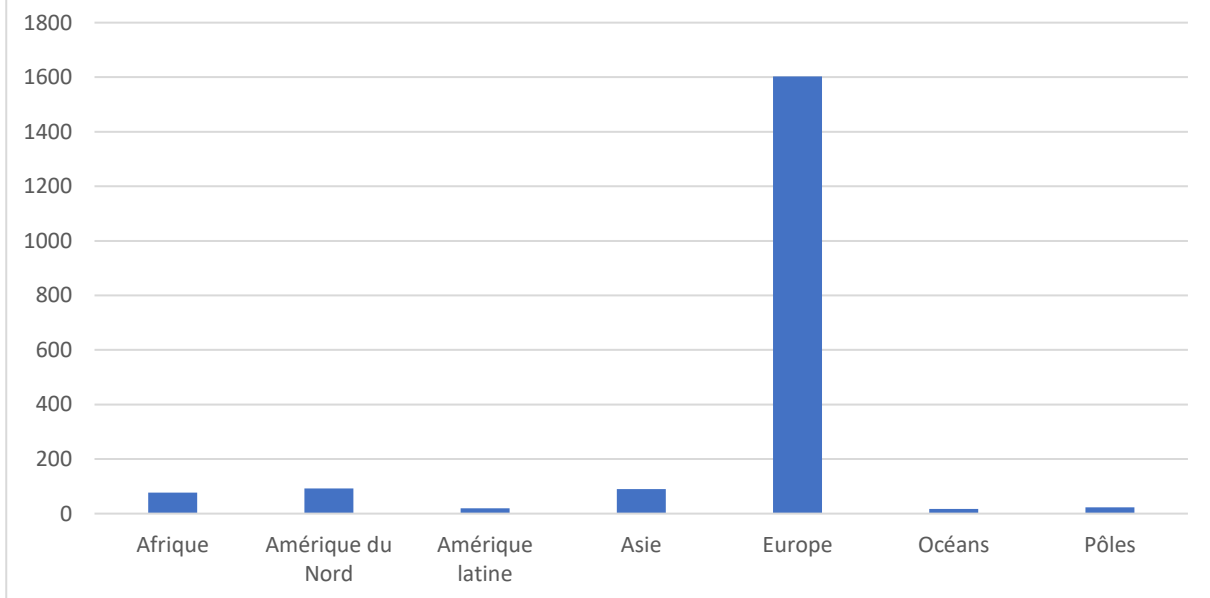


Fig. 23. b. Les zones géographiques des documentaires (Europe exclue), en nombre d'émissions

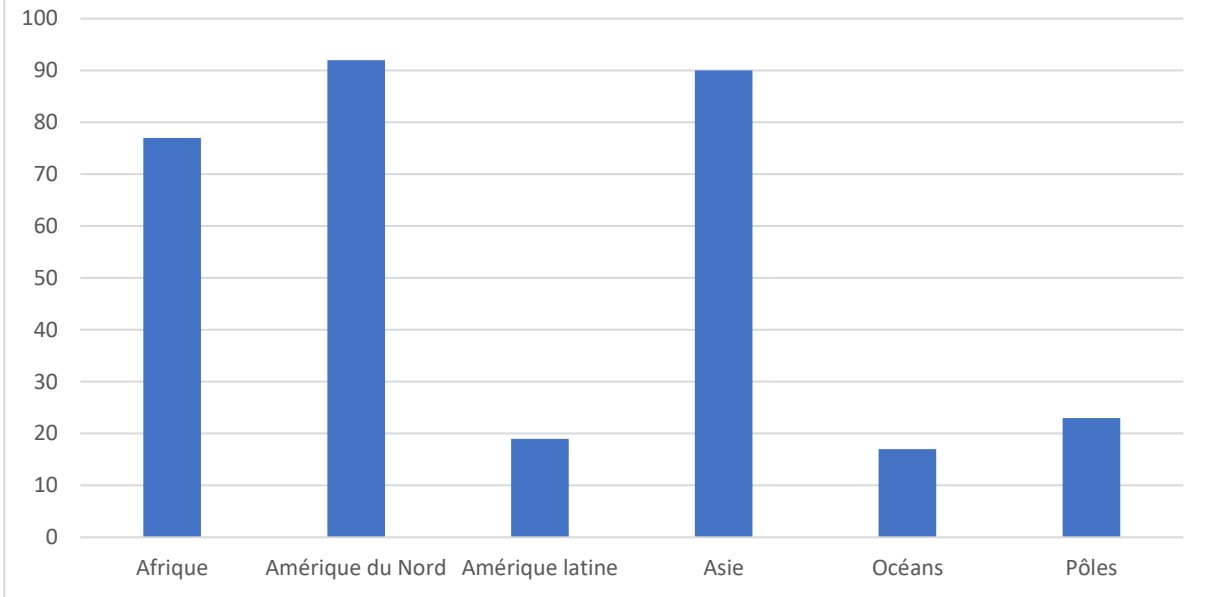


Fig. 23. c. Les pays et zones géographiques des documentaires, en nombre d'émissions

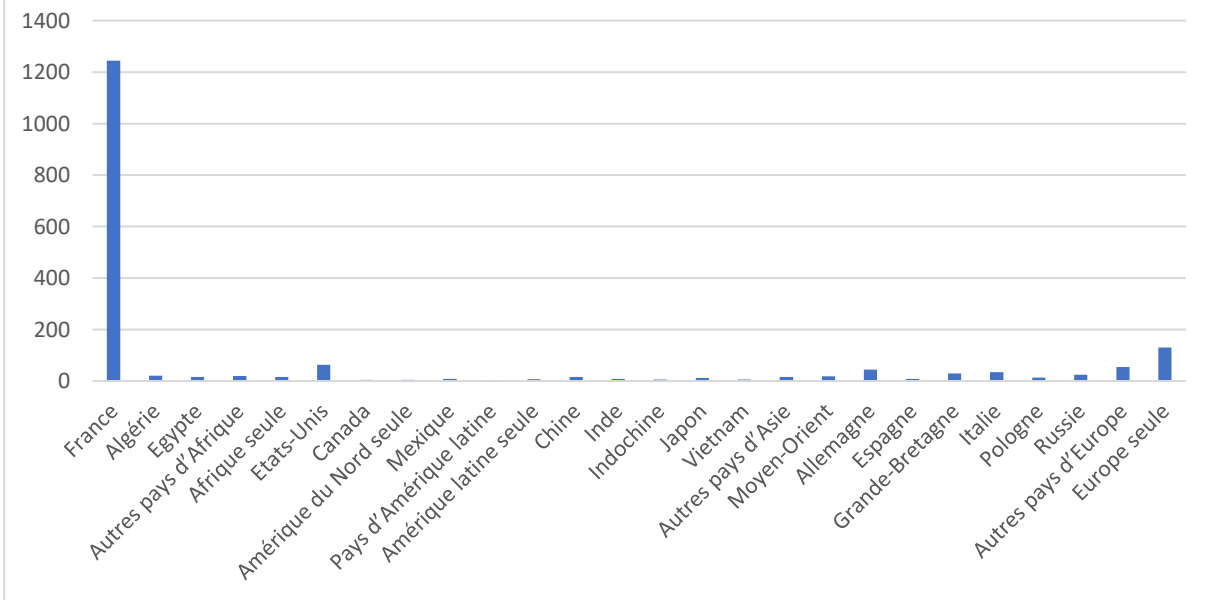


Fig. 23. d. Les pays et zones géographiques des documentaires (France exclue), en nombre d'émissions

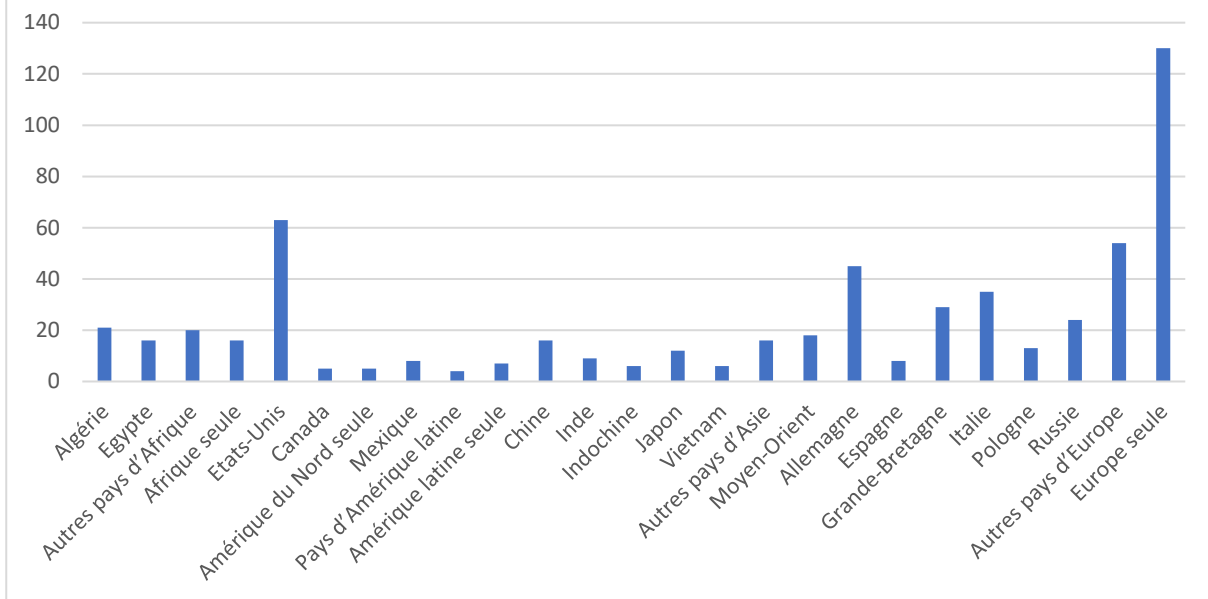


Fig. 23. e. Pourcentage des zones géographiques des documentaires, en fonction de la période

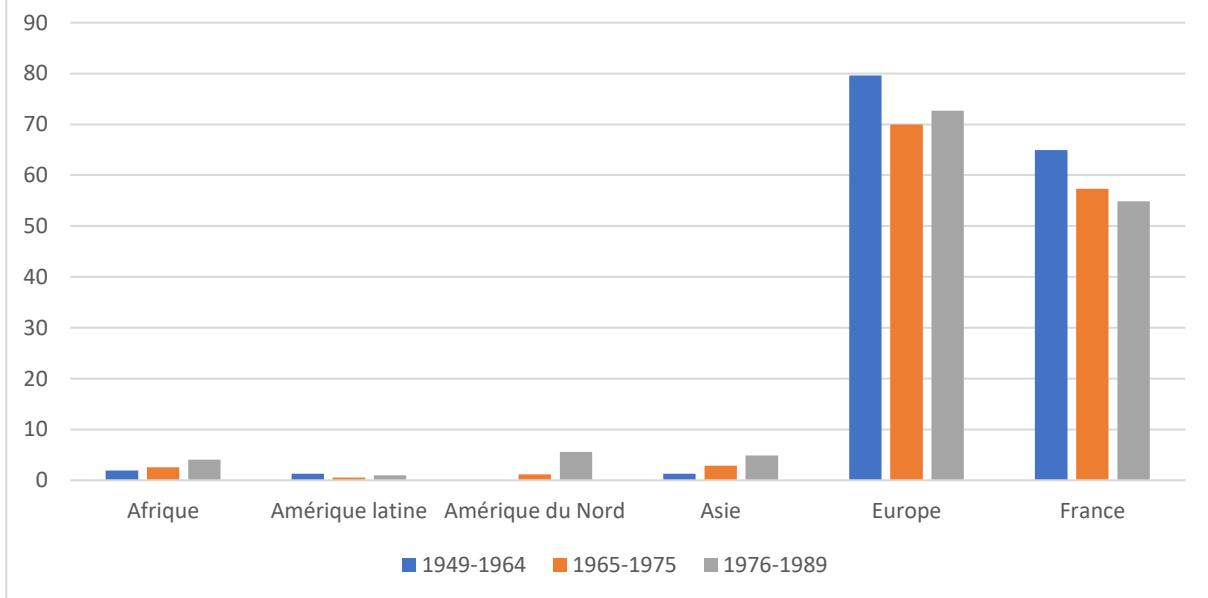


Fig. 23. f. Pourcentage des zones géographiques des documentaires (Europe exclue), en fonction de la période

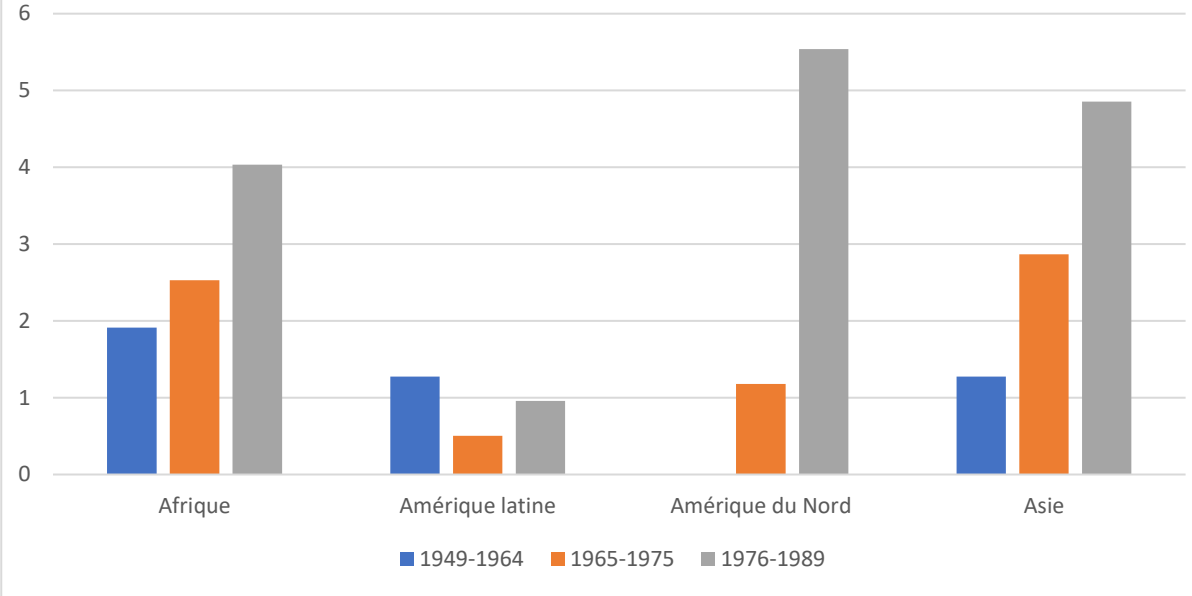


Fig. 24. a. Origine géographique des personnages des documentaires, en nombre d'émissions

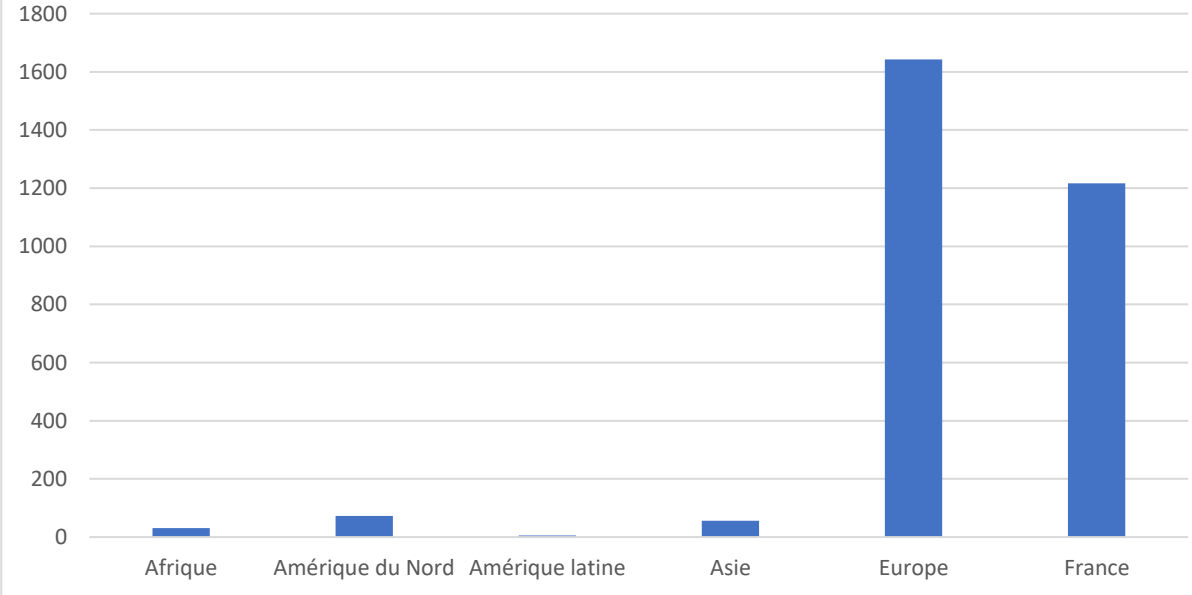


Fig. 24. b. Pourcentage des origines géographiques des personnages des documentaires, en fonction de la période

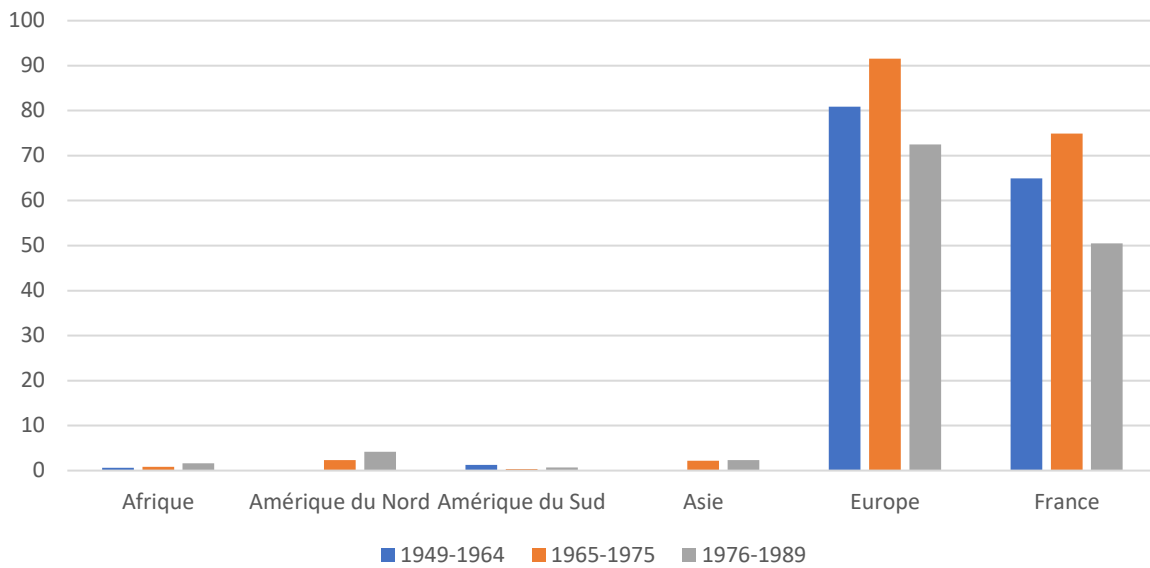


Fig. 24. c. Pourcentage des origines géographiques des personnages des documentaires (Europe exclue), en fonction de la période

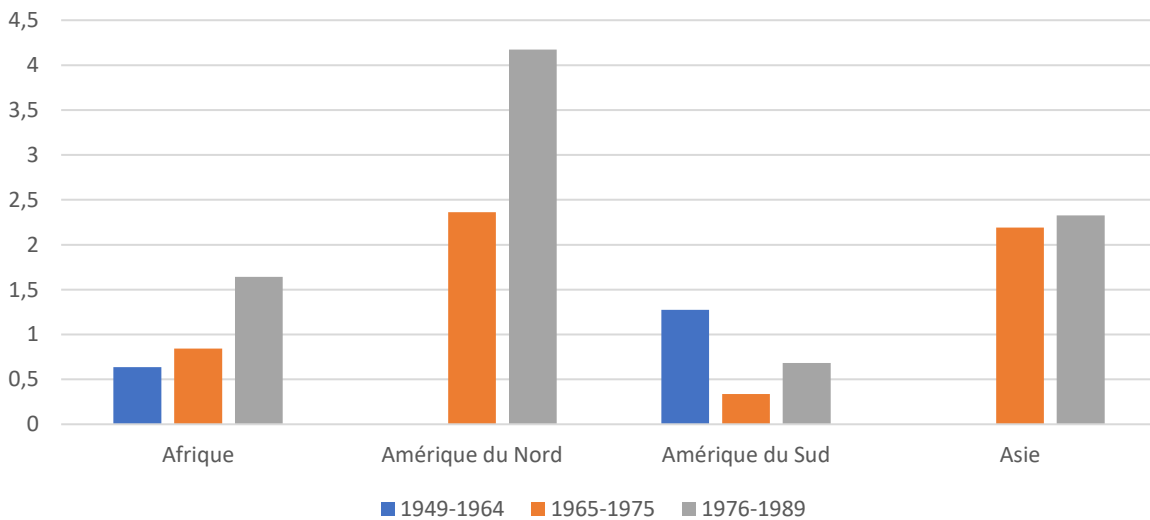


Fig. 25. a. Les 50 principaux sujets des documentaires (Biographies exclues), en nombre d'émissions

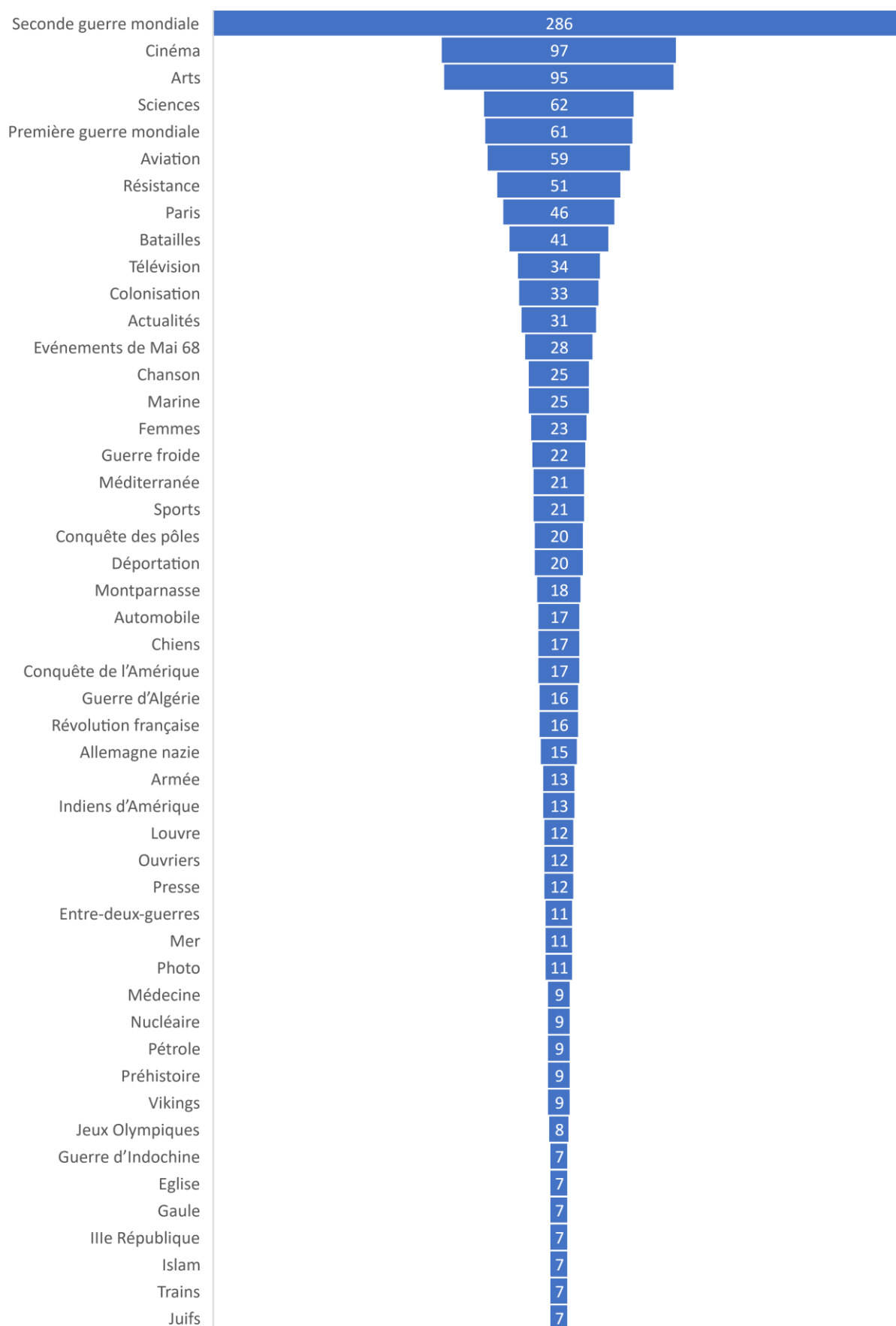


Fig. 25. b. Répartition des sujets des documentaires récurrents

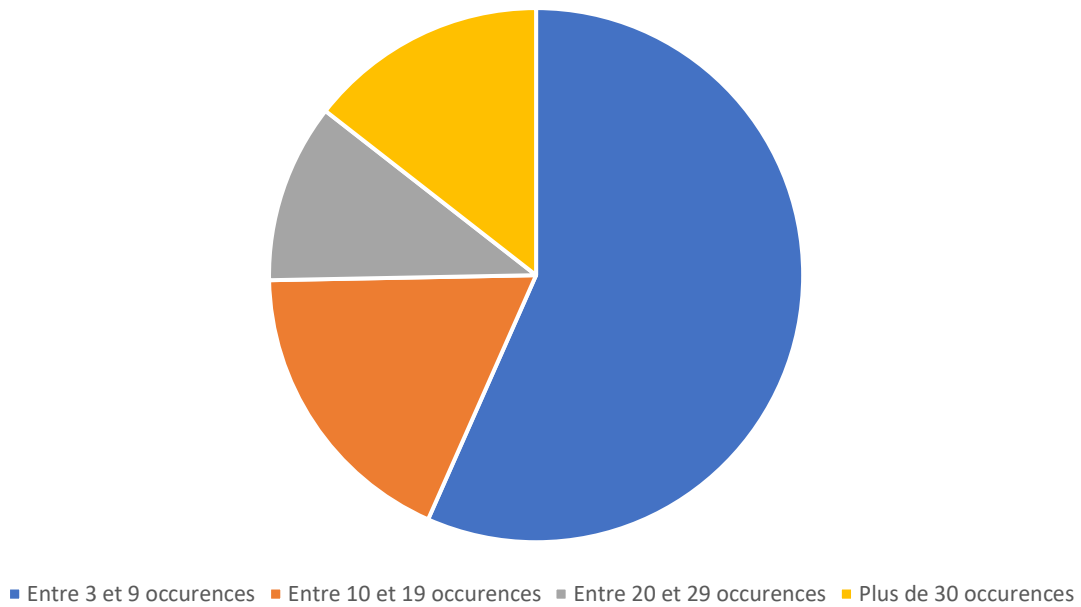


Fig. 26. Les périodes des biographies dans les documentaires, en nombre d'émissions

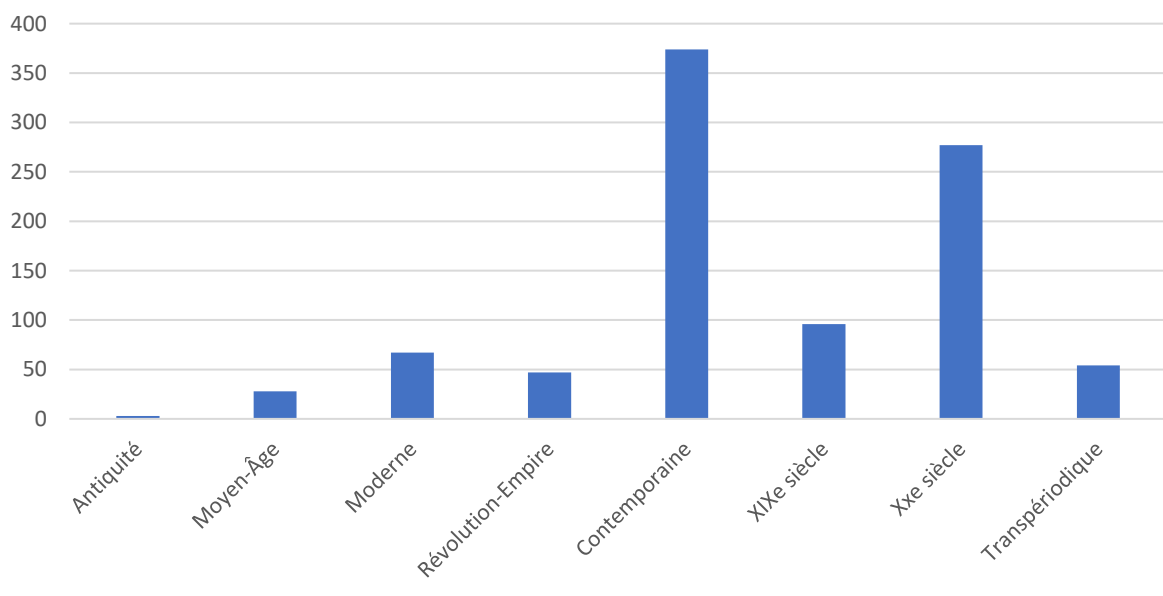


Fig. 27. Les documentaires consacrés à Charles de Gaulle, en nombre d'émissions

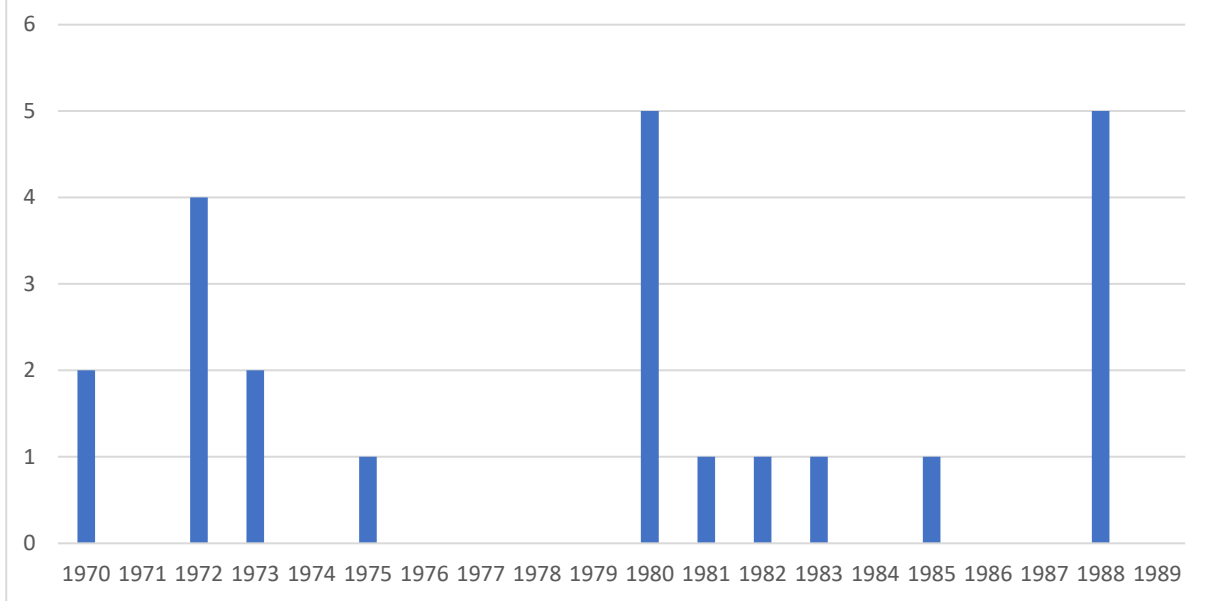


Fig. 28. Les documentaires consacrés à Napoléon et à la famille Bonaparte, en nombre d'émissions

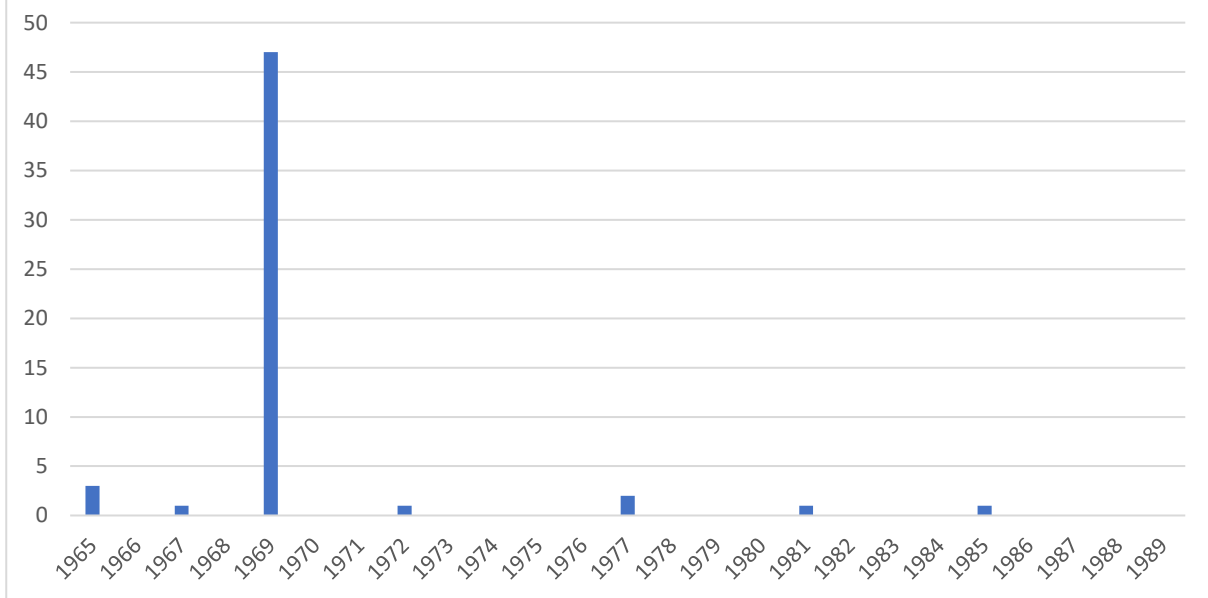


Fig. 29. Répartition des aspects de la Seconde Guerre mondiale dans les documentaires

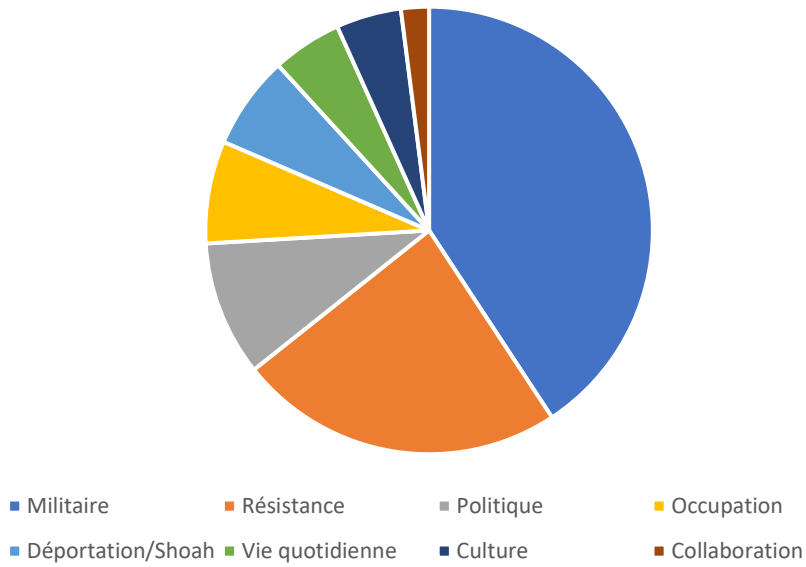


Fig. 30. Les guerres mondiales dans les documentaires, en nombre d'émissions

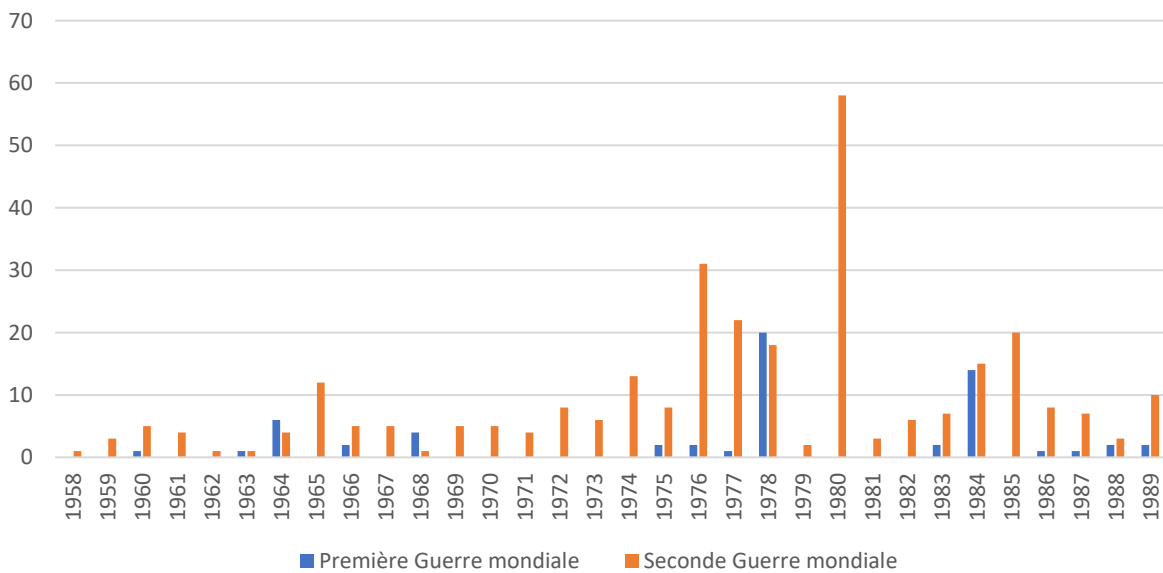


Fig. 31. Le cinéma dans les documentaires, en nombre d'émissions

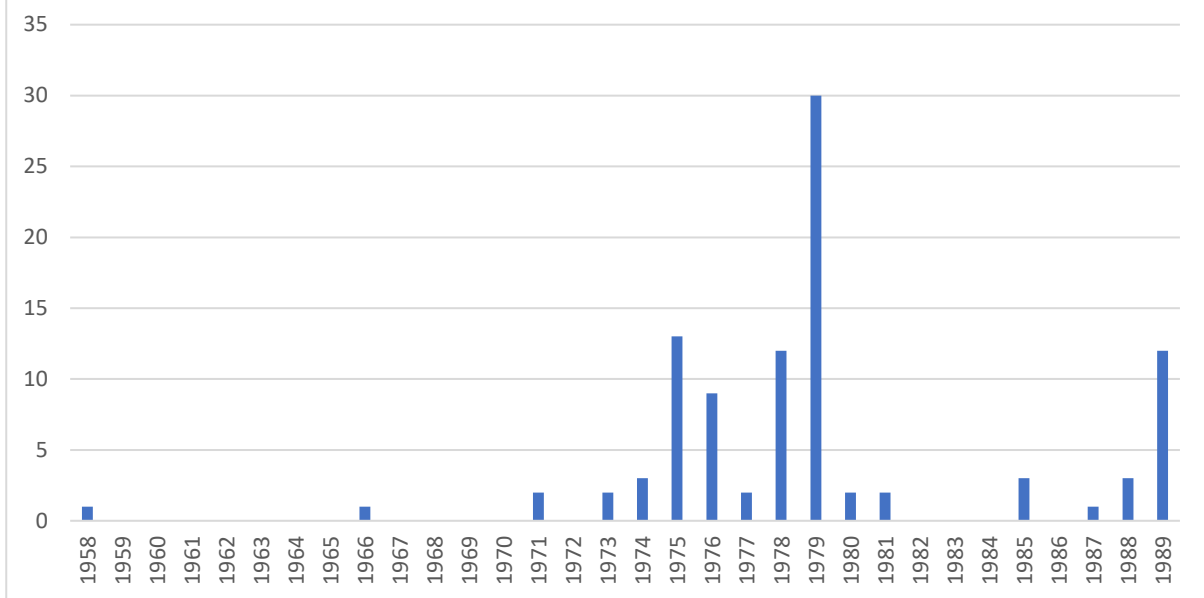


Fig. 32. La télévision dans les documentaires, en nombre d'émissions

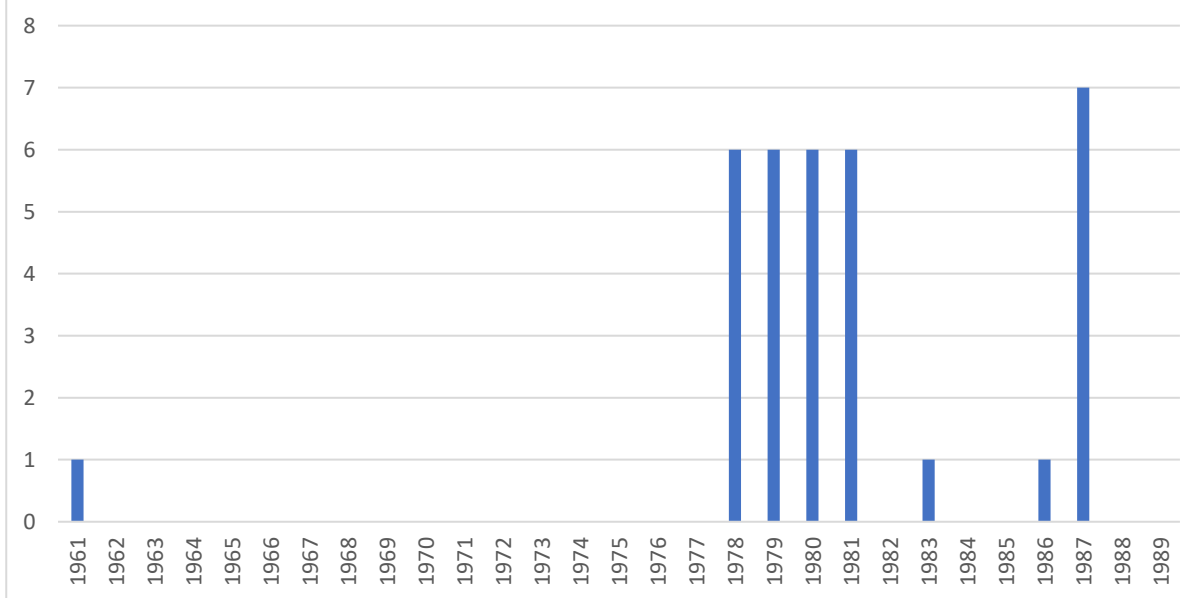


Fig. 33. a. Répartition des biographies dans les documentaires selon le genre des personnages

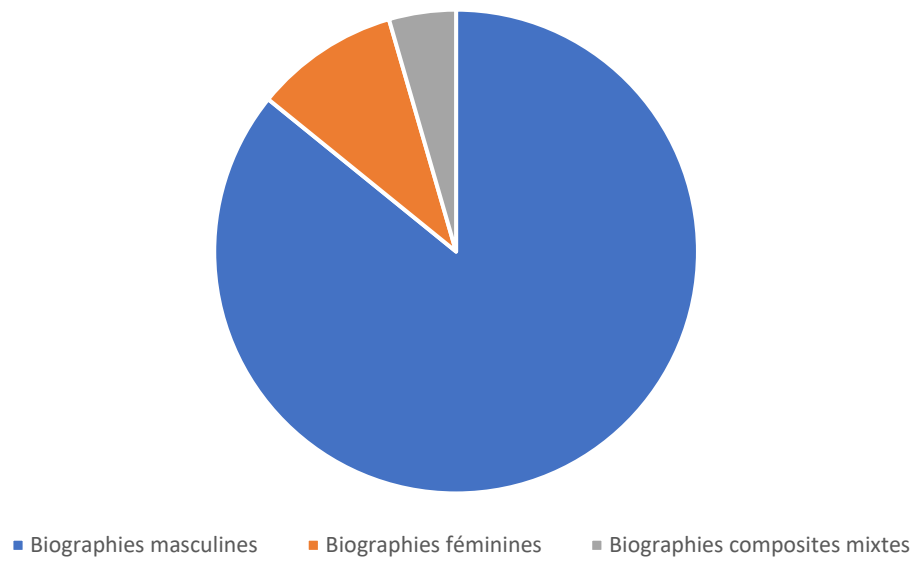


Fig. 33. b. Pourcentage des représentations genrées des biographies dans les documentaires, en fonction de la période

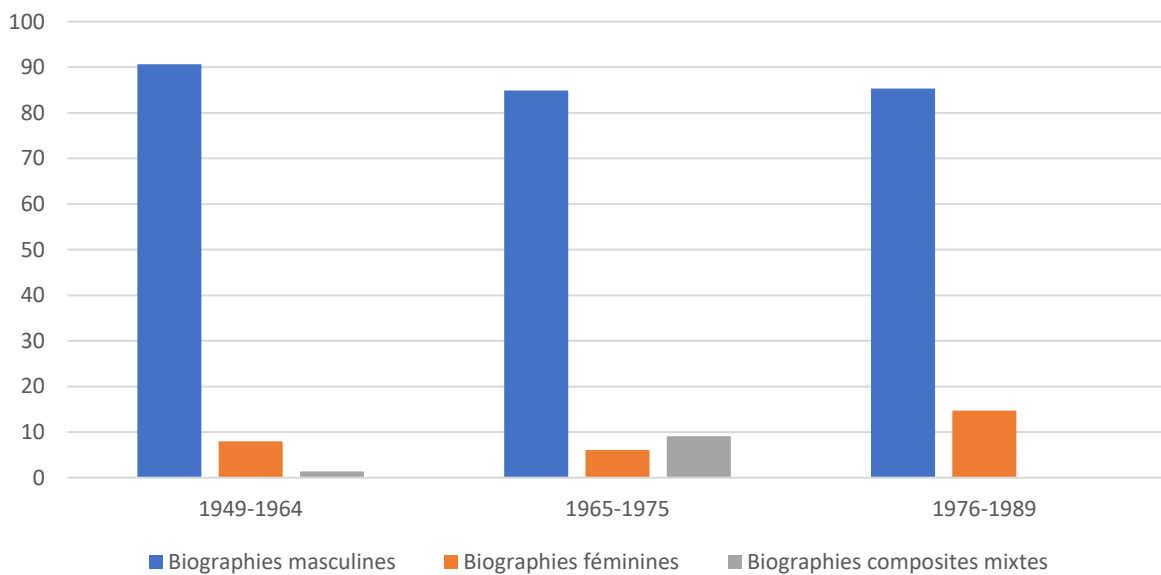


Fig. 34. Principaux éléments discursifs des titres de séries, en nombre de séries

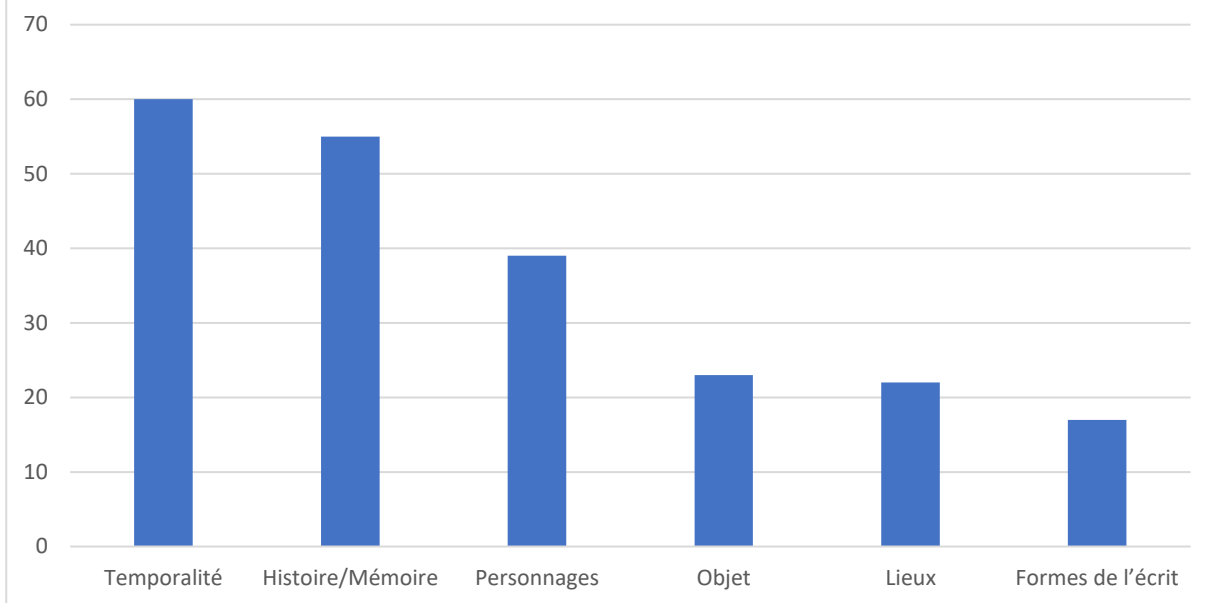


Fig. 35. a. Éléments discursifs historiques et mémoriels des titres de séries, en nombre de séries

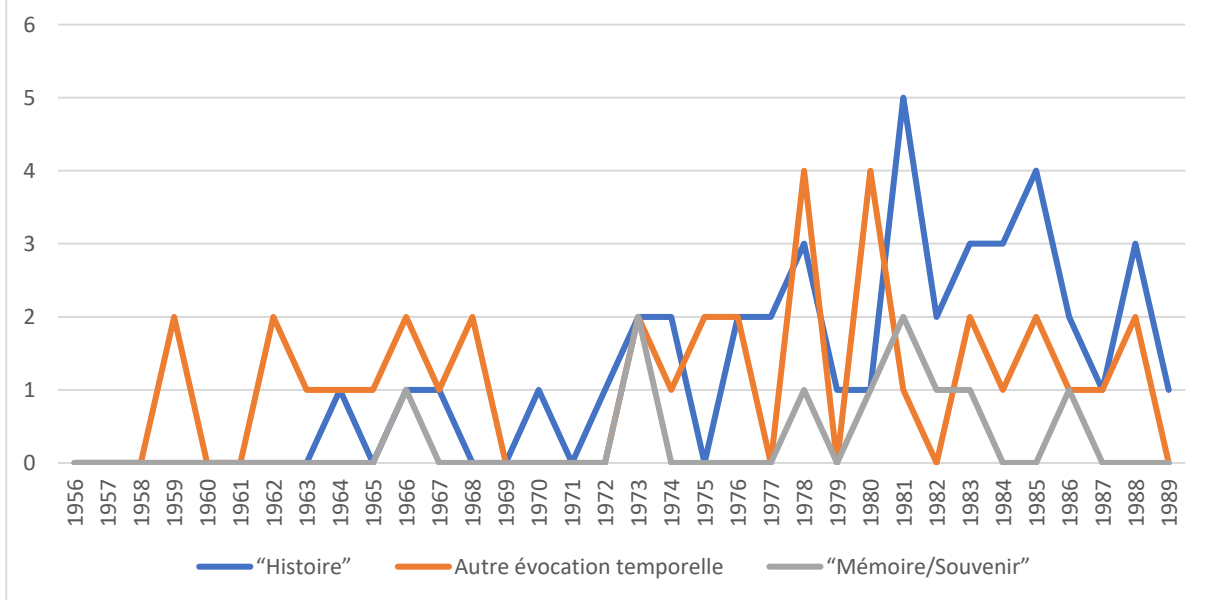


Fig. 35. b. Répartition des formes de l'écrit dans les titres de séries

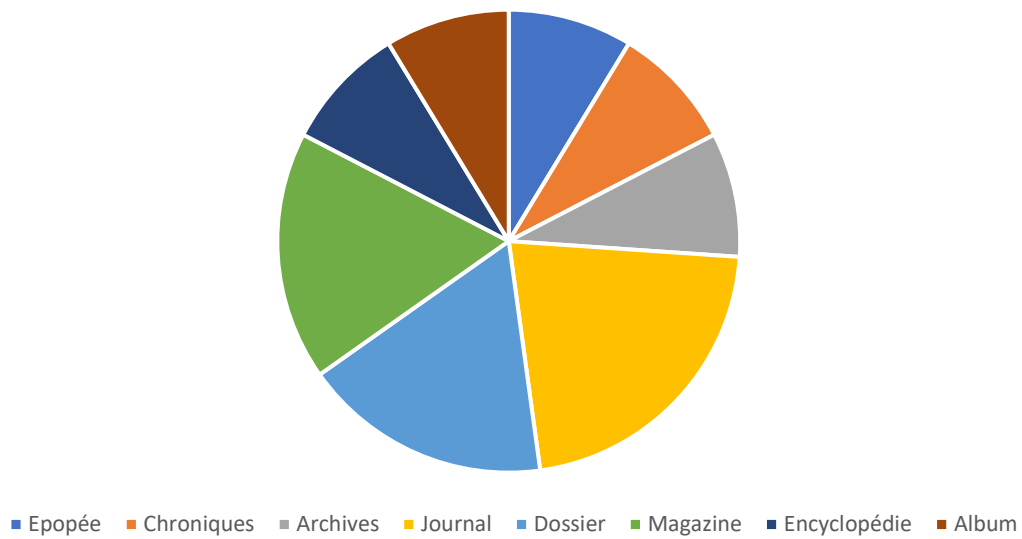


Fig. 36. Les objets de la série *Flash sur le Passé*, en nombre d'émissions

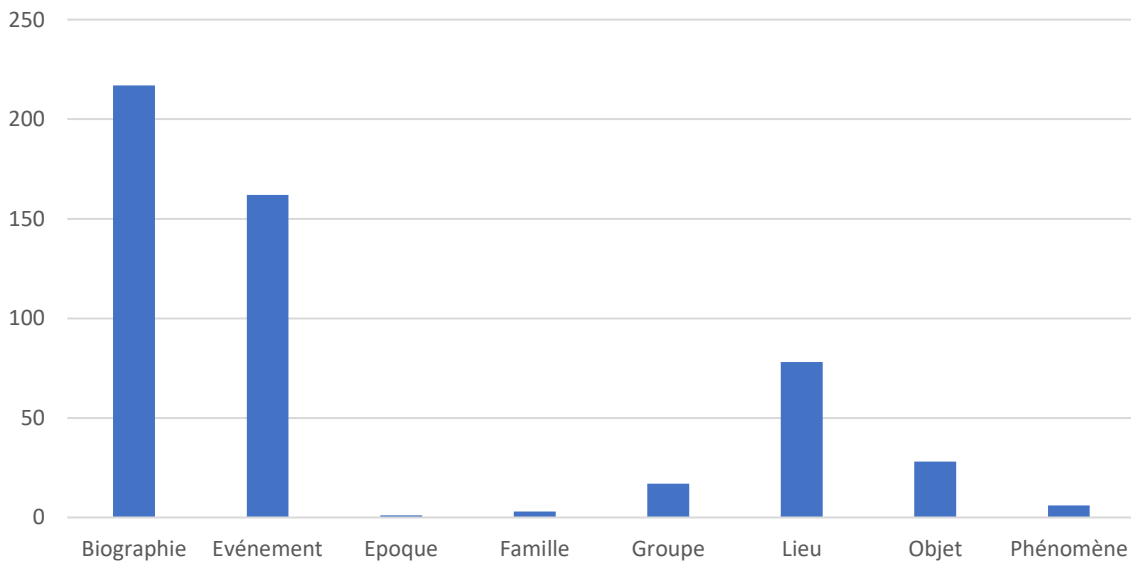


Fig. 37. Les thèmes de la série *Flash sur le Passé*, en nombre d'émissions

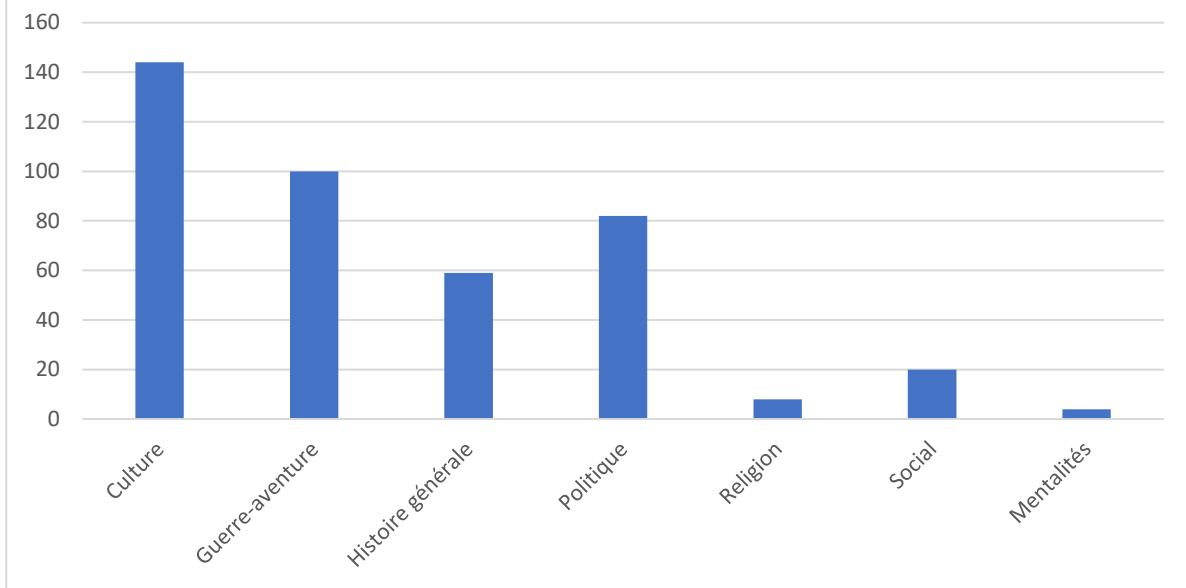


Fig. 38. Les périodes de la série *Flash sur le Passé*, en nombre d'émissions

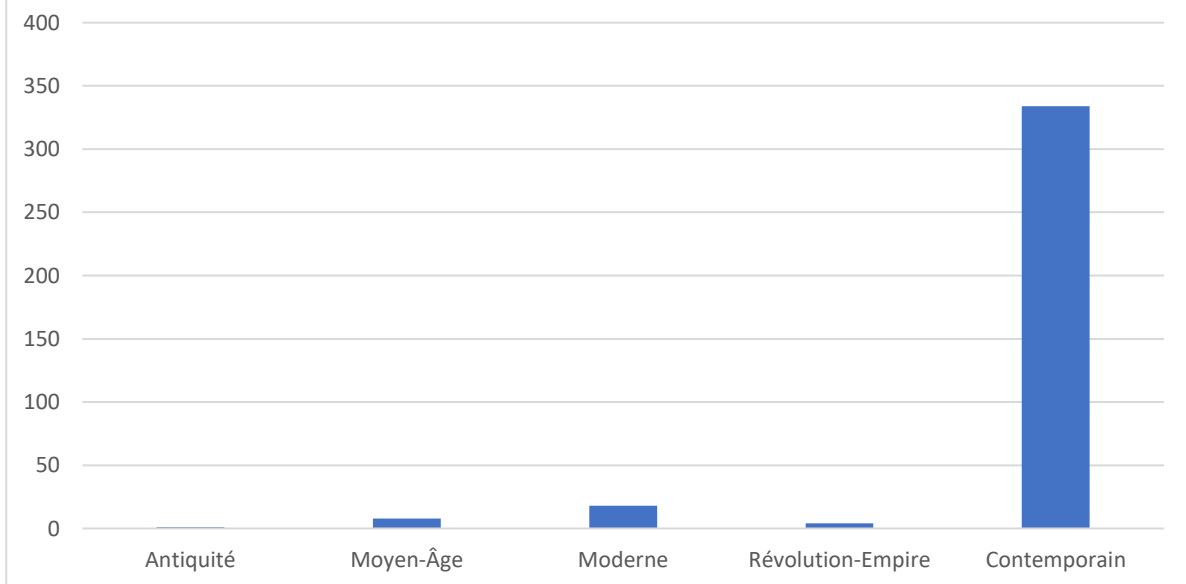


Fig. 39. Les décennies contemporaines dans la série *Flash sur le Passé*, en nombre d'émissions

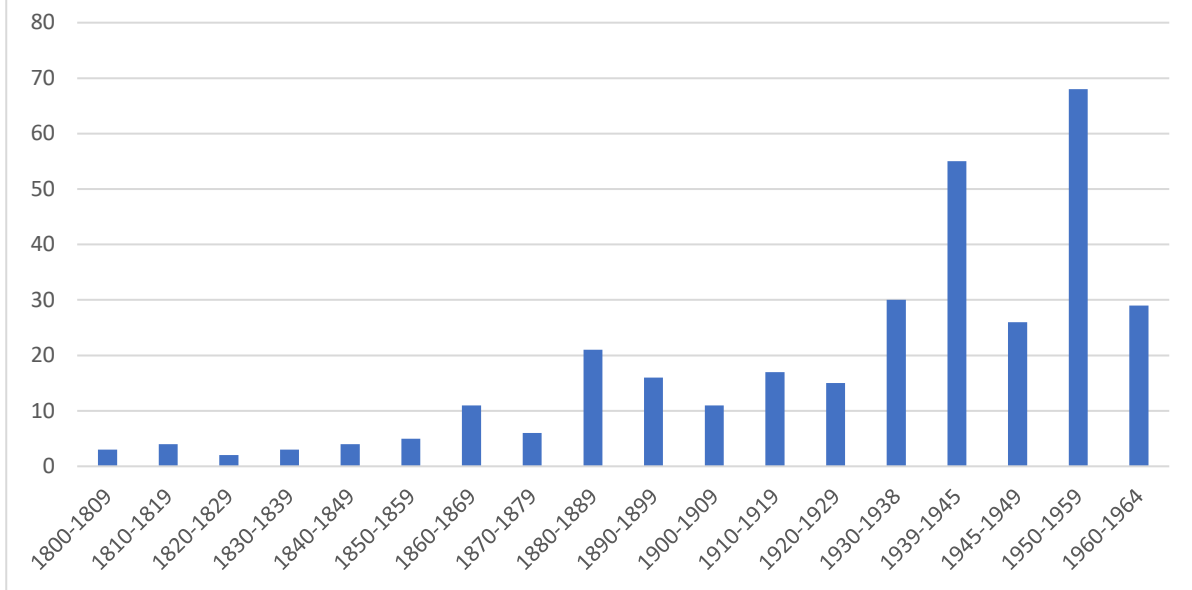


Fig. 40. Représentation du Moyen Âge et de l'époque moderne dans la série *Flash sur le Passé*, en nombre d'émissions

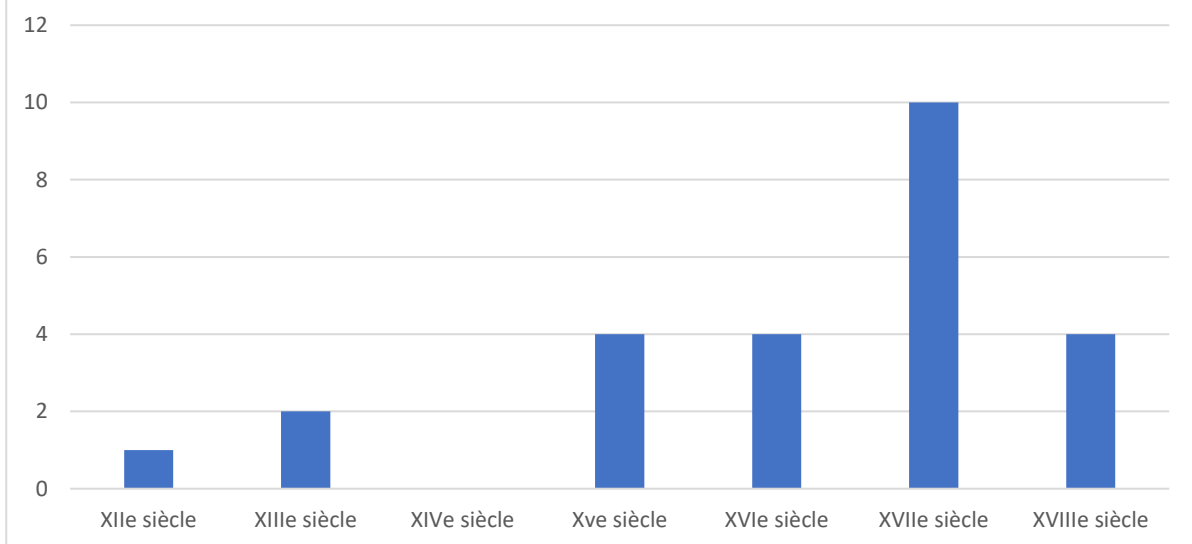


Fig. 41. Zones géographiques dans la série *Flash sur le Passé*, en nombre d'émissions

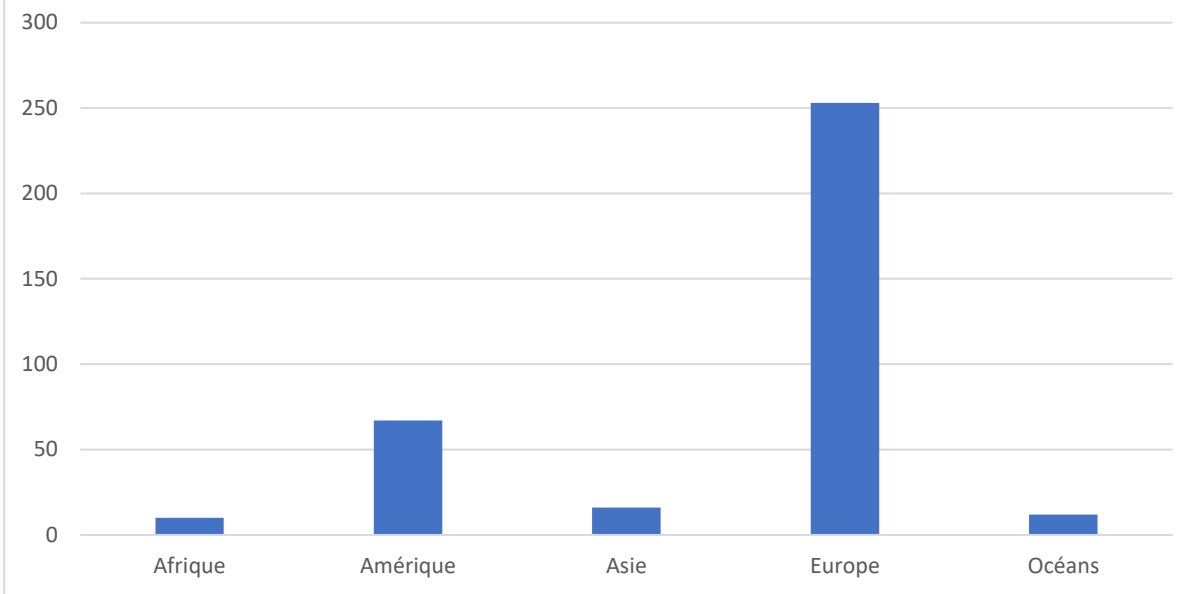
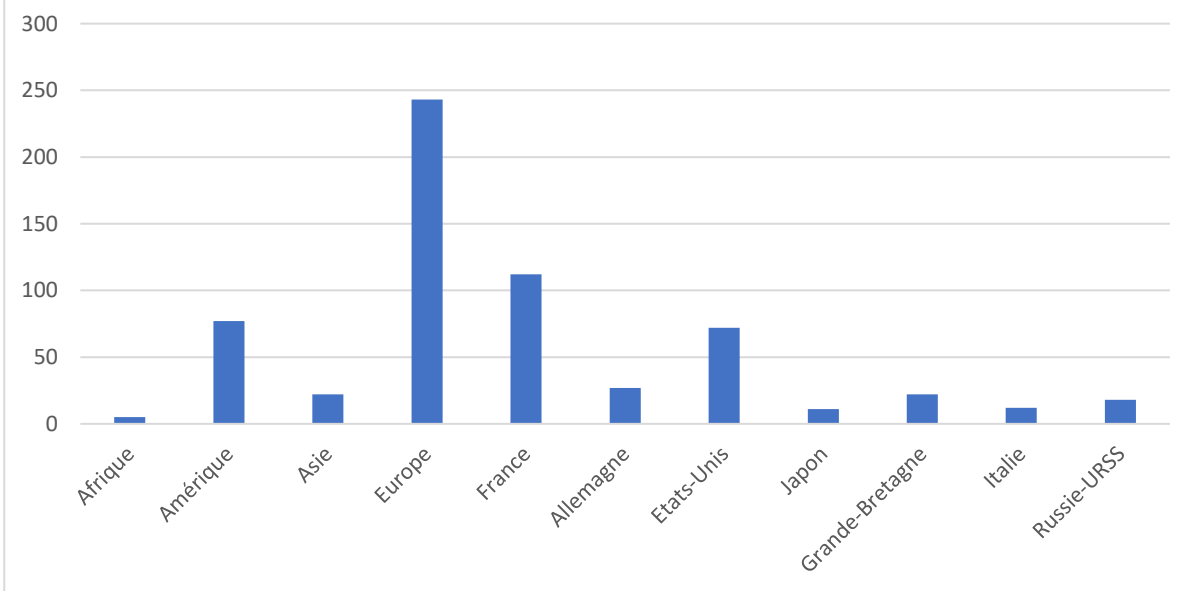


Fig. 42. Origine géographique des personnages de la série *Flash sur le Passé*, en nombre d'émissions



Annexe III. Exemple d'une notice descriptive d'émission issue des bases de données de l'INA.

Titre propre	La revanche 1870-1900
Titre collection	Ceux qui se souviennent
Chaîne de diffusion	TF1
Date de diffusion	07/11/78
Jour	mardi
Statut de diffusion	Première diffusion
Heure de diffusion	20:30:00
Heure de fin de diffusion	21:28:20
Durée	00:58:20
Thématique	Histoire
Genre	Documentaire ; Récit portrait; Interview entretien
Type de description	Emission simple
Générique	REA,Knapp Hubert; PRO,Dhordain Roland; PRO,Goue Michel; PAR,Debré Robert (Médecin); PAR,Humbert Jeanne (Libertaire)
Descripteurs	Vie quotidienne ; histoire ; France ; Belle Epoque ; république ; patriotisme ; Boulanger Georges ; militarisme ; mémoire ; souvenir ; Alsace ; chanson ; Lorraine ; guerre ; 1870 ; mode de vie ; mode de vie traditionnel ; Dreyfus Alfred ; joie
Descripteurs secondaires	France
Résumé	Loin de l'histoire officielle, cette série d'Hubert KNAPP sur la France de l'Entre-deux-guerres est une évocation de l'histoire du début du siècle par ceux qui l'ont vécue. Des témoins de toutes conditions sociales (ouvriers, paysans, employés, petits commerçants, instituteurs...), de toutes origines

	<p>géographiques, de toutes opinions religieuses ou politiques racontent leurs souvenirs. En ayant choisi la subjectivité, ce récit à plusieurs voix de la mémoire collective, donne un regard nouveau sur les périodes concernées.</p> <p>La revanche 1870-1900, autour de Robert Debré. Première émission d'une série de trois, il s'agit d'une évocation des années 1870-1900 constituée d'une suite d'interviews de personnes de toutes conditions sociales, de toutes origines géographiques, et de toutes opinions religieuses. Elles se souviennent d'événements qui ont marqué leur enfance ou de récits vécus par leur parents ou grands-parents : la France militariste d'après la défaite de 1870, l'esprit républicain qui régnait, les conditions de vie difficiles. Mais malgré la misère qui côtoie encore la richesse ceux qui se souviennent disent tous qu'à cette époque la France était gaie. Ils témoignent de leur admiration pour les militaires, du plaisir à contempler les revues militaires, d'une France militariste. Ils évoquent les souvenirs lointains d'enfants pleins d'émerveillement pour les costumes et parades militaires, un patriotisme très républicain, l'importance des traditions familiales et la transmission des souvenirs aux enfants, le mode de vie de l'époque, l'affaire Dreyfus, les distractions et les bals, la Tour Eiffel et la découverte de l'Exposition universelle de Paris de 1889.</p> <p>Avec les témoignages de monsieur Robert DEBRÉ, Albert DESPAQUIS, Nicolas HILLARD, Joseph ARNOUD, madame Jeanne HUMBERT (ou Henriette Jeanne RIGAUDIN - libertaire), Raoul BÉNESSE, E. CARLE, Théodule GAUTHIER, Paul PETITJEAN, Jeanne et Clémentine HUSSON, monsieur et mademoiselle LEPAGE, M. LOUBET, M. NASSIET, Georges LÉPAGNOL, Lucien LOUBET, J. LOUBET et les 2 soeurs Esther et Armande. Et les chansons de l'époque : "En revenant de la revue", "Marseillaise boulangiste" (C'est Boulanger qu'il nous faut...), "La marseillaise" ...</p>
Société de programmes	Télévision Française 1
Nature de production	Production propre
Producteurs	Producteur, Boulogne Billancourt : Télévision Française 1, 1978
ID Notice	CPA78054395

Table des matières

Remerciements.....	5
Sommaire.....	7
Introduction générale. Faire l'histoire d'un genre	13

PREMIÈRE PARTIE. MISE AU POINT. LE DOCUMENTAIRE HISTOIRE DE TÉLÉVISION : ÉTUDE D'UN GENRE (1949-1989).....	45
--	----

Chapitre premier. Montage : élaboration d'un corpus et méthode descriptive	47
A. Comment adapter une définition théorique aux réalités de la création télévisuelle ?.....	47
B. Quelles conditions et méthodes de la recherche ?.....	50
C. Émissions exclues du corpus	51
1. Émissions de patrimoine	52
2. Émissions artistiques	53
3. Émissions littéraires.....	54
4. Fictions	54
5. Émissions de plateau	55
D. Quel accès aux sources ?	55
E. De l'utilité du quantitatif	57
F. Quels critères d'analyse ?	60
G. Étudier un genre, étudier des formes	61
H. Quels éléments de comparaison quantitatifs ?.....	62

Chapitre II. Plan large : les formes du documentaire	65
A. Répartition chronologique	65
B. Des émissions en séries	68
C. Formats et formatage.....	73
D. Vers une grille des programmes.....	75
1. Programmation annuelle	76
2. Clio de 9 à 10. Programmation hebdomadaire et quotidienne	77
3. Documentaires à la chaîne.....	79

Chapitre III. Panoramique : les contenus du documentaire historique	83
A. Objets	83
B. Thèmes	86
C. Temps et périodes.....	89
D. Histoire-géographies	100
1. Enjeux des représentations géographiques.....	100
2. Zones géographiques représentées.....	102
3. Origine des personnages historiques	103
 Chapitre IV. Zoom avant : les sujets des documentaires	107
A. Biographies et personnages	108
B. Guerres et conflits	110
C. Sujets politiques	113
D. Petit et grand écrans.....	114
E. Les autres sujets culturels	117
F. L'aventure.....	119
G. Groupes invisibles	119
H. Titres et récit.....	122
1. Ecritures de l'histoire.....	124
2. Histoire et écriture	126
 Chapitre V. Insert : <i>Flash sur le passé</i>	129
A. Objets	130
B. Thèmes	131
C. Périodes.....	132
D. Représentations et origines géographiques	133
E. Sujets.....	135
 Conclusion	137
 DEUXIÈME PARTIE. LES DOCUMENTAIRES HISTORIQUES AVANT LE DOCUMENTAIRE TÉLÉVISÉ (1949-1964).....	141
Introduction	143

Chapitre premier. Naissance d'un genre	147
A. La RTF et ses organes de décision	147
1. Une maison à étages.....	147
2. Un comité pour la télévision.....	149
B. Définir un genre	152
1. Le préalable radiophonique.....	152
2. Naissance et reconnaissance d'un genre	154
a. Une organisation inspirée de la radio.....	155
b. Le documentaire : Programmes ou Information ?.....	156
C. Télévision culturelle et documentaires historiques	159
1. Les émissions culturelles, une gloire télévisuelle ?.....	159
2. Une conquête des programmes.....	162
Chapitre II. Le documentaire, un genre télévisuel mineur ?	165
A. Le règne de la dramatique	165
1. La télévision en direct : du théâtre à l'écran	166
2. Le triomphe de l'histoire de France : <i>La Caméra explore le temps</i>	168
3. Fiction documentée et documentaire : un mélange des genres ?	172
B. Fixation d'un genre : l'avènement du film de montage.....	182
1. Le montage d'archives, un film historien ?.....	182
2. Le film de montage avant la télévision.....	187
C. Du grand écran au tube cathodique.....	190
1. Premiers passages de frontière : le documentaire historique aux Actualités françaises.....	191
a. Images médiévales, montage moderne	192
b. La révolution de 1949	201
2. A la télévision : Le coût du documentaire	208
Chapitre III. Rôle et fonctions du documentaire dans la télévision historique	215
A. La télévision historique : missions et fonctions sociales.....	215
1. Missions de la télévision, fonctions du documentaire	215
2. Une première fonction sociale de l'histoire	218
B. Une télévision sous contrôle : censure, mythes et tabous	221
1. Un service public... au service du pouvoir	221
a. Anastasie au petit écran	222
b. Les documentaires historiques à l'épreuve de la censure	226

2. Mythes, tabous et oublis : guerres franco-françaises ou communion nationale ?	235
a. Des mythes (re)fondateurs	236
b. Oublis mémoriels, tabous historiques ?	244
3. Quand Clio brave les interdits : une histoire allégorique	250
a. Regards sur l'étranger, regards sur soi-même.....	250
b. Des mythes nationaux de l'histoire de France à l'exorcisation des mémoires	253
 Chapitre IV : L'intrusion du temps présent	257
A. L'histoire des grands hommes	257
1. <i>Les bâtisseurs du monde</i>	257
2. <i>Les Bonnes Adresses du passé</i> : la caméra se balade	260
B. L'apparition du XXe siècle.....	261
1. Premices.....	261
2. Le tournant des années soixante : le <i>Numéro spécial</i> du <i>Magazine du temps passé</i>	265
a. Rossif à la manœuvre	265
b. Images d'archives, vérités et mensonges.....	268
c. Entrée en scène du témoin	274
C. Séries en série	283
 Conclusion. Une « nouvelle mémoire » ?	289
 TROISIÈME PARTIE. LE DOCUMENTAIRE HISTORIQUE AU TEMPS DE L'ORTF (1965-1975) ...	293
Introduction	295
 Chapitre premier. L'heure du documentaire ?	299
A. La fin des dramatiques : des documentaires revigorés ?	299
1. « La conquête d'un public toujours plus vaste ». Nouvelles politiques des programmes à l'ORTF	300
a. Les genres dans la télévision des années soixante.....	300
b. Les politiques historiques de l'ORTF gaullienne.....	303
2. La disparition de <i>La Caméra</i> : la télévision endeuillée.....	318
B. Le documentaire, enfin ? La télévision historique après la <i>Caméra</i>	323
1. Reconversions médiatiques	325
a. Le dossier Decaux	325
b. « Jour après jour s'écrit l'Histoire » : André Castelot et l'amour des dates	329
2. L'histoire des journalistes	331

C. L'aire du témoin : Les Grandes batailles.....	334
1. <i>Verdun</i>	336
a. Le nouveau trio de la télévision historique.....	336
b. Le cénotaphe des Poilus.....	339
2. <i>Les Grandes batailles</i>	352
Chapitre II. Le « retour » de l'histoire à la télévision	359
A. Une crise des programmes historiques ?	359
1. La voix de la France gaulliste : <i>Mémoires de votre temps</i>	359
2. Des histoires sans aspérités.....	362
3. Une télévision en crise ?	366
a. La télévision historique, panthéon gaulliste ?	366
b. Pauvreté de la télévision historique	368
B. Le documentaire historique au tournant des années 1970	372
1. Le documentaire historique à l'épreuve de Mai 68	373
a. La grève et ses conséquences	373
b. La télévision historique après Mai 68	376
2. Le tournant des années 1970 : la télévision fait peau neuve	378
a. L'histoire entre deux rives	378
b. L'ORTF historien d'Arthur Conte.....	381
c. Nouvelles chaînes, nouvelles identités.....	387
Chapitre III. Naissance de l'historien médiatique	395
A. Figures de l'intellectuel médiatique	398
1. Du conteur au spécialiste : typologies des « bons clients ».....	399
a. Des historiens qui « passent bien »	399
b. Fonctions de l'historien : du conseiller à l'auteur de télévision	402
2. Un historien réalisateur : Marc Ferro	404
a. Un historien à la télévision	404
b. Cinéma et histoire	411
3. Découverte du public, découverts par le public	415
B. Une université audiovisuelle ?	418
1. Du côté des professionnels	420
a. Des producteurs spécialisés.....	420
b. Historien vulgarisateur ou intellectuel médiatique ?.....	423

2. Une nouvelle histoire télévisée	425
a. Quand l'université trouve le chemin de l'histoire télévisée	426
b. Montailou, village cathodique de 1970 à 1975.....	433
3. Des documentaires histori(ographi)ques ?	443
Chapitre IV. Documentaire historique, documentaire de mémoire	449
A. Le « syndrome » au petit écran	450
1. Une synthèse gaullienne des mémoires.....	451
a. Une histoire du même.....	451
b. Résistance d'un mythe.....	453
2. Autour du <i>Chagrin</i>	454
a. Munich, ou la paix pour quatre ans	455
b. Le chagrin, ou la pitié ?	459
c. Chronique d'un film français sous la censure	467
B. Commémorations télévisuelles : d'un (bi)centenaire à l'autre	473
1. Une célébration nationale : l'année Napoléon	475
2. L'absente de tout bouquet : le centenaire de la Commune de Paris.....	480
C. Trous de mémoire	491
1. L'Algérie, un tabou de l'histoire nationale	491
2. En parler dix ans après.....	496
3. Les oubliés de l'histoire.....	516
Conclusion. L'histoire et ses mémoires	519
QUATRIÈME PARTIE. L'ÉCLATEMENT DU DOCUMENTAIRE HISTORIQUE (1976-1989).....	525
Introduction	527
Chapitre premier. Le documentaire au cœur des évolutions institutionnelles	533
A. Éclatement de l'ORTF, éclatement du documentaire ?.....	533
1. La réforme de 1974.....	533
2. Les chaînes font peau neuve.....	535
B. Le documentaire dans la télévision mitterrandienne.....	538
1. Le documentaire, service public ?	538
a. Réformer l'audiovisuel public	538
b. Productions originales : l'histoire des régions	541
2. La France et ses mémoires. Pascal Ory, un historien producteur	548

3. De la télévision du passé, faisons table rase	557
a. Plus rien à cacher	558
b. Mais rien de neuf à montrer	565
C. Un genre inamovible ?.....	568
1. Des acteurs intouchables	569
a. Alain Decaux, documentariste	570
b. Daniel Costelle, producteur à la conquête du monde	576
2. L'ambition d'un genre	581
a. Les « grandes » séries : le documentaire explorateur	581
b. Documentaire-spectacle, ou création télévisuelle ?	585
Chapitre II. Le triomphe de la nouvelle histoire.....	591
A. Petit écran, histoire totale : Braudel et sa <i>Méditerranée</i>	595
1. Le maître d'une école	596
2. Le documentaire, genre historiographique ?	604
a. « Ce sont les mêmes gestes qu'autrefois, mais accomplis par des jeunes gens en blue-jeans »	604
b. Des formes cinématographiques de l'historiographie ?.....	612
B. La maîtrise totale de l'histoire : Duby et <i>Le temps des cathédrales</i>	622
1. Un grand historien au petit écran	624
2. De l'an Mil aux temps nouveaux.....	632
C. Un nouveau « Monsieur Histoire » : Ferro est de retour	648
1. Plus papiste que le pape : une série « façon Braudel »	649
2. Vers des histoires parallèles	655
D. Les héritiers de la nouvelle histoire : la jeune garde à la télévision	659
Chapitre III. Retour du refoulé et règlements de comptes.....	667
A. Histoire du temps (omni)présent.....	670
1. Historicité du contemporain	670
2. Une obsession télévisuelle	672
B. L'éclatement du <i>syndrome</i>	676
1. Rétro-viseur : les mémoires du XXe siècle à la télévision	678
2. Retour du refoulé : les années noires dévoilées	680
a. La collaboration : mise en accusation modérée.....	682
b. La défaite, l'occupation : nouveaux regards	684

3. Affronter l'horreur : le génocide à la télévision	696
a. Du génocide à l'Holocauste	698
b. Tu n'as rien vu à Treblinka	702
c. La Shoah sans le génocide ?.....	718
C. Combats d'arrière-garde	727
1. Le documentaire, bastion du gaullisme ?	730
2. Histoire militaire, histoire politique.....	737
D. Brèche ouverte : la fin des tabous ?.....	744
1. En finir avec la colonisation	745
a. Quand les statues meurent, elles vont à la télévision.....	745
b. L'Algérie, vingt ans après	749
2. Mai 68 et l'air révolutionnaire.....	754
a. L'événement et ses répercussions	755
b. Une histoire des luttes.....	764
c. Des grands moments de la conscience télévisuelle.....	766
 Chapitre IV. Vers une mémoire télévisuelle ?.....	 773
A. Images d'archives	776
1. La caméra explore les traces du temps.....	777
2. Découverte de l'archive audiovisuelle	780
B. Le « premier ciné-club de France »	783
1. Les images fixes comme prélude.....	783
2. De l'histoire du cinéma.....	786
3. Au cinéma et l'histoire.....	793
C. La télévision à la découverte d'elle-même.....	795
1. D'un institut à l'autre	796
a. Passages de frontière	797
b. L'histoire en germe	801
2. Montrer l'histoire de la télévision... à la télévision	805
a. Rue des archives	805
b. Trente ans de télévision	824
3. La télévision se souvient.....	827

D. L'audiovisuel dans tous ses états.....	830
1. Saisir les mémoires du XXe siècle : le spectateur comme partenaire.....	830
a. Filmer la vie	830
b. Portraits et souvenirs	833
2. La télévision critique	837
Chapitre V. Un genre éclaté : écritures pour tous	843
A. Le documentaire réparateur : un genre universel ?.....	843
1. Parler des femmes	845
a. Des femmes dans l'histoire	846
b. ... à l'histoire des femmes	848
2. Ouvrir la focale : le documentaire à la conquête du monde.....	856
B. Une écriture personnelle : un genre individualiste ?	863
1. Des témoins dans l'histoire	864
2. Une quête d'identité	871
C. Des histoires plurielles : élargissement ou perte de repères ?.....	873
1. Entrée en scène de l'historien amateur	874
2. Quelle contre-analyse de la société ?.....	878
Chapitre VI. 1989, fin de siècle ?	887
A. Les résurgences du roman national	889
1. Célébrer l'histoire de la France millénaire	889
a. La légende des siècles	889
b. L'empire contre-attaque	891
2. Le roman national républicain	894
B. Il était une fois la Révolution française.....	901
1. Un événement scientifique : la mission du Bicentenaire.....	903
a. Mission Clio	903
b. Un historien commémorateur	906
2. Une commémoration télévisée.....	908
a. Les enjeux politiques de la commémoration.....	908
b. De l'histoire à la fête : le documentaire dans tous ses états.....	911
3. Des affrontements historiographiques : le documentaire, toujours.....	914
a. Une histoire bataille	914
b. Combats à distance	917
C. Déjà, le XXIe siècle ?.....	923

Conclusion. Tout ça pour rien ?	927
Conclusion générale. « Document[aire]. Toujours de la plus haute importance. ».....	931
ÉTAT DES SOURCES	940
Sources écrites	941
Sources orales	991
BIBLIOGRAPHIE.....	967
Historiographie	969
Histoire culturelle.....	975
Histoire et mémoire	979
Identités et commémoration.....	980
Conflits de mémoires	981
Mémoires du XXe siècle	982
Histoire des médias.....	985
Histoire générale des médias	985
Histoire de la télévision.....	987
Sociologie des médias.....	993
Réception et publics	993
Professionnels de la télévision	994
Histoire et audiovisuel	997
Film et histoire.....	997
Images dans l'histoire	1003
L'histoire à la télévision	1005
Film et genre documentaire.....	1009
PIECES JUSTIFICATIVES	1013
I. Procès-verbal de la séance du Comité des programmes de télévision de l'ORTF du 29 avril 1965..	1015
II. « Regardez, mesdames, dans vos greniers. » Marcel Ophuls.	1023
III. La télévision par les réalisateurs de <i>Rue des archives</i>	1029
IV. Un historien à la télévision : Pascal Ory.	1035
A. Un historien producteur : <i>Mémoires de France</i> et <i>La civilisation du rugby</i> , 1982-1984.	1037
B. Expert, conseiller, médiateur ? Premières incursions à la télévision, 1976-1981.....	1044
C. Télévision, histoire, création : quelques réflexions.....	1050
V. <i>Shoah, un contre-mythe</i> . Claude Lanzmann.....	1057
VI. Instructions de réalisation pour la série <i>Propaganda</i>	1063

ANNEXES	1067
Annexe I. Corpus de documentaires historiques diffusés à la télévision française (1949-1989).....	1069
Annexe II. Graphiques pour l'étude quantitative d'un corpus de documentaires historiques.....	1231
Annexe III. Exemple d'une notice descriptive d'émission issue des bases de données de l'INA.	1265