Université Paris I
Panthéon-Sorbonne

Bulletin

de

l'Institut
Pierre Renouvin

numéro 26
Automne 2007

BULLETIN DE L'INSTITUT PIERRE RENOUVIN
1, rue Victor Cousin
75005 Paris
Tél. : 01 40 46 27 90
Télécopie : 01 40 51 79 34
Courriel : ipr@univ-paris1.fr
Site Internet : http://ipr.univ-paris1.fr

REDACTION :
Robert Frank, Rédacteur en chef,
Félix Chartreux, Jérémie Tamiatto, Secrétaires de rédaction,

Farid Ameur, Anaïs Fléchet, Annick Foucrier, Jean-Michel Guieu, Denis Guthleben, Hélène Harter, Véronique Hébrard, Catherine Horel, Audrey Kichelewski, Marie-Françoise Lévy, Bernard Ludwig, Antoine Marès, Jean-Philippe Namont, Jenny Raflik, Hugues Tertrais, Géraldine Vaughan.

© Institut Pierre Renouvin, 2007
ISSN 1276-8944

SOMMAIRE

ÉDITORIAL
Marie-Françoise Lévy p. 11

Patrick Alvès
• L'Union européenne de Radiodiffusion, 1950-1969. Une approche internationale et communautaire de la télévision p. 19

Juliette Farcy
• Réception et circulation du cinéma ouest-allemand en France, 1974-1984 p. 35

Barbara Jung
• L'image télévisuelle comme arme de guerre. Exemple de la guerre du Biafra, 1967-1970 p. 49

Denis Guthleben
• Le monde en bref ? Télévision française et politique étrangère américaine p. 65

Olivia Brender
• Fiction et événement. Le 11 septembre dans les séries télévisées américaines, p. 81

2001-2003

Lorraine Michaud
• Terrorisme et terroristes dans les films américains p. 97

Christelle Canto
• Le coup d'État du Mouvement des Forces Armées du 25 avril 1974 au Portugal à partir des archives de la radio p. 113

Andreï Kozovoï
• La dernière bataille de la Guerre froide sur les ondes : les Soviétiques et l'information radiophonique sur les États-Unis, 1975-1985 p. 123

Katsiaryna Zakharava
• Pavel Lounguine : vision d'un réalisateur russe à travers les médias français p. 135

Félix Chartreux
• La sortie de *Quand passent les cigognes* en France. Configuration d'un succès cinématographique soviétique en 1958 p. 151

ENTRETIENS

• Entretien d'Antoine Marès avec Thomas Schreiber, 27 janvier 2007 p. 169

LIEUX DE RECHERCHE

Claude Mussou
• Les sources de la radio et de la télévision pour l'historien du temps présent p. 189

Sébastien Le Pajolec
• Les archives françaises du film à Bois d'Arcy p. 201

Sébastien Le Pajolec
• La Bibliothèque du film p. 207

Rosa Olmos
• La Bibliothèque de documentation internationale contemporaine : un fonds documentaire audiovisuel pour l'étude des relations internationales p. 213

VIE DES CENTRES

Toutes les informations concernant les centres sont désormais disponibles sur le site http://ipr.univ-paris1.fr

Centre d'histoire nord-américaine
Directeur : Annick FOUCRIER

Centre de recherches d'histoire de l'Amérique latine et du monde ibérique
Directeur : Annick LEMPÉRIÈRE

Centre de recherches sur l'histoire de l'Europe centrale contemporaine
Directeur : Antoine MARÈS

Centre de recherches sur l'histoire des Slaves
Directeur : Marie-Pierre REY

Centre d'histoire des relations internationales contemporaines
Directeur : Robert FRANK

Éditorial

***M**ARIE-**F**RANÇOISE **L**ÉVY*

Le *Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin* se penche, dans ce numéro, sur les médias dans les Relations internationales au vingtième siècle en observant plus spécifiquement la radio, le cinéma et la télévision. Le sujet aiguise nos attentes et éveille notre curiosité. Si nous pouvons aujourd'hui prendre la mesure de l'inscription des domaines culturels dans l'historiographie contemporaine et plus particulièrement dans les Relations internationales[1], il n'en demeure pas moins que la rencontre entre l'histoire, ses nouveaux objets et territoires, se poursuit et se transforme ; fabrique qui contribue à remodeler l'espace et les rivages de l'historien et à élargir les problématiques de l'histoire du temps présent. En témoignent les onze articles de ce bulletin qui couvrent l'Amérique du Nord, l'Europe centrale, le monde russe et soviétique et l'Europe occidentale ; et les cinq contributions portant sur les lieux et les sources : un foisonnement de matériaux aujourd'hui organisés à des fins de recherches.

La particularité des travaux présentés ici, tient à la place des médias compris comme vecteurs ou comme acteurs des échanges internationaux et comme sources de cette histoire. Ils s'appuient sur un ensemble de notions – transferts culturels, circulation, réception, réappropriation – donnant ainsi un éclairage contrasté de leurs usages.

---

1 *Relations Internationales*, Revue trimestrielle d'histoire, « Culture et relations internationales », n° 24 et 25, 1980 ; *Relations Internationales*, Revue trimestrielle d'histoire, « Diplomatie et transferts culturels au XXe siècle », n° 115 et 116, automme-hiver 2003.

Une étude de Patrick Alvès sur l'Union Européenne de Radiodiffusion ouvre ce dossier. Elle privilégie une approche internationale de l'Institution qui se constitue comme un moyen de coopération et un forum entre 1950 et 1969. Elle met en perspective le maillage du territoire en émetteurs à l'échelle européenne, conditions de création d'une zone de libre-échange et de circulation des programmes de télévision qui s'installe à partir de 1954. Au fondement de ce projet s'inscrivent les télévisions comme auxiliaires de la construction culturelle de l'Europe. Les potentiels techniques de la télévision sont pensés comme outil au service de « la compréhension entre les peuples ». Ainsi des programmes aux caractères spécifiques circulent sur la scène européenne : cérémonies religieuses et politiques, compétitions sportives, Grand prix Eurovision de la chanson, échanges de sujets d'actualités à partir de 1962 : un ensemble de spectacles qui permettent de contourner les obstacles linguistiques, les traditions culturelles propres à la mémoire et aux légendes des pays en présence ou les formes spécifiques d'écriture et de conception du récit. Face au défi de la mondiovision, la vocation internationale de l'UER est mise à l'ordre du jour comme une priorité. Il s'agit d'assurer la pérennité d'un modèle de développement dans un contexte où s'affirme la prééminence technique américaine à laquelle vient faire écho celle de l'URSS avec la création, en 1965, d'Interspoutnik. La recherche de cette troisième voie tend vers un rééquilibrage des forces tout en voulant « améliorer la compétitivité du Vieux Continent ».

Deux textes s'emparent de la problématique de la radio. Andreï Kozovoï analyse « la dernière bataille de Guerre froide sur les ondes » et plus particulièrement le lien entre les Soviétiques et l'information sur les États-Unis entre 1975 et 1985 en privilégiant la réception des programmes diffusés par un outil qui, écrit-il, permet un dialogue plus flexible et une participation des auditeurs avec, par exemple, la lecture à l'antenne de leurs courriers. Il s'appuie également sur une enquête concernant la réception des informations internationales officielles et il se penche sur l'écoute des radios américaines : traces qui laissent penser que de 14 % à

50 % des Soviétiques seraient concernés, notamment un public jeune et plutôt citadin. Si cette étude, dans le sillage des travaux de Jacques Sémelin et de Tristan Mattelart[2], nourrit une réflexion sur le caractère stratégique de l'information dans les relations Est-Ouest, la contribution de Christelle Canto sur « Le Coup d'Etat du Mouvement des Forces Armées du 25 avril 1974 au Portugal » inscrit la radio au cœur de l'événement. Acteur de premier plan, la radio comme arme de guerre et comme outil de large diffusion, est mobilisée comme signal du déclenchement des opérations. À partir des archives de la radio, elle met en perspective les stratégies d'organisation et de relais interne pour contourner la censure et assurer la transmission de l'information au service de la mobilisation et du soulèvement. Elle souligne l'importance de la radio dans la mise en pratique du plan : du soulèvement au renversement du régime. Ce chapitre sur la « bataille des ondes » trouve son prolongement dans un entretien réalisé par Antoine Marès avec Thomas Schreiber, journaliste depuis 1951 à la Radio Télévision Française, pionnier des Émissions françaises vers l'étranger (EVE) et plus précisément des émissions vers l'Est pendant la Guerre froide. Témoignage passionnant d'une carrière et d'un engagement où se relaient les reportages radio et les articles publiés dans la presse écrite, notamment pendant les événements de Budapest. Là encore, le rôle de la radio comme outil de communication permettant une circulation et une transmission de l'information fluide et dont l'écoute constitue un lien contre l'isolement, est mis en perspective de même que les modes d'écoute et de contrôle des émissions pendant cette période.

La contribution de Barbara Jung accompagne le passage de la radio vers la télévision, saisie à son tour comme arme de guerre. Elle étudie l'image télévisuelle lors de la guerre du Biafra entre 1967 et 1970, cette guerre de trente mois très largement couverte par la télévision en France. Elle montre

---

2 Tristan Mattelart, *Le cheval de Troie audiovisuel. Le rideau de fer à l'épreuve des radios et télévisions transfrontalières*, Grenoble, PUG, 1995. Jacques Semelin*, La liberté au bout des ondes. Du coup de Prague à la chute du mur de Berlin,* Paris, Belfond, 1997.

comment les images de la famine se constituent comme arme médiatique de juillet à septembre 1968. Les images de l'aide humanitaire, écrit-elle, ont une envergure spectaculaire et une force de mobilisation des opinions contribuant à un « mouvement de conscience humanitaire » sans pour autant impliquer un mouvement politique en faveur de l'indépendance du Biafra. La couverture de la guerre du Biafra a donc joué un rôle dans le conflit, écrit-elle, en jetant « les bases de l'humanitaire moderne » et en contribuant à l'élaboration d'une nouvelle représentation de la victime de guerre.

Filmer comme représenter la guerre c'est aussi penser la réception des images et le regard porté sur la guerre. « La guerre se prépare dans l'univers symbolique, elle se travaille », rappellent Maryline Crivello et Thierry Fabre, « à partir du regard porté sur l'Autre »[3]. Les deux études sur le terrorisme et les événements du 11 septembre 2001 apportent des éclairages différents selon les genres, qu'ils s'agissent des films de fiction ou des séries télévisées américaines. En effet, la production cinématographique est freinée à la suite du choc provoqué par les attentats du 11 septembre, alors qu'Olivia Brender souligne que la série télévisée, « une forme originale de récit fleuve » qui s'écrit au jour le jour se caractérise par une capacité de réaction rapide à la réalité environnante. Les personnages de séries ont la même culture que les téléspectateurs et évoluent dans un monde qui se donne comme identique à celui dans lequel vit son public. Ces programmes vont ainsi intégrer très rapidement l'événement en envoyant tout d'abord des signes de solidarité avec les victimes, en supprimant les scènes sensibles (explosions) puis en évoquant les conséquences de l'événement dans le déroulement des histoires personnelles : « portraits sombres de l'Amérique », personnages blessés, traumatisés qui sont en décalage par rapport au mythe du héros positif, celui même que le cinéma américain fabrique. Un héros que Lorraine Michaud décrit calme, rassurant, courageux, intègre – un héros

[3] Maryline Crivello et Thierry Fabre, *Regarder la guerre*, Arles, Actes Sud, coll. « La pensée de midi », n° 9, Hiver 2002-2003.

aux valeurs reconnues à l'échelle internationale auquel est opposée la figure brutale et cruelle du terroriste : l'ennemi invisible. Ces films de divertissement expriment les peurs des États-Unis, désignent les puissances du bien et du mal, n'adoptent pas de point de vue sur la politique étrangère américaine. Les séries américaines fabriquent des images qui nourrissent l'imaginaire mais elles sont une chambre d'écho des questionnements qui ont accompagné ces bouleversements. Les séries se sont situées, écrit O. Brender, comme « un élément d'incarnation de l'imaginaire d'une société transformée ».

Du côté français, quelle place le *Journal de 20 heures* sur les grandes chaînes généralistes accorde-t-il aux relations internationales et à la politique étrangère des États-Unis ? Tel est le sujet de l'article de Denis Guthleben qui met en évidence le poids des guerres et leur « place de choix dans l'information télévisée ». Mais l'auteur s'interroge également sur les repères visuels qui traduisent, expliquent, énoncent en peu de mots et de temps – ce sont les contraintes du média – des processus longs et complexes. La fabrication d'images symboliques est alors finement observée : signatures d'accord, poignées de mains, descentes d'avion, présence du reporter figurant l'attente des décisions et l'importance des événements. Médias qui certes rapportent l'événement tout en restant, constate-t-il, aux portes de la table des négociations.

La troisième partie de ce dossier est consacrée au cinéma sur la scène internationale. Trois articles, s'inscrivant dans des aires culturelles et des périodes distinctes, établissent les Festivals – et plus particulièrement le Festival de Cannes – comme plate-forme des relations culturelles internationales à partir desquelles s'opèrent la réception et la circulation des œuvres. L'analyse par Félix Chartreux du film *Quand passent les cigognes*, porte sur le « caractère assez exceptionnel » de sa réception en France, en 1958 : caractère qui résulte d'une « configuration internationale et culturelle particulière » alors même que les échanges culturels sont peu développés entre l'URSS et la France. Il s'agit ici de comprendre le succès public de ce film « culte » ayant obtenu la Palme d'or à Cannes et les

« enjeux d'un transfert culturel assez unique en son genre », écrit l'auteur : un film qui renouant avec la tradition du cinéma russe des années vingt est compris notamment comme un témoignage à valeur documentaire.

En mai 1990, le Festival de Cannes rend hommage à Tatiana Samoïlova, l'héroïne de *Quand passent les cigognes*. En cette même édition, Pavel Louguine reçoit le Prix de la Mise en scène pour son œuvre, *Taxi Blues*. Katsiaryna Zakharava montre comment le cinéaste, érigé dès lors en témoin ayant « une étonnante capacité de décrire la société russe par l'image », est alors durablement plébiscité par les médias français jusqu'en 2004, date de la sortie de son film *Un nouveau russe* qui lui ouvre les voies de la reconnaissance en Russie. Ce cinéaste et son œuvre se constituent ainsi, pour les chaînes de télévision en France, comme une passerelle entre deux mondes ; lui-même, circulant, incertain et attentif comme un passeur orientant les regards du voyageur d'une rive à l'autre.

Juliette Farcy s'intéresse également à la question de la circulation et de la réception du cinéma. Elle étudie l'exemple du cinéma allemand en France dans les années 1974-1984. Elle met en perspective la construction d'une image de l'Allemagne par la critique au travers de l'interprétation française des films, consacrés pour la plupart à Cannes : œuvres de Rainer Werner Fassbinder, Volker Schlöndorff, Margarett von Trotta, Wim Wenders... Elle montre quelle en fut la lecture politique et quelles furent les conséquences en France de la réflexion allemande sur la Seconde Guerre mondiale développée dans ces films. Enfin, cette étude permet de comprendre comment ce cinéma, consacré sur la scène culturelle internationale de Cannes, et reconnu par la presse française, sort de sa confidentialité en Allemagne : ce qui permet au public allemand de découvrir un cinéma qui lui était adressé.

Ces travaux viennent avec d'autres éclairer une part de l'histoire des relations culturelles internationales. Ils renvoient à la problématique délicate de l'image de l'autre qui – comme l'écrivait Robert Frank, peut

aussi renvoyer « à la contre-image de soi »[4]. L'image de l'Autre est sans doute une construction, un prétexte pour parler de soi comme elle est un support de représentations des hantises du passé et des craintes de l'avenir : de l'interprétation en suspens du présent. Dans le même temps, les œuvres étudiées sont productrices de représentations qui produisent dans leur réception un déplacement du regard, un dépaysement, un déplacement des repères, la confrontation d'expressions et de sensibilités.

L'ensemble de ces contributions s'appuient sur des corpus remarquables. La dernière partie de cette livraison est donc consacrée à la présentation des lieux de recherches en France : à leur diversité et à la richesse des patrimoines qui les constitue. Alain Carou présente les collections vidéographiques de la Bibliothèque nationale de France : photographies, disques, films, vidéo, le multimédia et enfin le web. Signalons notamment la richesse du cinéma documentaire. Claude Mussou remet en perspective le tournant que constitue la loi sur le dépôt légal du 20 juin 1992 qui introduit la reconnaissance patrimoniale des œuvres de la radio et télévision et confie à l'Institut national de l'Audiovisuel la mission de conservation et de consultation des œuvres dont l'accroissement annuel est de 350 000 heures pour la télévision et de 180 000 heures pour la radio. L'INA permet également la consultation des sources écrites de la radio et de la télévision : journaux de programmes, rapports de chefs de chaîne, conducteurs des journaux télévisés... Quant aux Archives françaises du Film, elles sont composées de collections de courts et longs métrages, actualités, documentaires, fictions et publicités, enrichies grâce à des dépôts, des dons et acquisitions. Aujourd'hui, la consultation des Archives françaises du film a lieu à la BNF. De l'autre côté de la Seine, siège la Cinémathèque française : là même où se trouve désormais installée la Bibliothèque du Film (BIFI) dont les fonds constituent une ample documentation comprenant livres, revues, scénarios et revues de presse,

---

[4] Robert Frank, « Images et imaginaire dans les relations internationales depuis 1938 : problèmes et méthodes », Les *Cahiers de l'IHTP*, n° 28, sous la direction de Robert Frank avec la collaboration de Maryvonne Le Puloch, juin 1994.

photographies, affiches, dessins, collections de films (DVD et VHS). Ajoutons à ces lieux, le Centre des archives contemporaines où sont notamment conservés les documents des ministères de la Culture et les archives audiovisuelles des ministères. Enfin, la Bibliothèque de documentation internationale contemporaine (BDIC) comprend un fonds original de cinq mille documents sur les deux guerres mondiales, la guerre d'Espagne, le communisme en Europe, la guerre d'Algérie... mais aussi l'exil et l'immigration. Autant de matériaux et de chantiers pour une histoire culturelle des Relations internationales.

L'Union Européenne de Radiodiffusion, 1950-1969

Une approche internationale et communautaire de la télévision

***P**ATRICK **A**LVES*

L'Union européenne de radiodiffusion (UER) est fondée le 12 février 1950 lors de la Conférence de Torquay en Grande-Bretagne. Elle est une association transnationale, à but non lucratif, d'organismes de radiodiffusion de service public d'Europe de l'Ouest.

Sa création coïncide avec l'émergence, au tournant des années cinquante, d'un nouveau moyen de communication : la télévision. Or, dans le contexte de bouillonnement culturel de l'après-guerre, certains pionniers de l'Union expriment la volonté inédite de ne pas faire de la télévision balbutiante une affaire nationale, mais internationale. Ainsi, Jean d'Arcy[1] mentionne le fait que « pour faire une bonne télévision, il faut au moins un continent, les États-Unis ou l'Europe, par exemple »[2]. Dans cette nouvelle vision internationale de la communication audiovisuelle, la télévision naissante est conçue comme un instrument sortant de ses frontières pour donner une image et une compréhension plus larges. Dans cette optique, l'idée d'un échange de programmes télévisuels se fait jour.

Dès lors, contrairement aux précédentes réflexions sur le sujet, nous abordons et élargissons l'étude de l'UER à sa dimension internationale, en insérant, dans toute la mesure du possible, l'organisation dans le jeu des

---

1 Chargé des Relations internationales de la Radio-Télévision française (RTF) de 1950 à 1952, puis Directeur des programmes de la RTF de 1952 à 1959.

2 François Cazenave, *Jean d'Arcy parle : pionnier et visionnaire de la télévision*, Paris, La Documentation Française, 1984, p. 11.

Relations internationales. Plus encore, notre intérêt se focalise sur la capacité de l'UER à fédérer les nations autour de son projet, ce dernier portant une vision spécifique et novatrice de l'audiovisuel en général, et de la télévision en particulier.

À partir de là, il s'agit d'analyser, en premier lieu, la phase d'élaboration et de constitution des principes fondateurs de l'UER, puis, de s'intéresser au développement de son noyau européen, et enfin, de comprendre l'attitude de l'Union face aux enjeux présents à l'échelle mondiale.

Aux origines de l'UER (1950-1954)

Il convient, dans un premier temps, de mettre en lumière, à la fois le fonctionnement structurel de l'UER et sa principale réalisation, l'Eurovision, ces deux axes constituant les bases qui lui permettent de mettre en œuvre une politique à l'échelle internationale.

Un organisme qui se donne les moyens de réussir

L'UER est très largement l'héritière, tant du point de vue de sa structure que de ses activités, de l'Union internationale de radiophonie (UIR) créée en 1925[3], mais discréditée par sa compromission avec les nazis au sortir de la guerre. Finalement, à l'issue d'une longue période de crise entre 1946 et 1950[4], la radiodiffusion européenne se réorganise selon les logiques politiques engendrées par la Guerre froide : l'Organisation

---

3 Ernest Eugster, *Television Programming across National Boundaries : the E.B.U and OIRT Experience*, Washington, Artech, 1983, p. 29.

4 Léo Wallenborn, « De l'UIR à l'UER : la grande crise de la radiodiffusion européenne », *Revue de l'UER. Cahier B Informations générales et juridiques*, n° 1 et 2, janvier-mars 1978, p. 5.

internationale de radiodiffusion (OIR) sous influence soviétique est créée à l'Est en juin 1946 et l'UER fondée à l'Ouest en février 1950. En ce sens, les intérêts et les enjeux d'ordre politique s'immiscent dès l'origine de l'Union.

Au niveau du fonctionnement interne de l'UER, ses Statuts[5] nous révèlent un organisme centralisé, fortement hiérarchisé dont les compétences des différentes instances sont affirmées avec vigueur dans un souci de plus grande efficacité. Ainsi, les organes de l'Union sont l'Assemblée générale de ses membres, le Conseil d'administration, un président et deux vice-présidents, les Services permanents (Office administratif à Genève et Centre technique à Bruxelles) et les Commissions technique, juridique et des programmes. Par la rigueur et la solidité de son organisation structurelle supranationale, l'UER entend jouer un rôle d'interlocuteur et d'intermédiaire sur le plan international entre les organismes de radiodiffusion et les instances extérieures de toutes natures.

L'UER se conçoit, donc, comme une union régionale européenne et nullement mondiale. À ce titre, ses membres actifs proviennent du Vieux Continent et ses membres associés des autres régions géographiques.

L'Union se présente en fait comme « un moyen de coopération internationale »[6] s'appuyant sur les principes fondateurs d'une radiodiffusion unie en Europe, mais également comme un foyer de rencontres d'experts, comme un forum institutionnalisé. C'était déjà la vocation de l'UIR. Toutefois, l'UER lui confère ampleur et prestige dans un contexte nouveau de développement de la radio et de la télévision.

---

5 Centre des Archives Nationales Contemporaines (CAC), fonds ORTF, versement n° 1987 0714, article 27, *Les Statuts de l'UER*, 12 février 1950.

6 Simone Courteix, *Télévisions sans frontières : un problème de coopération internationale*, Paris Economica, 1975, p. 104.

L'Eurovision, l'instrument permettant la mise en œuvre de la politique de l'UER

L'élaboration de l'Eurovision se fait selon deux méthodes différentes et en parallèle[7] correspondant à deux approches humaines de la même question, celle de l'échange de programmes de télévision.

Le premier moyen d'action est préconisé par Marcel Bezençon[8]. Sa méthode est dite institutionnelle, car elle vise à convaincre l'UER du bien-fondé de ses idées, en utilisant les pourparlers avec l'organisme. Néanmoins, bien que sa proposition, présentée en octobre 1950[9], porte en elle les germes institutionnels de la future Eurovision au sein de l'UER, Marcel Bezençon n'obtient de la part de l'Union que la création en 1951 d'un Groupe d'études de programmes[10] composé, certes, de spécialistes expérimentés de la télévision, mais au sein duquel il est difficile de parvenir à quelque chose de concret.

La seconde voie dite bilatérale est celle qui s'évertue à démontrer concrètement la faisabilité technique des échanges directement sur le terrain. Elle est menée par le couple télévisuel franco-britannique, « les deux organismes les plus avancés en télévision »[11] à l'époque, et par l'intermédiaire de ses directeurs des programmes Jean d'Arcy (RTF) et Cecil McGivern (BBC). Dans cette optique, les deux organismes décident de se lancer dans des réalisations de grande ampleur qui marquent les esprits[12] et qui aboutissent, le 2 juin 1953, à la retransmission du

---

7 Paul Bellac, « Origine et premiers pas de la Commission des programmes et de l'Eurovision », *Revue de l'UER. Cahier B Informations générales et juridiques*, n° 85, mai 1964, p. 21-24.

8 Directeur général de la Société Suisse de Radiodiffusion (SSR).

9 Paul Bellac, *ibid.*, p. 21.

10 *Ibid.*, p. 22.

11 *Ibid*.

12 *Cf.* articles du journal *Le Monde* 29 août 1950 ; 10 et 11 juillet 1952 ; 2 et 3 juin 1953.

Couronnement d'Elisabeth II depuis la Grande-Bretagne en France, mais aussi en Belgique, aux Pays-Bas et en Allemagne. Ainsi, une petite communauté s'est formée autour de l'axe RTF/BBC en dehors de l'UER, ce qui jette un discrédit sur cette dernière qui pensait la chose pour l'instant irréalisable.

Finalement, l'UER reprend le concept d'échanges de programmes à son avantage en novembre 1953[13], ce qui permet son institutionnalisation progressive au sein d'une Commission des programmes spécialement créée. Surtout, l'Union défend l'idée qu'elle seule peut apporter une stabilité structurelle suffisante permettant la coordination entre les différents adhérents. Dans ces conditions, l'Eurovision, une création unique en son genre à l'époque, voit le jour le 6 juin 1954 entre huit organismes de radiodiffusion européens.

Quelles sont alors les influences et les motivations des promoteurs de l'échange de programmes ? En fait, deux catégories générales de motivations apparaissent. En premier lieu, les pionniers de l'Eurovision viennent se greffer dans le contexte particulier de l'après-guerre. Ainsi, en 1947-1949, l'idée même d'Europe se cherche et s'élabore autour d'idéaux. Denis de Rougemont, l'un de ces porte-parole, institue la culture comme un enjeu sur la scène de l'Europe à construire. Il s'évertue à prôner une libéralisation des échanges, une Europe à base culturelle et une création de liens vivants prenant la forme de réseaux[14]. Thèmes que concrétisent, à son niveau, l'Eurovision. Par-delà ces questions d'influences, les pionniers sont guidés par un idéal humaniste, celui d'oeuvrer à une meilleure compréhension entre les peuples à une échelle internationale.

En second lieu, la nécessité de l'instant semble dicter les autres types de motivations. D'un point de vue technique, il s'agit de développer tout le

---

[13] Paul Bellac, *ibid.*, p. 23.

[14] Denis de Rougemont, *Oeuvres Complètes III : Ecrits sur l'Europe, vol. I : 1948-1961*, Éditions de La Différence, Paris, 1994, p. 130-146.

potentiel de l'outil télévision[15], et, d'un point de vue économique, les organismes de radiodiffusion espèrent, grâce à l'échange de programmes, mettre en commun les moyens de production pour réduire le coût des émissions[16].

Dès sa naissance, l'Eurovision constitue finalement un bouleversement majeur dans le secteur de la télévision et permet à l'UER de développer une politique active et dynamique sur un plan international. Le but de l'Union, désormais, est de s'assurer, avec l'aide de son instrument, une emprise sur l'Europe et ses télévisions naissantes.

Un ancrage rapide sur la scène européenne (1954-1962)

Cette phase est celle de la consolidation et de l'affirmation de l'UER à l'échelle européenne. Or, il nous apparaît très clairement que l'essor de l'Union va de pair avec le développement continu de son instrument tant sur un plan technique, programmatique que communautaire.

Une maturation technique progressive

L'assise que l'UER exerce sur le continent européen à travers l'Eurovision est, avant tout, d'ordre technique. Pour M. Bezençon, l'Eurovision est « une fille de la technique »[17]. L'essentiel des efforts de l'Union, par l'intermédiaire de sa Commission technique, se concentre donc autour de la consolidation et de l'entretien du réseau de télévision

---

15 Jean d'Arcy, « Eurovision », *Revue de l'UER. Cahier B Informations générales et juridiques*, n° 56, juillet 1959, p. 7.

16 *Ibid.*, p. 10.

17 Marcel Bezençon, « L'Eurovision, ou l'art difficile d'être vedette », *Revue de l'UER. Cahier B Informations générales et juridiques*, n° 85, mai 1964, p. 8.

permettant les échanges de programmes. Son évolution progressive est frappante. Au départ, le réseau Eurovision est « une chaîne »[18] aux jonctions provisoires et précaires comprenant les huit États fondateurs. Très vite, le réseau se densifie, devient un maillage tout en s'ouvrant à de nouveaux adhérents[19].

Le réseau permet donc de dessiner, de déterminer et de délimiter géographiquement une zone de libre-échange télévisuel, une sorte de communauté européenne de télévision, dans la mesure où, au-delà de son aspect technique, il possède une portée symbolique forte. Ainsi, pénétrer dans le réseau signifie entrer dans l'Eurovision, c'est-à-dire s'insérer dans une communauté.

Le réseau se modernise au cours des années soixante à travers l'élaboration de jonctions permanentes. Cette évolution constitue un tournant considérable du point de vue technique, certes, mais touche également la politique de l'UER. En effet, avec l'instauration d'un tel réseau, l'Union s'attache à rendre le principe des échanges non plus occasionnel, mais bel et bien permanent. Une nouvelle étape est franchie.

Une diversification des programmes

Dès ses débuts, l'UER, par l'intermédiaire de sa Commission des programmes, dirige l'Eurovision vers la retransmission des grands événements en direct[20] qu'ils soient des cérémonies ou des compétitions sportives. Tel est le créneau, la marque de fabrique que choisit l'échange de programmes de l'Union pour se démarquer des productions nationales et pour légitimer sa démarche.

---

18 Jean d'Arcy, *op. cit.*, p. 7.

19 *Ibid.*

20 Marcel Bezençon, « L'Eurovision est-elle un mythe ? », *Bulletin de l'UER*, vol. 5, n° 27, septembre-octobre 1954, p. 593.

Toutefois, cette matière première – les grands événements – est ponctuelle par définition, ce qui rend impossible une systématisation et une régularité des échanges. L'UER décide donc de diversifier son panel d'offres de programmes et se lance dans la production de ses propres émissions avec plus ou moins de réussite. En fait, le plus grand succès de l'Union se révèle être, sans conteste, le *Grand Prix Eurovision de la chanson*[21], lancé en 1956 et qui rencontre très vite les faveurs d'un public fidèle.

En parallèle, l'UER s'intéresse également à un échange de sujets d'actualités pour son Eurovision, ce qui suppose que celle-ci renonce à l'exclusivité qui était donnée jusque-là au direct. Cette évolution peut s'expliquer par le fait, qu'au tournant des années cinquante-soixante, l'Union et son instrument sont en proie à leurs premiers doutes. En effet, certains pionniers des échanges partent tels Jean d'Arcy, les programmes transmis ne surprennent plus le public et ne permettent pas, en outre, une utilisation suffisante du réseau. À cet instant, la machine semble être dans « un cercle vicieux »[22].

Dans ses conditions, l'UER décide de diversifier les activités de l'Eurovision en se servant des facilités permises par son réseau. L'échange de sujets d'actualités est né de ces considérations en 1962. Il permet ainsi de donner un nouvel élan à l'Eurovision en entraînant un usage plus intensif du réseau, et donc, une diminution de ses coûts tout en ouvrant la voie vers une banalisation des échanges. L'Union a su en somme se renouveler, ce qui affirme son caractère et renforce sa position sur son noyau européen, tout en facilitant son ouverture vers les États-Unis et

---

21 Marcel Bezençon, « L'Eurovision et ses sorcières », *Revue de l'UER. Cahier B Informations générales et juridiques*, n° 50, août 1958, p. 6.

22 CAC, Fonds ORTF, versement n° 2070, article 19, « *Compte-rendu de la réunion commune du GTV/1, GTV/2 et du Groupe de travail Technique L, Londres, 24 septembre 1959.* »

l'Intervision[23] – car le domaine de l'information est un possible terrain d'entente, grâce l'intérêt international qu'il suscite.

Bien qu'elle soit néanmoins une entreprise en plein essor, l'UER n'en appelle pas moins des critiques. Ses détracteurs[24] tendent en effet à vilipender la trop grande place accordée à l'élément sportif dans le système Eurovision, entre 60 % et 75 %[25] de l'ensemble des échanges.

Face à ses remises en cause, l'UER se lance dans une politique volontariste visant à développer la part des émissions dites culturelles, en aménageant des plages horaires qui leur sont consacrées par exemple[26], mais sans obtenir de résultats probants. L'organisme défend surtout la part du sport au sein de l'échange de programmes. Pour lui ce type d'émissions ne subit pas la barrière des langues et se révèle, de surcroît, susceptible de plaire au plus grand nombre, de fédérer la communauté Eurovision, ce qui lui garantit le succès populaire[27].

Un modèle sur le plan communautaire ?

L'un des principaux soucis des pionniers était de faire accepter à des organismes de radiodiffusion divers et hétéroclites la mise en commun des moyens. À partir de là, l'UER a mis en avant une logique de compromis. L'Eurovision est régie en somme par trois mots d'ordre : coordination, coopération et collaboration[28].

---

23 Marcel Bezençon, « L'Eurovision n'a pas de marche arrière », *Revue de l'UER. Cahier B Informations générales et juridiques*, n° 92, juillet 1965, p. 9.

24 Roland Dailly, « L'Eurovision nous aide-t-elle à mieux comprendre " l'étranger " ? », *Radio, Cinéma, Télévision*, n° 477, 8 mars 1959, p. 34-35.

25 Ernest Eugster, *op. cit.*, p. 226.

26 CAC, Fonds ORTF, versement n° 2070, article 19, « Rapport de la 9e réunion du GTV/2, Vienne, 1er et 2 mai 1957. »

27 Marcel Bezençon, « L'Eurovision, course d'obstacles », *Revue de l'UER. Cahier B Informations générales et juridiques*, n° 64, novembre 1960, p. 25.

28 Jean d'Arcy, « Eurovision », *op. cit.*, p. 10.

Cela signifie que l'Eurovision devient une bourse d'échanges au sein de laquelle l'offre et la demande sont entièrement libres et à la discrétion des organismes membres. En effet, ces derniers peuvent offrir, accepter ou refuser n'importe quel programme[29]. Rien ne leur est imposé. Bien évidemment, en contrepartie, le système est tributaire de l'esprit de coopération et de solidarité de ses membres ce qui, il est vrai, crée parfois des tensions, notamment en matière de financement des échanges qui repose, pour l'essentiel, sur les Quatre Grands de l'Eurovision[30] (Grande-Bretagne, France, Allemagne et Italie).

Néanmoins, le principe de coopération est lancé et fait des émules. A ce titre, l'UER et son outil deviennent un élément référant, un modèle comme l'atteste la création de l'Intervision à l'Est sous l'égide de l'Organisation Internationale de Radio-Télévision (OIRT). Dans un contexte de Guerre froide, l'émergence de cette « Eurovision de l'Est »[31] peut être interprétée comme une réplique soviétique, comme une réponse au défi technologique lancé par l'UER et son Eurovision, symboles du monde libre. Ceux-ci se sentent chefs de file, précurseurs d'un mouvement. Forte d'une assise incontestable sur le Vieux Continent, l'Union se lance dès lors dans de nouveaux défis.

L'UER face au défi Mondovision (1962-1969)

Le modèle préconisé, mis en place par l'UER, et qui prend forme à travers l'Eurovision, se heurte à la fin des années soixante à l'émergence d'un échange de programmes mondial aux antipodes des aspirations

---

29 *Ibid*.

30 Ernest Eugster, *op. cit*., p. 119.

31 Marcel Bezençon, « L'Eurovision et ses battements de cœur », *Revue de l'UER. Cahier B Informations générales et juridiques*, n° 68, juillet 1961, p. 2.

originelles de l'Union. Le système conçu par celle-ci entre, alors, dans une période de mise à l'épreuve douloureuse.

Les aspirations de l'UER

Le contexte des années soixante est différent de celui des débuts de l'UER Désormais, celle-ci dispose d'un prestige et d'une légitimité dans son domaine d'action grâce au succès de l'Eurovision. En conséquence, elle s'oriente vers le développement de ses relations avec les partenaires extra-européens, et notamment, américains. En ce sens, la première réunion entre l'Union et les organismes de radiodiffusion nord-américains a lieu en octobre 1962[32]. Ainsi, en matière d'échange de programmes, l'UER souhaite et ambitionne très clairement de se positionner en tant que « leader »[33] sur la scène internationale.

À cet égard, dans les années 1960-1962, de nombreux débats[34] ont lieu au sein de l'Union sur le rôle qu'elle doit jouer et sur sa zone d'influence. Européenne ou mondiale ? Régionale ou internationale ? L. Merlin évoque en effet « la vocation internationale »[35] de l'UER. S. Courteix, quant à elle, se demande si l'Union doit se limiter à son rôle européen ou bien revendiquer un rôle mondial, dans la mesure où elle représente, à la fois, un modèle pour les autres organisations de radiodiffusion et un interlocuteur constant pour les transmissions intercontinentales ou

---

32 « Réunion d'experts de l'UER aux États-Unis », *Revue de l'UER. Cahier B Informations générales et juridiques*, n° 77, janvier 1963, p. 37.

33 Simone Courteix, *op. cit.*, p. 224.

34 « La zone géographique de l'UER », *Problèmes audiovisuels*, n° 19, mars 1984, p. 39.

35 Louis Merlin, *Le vrai dossier de la télévision*, Paris, Hachette, 1964, p. 296.

mondiales[36]. Enfin, M. Bezençon constate « une propension à l'universalité »[37] de l'UER et de son instrument.

Par l'intermédiaire des pionniers de l'Eurovision, l'Union développe sa conception de l'échange de programmes à l'échelle mondiale de la Mondovision. Pour M. Bezençon, l'achèvement effectif de la Mondovision se situe ainsi dans « un système de coopération pareil à celui de l'Eurovision existante »[38]. En d'autres termes, l'UER pose son outil en tant que modèle à suivre. De plus, en raison de l'expérience qu'elle a acquise dans les échanges de programmes et de l'importance de ses structures internes[39], l'Union se doit de prendre la direction, ou du moins la tutelle, de la Mondovision. Celle-ci est conçue en somme comme une « Eurovision mondialisée ». Cette idée de la Mondovision constitue par ailleurs un moyen de se prémunir contre la principale crainte des pionniers, celle de voir l'Eurovision se fondre dans un système mondial[40], dont l'UER n'est pas la tête pensante.

Les aspirations de l'Union se heurtent néanmoins très rapidement aux réalités de la Mondovision qui se créent dans ces années de Guerre froide.

Réalités de la Mondovision

L'apparition de la Mondovision s'effectue de manière progressive tout au long des années soixante jusqu'à la consécration, le 21 juillet 1969, avec la retransmission du Premier Pas de l'Homme sur la Lune. L'émotion populaire et l'enthousiasme suscités n'ont d'égal que l'exploit technique

---

36 Simone Courteix, *op. cit.*, p. 224.

37 Marcel Bezençon, « L'Eurovision, course d'obstacles », *op. cit.*, p. 24.

38 Marcel Bezençon, « L'Eurovision n'a pas de marche arrière », *op. cit.*, p. 10.

39 Jean d'Arcy, « Eurovision », *op. cit.*, p. 12.

40 Marcel Bezençon, « L'Eurovision et son destin. L'Olympe au-dessus des nuages ? », *Revue de l'UER. Cahier B Informations générales et juridiques*, n° 98, juillet 1966, p. 13.

accompli. L'audience est estimée à près du tiers de l'humanité[41]. Le Premier Pas de l'Homme sur la Lune est en fait pour la Mondovision ce que le Couronnement d'Elisabeth II fut pour l'Eurovision : « un moment fondateur »[42].

Au niveau de son fonctionnement, la Mondovision s'appuie sur la combinaison des satellites et des stations de télécommunications ce qui permet de traverser les océans. Or, l'une des deux clés de voûte du système, les satellites de télécommunications, est détenue par les États-Unis. En effet, l'échange de programmes mondial est possible grâce aux innovations américaines. De la même manière, le 20 août 1964, sur une initiative nord-américaine, un système de télécommunications par satellites est créé. Il s'agit de l'Organisation Internationale de Télécommunications par Satellites (INTELSAT), au sein de laquelle les Américains jouissent d'une direction de fait[43], bien que la France et la Grande-Bretagne y soient présentes.

Face à cette hégémonie, seule l'URSS résiste en créant son propre satellite « Molnya I » en 1965[44], et en fondant une organisation concurrente de l'Intelsat appelée « Interspoutnik ». La Mondovision est en somme une création directe de la Guerre froide, dans la mesure où son émergence est permise par la course à la technologie et à l'armement entrepris par les deux Grands après la Seconde Guerre mondiale. À l'image du monde au sein duquel elle se développe, la Mondovision semble bipolaire. Quelle place, alors, pour l'UER ?

---

41 François Cazenave, *op. cit.*, p. 133.

42 Marie-Françoise Lévy, *cf.* l'article sur le Couronnement d'Elisabeth II d'Angleterre, *L'Écho du siècle : dictionnaire historique de la radio et de la télévision en France*, (sous la dir. de Jean-Noël Jeannneney), Paris, Hachette Littératures, ARTE Éditions/La Cinquième Éditions, 1999, p. 123.

43 Jacques Thibau, *Une télévision pour tous les Français*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 248.

44 « Lancement du premier satellite de télécommunication de l'URSS », *Revue de l'UER. Cahier A Technique*, n° 91, juin 1965, p. 140.

Une réaction d'orgueil

Bien que la Mondovision effective soit divergente de celle rêvée par l'UER, l'Union accueille tout de même avec enthousiasme les différentes avancées, d'autant qu'elle y participe aussi[45]. L'UER et son Eurovision ont néanmoins un besoin commun de se situer par rapport à cette Mondovision bipolaire. Cela est d'autant plus nécessaire que l'Union est, désormais, tributaire à la fois des Américains pour la transmission – car ils possèdent les satellites – et des PTT pour l'utilisation, dans la mesure où ils ont les lignes[46].

Consciente de la situation, l'UER réagit et se lance dans un projet qui concentre tous ses efforts, dès 1967, et qui consiste à doter l'Eurovision d'un satellite indépendant européen. Ainsi, l'Union montre sa volonté de s'affirmer face au monopole américain à un niveau politique d'abord. Elle souhaite, en effet, procéder à un rééquilibrage des forces en sa faveur au sein des organisations comme l'Intelsat, jusque-là sous obédience américaine. Son but est de combler le retard technologique qui existe entre les Européens et les Américains dans le domaine[47], et d'améliorer la compétitivité du Vieux Continent[48]. En d'autres termes, le satellite permettrait à l'UER de faire entendre sa voix en renforçant son rôle dans la Mondovision, et en se constituant comme troisième pôle avec les Américains et les Soviétiques.

---

45 Par exemple, la première tentative réussie de Mondovision a lieu en juillet 1962 grâce au satellite Telstar entre l'Amérique et l'Europe.

46 « Compte-rendu de la 16e session ordinaire de l'Assemblée générale, 25-28 juin 1965, Venise », *Revue de l'UER. Cahier B Informations générales et juridiques*, n° 93, septembre 1965, p. 59.

47 Georges Hansen, « Un projet de satellite pour l'Eurovision », *Journal des télécommunications*, vol. 35, n° 8, août 1968, p. 414.

48 Michel Bourely, « L'Eurovision et les satellites européens de télécommunications », *L'utilisation des satellites de diffusion directe*, Paris, PUF, 1970, p. 33.

Avec son satellite, l'Union étendrait par ailleurs sa zone d'influence en Europe jusqu'en Grèce et en Islande, ainsi que vers le continent africain[49]. Enfin, d'un point de vue économique, l'usage des satellites accroît la rentabilité du système par rapport à l'utilisation des circuits terrestres[50].

L'UER démontre en fait sa volonté de consolider sa place originelle, de garder sa mainmise sur le continent européen face à une Mondovision qui pourrait l'immerger en devenant permanente. Elle s'attache ainsi à défendre et à préserver son noyau tout en rendant compétitif l'instrument de son emprise.

Au cours de notre période, l'UER joue constamment sur deux plans : l'européen et le mondial. Le va-et-vient entre les deux échelles oblige nécessairement l'Union à se renforcer, à se redéfinir et à se remettre en question. Ainsi, son assise sur la scène européenne évolue et passe par la modernisation de ses infrastructures techniques, par la diversification de ses activités en proposant un panel élargi de programmes aux téléspectateurs de l'Eurovision. Quoiqu'en disent les critiques, le résultat montre que le transfert, la circulation et la mise en visibilité des œuvres deviennent une réalité.

Au sein de logiques politiques et idéologiques d'affrontement Est/Ouest auquel la télévision n'échappe pas, l'UER se lance dans la construction d'un satellite européen. Elle répond de ce fait, au moins dans les intentions, au défi technologique lancé par les Américains et les Soviétiques à travers la Mondovision. Le facteur politique s'avère à cet égard essentiel dans l'émergence de celle-ci.

Selon l'Union, pour faire une télévision épanouie, elle doit se construire sur un plan international et coopératif au sein d'une communauté, mais en

---

49 *Ibid.*, p. 34.
50 *Ibid*.

dehors des instances gouvernementales et en dehors de l'Europe économique et politique. En ce sens l'UER s'efforce de prôner, depuis sa création, une approche internationale, communautaire et indépendante de l'audiovisuel, en général, et de la télévision, en particulier. Même si ses prétentions se sont resserrées sur l'Europe, cette ligne directrice perdure encore aujourd'hui comme nous le démontre la chaîne « Euronews ».

Réception et circulation du cinéma ouest-allemand en France,1974-1984

JULIETTE FARCY

Les liens particuliers qui existent entre le cinéma et l'histoire sont, depuis la fin des années 1970, un terrain de réflexion important pour les historiens. Même s'il n'est plus déconcertant aujourd'hui de découvrir un sujet qui réunit les deux domaines, son importance dans le domaine spécifique des relations internationales est en perpétuelle écriture. Parmi les nombreuses possibilités de réflexion sur ce sujet, axer une étude sur les phénomènes particuliers de réception et de circulation est intéressant pour plusieurs raisons. Le réalisateur allemand Alexander Kluge souligne lui-même l'importance du sujet en affirmant que « c'est la réception qui constitue le film en film »[1]. Les questions soulevées ici sont de natures très diverses. Nous avons alors à mêler plusieurs approches : il est apparu nécessaire et particulièrement motivant d'étudier et de croiser aussi bien des questions d'ordre culturel et social, qu'économique ou politique, tout en se plaçant dans un contexte de construction d'une image allemande par les critiques français, au travers de l'interprétation française des réflexions allemandes soulevées par le cinéma. La problématique de cette étude s'articule autour de la circulation et de la réception du cinéma allemand en France. D'une part, il est question d'observer la place du cinéma et de « l'empire culturel » qu'il véhicule dans le rapprochement franco-allemand. On se penchera à ce titre sur les implications réciproques entre rapprochement politique et réception du cinéma allemand en France, en insistant sur l'idée d'échange.

---

1 Alexander Kluge, « Le cinéma allemand aujourd'hui », Entretien avec Bernard Eisenschitz, *Revue des questions allemandes*, septembre 1976, p. 81.

D'autre part, cela soulève une interrogation sur la perception en France des films allemands, notamment dans leur analyse du passé et à travers la réflexion politique qu'ils proposent.

La période étudiée recouvre dix années, de 1974 à 1984. En 1974, le cinéma allemand commence à être diffusé plus largement et reconnu en France, lorsque le film de Rainer Werner Fassbinder *Tous les autres s'appellent Ali* est en compétition officielle à Cannes et y remporte le Prix de la Critique Internationale. Afin de mener une réflexion cohérente, il est apparu indispensable de se concentrer sur une période relativement courte, pendant laquelle sont sortis la plupart des films allemands distribués en France. Notre période s'ouvre donc en 1974 pour se clore en 1984, année où Wim Wenders remporte la Palme d'or à Cannes pour son film *Paris, Texas*. Même si le cinéma allemand continue d'être diffusé en France après cette date, ces dix années correspondent au moment pendant lequel il y trouve son écho le plus important. De plus, pour des questions d'ordre méthodologique, la construction d'un corpus filmographique relativement restreint s'est imposée. Il concerne dix-sept films ouest-allemands, ayant pour auteurs Rainer Werner Fassbinder, Reinhard Hauff, Volker Schlöndorff, Margarethe von Trotta, Hans Jürgen Syberberg et Wim Wenders.

L'organisation de ce travail suivra les étapes de nos interrogations. Dans un premier temps, il semble important de voir comment émerge en France le cinéma ouest-allemand, notamment en terme de diffusion. Dans un second temps, une étude centrée sur la période 1974-1979 permet de mettre en lumière les premières lectures françaises de ce cinéma, en insistant sur le rôle particulier du festival de Cannes et sur les conséquences de la Palme d'or décernée à Volker Schlöndorff en 1979 pour son film *Le Tambour*. Enfin, entre 1979 et 1984 se met en place une nouvelle lecture de ce cinéma dans les critiques françaises, laissant percevoir une réflexion plus poussée sur les liens qui existent entre Histoire et mémoire.

L'émergence en France du nouveau cinéma allemand

L'histoire de la nouvelle génération de cinéastes est indissociable du « réveil » du cinéma allemand, lui-même défenseur d'une nouvelle conception de l'art cinématographique.

En effet, le nouveau cinéma allemand se pose dans un premier temps en terme de rupture politique, qui se traduit par un acte de prise de parole de jeunes réalisateurs. Le 28 février 1962, lors du festival du court-métrage d'Oberhausen, quelques futurs grands noms du cinéma allemand, dont Alexander Kluge, Peter Schamoni ou Edgar Reitz, se réunissent autour de la signature d'un manifeste, entre revendications professionnelles et idéologiques et qui se conclut ainsi : « Le vieux cinéma est mort. Nous croyons au nouveau »[2].

Ce cinéma se présente également comme une rupture historique. Après les *Heimatfilme*[3] de l'après-guerre, le cinéma se penche enfin sur le passé de son pays et pose les questions jusque-là évitées. L'émergence de ce nouveau cinéma coïncide en effet en Allemagne aux commencements d'une période de suspicion à l'encontre de la génération paternelle.

L'originalité se trouve aussi dans les moyens techniques. L'industrie cinématographique allemande connaît une crise importante au milieu des

---

[2] Manifeste d'Oberhausen, signé par 26 jeunes réalisateurs lors du 8e festival ouest-allemand du court-métrage, Oberhausen, 28 février 1962. Texte intégral en version originale disponible sur le site internet : http://www.dhm.de/lemo/html/dokumente/KontinuitaetUndWandel_erklaerungOberhausenerManifest/

[3] Vient du mot « *Heimat* », littéralement « patrie », au sens de la terre, du pays natal. Les *Heimatfilme* sont des films sentimentaux dans lesquels la terre natale est particulièrement présente et qui s'attachent, à travers des histoires romanesques, à décrire la vie quotidienne des hommes et des femmes qui y habitent.

années 1960. Ce déclin crée une brèche, que les réalisateurs allemands vont exploiter en inventant de nouveaux moyens de production et de distribution. Dès lors, les nouveaux cinéastes deviennent souvent leurs propres producteurs. Bien que ces jeunes auteurs, encore peu connus en Allemagne comme à l'étranger avant le milieu des années 1970, se soient unis afin de se donner les moyens de faire un cinéma auquel ils croient, on ne peut pas pour autant parler d'un réel mouvement du cinéma allemand, ces cinéastes ayant assez rapidement pris des chemins différents. L'idée d'une génération semble ici plus appropriée. On assiste, dans la première moitié des années 1970, à un important réveil du cinéma allemand. Les nouveaux réalisateurs puisent désormais leur originalité et leur inspiration dans des thèmes jusque-là « tabous » dans la société allemande. Ces nouvelles réflexions et la prise de parole qui les accompagne trouvent néanmoins une partie de ses sources dans l'apprentissage cinématographique des cinéastes, qui a lieu, pour beaucoup d'entre eux, à Paris.

C'est la Cinémathèque française qui jouera un rôle particulièrement important, notamment grâce au travail de Lotte Eisner, critique allemande exilée en France qui travaille avec Henri Langlois. Elle s'intéresse de près aux nouveaux réalisateurs allemands et prend Wim Wenders sous son aile. Le séjour en France était considéré par les jeunes réalisateurs allemands comme une sorte de passage obligé, de « parcours initiatique ». Tout au long de cette étude, il faut donc garder à l'esprit que les cinéastes connaissent la France et ont déjà un rapport particulier à ce pays.

La question de la diffusion peut être envisagée sous deux angles différents : la diffusion en chiffres et la diffusion en espace.

Les succès de plus de 500 000 entrées sont peu nombreux. Parmi les films ayant obtenus plus d'un million d'entrées, on compte *Le Tambour* de Volker Schlöndorff, en 1979, et *Paris, Texas* de Wim Wenders, en 1984. Viennent ensuite *Le Mariage de Maria Braun* et *Lili Marleen* de Rainer Werner Fassbinder, réalisant chacun près de 300 000 entrées, mais aussi *L'Honneur perdu de Katharina Blum* de Schlöndorff avec plus de

250 000 entrées. Globalement, entre 1974 et 1984, les films ouest-allemands représentent de 1 % à 4 % des films projetés sur les écrans français. Ils occupent ainsi la cinquième place après les cinémas américain, français, britannique et italien[4]. La diffusion est donc relativement restreinte, même si l'impact de ces films est important.

Concernant la répartition géographique de la diffusion, il apparaît clairement que la majeure partie des films allemands sortis en France entre 1974 et 1984 n'ont été diffusés que dans les grandes villes françaises et plus particulièrement dans un large quart Nord-Est, notamment à Paris, Strasbourg, Nancy et Lille[5]. Ces quatre villes représentent à elles seules plus de 50 % du nombre d'entrées effectuées en une semaine pour les films *L'Honneur perdu de Katarina Blum, Le Tambour et Le Mariage de Maria Braun*[6]. C'est par exemple à Nancy que *Le Mariage de Maria Braun* réalise le plus gros nombre d'entrées par semaine[7]. De plus, les films allemands, en proportion des films projetés, sont près de trois fois plus représentés dans les salles classées « art et essai » que dans les cinémas « grand public »[8]. Le public français concerné est donc plutôt un public « d'initiés » et souvent parisien. Dans l'étude de la réception d'un cinéma, il est évidemment très difficile de mesurer l'impact direct sur le public cinématographique concerné. Cette approche ne peut se faire que par le biais de l'étude des critiques. Il faut néanmoins garder à l'esprit que ces critiques représentent un espace particulier, que ce sont des acteurs jouant un rôle bien défini.

---

4 *Bulletin d'information du CNC,* n° 213, décembre 1985, p. 122.

5 Le nombre d'entrées par semaine pour chaque film provient du *Film français*. Le travail de compilation de ces données par ville a été effectué entre 1974 et 1984 pour les films *l'Honneur perdu de Katarina Blum, Le Tambour et Le Mariage de Maria Braun.*

6 *Ibid.*

7 *Bulletin d'information du CNC*, n° 162, décembre 1976, p. 181.

8 *Bulletin d'information du CNC*, « Données chiffrées concernant l'équipement et l'exploitation des salles d'art et essai en 1978 », n° 176-177, juin-août 1979, p. 104.

Plusieurs questions se posent alors : comment ce cinéma est-il interprété en France ? Est-ce que les problèmes soulevés par les réalisateurs allemands sont perçus en tant que tels par la critique française ?

Les années 1974-1979 : les premiers temps d'une lecture française du cinéma allemand

Cette période peut être abordée sous différents angles. Tout d'abord se pose la question des principaux thèmes soulevés dans la critique française et de leur analyse. Vient ensuite une interrogation sur le rôle de la critique et le fait de savoir si celle-ci peut ou non être considérée comme un tremplin pour le cinéma allemand. Enfin, il semble pertinent de se pencher sur la cristallisation des réactions à la fin des années 1970.

Les principaux thèmes identifiés par la critique française

Très vite, les critiques se focalisent autour de trois des principaux thèmes du nouveau cinéma allemand : la recherche d'une identité nationale, le rapport au passé et la contestation de la société contemporaine.

Pour les critiques français, le premier film qui pose vraiment la question de l'identité nationale est *Le Couteau dans la tête* de Reinhardt Hauff, sorti en France en mars 1979, et dont le personnage principal, Hoffmann (littéralement « l'homme-espoir »), ayant perdu la mémoire, cherche à retrouver qui il est dans cette nouvelle société allemande. Le débat se cristallise principalement autour de la thèse défendue dans le film, qui veut que les réponses aux maux de la société ne puissent être qu'individuelles, la critique française, à une quasi-unanimité, défendant la nécessité d'une réponse plus collective.

Un second thème important pour le jeune cinéma allemand est ce que l'on appelle « *Die Vergangenheitsbewältigung* », que l'on peut traduire par « la maîtrise du passé ». En lisant ce que les critiques français écrivent à ce sujet, on remarque que ce thème fondamental est souvent mentionné. La question est épineuse, car le cinéma allemand réussit là où le cinéma français échoue depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale. Antoine de Baecque expose clairement cette différence en affirmant que les *Cahiers du cinéma* vont chercher chez les jeunes cinéastes allemands un rapport particulier à l'histoire : « Ce que la France ne sait pas proposer, ni à travers la reconstitution naturaliste ni avec la mode rétro, quelques auteurs allemands l'explorent, Syberberg, Fassbinder, Schroeter, Thome : un travail de deuil enfin réalisé à propos du nazisme »[9]. De plus, les critiques se concentrent autour du film *L'Honneur perdu de Katharina Blum* de Volker Schlöndorff. Dès sa sortie en mars 1976, ce film est considéré comme une référence, non seulement pour la France, mais aussi pour les Allemands. Il apparaît clairement dans la critique française une convergence thématique entre critique du passé et celle du présent. Serge Toubiana, dans *Les Cahiers*, parle d'un « consensus du refoulé, que l'explosion de violence provoquée par la RAF[10] n'aura pour effet que de réactiver »[11]. La lecture française de *L'Honneur perdu de Katharina Blum* met en lumière deux aspects essentiels du film : d'une part, la relation entre la contestation de la société contemporaine et le passé nazi et, d'autre part, son caractère d'exemplarité sur ce sujet.

Concernant la contestation de la société contemporaine à proprement parler, la critique se concentre sur le film réalisé collectivement en 1979 *L'Allemagne en automne* qui est une suite de « mini-films » réalisés par chacun des cinéastes, et qui se situe à mi-chemin entre fiction et

---

9 Antoine de Baecque, *Les Cahiers du cinéma : histoire d'une revue. Tome 2 : 1959-1981*, Paris, Cahiers du cinéma, 1991, p. 320.

10 *Rote Armee Fraktion*.

11 Serge Toubiana, « De qui dépend que l'oppression demeure ? », *Les Cahiers du cinéma,* n° 266-267, mai 1976, p. 83-84.

documentaire, avec, entre autres, des images tournées par Rainer Werner Fassbinder et Volker Schlöndorff à l'enterrement de Hans Martin Schleyer. C'est en quelque sorte une réaction à l'actualité immédiate, à savoir l'enlèvement de H. M. Schleyer et la mort des principaux acteurs de la bande à Baader en 1977. Suite à cet événement, on relève dans la critique française de nombreuses analyses ayant pour thème la dialectique terrorisme/État en Allemagne. On y souligne également le sentiment de nécessité et d'urgence présent chez les réalisateurs de « créer ensemble » malgré leurs divergences, ce qui fut perçu en France comme un réel acte politique.

De plus, on observe qu'il se crée un espace de parole, un espace public concernant ce cinéma. C'est à la suite d'un recensement et d'une étude plus approfondie des interviews des cinéastes allemands dans la presse française que nous pouvons envisager plusieurs pistes de réflexion. Tout d'abord, on remarque une évolution du positionnement de la critique française vis-à-vis des réalisateurs allemands[12]. En effet, on voit se dégager une tendance relativement nette : alors que dans un premier temps, leurs questions ont plutôt trait au contenu du film, les critiques français s'intéressent de plus en plus, à la fin des années 1970, aux questions d'ordre politique, mais aussi à l'avis des cinéastes au sujet du problème de la mémoire allemande[13]. Tout en tenant compte du contexte dans lequel ont été effectuées ces interviews, on peut émettre l'hypothèse que les cinéastes ne sont plus seulement considérés comme des « faiseurs de films », mais deviennent aux yeux des critiques français des témoins privilégiés de la période contemporaine en Allemagne, capables d'apporter au moins des débuts de réponses aux questions de société.

---

[12] Constatations faites suite à un travail de recensement et d'analyse des questions posées lors des interviews et entretiens des principaux réalisateurs allemands (Rainer Werner Fassbinder, Wim Wenders, Hans Jürgen Syberberg, Volker Schlöndorff, Margarethe von Trotta, Reinhard Hauff, Edgar Reitz, Werner Schroeter et Rudolf Thome) dans la presse française spécialisée et non spécialisée entre 1974 et 1984.

[13] *Ibid.*

C'est ainsi que l'on observe aussi comment le cinéma allemand est devenu à son tour, à la fin des années 1970, une référence culturelle pour les observateurs français.

La critique française : un tremplin pour le retour des films en Allemagne ?

Se pose également la question du retour des films en Allemagne après que la critique française les ait visionnés. Il semble ici particulièrement intéressant de voir comment se met en place un mécanisme d'échange entre les deux pays. En effet, cela pose la question des effets, à plus ou moins long terme, de la critique française et de ce qu'elle révèle. Globalement, les films circulent assez difficilement en RFA. Malgré quelques gros succès, notamment *L'Honneur perdu de Katharina Blum*, *L'Allemagne en automne* et *Le Tambour*, réunissant chacun plus d'un million de spectateurs, la plupart des réalisateurs allemands déplorent le fait que leur cinéma ne rencontre pas de réel écho dans leur pays d'origine. En effet, en 1977, les films allemands ne représentent que 5 % des recettes cinématographiques sur le marché intérieur, dont seulement 2,5 % pour les films d'auteurs[14]. C'est d'abord à l'étranger, et principalement en France, qu'ont été consacrés des auteurs comme Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog ou Volker Schlöndorff. Cependant, cette reconnaissance n'a jamais été sans effet sur le marché et le public allemands. Le film de Werner Herzog, *L'Énigme de Kaspar Hauser*, en est un bon exemple. Programmé en Allemagne fin 1974, sans grand succès, le film disparaît rapidement de l'affiche. Parallèlement, au printemps 1975, le film obtient plusieurs distinctions au festival de Cannes. Il ressort alors peu de temps après dans les salles allemandes et y rencontre un écho très favorable. On remarque qu'un bon accueil français est souvent perçu outre-Rhin comme un réel gage de qualité du film. La critique française a

[14] Dominique Bergouignan « Cinéma d'auteur en Allemagne », *Les Cahiers du cinéma*, n° 307, janvier 1980, p. 16.

en effet un impact sur le succès en Allemagne de ce cinéma, alors que les réalisateurs allemands revendiquent le fait de réaliser des films qui s'adressent, en premier lieu, aux Allemands. Dans *Les Cahiers*, Volker Schlöndorff résume ainsi la situation : « Nos films ont presque toujours été découverts, imposés, consacrés par le festival de Cannes ainsi que par les critiques et le public parisien »[15].

L'impact des festivals sur la reconnaissance du cinéma et la cristallisation à la fin des années 1970

C'est dans ce contexte qu'il convient de s'attarder quelque peu sur le rôle des festivals et notamment celui de Cannes. En effet, le cinéma allemand y occupe une place particulière. Les cinéastes allemands sont présents en compétition officielle presque tous les ans entre 1974 et 1984, même s'ils sont peu sont récompensés. Mais c'est l'année 1979 qui marque un véritable tournant. Lors de la 32e édition, la Palme d'or est décernée conjointement aux films *Le Tambour* de Volker Schlöndorff et *Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola. Nombre de critiques français ont vu, dans cette Palme d'or, une récompense pour tout le nouveau cinéma allemand. Il s'ensuivit un énorme succès en France pour *Le Tambour*. Après 1979, les films allemands sont de plus en plus largement diffusés en France. On peut alors parler de Cannes 1979 comme d'un véritable tournant dans la diffusion, mais également dans la réception. Si ce prix est estimé comme une réelle étape dans la reconnaissance du cinéma allemand en France, il marque aussi les débuts d'une nouvelle considération dans les critiques. Désormais, la critique française ira plus loin dans son analyse de ce cinéma, en cherchant à comprendre pourquoi ces films voient le jour à ce

[15] Volker Schlöndorff « Des malentendus franco-allemands », Propos recueillis par Heike Hurst et Daniel Sauvaget, *Tendres ennemis : 100 ans de cinéma entre la France et l'Allemagne* (sous la dir. de Heike Hurst), Paris, l'Harmattan, 1991, p. 311.

moment-là, avec notamment une réflexion plus profonde autour de l'histoire allemande qui renvoie les Français à un questionnement sur leur propre passé.

1979-1984 : le temps d'une nouvelle réflexion sur l'Histoire

Entre 1979 et 1984, on voit naître chez les critiques un réel effort pour mener une réflexion plus approfondie sur le rapport de ce cinéma à l'Histoire. Les questions qui se posent sont alors diverses : en quoi le cinéma allemand joue-t-il un rôle de levier et de vecteur ? En quoi ce travail sur le passé bouscule-t-il la relation franco-allemande jusqu'alors en place ? Dans quelle mesure le cinéma participe-t-il au fait de réactiver une réflexion française sur son propre passé ? Toutes ces questions renvoient directement à l'interprétation de ce cinéma en France.

Tout d'abord, il semble nécessaire d'insister sur le fait que la France et l'Allemagne n'ont pas été marquées par les mêmes événements. Si l'on peut parler de la guerre comme d'un référent commun aux deux pays, il n'en reste pas moins que les références à cette guerre, construites indépendamment de part et d'autre du Rhin, ne sont pas communes, chaque pays ayant vécu comme un traumatisme des moments et des événements différents, qui renvoient plus spécifiquement à son histoire propre. Il semble donc ici difficile de parler d'une mémoire commune franco-allemande forgée autour du souvenir de la guerre. On préfèrera aborder la question en considérant l'existence de deux mémoires distinctes, mais parallèles, l'une française, l'autre allemande, qui peuvent à certains moments être vues l'une à la lumière de l'autre. En effet, les traumatismes ne sont pas les mêmes et les problématiques autour desquelles s'articule la réflexion sont radicalement différentes, puisqu'elles renvoient à des événements considérés comme nationaux : Vichy et la

collaboration pour la France, le Reich pour l'Allemagne. Les liens qu'entretiennent les deux pays avec leur propre passé sont donc différents[16].

Dans l'approche française du cinéma allemand, la réflexion sur l'Histoire prend désormais une place très importante. En effet, l'expression d'une mémoire allemande dans le cinéma renvoie les Français à leurs propres questions sur le passé, phénomène perceptible dans la critique. On voit alors que cette réflexion sur l'Histoire est indispensable, non seulement pour l'Allemagne mais aussi pour la vision française de l'Allemagne, pour ce que celle-ci donne à voir de son passé. On est témoin du moment où l'Allemagne change véritablement, et où les critiques français prennent conscience de ce changement – perceptible notamment dans l'expression cinématographique.

Ainsi se construit une nouvelle image de l'Allemagne en France. La nouvelle génération est perçue comme capable de poser les questions indispensables sur le passé. Mais on assiste également à une prise de position très forte sur la société contemporaine, notamment sur le terrorisme d'extrême gauche et la place des femmes dans la société. Les critiques parlent alors d'une Allemagne « dédramatisée »[17], perçue comme un pays précurseur.

---

16 Henry Rousso, *Le syndrome de Vichy : 1944-198…,* Paris, Éditions du Seuil, coll. « XXe siècle », 1987.

17 Thérèse Giraud, « L'Allemagne en automne », *Les Cahiers du cinéma*, n° 296, janvier 1979, p. 49.

Les différents temps de la réception

On peut également aborder la question relative aux différents temps de la réception. Tout d'abord, on assiste au temps de la diffusion, suivi de celui de la réception (et donc de l'interprétation). Vient ensuite le temps de la réappropriation et de la relecture des œuvres. Durant la période qui nous intéresse ici, c'est la relecture des films de R. W. Fassbinder qui semble être l'exemple le plus significatif. Après la mort de l'auteur en 1982, la presse française procède à un grand nombre de rétrospectives. Il y a également, dans la presse plus spécialisée, une volonté affichée de reconsidérer le travail du réalisateur dans son ensemble en adoptant un regard sur une œuvre achevée. C'est le cas notamment pour *Les Cahiers du cinéma* qui publient, un mois après le décès de R. W. Fassbinder, un article censé faire le point sur les critiques antérieures, notant que « jamais *Les Cahiers* ne furent synchrones avec Rainer Werner Fassbinder »[18]. Plus de dix années plus tard, on peut trouver dans ce même magazine une relecture, plus politique cette fois : « Si le cinéma de Fassbinder recèle un secret, bel et bien perdu semble-t-il, c'est d'avoir violemment reflété le monde dans lequel il vivait : la rencontre de toute histoire avec l'Histoire. L'acte de cinéma comme acte politique »[19].

En définitive, les phénomènes de réception et de circulation semblent ici bien plus riches et complexes qu'ils n'y paraissent à première vue. Plusieurs idées importantes semblent ressortir de cette étude. Tout d'abord, le cinéma permet de connaître et de reconsidérer en France les problématiques qui traversent la société allemande depuis les années

[18] Louis Skorecki, « Mort de Rainer Werner Fassbinder », *Les Cahiers du cinéma*, n° 338, juillet-août 1982, p. 16.

[19] Camille Nevers, « Rainer Werner Fassbinder, la rumeur du monde », *Les Cahiers du cinéma*, n° 469, juin 1993, p. 55.

1960. La réception peut alors à ce titre être considérée comme une sorte de « porte d'entrée » pour l'accès à une meilleure connaissance et compréhension de la société allemande.

Ensuite, il semble ici nécessaire d'insister sur l'importance de l'idée d'échange, tout en soulignant le rôle de vecteur, que joue le cinéma : l'expression d'une mémoire allemande qui s'y exprime renvoie les Français à leurs propres interrogations sur le passé.

La lecture politique du cinéma, mais aussi la consécration de certains films lors de festivals, notamment à Cannes, ont permis de mettre en lumière un mouvement réciproque de circulation et d'interprétation des films, la critique française agissant comme le moteur d'un retour en Allemagne de son cinéma, permettant ainsi au public allemand de (re)découvrir un cinéma qui lui est en premier lieu adressé. Enfin, le travail sur l'Histoire, perceptible à travers la critique française, a permis de mettre en relief les problématiques qui agitent la société allemande, tout en forçant les critiques français à se positionner sur ces questions. C'est ainsi que se met en place en France une nouvelle image de l'Autre.

L'image télévisuelle comme arme de guerre. Exemple de la guerre du Biafra, 1967-1970

***B**ARBARA **J**UNG*

Le 31 mai 1967, la province orientale de la Fédération nigériane s'autoproclame République indépendante du Biafra, déclenchant une guerre civile de trente mois, extrêmement meurtrière, qui fit l'objet d'une large couverture télévisée en France. Pour la première fois, les téléspectateurs ont vu apparaître sur leurs écrans de télévision les images d'une famine, devenues, par le rôle politique que les nouveaux dirigeants biafrais ont voulu leur faire jouer, une « arme de guerre ». Ces images de corps décharnés sont celles qui ont le plus représenté la guerre du Biafra. Comme drame humanitaire et politique, elles constituent un repère capital dans l'histoire de l'information télévisée.

Au travers de l'analyse des notices[1] de l'Institut national de l'audiovisuel décrivant les deux cent quatre-vingt-cinq reportages diffusés au journal télévisé sur la guerre du Biafra et du visionnage des onze reportages réalisés par des magazines d'information télévisés, nous verrons comment et dans quelle mesure les images de la guerre ont rempli leur fonction d'« arme de guerre ».

Nous étudierons, dans un premier temps, la mise en place de la couverture télévisée de la guerre et les enjeux politiques qui s'y rattachent. Puis nous analyserons la lecture du conflit donnée par la télévision en nous

---

[1] Au moment de nos recherches, aucun des reportages diffusés au journal télévisé n'a fait l'objet d'une restauration sur support vidéo. Nous n'avions à notre disposition que des notices descriptives rédigées par un chef de l'antenne de l'INA qui retranscrivent plan par plan les images diffusées. L'accès aux magazines d'information fut plus aisé grâce à la restauration complète de la collection du magazine *Panorama*.

demandant si elle fut influencée par les arguments de la propagande biafraise. Enfin nous verrons si la tentative des dirigeants biafrais d'ériger les images de la famine comme une arme de guerre a été couronnée de succès.

La mise en place de la couverture télévisée de la guerre du Biafra et ses enjeux politiques

La guerre du Biafra s'est déroulée à une période de l'histoire de l'information favorable à la mise en place d'une couverture télévisée des conflits. Le pouvoir biafrais a souhaité lui faire jouer un rôle politique de premier ordre.

Les enjeux politiques de la couverture télévisée

La couverture de la guerre du Biafra à la télévision française a bénéficié du contexte favorable de l'ascension du petit écran au cours des années soixante, et de l'amélioration des techniques de tournage qui rendent possible la réalisation de reportages sur le terrain. De plus, l'information constitue l'une des priorités inscrites dans les statuts de l'ORTF (1964) et occupe une place de choix sur l'ensemble des programmes diffusés, notamment grâce au développement du genre des magazines d'information télévisés qui privilégient les sujets d'actualité internationale. Mais au-delà des aspects techniques, la couverture de la guerre du Biafra à la télévision française a fait l'objet d'enjeux politiques. Officiellement, la France n'a apporté qu'une aide humanitaire aux Biafrais, mais il est aujourd'hui admis que les sécessionnistes ont bénéficié d'une aide militaire[2]. Pour le général de Gaulle, il fallait briser la Fédération du Nigeria

[2] En procédant à un envoi constant d'armes à partir de pays amis, comme le Tchad, le Cameroun, la Côte d'Ivoire et le Gabon. Voir Jean-Louis Clergerie, *La Crise du Biafra*, Limoges, PUF, 1994, p. 160.

qui constituait, du fait de sa force économique, une menace potentielle pour l'ensemble de l'Afrique francophone. Si ce soutien militaire a toujours été nié publiquement[3], Jacques Foccart[4] exprime dans ses mémoires le souhait du chef de l'Etat de véhiculer une image positive des Biafrais à la télévision française, instrument sur lequel il exerçait un contrôle et qu'il souhaitait mettre au service de son discours.

Obtenir le soutien du public français était également l'objectif du pouvoir biafrais, espérant que celui-ci exercerait une influence décisive sur les décisions politiques de ses dirigeants. En effet, pour vivre le Biafra avait certes besoin d'un soutien militaire face à une armée fédérale plus nombreuse et mieux équipée, mais aussi d'une aide diplomatique car il ne pouvait justifier son existence à l'égard du droit international. La stratégie alors adoptée par les dirigeants Biafrais reposa sur l'orchestration d'une propagande élaborée sur différents thèmes, et sur la mise en place d'outils destinés à véhiculer son discours à l'étranger et rallier l'opinion publique internationale à sa cause.

Les instruments de diffusion de la propagande biafraise

Dès l'autoproclamation d'indépendance, les dirigeants biafrais ont constitué un gouvernement incluant un ministère de l'Information et une « Direction de la Propagande » composés de l'élite intellectuelle Ibo, tribu

---

3 Le général de Gaulle a reconnu de manière implicite la nation biafraise dans un communiqué publié le 31 juillet 1968, au moment de l'arrivée des images de la famine : « Le Gouvernement constate que le sang versé et les souffrances qu'endurent depuis plus d'un an les populations du Biafra démontrent leur volonté de s'affirmer en tant que peuple ».

4 Depuis 1958, Jacques Foccart était chargé des Affaires africaines et des Services spéciaux français auprès du général de Gaulle. Il raconte que le chef de l'État lui a demandé de faire en sorte que les députés de sa majorité, partis au Biafra et favorables à son indépendance, passent à la télévision. Également d'empêcher ceux rangés du côté du pouvoir fédéral d'avoir accès au petit écran. Voir Jacques Foccart, *Le Général en mai. Journal de l'Élysée. 1968-1969*, Paris, Fayard, coll. « Jeune Afrique », t. 2, 1998.

majoritaire au Biafra. Certains pays étrangers ont accepté sur leur territoire l'installation de bureaux d'information biafrais, lesquels constituaient pour Patrick E. Davies de « véritables officines de propagande »[5]. L'influence de ces organismes sur la presse française s'est exercée par le biais de l'Agence France-Presse qui cite régulièrement dans ses dépêches Radio Biafra, alors sous le contrôle de la Direction de la Propagande. De plus, les Biafrais ont eu recours à l'agence de relations publiques Markpress, basée à Genève et chargée de diffuser des nouvelles alarmantes par le biais de communiqués de presse au Royaume-Uni, aux États-Unis et en France, d'envoyer des films ou des photographies à la presse, et d'organiser le transport de journalistes au Biafra[6]. Le journaliste Claude Brovelli, à l'époque représentant de l'AFP au Nigeria, estime que le budget dépensé par le Biafra en termes de communication fut égal voire supérieur à celui attribué à la défense[7].

Gagner la guerre par les mots et les images

Dès le milieu de l'année 1968 les dirigeants biafrais essaient de convaincre le monde que le gouvernement fédéral a mis en place un plan génocidaire à l'encontre du peuple biafrais[8]. Le colonel Ojukwu va jusqu'à comparer le chef de l'autorité nigériane, le général Gowon, à Adolf Hitler : « Nous accusons Gowon de génocide pour avoir cherché à exterminer quatorze millions de Biafrais de la plus horrible manière. Nous accusons

---

5 Patrick E. Davies était journaliste pour le compte de la Direction de la Propagande. Voir Joël Calmettes, *Histoires secrètes du Biafra : Foccart s'en va en guerre*, Paris, Point du Jour (prod.), 2001, documentaire coul., 51 mn 41 s.

6 Les communiqués ont été rassemblés dans un ouvrage. Voir *Markpress Biafra Press Division*, Genève, Aba (Biafra), 21 juin 1968. D'après le témoignage de Patrick E. Davies, la France aurait financé l'emploi de l'agence Markpress.

7 Jean Wolf, Claude Brovelli, *La Guerre des rapaces. La vérité sur la guerre du Biafra*, Paris, Albin-Michel, 1969, p. 63.

8 Voir les publications officielles du gouvernement biafrais ou publiées par l'Organisation de l'unité africaine (OUA).

Gowon de vouloir devenir un Hitler de l'Afrique »[9]. Pour alimenter sa propagande de guerre et justifier son statut de victime, le pouvoir biafrais s'est servi des images de la famine, profitant ainsi des ravages du blocus économique[10] sur sa population : « La Direction de la Propagande a donc misé sur la famine, […] elle est devenue l'arme ultime » témoigne Patrick E. Davies. Ne pouvant remporter la guerre par la force militaire, les dirigeants biafrais ont compris que les images de la famine, filmées sur le terrain, pouvaient être utilisées comme preuve du génocide et devenir une arme médiatique. Ils ont alors accueilli des journalistes étrangers, probablement avec l'aide de la France[11], persuadés qu'à travers ce qu'ils allaient découvrir, ils ne pourraient que soutenir la volonté sécessionniste de la province. Perçues comme garantes d'objectivité et de transparence, les images de la famine ont été instrumentalisées, utilisées comme preuve des souffrances de la population biafraise et sont devenues un enjeu politique pour le Biafra.

La couverture de la guerre du Biafra à la télévision française

L'implication de la télévision française dans la couverture médiatique de la guerre est née de la diffusion d'images, sources privilégiées de l'information, et de l'adoption d'un ton engagé au profit de la cause des sécessionnistes : images dévoilant sans détours le drame humanitaire qui se joue au Biafra dès 1968, voix-off ou même absence de commentaire sont les principaux procédés utilisés pour dénoncer l'horreur de la guerre.

---

9 *Le conflit Nigeria-Biafra*, Documents produits par le Nigeria et le Biafra à la Réunion du Comité Consultatif de l'OUA à Addis-Abeba, août 1968, p. 34-35.

10 Le blocus fut décrété le 1er juillet 1967 par le gouvernement fédéral à l'encontre de la province sécessionniste.

11 Joël Calmettes, *op. cit.*

Une couverture précoce et rythmée par les événements humanitaires

La télévision a couvert la guerre très tôt, un reportage sur l'autoproclamation d'indépendance du Biafra étant diffusé le 30 mai 1967[12]. Bien avant l'apparition des premières images de la famine et de l'aide humanitaire en juillet 1968, elle rend compte des événements militaires. Si un tournant s'opère en janvier 1968, avec la chute de la ville d'Enugu et un intérêt croissant pour les souffrances des civils, la couverture télévisée du conflit civil subit de nombreuses fluctuations et connaît trois pics de diffusion. Le premier a lieu de juillet à septembre 1968 et est dû à l'arrivée des premières images de la famine, aboutissant à l'organisation en août 1968 d'une campagne nationale de collecte de fonds relayée à la télévision. Après un essoufflement, la famine et l'aide humanitaire relancent la médiatisation de la guerre en mars 1969, mois au cours duquel une seconde campagne est organisée. Enfin, la couverture télévisée de la guerre atteint son point culminant en janvier 1970, mois de la signature de l'amnistie en faveur du pouvoir fédéral. Le regain d'intérêt sans précédent que porte la télévision à la guerre ce mois-ci est lié au fait que le pouvoir fédéral bloque le fonctionnement des opérations de secours auxquelles participe la France. Au cours de ces trois périodes, la guerre du Biafra devient un sujet d'actualité majeur.

La première chaîne française a consacré davantage de reportages sur la guerre que la seconde chaîne. Elle s'est impliquée au-delà de la programmation de reportages en devenant le support de deux campagnes nationales de collecte de fonds organisées par Pierre Sabbagh, figure légendaire du petit écran. La guerre a été couverte par plusieurs émissions. Parmi celles-ci, les journaux télévisés, dotés depuis 1963[13]

---

[12] Jean-Pierre Defrain, « L'indépendance du Biafra », *Vingt-quatre heures d'actualités*, Deuxième chaîne, EVN (Agence Eurovision News), 30 mai 1967, 0 mn 45 s.

[13] La formule fut lancée par Alain Peyrefitte.

d'une nouvelle formule fondée sur le primat de l'image, occupent une place hégémonique avec la diffusion de 95 % des reportages sur la guerre (soit 285) et plus de la moitié d'entre eux (61 %) ont été programmés aux actualités du soir. Le genre du magazine télévisé, mis en place dans les années soixante, se prêtait également à la couverture de la guerre du Biafra, terrain d'excellence pour le « journalisme d'enquête »[14] et une mise en scène de l'actualité de manière à susciter une émotion chez le téléspectateur. La première chaîne occupe alors à nouveau une position hégémonique en ce qui concerne les magazines d'information télévisés. Le magazine hebdomadaire *Panorama*[15], produit par l'Actualité Télévisée puis par Information Première dès 1969, est celui qui a le plus couvert la guerre avec un total de sept reportages sur treize. *Cinq Colonnes à la Une* diffuse un unique reportage sur le Biafra en mai 1968[16] et vit ses dernières heures. Il renaît de ses cendres avec la création de *De nos envoyés spéciaux* par Pierre Dumayet, Pierre Desgraupes, Pierre Lazareff et Igor Barrère, magazine qui programma un reportage sur la guerre en décembre 1968[17]. Quant à la seconde chaîne, elle diffuse trois reportages sur la guerre dont deux au cours du magazine *Point contre Point*[18].

---

[14] Forme de journalisme qui a prévalu dans les années soixante. Voir Hervé Brusini, Francis James, *Voir la vérité : le journalisme de télévision*, Paris, PUF, 1982.

[15] Benjamin Gallepe, *Panorama*, *le magazine hebdomadaire de la rédaction. De l'Actualité Télévisée à Information Première. 1965-1970*, (sous la dir. de Pascal Ory et Marie-Françoise Lévy) Université Paris I, Septembre 1999.

[16] Michel Honorin, « Le Biafra », *Cinq Colonnes à la Une,* Première chaîne, ORTF, 3 mai 1968, 20 mn 43 s.

[17] « Biafra : mort d'un mercenaire », *De nos envoyés spéciaux*, Première chaîne, Gamma, 5 décembre 1968.

[18] François Moreuil, « Biafra », *Point contre point*, Deuxième chaîne, ORTF, 31 octobre 1968, 25 mn 25 s. Jean-François Chauvel, René Puissesseau, « Le Biafra », *Point contre Point*, ORTF, 26 décembre 1968, 09 mn 35 s.

Une télévision perméable aux arguments du pouvoir biafrais ?

Si les rédactions télévisées ont eu majoritairement recours aux images fournies par les agences de presse britannique Visnews, et américaine United Press, les journalistes partis sur place ont été bouleversés par le sort subi par la population civile biafraise. Tous les reportages sans exception semblent condamner ouvertement l'attitude du gouvernement fédéral vis-à-vis des civils en diffusant des images à caractère dramatique, comme celles de maisons détruites, de réfugiés, de cadavres laissés à l'abandon, de soldats en haillons et de personnes victimes de la famine. Les images s'attachent essentiellement à montrer la violence des attaques à l'encontre de la population biafraise sur le plan militaire ou humanitaire. Les rédactions télévisées ont fait le choix de la transparence, de montrer l'horreur la plus insoutenable aux téléspectateurs. Le recours au grand plan sur les cadavres est fréquent, *Panorama* diffuse les images d'un civil biafrais froidement abattu par l'armée fédérale dans son village[19]. Le journaliste, comme certains médecins, s'arroge un rôle de témoin et de dénonciateur de l'horreur. Pourtant, si les magazines télévisés[20] jouent sur le registre émotionnel et adoptent un ton engagé en faveur des Biafrais, ils ne font pas leur la thèse du « génocide biafrais » et suivent la position de l'Organisation des Nations unies[21]. Le mot *génocide* figure dans deux reportages sur les neuf réalisés par un magazine d'information télévisé que nous avons pu visionner. Le premier est prononcé par le colonel Ojukwu, chef de l'autorité biafraise, tenant un enfant blessé dans ses bras : « Les enfants sont les vrais innocents de cette guerre. Je sais que Lagos

---

19 Patrick Camus, Georges Pitoeff, « Biafra : trente mois de guerre », *Panorama*, Information Première, ORTF, SSR, Neyrac Film, 15 janvier 1970, 21 mn 36 s.

20 Nous n'avons pas la possibilité de vérifier les journaux télévisés.

21 Pour contrer ces accusations, le gouvernement fédéral a accepté l'envoi d'une équipe d'observateurs mandatés par l'ONU qui a conclu à l'impossibilité d'affirmer l'existence d'un génocide au Biafra. Le pouvoir fédéral a pris les armes, non pas pour exterminer une ethnie, mais pour préserver l'unité du pays.

perpétue un génocide à l'encontre du peuple biafrais ». Le second est prononcé par un journaliste qui se montre prudent affirmant que « pour le monde entier la guerre du Biafra reste une question nigériane, même si elle prend des allures de véritable génocide », critiquant à demi-mot la décision de l'ONU de ne pas intervenir dans le conflit, ni de retenir l'accusation de génocide.

La mise en scène de la famine et de l'aide humanitaire à la télévision française

Les images de la famine et de l'aide humanitaire sont celles qui ont le plus caractérisé la guerre du Biafra, et sont restées dans la mémoire collective. Près d'un mois après l'autoproclamation d'indépendance du Biafra, le gouvernement fédéral instaura un blocus économique. Huit millions de personnes se sont alors retrouvées entassées dans ce qui a été appelé le « réduit biafrais », territoire d'un rayon d'à peine 150 kilomètres. Ce cloisonnement provoqua une famine qui causa la mort d'environ un million de personnes en deux ans et demi. Pour la première fois, les journalistes de la télévision ont dû traiter un événement qui n'avait encore jamais fait l'objet d'une couverture télévisée et qui a donné naissance à l'humanitaire moderne. Les images de la population civile touchée par la famine commencent à être retransmises à la télévision en juillet 1968. Leur arrivée eut une conséquence concrète avec l'organisation le mois suivant d'une campagne nationale de secours en faveur des victimes, le contenu des reportages des journaux télévisés subit alors des modifications. Ces derniers diffusent les images de corps squelettiques, d'enfants ballonnés souffrant de kwashiorkor et de femmes ne pouvant plus allaiter leur nourrisson. Le documentaliste décrit « un homme d'une extrême maigreur » en train « d'agoniser » et des « plans très pénibles »[22]. Ces

[22] Voir la notice *in* Pierre Sabbagh, « Reportage sur le Biafra », *Télé Soir*, Première chaîne, ORTF, 2 août 1968.

images dégagent une force émotionnelle et ont pour fonction d'attirer l'attention du téléspectateur devenu un donateur potentiel.

> « Jamais d'images plus terribles n'ont été filmées depuis celle des découvertes des camps de concentration de l'Allemagne de 1945. Des corps d'enfants squelettiques ou déformés par des oedèmes, des visages où se lit l'hébétude résignée d'une agonie prochaine […]. Un enfer. […] Mais combien faudra-t-il de documentaires encore pour réveiller les consciences ? »[23]

écrit un journaliste dans *Le Monde* à propos d'un reportage diffusé sur la seconde chaîne en août 1968.

Dans les reportages réalisés par *Panorama*, l'horreur de la guerre est montrée par la diffusion d'images de corps mourants et décharnés. L'image est crue, dénuée de commentaire journalistique, le bruit ambiant rend l'atmosphère pesante et contribue à accentuer la tonalité dramatique des reportages. La force émotionnelle est dégagée par l'image seule. Les enfants, symbolisant l'innocence et la fragilité, se retrouvent souvent au centre de l'attention quand il s'agit de montrer l'horreur de la guerre : les documentalistes de l'INA décrivent dans les notices des images d'« enfants squelettiques », « affreusement maigres » ayant un « regard vide » ainsi que de « nombreux plans pitoyables »[24]. La couverture télévisée de la guerre du Biafra marque l'entrée d'un nouveau phénomène médiatique centré sur la diffusion de nombreuses images de personnes aux corps décharnés, au côté desquelles figure le personnel médical occidental.

Dès le mois de juillet 1968, au moment où la situation de la population civile s'aggrave, a lieu une intensification des opérations de secours. Les images de l'aide humanitaire occupent alors une place prépondérante au

---

[23] Jacques Siclier, « Un peuple en train de mourir de faim », *Le Monde*, 15 août 1968, p. 4.

[24] Notice INA du reportage commenté par Jean-François Chauvel, « Biafra : Cécile Bourbon de Parme », *Information Première*, ORTF, 12 janvier 1970.

sein de la couverture télévisée du conflit[25]. Au cours du mois de janvier 1970, le nombre de reportages consacrés à l'aide humanitaire augmente de manière spectaculaire : depuis le mois de juin 1969 le gouvernement fédéral a déchargé le Comité international de la Croix-Rouge (CICR) de sa tâche de coordination des secours, la situation humanitaire est dramatique et le gouvernement continue de bloquer le fonctionnement des opérations de secours. Cependant, d'après le contenu descriptif des notices de l'INA, il semble que l'objectif de la télévision française fut de stimuler la générosité des téléspectateurs en mettant en valeur l'action humanitaire de la France au Biafra. Les images les plus courantes à la télévision sont celles de colis affrétés par des associations humanitaires, de camions portant les insignes d'une organisation humanitaire, d'avions transportant des secours à destination du Biafra, de malades bénéficiant de soins, etc. Quand le personnel médical français figure dans un reportage, ce dernier s'attache à montrer des enfants malades mais en voie de guérison : ils chantent, sourient, sont soignés[26]. Si la représentation de l'aide humanitaire au Biafra paraît « classique » (par la diffusion d'images présentant le matériel humanitaire, les médecins, etc.), en réalité elle ne l'est pas puisqu'elle témoigne de la mise en place d'opérations de secours d'une envergure extraordinaire, destinées à venir en aide à des millions de personnes prisonnières du réduit biafrais.

Les images de la famine ont suscité l'engagement de médecins français parmi lesquels le Dr Gréletty-Bosviel, qui figure parmi les fondateurs de Médecins sans frontières : « Fin septembre 1968, on commençait à voir à la télévision des rushes sur le Biafra. J'étais à ce moment-là à l'OMS et j'ai demandé qu'on me laisse partir au Biafra »[27]. La guerre a permis la

---

25 Les documentalistes de l'INA décrivent des images de l'aide humanitaire dans un tiers des reportages consacrés à la guerre du Biafra.

26 Voir la notice INA *in* Jacques Abouchar, « Appel pour le Biafra », *Télé Soir*, Première chaîne, EVN, 27 décembre 1968.

27 Témoignage diffusé dans le documentaire réalisé par Joël Calmettes, série 2, Histoire, 28 décembre 2003.

naissance de l'humanitaire moderne : certains médecins venus avec la Croix-Rouge ont rompu le principe de neutralité en prenant position contre le pouvoir fédéral qui entravait leur action, et en manifestant leur soutien aux Biafrais qu'ils croyaient victimes d'un génocide. Sans expérience de la médecine d'urgence ou sur les cas de grave malnutrition, ils ont vécu le traumatisme du tri chirurgical sur le terrain, et ont fondé à leur retour une nouvelle forme de médecine d'urgence. Affranchie du devoir de réserve, leur association aboutira à la création de Médecins sans frontières en décembre 1971. La victime de guerre, ou de catastrophe naturelle, et le médecin occidental qui n'hésite pas à braver les principes initiaux édictés par la Croix-Rouge deviennent, au cours des années soixante-dix, le couple-clé de la représentation humanitaire moderne.

Les images de la famine comme arme de guerre : un instrument efficace ?

Les téléspectateurs ont été sensibles à la diffusion des images de la famine : ils ont soutenus financièrement et moralement l'organisation des opérations de secours. Cependant, si certains individus déjà engagés dans un mouvement de pensée, politique ou religieux ou partis sur le terrain, ont clamé le droit des Biafrais à l'indépendance, le public français n'a pas prêté d'attention à l'issue politique de la guerre.

Un soutien important…

Pour les dirigeants biafrais, la famine est devenue une arme médiatique destinée à pallier une faiblesse militaire, se retournant ainsi contre le pouvoir politique qui l'avait mise en place. En effet, la diffusion des images de la famine à la télévision donna naissance à un mouvement de

sympathie en France en faveur de la cause biafraise. Elles ont suscité un mouvement de conscience « humanitaire » : de nombreuses associations de soutien aux Biafrais ont été créées, telles que le Comité international de lutte contre le génocide au Biafra par les futurs fondateurs de Médecins sans frontières ou le Comité d'action pour le Biafra, par un député UDR Raymond Offroy. D'autres associations, déjà en place et de tous horizons, ont tenté d'alerter la population et ont lancé des appels à la mobilisation. Parmi elles figurent les Francs-maçons, l'Union nationale des étudiants juifs de France, le Conseil œcuménique des Églises et la CGT. Les campagnes nationales d'août 1968 et de mars 1969 ont bénéficié du soutien de nombreux intellectuels[28] qui ont lancé des appels au cessez-le-feu ou ont signé des pétitions proclamant le droit à l'indépendance du Biafra. Ces appels ou ces créations d'organisation sont, pour la plupart, le fait de personnes déjà engagées dans un mouvement de pensée ou religieux. Leur discours s'adressait à la fois aux dirigeants politiques et à la nation. Il est intéressant de noter que ces appels interviennent aux moments où la couverture télévisée de la guerre s'accélère et où les images de la famine et de l'aide humanitaire se trouvent au centre de l'attention. Celles-ci, loin d'avoir un statut passif, détiennent donc un pouvoir de persuasion et engagent à l'action. L'argument de génocide a souvent été repris pour condamner le sort de la population civile et l'horreur de la guerre. Les images de la famine montrent des personnes ayant perdu leur humanité et leur dignité.

> « J'étais hanté par Auschwitz, [se souvient Bernard Kouchner], pourquoi la Croix-Rouge n'avait pas parlé ? Pourquoi la Croix-Rouge ne parlait pas devant le phénomène monstrueux du Biafra ? Est-ce la même chose ? Je ne voulais pas que mes enfants ou n'importe qui d'autre m'accusent de m'être tu à ce moment-là »[29].

---

[28] On compte parmi les intellectuels qui ont manifesté leur soutien aux Biafrais les écrivains Simone de Beauvoir, Jean-Paul Sartre, Claude Mauriac ; l'historien Pierre Vidal-Naquet ; des professeurs de droit ; des députés UDR ; des médecins et des journalistes.

[29] « De l'intervention à l'ingérence », *Histoire Parallèle*, ARTE, 26 février 2000.

… mais une faible mobilisation

La population française qui soutenait majoritairement l'organisation des opérations de secours n'a pas pour autant montré une forte mobilisation en faveur de l'indépendance du Biafra. Un sondage IFOP publié dans *Le Monde* en mars 1969 indique que deux tiers des Français estiment juste ou insuffisant l'aide humanitaire française apportée au Biafra (un tiers des sondés se déclarent sans opinion)[30]. Le public français a apporté un large soutien moral et financier : treize à quinze millions de francs ont été récoltés à l'issue de la première campagne nationale de juillet 1968[31]. Les images de la famine ont rempli leur fonction, celle de susciter l'intérêt des téléspectateurs qui pour la première fois assistent à leur retransmission. Cependant, les manifestations organisées par les différentes associations n'ont pas connu le succès espéré : les tentatives d'attirer la population française pour l'encourager à soutenir la volonté d'indépendance de la province orientale ont échoué.

Cet échec est partagé par le pouvoir biafrais puisque le public français, s'il a été ému par les images des civils victimes de la famine, n'a pas incité le gouvernement à apporter une aide diplomatique au Biafra. Le Biafra a obtenu une aide humanitaire de grande ampleur mais a été privé de reconnaissance diplomatique de la part des grandes puissances.

Les Biafrais furent extrêmement présents dans les médias français au cours de la guerre civile qui ébranla le Nigeria de 1967 à 1970. Alors que le gouvernement fédéral fut peu représenté et se montra hostile aux journalistes, les dirigeants biafrais se sont servis de la presse comme d'une tribune pour véhiculer leur propagande de guerre. Les images ont fait

---

30 *Le Monde*, 18 mars 1969, p. 5.

31 Jacques Foccart, *Le Général en mai…, op. cit.,* p. 323.

l'objet d'une instrumentalisation au service d'une politique destinée à rallier l'opinion internationale à sa cause. Le gouvernement français aurait aidé le pouvoir biafrais à médiatiser les souffrances de la population civile[32], mais il a refusé de reconnaître officiellement le Biafra comme un État indépendant. Les images de la famine n'ont pas influé sur les décisions des dirigeants politiques mais ont joué un rôle certain dans l'envoi d'une aide humanitaire d'une nouvelle forme. La télévision fut investie d'une nouvelle mission sur la scène publique, celle de promouvoir des campagnes humanitaires. Nouveau partenaire d'associations humanitaires, elle diffuse des images dévoilant aux téléspectateurs français la maigreur des corps de personnes résidant à des milliers de kilomètres, victimes d'un blocus économique dans un contexte de la guerre civile. L'aide apportée par les « *French doctors* » est également largement couverte à la télévision française, et on ne peut étudier les images de la famine séparément de celles de l'aide humanitaire. La couverture de la guerre du Biafra a bien joué un rôle dans le conflit, les bases de l'humanitaire moderne ont été jetées et une nouvelle représentation de la victime de guerre est née à la télévision.

[32] *Ibid*., p. 603. Général Jean Varret et Patrick E. Davies *in* Joël Calmettes, *Histoires secrètes du Biafra, op. cit*.

Le monde en bref ?
Télévision française et politique étrangère américaine

***D**ENIS **G**UTHLEBEN*

Les États-Unis et la télévision. Un pays, un média, deux raisons de se méfier. L'un et l'autre sont en effet des cibles privilégiées en France pour une nuée de préjugés, de jugements à l'emporte-pièce, d'opinions préconçues, qui nourrissent tant les chroniques les plus sérieuses que les brèves de comptoir. Les *a priori* dont l'Amérique est victime de ce côté-ci de l'Atlantique, tout d'abord, sont nombreux, anciens et récurrents. À juste titre, on a parfois parlé de « sédimentation » pour qualifier leur enchevêtrement compact[1]. Des couches nouvelles se superposent aux anciennes. Ensemble, elles constituent un terreau idéal pour le fleurissement d'une nouvelle génération d'idées toutes faites. Que dire dans ce cas de notre télévision ? Ouvrons les journaux, branchons la radio, surfons sur le web, écoutons parents, amis et voisins : tous s'accorderont à en faire le plus mauvais média, celui de l'anecdote, du *pathos* à bon marché, celui qui désinforme avec une parfaite absence d'états d'âme. Faire de la télévision, c'est vendre à Coca-Cola du temps de cerveau humain disponible, a-t-on appris récemment[2]. Ce temps aurait tout aussi bien pu être vendu au français Danone. Le mettre sur le compte d'une marque américaine paraît d'emblée plus cynique, preuve que les deux

---

1 Voir par exemple à ce sujet Philippe Roger, *L'ennemi américain. Généalogie de l'antiaméricanisme français*, Paris, Seuil, 2002.

2 L'expression de Patrick Le Lay est restée célèbre. Elle est issue d'un entretien du président de TF1, publié dans *Les dirigeants face au changement*, Paris, Éditions du Huitième jour, 2004, p. 92.

catégories de préjugés qui nous interpellent ici, ceux qui visent l'Amérique et ceux qui pèsent sur la télévision, se chevauchent parfois. Dans le même temps, parents, amis et voisins reconnaîtront tous suivre avec une égale assiduité la programmation du média honni. Paradoxe bien connu : à la télévision, audience et méfiance vont de pair.

Parmi la collection d'idées reçues qui environnent ce média, la place qu'il consacrerait – ou plutôt qu'il ne consacrerait pas – aux relations internationales remplirait à elle seule une encyclopédie. Contentons-nous d'un exemple. Le 3 avril 1995, les téléspectateurs du journal de France 2 découvrent en 15 secondes que Washington et Moscou ont conclu un accord sur la destruction d'armes nucléaires conformément à START 1. Deux phrases de commentaire, quelques images, et la séquence est en boîte. Or la même émission consacre près de 3 minutes d'antenne à une affaire de stockage illégal d'ordures ménagères à Mulhouse. Histoire familière de la plume et du plomb : un kilo d'ordures en France pèse plus lourd qu'un kilo d'uranium enrichi à l'étranger, telle serait la loi de l'information télévisée. Jean-Paul Marthoz, directeur de l'information à *Human Rights Watch*, parvient à un constat similaire dans un ouvrage au titre évocateur *Et maintenant, le monde en bref*[3].

Lorsqu'on a relevé cela, on croit avoir tout dit : les relations internationales seraient le parent pauvre de l'information télévisée. Fin de l'article ? Non, poursuivons un peu. Car l'intérêt de la programmation télévisée, et ce qui la rend aussi redoutable à étudier, c'est qu'elle permet toujours de trouver autant d'exemples que de contre-exemples. Ceux qui viendront irriguer les réflexions proposées ici proviennent tous d'une thèse de doctorat dirigée par le professeur André Kaspi et consacrée à l'image des États-Unis dans l'information télévisée française[4]. Sait-on ainsi que nos journaux télévisés

---

[3] Jean-Paul Marthoz, *Et maintenant, le monde en bref. Politique étrangère, journalisme global et libertés*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1999.

[4] Denis Guthleben, *« Sont-ils fous ces Américains ? ». L'image des États-Unis dans l'information télévisée française, 1995-2001*, thèse de doctorat soutenue à l'Université de Paris I, le 26 mars 2007.

ont relaté avec régularité le rétablissement des relations diplomatiques entre les États-Unis et le Vietnam, un processus qui s'étend sur près de six ans, de 1995 à 2000 ? Imagine-t-on pourtant un sujet plus éloigné des préoccupations de leurs téléspectateurs ? Il convient d'entrer plus avant dans la programmation pour obtenir une vision plus juste parce que plus nuancée de la place des relations internationales à la télévision, en passant en revue les préjugés les plus courants qui visent l'information télévisée, de même que les contraintes qui pèsent sur elle.

Des vertus de la « bonne guerre »…

Si la télévision est désignée comme le mauvais média de diffusion de l'information sur les relations internationales, c'est en partie parce que l'on considère qu'il existe de bons médias, en tout cas meilleurs qu'elle ne le serait. Les grands quotidiens nationaux en particulier : dans *Le Monde* ou *Le Figaro*, quel que soit par ailleurs le contenu de l'actualité, ce thème figure invariablement sur les premières pages, donne lieu à des articles de fond, à des entretiens avec des acteurs ou des experts. On ne peut pas en dire autant pour le petit écran. Là, les relations internationales viennent en général après les informations nationales, parfois même à la suite des faits divers, en dernière partie des journaux télévisés. Bien sûr, des exceptions subsistent. Il suffirait ainsi d'une « bonne guerre » pour qu'elles soient propulsées sur le devant de la scène.

L'analyse du corpus de reportages consacrés aux États-Unis dans les journaux télévisés français semble confirmer ce constat. Entre janvier 1995 et août 2001, par exemple, près de 2 700 séquences abordent la politique étrangère américaine, soit un reportage en moyenne chaque jour et toutes

chaînes confondues[5]. Sur l'ensemble de la période, leur durée moyenne est d'environ 55 secondes. Or, ces fréquence et durée moyennes ne sont dépassées que très ponctuellement. Elles doublent les mois suivants : en février 1996 (déploiement de l'armée américaine en Bosnie), en septembre 1996 (bombardement de l'Irak), en août 1998 (frappes américaines en Afghanistan suite aux attentats de Nairobi et de Dar es-Salaam), d'octobre à décembre 1998 (escalade en Irak aboutissant à l'opération *Desert Fox*) et de mars à avril 1999 (bombardement de la Serbie). Il suffit, en somme, que l'armée américaine passe à l'action pour que les séquences consacrées aux relations internationales établies par Washington soient plus nombreuses, plus longues, mais aussi mieux placées dans la programmation : elles sont ramenées au début des émissions, aux alentours de 20 h 04 en moyenne sur TF1 par exemple, au lieu de 20 h 21 en dehors de ces périodes.

Partant de ce constat que la guerre occupe une place de choix dans l'information télévisée, nombre de chercheurs se sont emparés du sujet. Parmi les travaux les plus notoires, on peut citer ceux de Dominique Wolton sur la guerre du Golfe de 1990-1991[6].

> « Les conflits militaires, [note cet auteur], sont l'occasion d'un traitement exceptionnel de l'information, avec en grandeur nature tous les problèmes posés : performances techniques et censure, impossibilité pour les journalistes, malgré leurs discours, de se situer au-dessus des camps au nom de la neutralité de leur travail, effets pervers d'images reçues simultanément dans les deux camps en guerre, décalage entre la capacité d'accéder à l'information et l'incapacité à agir, illusion de croire que tout doit être visible »[7].

---

5 Ces données proviennent des émissions suivantes : *20 heures* de TF1, le *Journal de 20 heures* de France 2, *19/20. Édition nationale* de France 3, *Les News* de Canal +, *8 et demi* (*ARTE Info* à partir de septembre 1998) d'ARTE et le *Six minutes* de M6.

6 Dominique Wolton, *War Game. L'information et la guerre*, Paris, Flammarion, 1991.

7 Dominique Wolton, *Penser la communication*, Paris, Flammarion, 1997, p. 206.

Bref, la couverture télévisuelle de la guerre serait un sujet d'étude captivant, une pêche miraculeuse qui permettrait de saisir d'un seul coup toutes les caractéristiques de l'information télévisée.

Toutefois, en ciblant les conflits militaires, de tels travaux créent un effet de loupe. Ils se concentrent sur les pics et oublient les creux. Ils privilégient le « traitement exceptionnel » au détriment de la programmation habituelle. Or cette dernière, bien que moins spectaculaire, n'est-elle pas autant, voire plus instructive ? Avant d'analyser l'anomalie, ne faut-il pas comprendre la norme qu'elle vient rompre ? L'exemple des reportages consacrés aux États-Unis est révélateur : il y a certes des temps forts comme février et septembre 1996, mais il y a également toutes ces périodes pendant lesquelles l'actualité internationale est moins chargée, et qui cependant voient la diffusion d'une vingtaine de reportages mensuels, en moyenne et toutes chaînes confondues, dédiés à la politique étrangère de Washington.

Théâtre et mises en scène

Ces séquences ne dégagent pas une odeur de poudre mais un parfum de naphtaline : l'uniforme des soldats y est remplacé par le complet des diplomates. Au-delà de leur apparente diversité, il est possible de les regrouper sous quelques rubriques, parmi lesquelles les événements diplomatiques *stricto sensu*, les négociations commerciales ou encore les affaires plus piquantes qui surviennent parfois sur la scène internationale et qui relèvent davantage du fait divers, telles les affaires d'espionnage.

En ce qui concerne les événements diplomatiques, les téléspectateurs français assistent ainsi aux échanges d'émissaires entre Washington, Tel-Aviv et Ramallah pour trouver une solution au conflit israélo-arabe. De manière plus ponctuelle, ils suivent également les missions de diplomates américains à l'étranger, telles celles de Richard Holbrooke au moment des négociations pour la paix en Bosnie (1995) et au Kosovo (1999). À côté de

cette diplomatie de terrain, relatée dans la plupart des cas sous la forme de nouvelles brèves, il y a aussi la « grande » diplomatie : conférences internationales, rencontres au sommet, voyages présidentiels, etc. Ces sujets débouchent sur des séquences plus longues et mieux illustrées. Considéré comme une vitrine, l'événement est mis en scène par ses organisateurs afin de répondre aux attentes des médias et, en corollaire, des citoyens qu'ils informent. Il devient un « événement médiatique »[8], une pièce de théâtre qui se joue devant les caméras du monde entier.

Puisqu'il est question de théâtre, parlons donc de la mise en scène. Il s'agit en effet de l'une des caractéristiques qui, d'emblée, méritent d'être relevées au sein des reportages. Son analyse permet, par exemple, de suivre les étapes de la construction de l'image du diplomate sur le petit écran. Celle de Richard Holbrooke est édifiante. Son arrivée dans les Balkans en juillet 1995 est accueillie avec suspicion par les journalistes français, las d'un conflit dont ils ne voient plus la fin. Pour certains, il n'apporterait dans ses bagages que « des paroles, juste des paroles »[9]. Pour d'autres, à l'inverse, il viendrait avec des solutions « expéditives, voire simplistes », comme il sied à « l'Oncle Sam dans les Balkans »[10]. Discours paradoxal mais en même temps tellement rebattu lorsqu'il est question des États-Unis : on craint autant l'insuffisance que les excès de leurs interventions. Puis, à mesure que le représentant américain enregistre des progrès là où la diplomatie européenne est longtemps restée impuissante, son image évolue : « l'infatigable Richard Holbrooke »[11] devient « super-négociateur »[12], « l'homme providentiel », un nouveau Prométhée qui apporte une « lueur d'espoir en Bosnie »[13].

---

8 Dan Hallin, Paolo Mancini, « Rencontres au sommet : vers une sphère publique internationale ? », *Hermès*, n° 13-14, 1994, p. 185.

9 *8 et demi*, ARTE, 19/07/1995.

10 *20 heures*, TF1, 13/08/1995.

11 *Soir 3*, France 3, 16/09/1995.

12 *Les News*, Canal +, 15/09/1995.

13 *Soir 3*, France 3, 14/09/1995.

Les autres types de reportages reposent sur des procédés de mise en scène similaires. Les tractations commerciales mettent ainsi souvent en avant « la dialectique du bon et du mauvais »[14] avec, dans l'ordre d'apparition des rôles, la France – ou l'Europe –, toujours *fair-play*, et les États-Unis, invariablement cyniques. De la même manière, les reportages consacrés aux affaires d'espionnage s'inspirent volontiers des procédés de la fiction. Une musique angoissante est, par exemple, ajoutée au montage, preuve évidente que les séquences ne sont pas un compte rendu, mais bien une reconstruction de la réalité, une « mise en forme » – *informare*, en latin, origine du mot « information ». Ces mises en scène ne sont pas gratuites. Elles contribuent au divertissement du téléspectateur, l'information se muant en cet *infotainment* repéré depuis longtemps par les chercheurs en communication. Mais là n'est pas la seule explication. Il faut également tenir compte des contraintes qui pèsent sur le média. L'information télévisée est, en effet, toujours soumise à la double nécessité de montrer des images signifiantes et de fournir des commentaires concis. Ces contraintes sont inhérentes à la télévision. Dans la presse, les commentaires sont plus étoffés – une page du *Monde* contient autant de mots qu'un *Journal de 20 heures* – et l'absence d'illustration n'est pas rédhibitoire.

La valse des poignées de mains

Première contrainte : celle de l'image. Comment montrer les relations internationales sur le petit écran ? Pour les guerres, aujourd'hui, cela semble assez évident, ainsi qu'en témoignent les images qui nous parviennent chaque jour d'Irak ou d'Afghanistan. C'est une des raisons pour lesquelles un engagement militaire, événement capital sur la scène

[14] Olivier Cattaneo, « États-Unis-Europe : frères ennemis du commerce international ? », *Questions internationales*, n° 1, mai-juin 2003, p. 92-93.

internationale, apparaît également comme l'un des temps forts de l'information : il offre de l'illustration en abondance, des images porteuses de sens que chaque téléspectateur peut reconnaître en un instant. Bien sûr, il convient de ne pas confondre « évident » et « facile » : les reporters paient souvent très cher, parfois au prix de leurs vies, la collecte de telles images.

Qu'en est-il en revanche de la négociation diplomatique ? La capacité à montrer des images animées devient ici inconvénient. Car une négociation, comme « un interdit, une possibilité, un programme ou un projet – tout ce qui nie ou dépasse le réel effectif – », trouve difficilement son illustration[15]. Seules les images de sa conclusion, la signature d'un accord, sont réellement signifiantes. Surtout, lorsque les discussions se déroulent à huis clos et que les reporters sont condamnés à saisir les quelques miettes qui tombent de la table des diplomates. C'est le cas, par exemple, des poignées de mains qui, en l'absence d'autres éléments, sont souvent surinterprétées par les journalistes. Ainsi, lors de l'ouverture de la conférence de Dayton, le 1er novembre 1995 : « Toutes diplomatiques, sans aucune chaleur, ces poignées de mains ne manifestent que la volonté des trois leaders de négocier, mais pas encore d'aboutir »[16]. Et, dès le lendemain, « on a déjà l'image de nouvelles poignées de mains », plus cordiales, signe qu'un progrès a été accompli[17]. Réduits à commenter ces quelques épisodes, les journalistes livrent d'ailleurs bien souvent des propos divergents : tel correspondant de France 3 verra de la chaleur là où un reporter de M6 ne distinguera qu'une froide distance.

Dans cette optique, le traitement télévisé des différentes étapes de la normalisation des relations entre les États-Unis et le Vietnam est révélateur. Il apparaît, une fois encore, comme un intéressant contre-exemple au principe qui voudrait que toute opinion publique, et donc que

---

15 Régis Debray, *Vie et mort de l'image*, Paris, Gallimard, 1992, p. 446.
16 *Soir 3*, France 3, 01/11/1995.
17 *Les News*, Canal +, 02/11/1995.

tout média qui l'informe, « tend à prêter plus d'attention aux nouvelles internationales lorsqu'elles risquent de l'affecter »[18]. Phase 1 : des accords préliminaires sont signés en janvier 1995 entre deux diplomates, l'un américain et l'autre vietnamien, inconnus des rédactions ; seuls France 3 et ARTE en informent leurs téléspectateurs par le biais de brèves de 20 secondes montrant la signature et… la poignée de mains[19]. Phase 2 : la bannière étoilée est hissée sur le toit du nouveau bureau de liaison américain à Hanoi ; l'image est symbolique – « c'est la première fois que ce drapeau flotte dans cette ville du Vietnam du Nord depuis la fermeture du consulat américain en 1954 »[20] – et la programmation s'en ressent : de deux chaînes et 40 secondes en janvier, elle passe à quatre chaînes et 2 minutes en février[21]. Phase 3 : en juillet 1995, Bill Clinton annonce le rétablissement des relations ; une personnalité notoire intervient donc dans le processus et, dans la foulée, cinq des six chaînes hertziennes livrent un compte rendu pour un total de 4 minutes d'antenne[22]. Phase 4 : le secrétaire d'État Warren Christopher se rend à Hanoi, participe à des cérémonies du souvenir et rencontre son homologue vietnamien Nguyen Manh Cam ; les six chaînes françaises se mobilisent pour un total de 14 minutes d'antenne. Phase 5 : avec l'arrivée de l'ambassadeur Douglas Peterson au Vietnam, le temps d'antenne augmente à nouveau, chaque chaîne dévoilant une scène symbolique – à la descente de l'avion, le diplomate américain, fait prisonnier pendant la guerre du Vietnam, se jette en pleurs dans les bras de son ancien tortionnaire. Enfin, phase 6 : la visite officielle de Bill Clinton en novembre 2000 débouche sur la diffusion de seize reportages pour plus de 30 minutes d'antenne. En somme, la

---

18 Charles-Philippe David, Louis Balthazar, Justin Vaïsse, *La politique étrangère des États-Unis*, Paris, Presses de Sciences Po, 2003, p. 291.

19 *Soir 3*, France 3 ; *8 et demi*, ARTE, 28/01/1995.

20 *20 heures*, TF1, 8/02/1995.

21 *20 heures*, TF1 ; *Soir 3*, France 3 ; *Les News*, Canal + ; *8 et demi*, ARTE, 08/02/1995.

22 Seule M6 fait encore l'impasse sur l'événement, relaté par toutes ses concurrentes le 11/04/1995.

couverture médiatique se dilate à mesure que le processus offre de nouvelles « images symboliques » – cette expression revient comme une antienne dans chacune des séquences.

Deuxième contrainte : celle du discours. Il ne s'agit plus cette fois-ci de représentation, mais de présentation et d'énonciation. Contrairement aux impératifs de l'image, cette difficulté n'est pas propre à la télévision. À cause du format, elle s'y manifeste toutefois d'une façon plus abrupte. Les décisions prises en politique étrangère s'inscrivent en effet dans un cheminement long et complexe. Des zones d'ombre y subsistent toujours, parfois bien après l'ouverture des archives. Fatalement, les explications fournies à chaud sont insuffisantes. Et elles le sont d'autant plus lorsque les commentateurs ne disposent que de 400 mots pour les énoncer, comme c'est la règle à la télévision. Quel universitaire relèverait un tel défi ? Ils sont peu nombreux à le faire, préférant en général – comme c'est le cas dans cet article – arriver bien après la bataille pour repérer, avec le recul nécessaire, les erreurs d'une information livrée en même temps que se déroulent les événements.

La rédaction d'un bêtisier et la distribution de blâmes aux journalistes sont des écueils qui peuvent être évités. Il suffit, pour cela, d'explorer la programmation. Une fois encore, exemples et contre-exemples abondent. Au risque de rompre des traditions bien établies, citons le cas d'un reportage particulièrement réussi. Le 6 février 1998, alors que Saddam Hussein vient une nouvelle fois de renvoyer les inspecteurs de l'UNSCOM (United Nations Special Commmission) et que l'Amérique arme contre l'Irak, Jean-Marc Illouz propose sur France 2 une séquence très efficace. Dans le temps qui lui est imparti – moins de 3 minutes –, il pose trois questions simples et y apporte trois réponses nuancées. Un modèle de pédagogie télévisuelle : avec 331 mots, le journaliste livre toutes les précisions que les téléspectateurs sont en droit d'attendre à ce moment-là.

Faut-il pour autant pécher par excès d'indulgence, c'est-à-dire invoquer les contraintes qui pèsent sur le média comme autant d'excuses à toutes ses imprécisions ou ses omissions ? Bien sûr que non ! Car la plupart des

chaînes ne semblent pas se donner les moyens de dépasser ces contraintes. Pourquoi se contenter du format court des journaux télévisés alors qu'il existe d'autres espaces dans la programmation ? Chaque année, plusieurs séquences de magazine sont par exemple consacrées à l'obésité des Américains. Le problème est préoccupant, certes. Mais ne pourrait-on imaginer un traitement identique pour le sujet qui nous intéresse ici ? Un tel traitement, approfondi grâce à la programmation des magazines, serait d'ailleurs d'autant plus justifié que les journalistes revendiquent une influence sur les relations internationales.

Informer ou convaincre ?

Le débat se déplace alors d'un degré : il ne porte plus sur le contenu de l'information, ni sur ses contraintes, mais sur l'impact qu'elle peut avoir sur la conduite des affaires du monde. À partir de quand l'information, de simple compte rendu des faits, devient-elle un élément susceptible de les transformer ? Rémy Rieffel le rappelle : « Les spécialistes s'accordent pour dire qu'avec la médiatisation des relations internationales, rien n'est plus comme avant, mais ils sont bien en peine d'évaluer avec certitude le pouvoir des médias »[23].

Le problème est effectivement toujours le même : analyser le pouvoir d'un média, la télévision en l'occurrence, c'est tout d'abord parvenir à cerner l'impact qu'il a sur l'opinion. Or, sur ce sujet, les spécialistes sont loin d'être unanimes. En outre, il faudrait encore voir quelle est l'influence de l'opinion sur les décideurs politiques. Là aussi, les analyses dépassent rarement le stade des hypothèses, y compris aux États-Unis, où la recherche dans ce domaine est pourtant plus développée qu'en France.

---

[23] Rémy Rieffel, *Que sont les médias ?*, Paris, Gallimard, 2005, p. 133.

Certains analystes voient ainsi une opinion plutôt suiveuse en matière de politique étrangère. Les exemples ne manquent pas pour étayer leurs thèses. Eugene Wittkopf note par exemple que 7 % seulement des Américains étaient favorables à l'invasion du Cambodge pendant la guerre du Vietnam, mais que cette part dépassa 50 % immédiatement après l'annonce par le président Nixon de « l'incursion » des troupes américaines dans ce pays[24]. Dans ce cas, l'impulsion viendrait donc plutôt du pouvoir politique, le *leadership* comptant davantage que les sondages d'opinion – une position que le président Truman avait déjà défendue en son temps grâce à son sens aigu de la formule : « *I wonder how far Moses would have gone if he had taken a poll in Egypt ?* » Mais les contre-exemples ne manquent pas non plus, surtout pour la période récente : Ole Holsti cite ainsi le cas de l'intervention américaine en Haïti, décidée par Bill Clinton uniquement après la publication de sondages très favorables[25].

Au-delà de ces constats, souvent divergents et parfois contradictoires, une hypothèse plus radicale pourrait être formulée : ne peut-on pas imaginer, selon un raisonnement cyclique, que le pouvoir des médias existe parce que l'on s'accorde à croire à son existence ? En somme, qu'il relève moins d'une réalité que d'une conviction, peut-être erronée ? Des décideurs politiques aux simples citoyens, tout le monde agit comme si les médias avaient un grand pouvoir. Ce faisant, chacun leur donne du pouvoir, davantage peut-être que celui dont ils disposent réellement. Hodding Carter, le porte-parole du département d'État américain sous la présidence de James Carter, ne dit pas autre chose lorsqu'il déclare : « *We spend so much effort trying to think how to spin the media, how to effect it,*

---

24 Eugene R. Wittkopf, *Faces of Internationalism. Public Opinion and American Foreign Policy*, Durham, Duke University Press, 1990, p. 13-14.

25 Ole R. Holsti, *Public Opinion and American Foreign Policy*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1996, p. 191.

how to manipulate it, that after a while we become victims of our own sort of construct »[26].

Quoi qu'il en soit, les journalistes de télévision revendiquent ce pouvoir. À l'antenne, de nombreux reportages prennent la forme d'« égo-séquences » : ils ne traitent pas de l'événement lui-même mais du travail fourni par les reporters. Dans les séquences consacrées aux États-Unis, cela passe par l'observation du travail de confrères américains. Ainsi, en mars 1999, Valérie Nataf montre sur TF1 comment les télévisions américaines tentent de « convaincre » l'opinion « de la justesse des décisions prises » à l'encontre de la Serbie, c'est-à-dire les bombardements dans le cadre d'une opération de l'OTAN[27]. À plusieurs reprises, un précédent célèbre est évoqué à cette occasion sur les chaînes françaises : la mise en place, en 1992, de l'opération *Restore Hope* par l'administration de George H. Bush à la suite de la diffusion aux États-Unis d'images de famine en Somalie. Elle témoignerait en faveur du pouvoir de la télévision dans la prise de décision en politique étrangère.

Cet exemple apparaît régulièrement sur nos antennes. Quatre ans plus tôt, en commentant des plans qui lui parviennent de Bosnie, Philippe Rochot avance déjà que les « images de réfugiés de Srebrenica ont autant ému l'Amérique que celles de la famine en Somalie, et un courant d'opinion commence à naître pour que le pays s'implique un peu plus dans le sauvetage des Bosniaques »[28]. *Restore Hope* serait donc un cas d'école. Pourtant, une excellente analyse de Warren Strobel invite à nuancer ce point de vue. Le chercheur y relève qu'une quinzaine de reportages seulement ont été diffusés sur la Somalie à la télévision américaine avant que George H. Bush décide d'une première intervention dans ce pays – la mise en place d'un pont aérien en août 1992 –, et que ce nombre de reportages n'a augmenté sensiblement qu'*après* l'annonce de cette

---

[26] Cité par Patrick O'Hefferman, *Mass Media and American Foreign Policy*, Norwood, New Jersey, Ablex Publishing Corporation, 1991, p. 81.

[27] *20 heures*, TF1, 24/03/1999.

[28] Le *Journal de 20 heures*, France 2, 17/07/1995.

décision par l'administration républicaine[29]. Le nombre de séquences a ensuite diminué dès le mois de septembre 1992, avant d'augmenter une nouvelle fois en novembre et en décembre, mais à nouveau *après* l'annonce par George H. Bush d'une intervention militaire terrestre en Somalie[30]. Cette étude prouve donc que la télévision, à l'encontre de tous les présupposés, a été plus suiveuse qu'instigatrice.

Pour la seule année 1995, les exemples de cette revendication d'influence par les journalistes abondent. Exhibant un parterre de caméras dans le parc de la Maison Blanche, Philippe Gassot avance ainsi, sur France 2, que les négociations de Dayton ne pouvaient échouer « quand l'opinion publique mondiale et particulièrement américaine est prise à témoin »[31]. De la même manière, lors du déploiement de l'armée américaine, Isabelle Marque dévoile, sur TF1, les préparatifs des chaînes de télévision pour couvrir l'événement : « Équipement lourd, paraboles, tribunes, tout est prêt pour accueillir les troupes »[32]. Placés sous l'angle des caméras de télévision, les soldats américains seraient condamnés au succès. Pourtant, images et commentaires sont à double tranchant : les journalistes montrés par Philippe Gassot attendent tous, derrière une barrière qu'ils n'osent franchir, que leur soient communiqués les résultats de la négociation à huis clos de Dayton. Même chose pour les correspondants observés par Isabelle Marque à Tuzla : ils se tiennent à bonne distance des bases américaines et guettent les interventions des responsables politiques et militaires. À chaque fois, ils ne sont rien de plus que des spectateurs qui informent des téléspectateurs, attendant pour cela que les décideurs lèvent le voile du secret. C'est la raison pour laquelle ils doivent souvent se contenter d'observer la valse des poignées de mains. C'est pourquoi également ils ne peuvent se prononcer sur l'issue des

---

29 Warren Strobel, *Late Breaking Foreign Policy: the News Media Influence on Peace Operations*, Washington, US Institute of Peace, 1997, p. 131-132.

30 *Ibid.*, p. 136-137.

31 Le *Journal de 20 heures*, France 2, 22/11/1995.

32 *20 heures*, TF1, 09/12/1995.

négociations qu'après les déclarations des politiques : le succès de Dayton n'est annoncé que le 22 novembre 1995 dans tous les journaux télévisés français ; et l'échec du sommet israélo-palestinien de Camp David est relaté le 26 juillet 2000, alors que les journalistes français se sont longtemps plaints de la « haute discrétion » qui a marqué cette rencontre[33]. D'ailleurs, si l'on va au bout de la logique qui voudrait que la couverture télévisuelle d'une négociation pèse sur son issue, chaque événement diplomatique relaté par ce média devrait connaître une fin heureuse. Or c'est loin d'être le cas, Camp David n'étant ici qu'un exemple parmi d'autres.

Autant d'éléments qui invitent à s'interroger sur l'influence réelle des médias, et de la télévision en particulier, sur le déroulement des relations internationales. À partir du moment où les équipes de reporters sont réduites à scruter la vigueur d'une poignée de mains, il semble bien que cette influence ne soit pas si déterminante. Les travaux qui prennent la peine d'analyser les sources – ce qui n'est pas toujours le cas –, à l'image de ceux de Warren Strobel, lui apportent d'ailleurs à chaque fois un bataillon de bémols. Et puis, s'il faut un argument percutant, doit-on rappeler que la guerre en Bosnie a commencé sans les médias, à Sarajevo, en 1992 ? Et qu'elle s'est achevée sans eux, à Dayton, en 1995 ?

Kant *versus* Tocqueville, aujourd'hui encore…

Est-ce bien ? Est-ce mal ? Les idéalistes opteraient sans doute pour la première hypothèse : reprenant les principes énoncés par Emmanuel Kant dans son *Projet philosophique pour la paix perpétuelle*, ils noteraient que la participation, même indirecte, de tous les citoyens à la gestion des affaires

[33] *Le Journal de 20 heures*, France 2, 12/07/2000.

internationales constitue le meilleur moyen d'éviter les débordements et en particulier, le mal suprême selon Kant, la guerre[34]. En somme, le monde se porterait mieux si les relations internationales s'opéraient devant un maximum de témoins, et donc, par transposition à l'époque contemporaine, si les médias y jouaient un rôle toujours plus actif. Les réalistes privilégieraient pour leur part la seconde hypothèse, en s'inspirant éventuellement des réflexions d'Alexis de Tocqueville : la politique extérieure exige de la prudence, de la patience et du secret, des qualités « aristocratiques » qui font défaut au plus grand nombre[35]. En somme, le monde se porterait mieux si les relations internationales s'opéraient à l'insu de l'opinion publique, et donc, par transposition à l'époque contemporaine, si les médias y jouaient un rôle limité, voire nul.

Ce débat, on peut en juger, a des racines profondes. Il reste toutefois d'une actualité brûlante : aujourd'hui encore, il n'est ni stérile ni anachronique. Bien au contraire : ce n'est pas parce que certains événements relevant des relations internationales peuvent désormais être suivis par le plus grand nombre que les idéalistes ont gagné la partie, et ce n'est pas parce que la patience et le secret se sont partiellement évaporés sous le feu des projecteurs que les réalistes ont perdu. D'ailleurs les journalistes de télévision n'auraient-ils pas intérêt à réfléchir à la manière de relater les relations internationales, c'est-à-dire à trouver des parades aux contraintes qui s'imposent à eux, avant même de revendiquer le pouvoir de les influencer ?

---

[34] Emmanuel Kant, *Pour la paix perpétuelle* [1795], Lyon, PUL, 1985, p. 55-56.

[35] Ce qui fait dire à Alexis de Tocqueville : « Quant à moi, je ne ferai pas de difficulté de le dire : c'est dans la direction des intérêts extérieurs de la société que les gouvernements démocratiques me paraissent décidément inférieurs aux autres », *De la démocratie en Amérique*, Tome I [1835], Paris, Garnier-Flammarion, 1981, p. 322.

Fiction et événement : le 11 septembre dans les séries télévisées américaines, 2001-2003

***O**LIVIA **B**RENDER*

Si le film de cinéma a, notamment grâce au travail de Marc Ferro, gagné sa place parmi les sources de l'historien, les séries télévisées semblent en être encore largement exclues. Celles-ci sont pourtant, à de nombreux égards, des objets d'étude précieux pour qui veut sonder l'imaginaire d'une société. La série, que nous définirons ici par « fiction télévisée en épisodes »[1], est la forme la plus populaire et la plus représentée de fiction

[1] C'est ce sens que l'on donne couramment au terme « série » mais pour une définition plus complète nous pouvons reprendre les explications de Stéphane Benassi, *Séries et feuilletons TV, pour une typologie des fictions télévisuelles*, Liège, Éditions de Céfal, coll. « Grand Écran, Petit Écran », 2000. Une série à proprement parler est une « forme fictionnelle narrative dont chaque épisode possède sa propre unité diégétique et dont le(s) héros ou les thèmes sont récurrents d'un épisode à l'autre ». Cette définition s'oppose à celle d'une autre forme de récit, le feuilleton, qui est une « forme fictionnelle narrative dont l'unité diégétique est fragmentée en plusieurs épisodes d'égale longueur ». Le meilleur exemple de série est la série policière classique (*Columbo*, par exemple) qui met toujours en scène le même enquêteur (ou la même équipe) : chaque épisode résout une énigme nouvelle, n'ayant aucun lien avec celle du précédent. Le public ne perd rien de l'histoire, même s'il n'a vu aucun des épisodes précédents de la série. Le *soap opera* illustre parfaitement, lui, la définition du feuilleton : chaque épisode reprenant l'histoire exactement là où le précédent l'a laissée, l'intrigue se construit au fil des épisodes. Toutefois, à mesure de l'évolution de la création hollywoodienne ces définitions sont devenues de plus en plus obsolètes. En effet, depuis quelques années se multiplient les « fictions qui semblent tendre vers un compromis presque parfait entre la série et le feuilleton ». Existent ainsi de plus en plus de fictions où chaque épisode s'articule autour d'une ou de plusieurs histoires propres à

télévisée. Aux États-Unis, les séries télévisées occupent une place privilégiée au sein des grilles de programmes des chaînes et peuvent, pour les plus populaires, rassembler jusqu'à 25 millions de téléspectateurs. Les séries offrent différentes pistes d'étude à l'historien. Elles constituent un ensemble d'images significatif : très regardées, elles nourrissent l'imaginaire et marquent les esprits d'une part certaine de la population. Comme toute création, le contenu et la forme donnés aux séries par leurs auteurs informent sur la société. Enfin, particulièrement soumises à la sanction de l'audience, les séries fournissent des informations sur ce que le public attend ou est prêt à voir.

Mais la caractéristique la plus intéressante de la série télévisée tient à sa nature même : elle présente une forme originale de récit-fleuve, d'histoire en devenir qui s'écrit et se réécrit en permanence. Une même série, d'un épisode à l'autre, d'une année à l'autre, peut évoluer en même temps que la société, en accompagner les mouvements. La fiction télévisée, bénéficiant d'un cycle de production plus court que le cinéma, est beaucoup plus réactive, plus perméable à la réalité extérieure. Le premier épisode de série en relation avec le 11 septembre, « Isaac & Ishmael », de la série *À la Maison Blanche* (*The West Wing*), fut diffusé sur NBC le 3 octobre 2001. Les séries télévisées offrent ainsi des exemples de *réaction* immédiate à l'événement. Avant qu'il ne soit tourné, un film n'existe pas ; avant qu'un épisode de série soit tourné, la série existe déjà avec ses personnages, le lieu de son action, son mode narratif, son ton, ses codes… L'événement va, dans le cas des séries s'intégrer à un univers – thématique et esthétique – déjà existant. La série est la forme de fiction sur laquelle l'actualité peut venir, de manière la plus immédiate, marquer son empreinte.

---

l'épisode mais auxquelles se mêlent ce que Stéphane Benassi nomme des éléments « feuilletonesques » concernant le plus souvent l'évolution des relations entre les différents personnages de la série.

Le 11 septembre symbolise à l'extrême la manière dont l'événement vient briser une continuité et marquer une rupture : le choc provoqué par le 11 septembre a été considérable et sans précédent aux États-Unis. Comment vont alors continuer à se raconter les récits qui lui préexistaient ? Le 11 septembre a surtout la particularité d'être un « événement-image » : par le média télévision, il fut projeté, en partie en direct, dans le quotidien et l'imaginaire de millions de personnes à travers le monde entier. Un paradoxe existe pourtant : le 11 septembre, « événement - image », inaugure aux États-Unis une sorte de *crise de la représentation*. Le mythe du « sanctuaire » américain s'écroule : la vulnérabilité du pays est exposée au monde. Les États-Unis sont en guerre contre le « terrorisme » : conflit non-étatique où l'ennemi n'a pas de visage. La peur de l'« ennemi intérieur » plane, mais comment le représenter sans menacer l'unité nationale ?

Nous tenterons ici de mettre en lumière, à travers quelques exemples, la manière dont, après les attentats, la fiction s'articula par rapport au réel, comment l'événement et ses conséquences immédiates se trouvèrent illustrés. Comment le réel força les portes de la fiction et comment la fiction donna corps et sens au réel. C'est à la tension entre la pression de l'événement et les lois de la fiction que nous voulons ici nous intéresser.

Les séries et l'événement 11 septembre

Temps de la fiction, temps du réel

Sur un *network*[2], en dehors des périodes de vacances, les épisodes diffusés ne sont jamais des rediffusions. Le public découvre chaque

[2] Grandes chaînes nationales diffusant les séries les plus populaires (ABC, NBC, CBS, FOX…).

semaine un épisode inédit, qui a été créé dans les mois qui précèdent sa diffusion. Tout est d'ailleurs fait pour donner l'illusion que le moment de la diffusion est le même que celui de la création. Ainsi, par exemple, dans les épisodes diffusés à l'époque de Thanksgiving, les personnages célèbrent cette fête à l'écran. Dans la grande majorité des séries, le « temps » de la fiction cherche à s'identifier au « temps » réel. Les « effets de réel » (références à des artistes à succès, des chansons à la mode…) se multiplient : les personnages de série ont la même culture que les téléspectateurs et évoluent dans un monde qui se donne comme identique à celui dans lequel vit le public[3].

Le rapport des séries à l'actualité est plus complexe : il pose la question de la *concordance* des temps réel et fictif. Si les auteurs de séries cherchent à ancrer leurs histoires dans l'univers du public, ils veulent également éviter de trop dater leur création. En effet, le temps de production n'étant pas nul, il est très difficile d'aborder un fait d'actualité car mentionner un fait contemporain du moment de la création de l'épisode, en ferait un élément appartenant au passé du téléspectateur au moment de la diffusion sur l'écran. Or le présent des personnages se doit d'être, ou du moins de pouvoir paraître, le présent du public.

Les séries peuvent être divisées en deux genres principaux : les *sitcoms* et les *dramas*. Les événements d'actualité sont absents des *sitcoms* (programmes humoristiques comme *Friends*, par exemple, durant 30 minutes environ) car le ton y est exclusivement celui de la comédie. Dans les *dramas* (format de 50 minutes environ, ce terme général recouvre les sous-genres tels que les séries policières, médicales, d'action…), l'actualité apparaît plutôt sous la forme de « questions de société » (racisme, violence scolaire…). Les faits d'actualité y sont traités comme autant de moyens d'adhérer à la réalité du public, de faire écho à ses préoccupations, mais une distance certaine est maintenue avec les

[3] Hormis bien sûr pour certaines séries fantastiques ou historiques.

événements réels. Ces rapports entre fiction et réalité vont se trouver réinterrogés par le 11 septembre.

Face à l'événement : questionnements et réactions du monde de la fiction

Au lendemain des attaques du 11 septembre, Hollywood fut comme paralysé. L'industrie de l'*entertainment*[4], à l'image de l'Amérique, était sous le choc. Le 11 septembre créait une situation unique dans la mesure où les attaques firent naître le sentiment, au sein de la société américaine, que « plus rien ne serait jamais comme avant ». Il y eut d'abord une sorte de « crise existentielle » des professionnels de la télévision : pouvait-on continuer à raconter des histoires, à faire rire après une telle tragédie ? Compte tenu des enjeux financiers de leur travail, les questions que se posèrent les professionnels de l'*entertainment* étaient, aussi, de nature commerciale : nul n'était sûr de pouvoir anticiper la demande d'une société traumatisée. La question se posait aux créateurs de séries de savoir s'ils devaient modifier les épisodes prêts à être diffusés pour y introduire des références à l'événement, s'il fallait tourner dans l'urgence de nouveaux épisodes et les substituer à ceux initialement prévus.

Dans le cas des *sitcoms*, il fut rapidement décidé de ne pas aborder les attentats. Le but premier d'une *sitcom* est de faire rire : il est impossible de rompre ce contrat – contrat moral implicite qui lie la série à son public, mais aussi, bien sûr, contrat commercial explicite qui lie la chaîne à ses annonceurs. Les créateurs de *sitcoms*, dans l'impossibilité qu'ils étaient de traiter des événements du 11 septembre, avancèrent l'idée que leur devoir était au contraire de « réconforter » la nation en continuant à la divertir, à lui offrir un rendez-vous avec ses personnages fictifs préférés. Mais s'ils ne pouvaient aborder le sujet de front, les créateurs de *sitcoms* tinrent tout de

[4] *Entertainment* signifiant divertissement, ce terme désigne toute l'industrie de l'audiovisuel et du spectacle.

même à montrer leur solidarité avec les victimes des attaques : dans un épisode tourné après les attaques, Joey, l'un des personnages de *Friends*, porte un t-shirt à l'effigie des pompiers de New-York, par exemple[5].

Pour les *dramas*, le problème se posa en d'autres termes. Ces séries sont en effet beaucoup plus réalistes et de nombreux sujets graves y sont abordés. Traiter des événements n'était donc pas, interdit par le genre. Les créateurs de séries (et surtout celles dont l'action se déroulait à New York) étaient partagés entre la crainte que leurs personnages perdent de leur crédibilité en évoluant dans un monde où le 11 septembre n'avait pas eu lieu et la peur de donner le sentiment d'exploiter la tragédie ou de traiter l'événement d'une manière qui puisse heurter les téléspectateurs. Pour la plupart, les producteurs de *drama*s choisirent finalement eux aussi de ne pas bousculer leur programmation et de ne pas aborder immédiatement le 11 septembre et ses répercussions dans leurs intrigues. Dans la majorité des cas, les changements se limitèrent à effacer les images des tours – c'est le cas, par exemple, pour le générique de *Sex and the City*)[6] – ou à supprimer certaines scènes que le nouveau contexte rendait « sensibles » (explosion d'un Boeing dans un épisode de *24*)[7]. Une sorte de tabou semblait entourer le 11 septembre.

Le « tabou » fut pourtant brisé par deux séries *À la Maison Blanche*[8] et *New-York 911* (*Third Watch*)[9]. La première met en scène le président des États-Unis et son équipe, la seconde raconte le quotidien des pompiers, policiers et secouristes new-yorkais. Étant donné leur thème, ces deux séries pouvaient difficilement ignorer les attentats. Ces programmes se démarquèrent donc totalement des autres *dramas* en choisissant de

---

5 « The One with the Halloween Party », *Friends*, diffusé le 25 octobre 2001, NBC.

6 Série à succès diffusée sur la chaîne câblée HBO et dont l'action se déroule à New York.

7 *24*, Saison 1, Épisode 1, diffusé le 6 novembre 2001, Fox.

8 Série diffusée tous les mercredis à 21 h sur NBC depuis 1999.

9 Série diffusée tous les mardis à 21 h sur NBC depuis 1999.

diffuser des épisodes abordant les événements du 11 septembre, tournés très vite, dans leur intégralité, après les attentats.

Modes narratifs et personnages : le rapport complexe de la fiction à l'événement

Événement, fiction et narration

À la Maison Blanche fut la première série à proposer un épisode spécial, « Isaac & Ishmael », diffusé sur NBC le 3 octobre 2001. L'épisode était précédé d'une annonce faite par les acteurs du programme aux téléspectateurs pour introduire cet épisode spécial qui venait rompre le fil de l'intrigue de la série. Or, si le téléspectateur accepte de « suspendre son incrédulité » devant la fiction, comment le faire si les acteurs apparaissent ouvertement en tant que tels et sortent ainsi de leurs personnages ? Une telle annonce en début d'épisode annule le pacte existant entre le spectateur et l'œuvre de fiction. Ce problème se posa de la même façon dans le cas de *New York 911*. En effet, la série produisit trois épisodes spéciaux après le 11 septembre, diffusés successivement les 15, 22 et 29 octobre 2001. Le premier de ces trois épisodes, « In their Own Words », n'était pas un épisode de fiction, mais était composé d'interviews menées par le producteur et les acteurs de la série auprès des pompiers, policiers et secouristes de New York. En apparaissant à côté de leurs « doubles » réels, les acteurs qui interprètent les personnages de la série rompent le contrat qui les lie au téléspectateur : ils se présentent comme *faux*. Dans le cas de ces deux séries, les acteurs semblent signifier aux spectateurs que devant la gravité de l'événement, le *jeu* doit s'interrompre, une césure est nécessaire avant un retour à la fiction.

Au-delà de sa séquence d'introduction, l'épisode « Isaac & Ishmael » bouleversa de nombreux code de la série télévisée. Il fut écrit et tourné extrêmement rapidement, aucun critique n'avait pu visionner l'épisode avant sa diffusion, ce qui créa un effet de « direct » tout à fait inédit pour cette forme de programme. L'intrigue de l'épisode est construite autour d'une mesure de sécurité qui oblige tout le personnel de la Maison Blanche à ne pas quitter les lieux : le FBI pense y avoir repéré un terroriste en la personne d'un employé. Une classe de lycéens en visite à la Maison Blanche est rassemblée dans la cafétéria, le temps que l'alerte soit levée. L'un des proches collaborateurs du Président, qui devait servir de guide aux élèves pendant leur visite, va improviser une discussion sur la menace terroriste avec la classe, discussion à laquelle les différents personnages de la série, dont le Président lui-même, seront amenés à participer. C'est à une véritable leçon sur le terrorisme qu'assiste le téléspectateur, la présence de la classe de lycéens n'étant qu'un prétexte à des propos très didactiques. Ce dispositif permet de mettre en scène, par le truchement des élèves, les questions que se pose l'Amérique, et d'y apporter des réponses (on y différencie « Musulmans » de « terroristes », etc.). L'artifice de la classe de lycéens ne trompe personne : les personnages s'adressent directement au spectateur, établissant avec lui une « communication interpersonnelle », mode normalement absent de la fiction et réservé aux émissions de plateau. Au cours de cet épisode, le spectateur a davantage l'impression d'assister à un magazine d'information qu'à une série télévisée. À ce titre, l'épisode signale une sorte de « faillite » de la fiction.

La manière dont les épisodes de la série *New York 911*, « September 10th »[10] et « A Week After »[11] intégrèrent l'événement à leur intrigue montre une autre forme d'articulation entre le réel et la fiction. Les deux épisodes spéciaux de *New York 911* (diffusés après l'épisode non-fictif abordé plus haut) prirent en fait le parti d'« encercler » l'événement plutôt que de l'aborder directement. L'action du premier épisode se déroule en effet le

[10] Diffusé le 22 octobre 2001 sur NBC.
[11] Diffusé le 29 octobre 2001 sur NBC.

10 septembre et le second, une semaine après les attentats. Le 11 septembre n'est pas nommé, mais ce jour est le référent temporel évident pour tous. Si l'épisode « A Week After » retranscrit de manière réaliste le quotidien des policiers et pompiers au lendemain des attentats (deuil, fouilles à Ground Zero…) c'est surtout la forme de l'épisode « September 10th » qui nous intéressera ici.

« September 10th » n'évoque pas directement l'événement. La structure de l'épisode repose pourtant entièrement sur le fait que le spectateur connaît l'issue de la journée. L'épisode se déroule en effet pendant la nuit du 10 septembre pour s'achever au matin du 11. L'épisode rompt le mode narratif habituel de la série. Habituellement, celui-ci entrecroise différentes crises et catastrophes à des intrigues entre les personnages. Dans l'épisode « September 10th », il ne se passe *rien*. Le facteur dramatique n'existe que par la tension créée par la connaissance qu'a le public des événements du lendemain. Le spectateur interprète, à la lumière des événements qu'il sait inéluctables, les paroles des personnages. Ceux-ci passent, en effet, l'épisode à se plaindre du fait que la nuit est calme et qu'ils n'ont aucune intervention à faire. Le 11 septembre sert de ressort dramatique au récit, la fiction réinvestit d'une certaine manière l'événement. Au-delà, la forme narrative de l'épisode permet aussi de rendre l'impression de terrible basculement entre l'extrême banalité du quotidien et l'événement. « September 10th » met en image ce *rien* d'avant l'événement. Ce *rien* qui échappe à l'information car il ne constitue pas l'actualité, mais qui, habituellement, échappe aussi à la fiction qui s'attache à raconter des histoires et non à mimer l'ordinaire. Si la fiction ne semble pas facilement trouver une place et surtout une forme appropriée au lendemain des attentats, elle apparaît rapidement comme un moyen d'approcher la réalité de l'événement.

Mythe et réalité : fiction et « héros » du 11 septembre

Au lendemain des attaques, l'Amérique endeuillée et meurtrie a besoin de se regrouper autour de ses symboles : après les attentats, les drapeaux américains se firent omniprésents dans tout le pays[12]. Au-delà, c'est à des personnages pouvant incarner les valeurs de l'Amérique que se rattache l'imaginaire collectif : la grandeur des héros de l'Amérique doit pouvoir faire oublier la vulnérabilité que le 11 septembre a fait éclater au grand jour. George Bush avait d'ailleurs déclaré dès le jour des attaques :

> « Aujourd'hui notre nation a vu le Mal, la face la plus sombre de la nature humaine. Et nous avons répondu par le meilleur de l'Amérique : avec le courage de nos secouristes […] et avec les voisins qui vinrent donner leur sang et aider par tous les moyens qu'ils pouvaient »[13].

Si les séries, à l'image de la nation, rendent hommage à la bravoure des pompiers[14], il est important de remarquer que la fiction se différencie rapidement de l'information et du discours médiatique général en ne présentant pas les pompiers ou les familles des victimes comme des « héros » : paradoxalement, la fiction se rapproche davantage de la réalité. Dès l'épisode « A Week After » (*New York 911*), un pompier interroge les autres : « vous n'en avez pas marre de l'étiquette de héros ? » Dans un épisode suivant de la série[15], un policier qui souffre de stress post-traumatique depuis le 11 septembre, confie à sa coéquipière que, le jour

---

12 Le *New York Times* rapporta que, pour la seule journée du 11 septembre 2001, la chaîne de magasins de grande distribution Wal-Mart vendit 88 000 drapeaux américains contre 6 400 à la même date l'année précédente. Information citée *in* Sandra *Silberstein, War of Words: Language Politics and 9/11,* London, Routledge, 2007, p. 124.

13 Statement by the President in his Address to the Nation, 11 septembre 2001 : www.whitehouse.gov/news/releases/2001/09/20010911-16.html.

14 *Cf.* les exemples cités plus haut : « The One with the Halloween Party », *Friends*, diffusé le 25 octobre 2001, NBC ; ou encore « In their Own Words », *New York 911*, diffusé le 15 octobre sur NBC.

15 « Falling », diffusé le 8 avril 2002 sur NBC.

des attentats, il a eu peur et s'est enfui des ruines du World Trade Center. La fiction insiste sur la souffrance des personnages et sur le traumatisme. Dans son traitement des conséquences de l'événement sur les destins individuels, la fiction n'hésite pas à dresser des portraits sombres des « héros de l'Amérique ».

À une époque où les séries mettent en scène des héros fatigués et des personnages à failles[16], l'événement 11 septembre va « fournir » à la fiction son compte de personnages blessés, traumatisés. Les deux épisodes qui, en mai 2003, achèvent la première saison de la série policière *FBI : portés disparus* (*Without a Trace*)[17] sont des exemples intéressants de ce rapport de la fiction à l'événement. Ainsi, les épisodes « Falling out I » et « II » mettent en scène un homme devenu dépressif depuis que sa femme est morte dans les attentats. Le 11 septembre fonctionne comme un référent clair pour le téléspectateur, qui peut s'identifier à la détresse du personnage. Celui-ci, devenu violent et irrationnel, rappelle immanquablement un personnage très souvent représenté dans les fictions américaines : l'ancien soldat de la guerre du Vietnam. Ce paradigme a été utilisé pendant des années pour représenter des personnages ambigus et anti-sociaux : le 11 septembre va pouvoir servir de nouveau « traumatisme national », pour créer des personnages à la fois complexes et facilement identifiables pour le spectateur. Le 11 septembre représente ainsi dans le récit ce que l'on nomme un « traumatisme antérieur »[18]. Il apporte à la fiction une « émotion » qui préexiste au récit fictif.

Si la fiction se nourrit de l'événement, elle permet en même temps d'aller au-delà des mythes et de toucher la réalité de l'après 11 septembre. La

---

16 Cette tendance s'est développée dans les années 1990 et s'est accentuée depuis. Elle tranche avec celle des années 1980, qui présentait des héros « parfaits ».

17 Série policière diffusée depuis 2002 sur CBS.

18 Martin Winkler emploie ce terme à propos pour définir la « fonction » de la guerre du Vietnam dans certaines séries. *Cf.* son ouvrage *Les miroirs obscurs. Grandes séries américaines d'aujourd'hui*, Paris, Au diable vauvert, 2005, p. 233.

manière dont les séries traitèrent le thème du terrorisme après le 11 septembre offre une autre forme intéressante de rapport de la fiction au réel.

La menace terroriste : intrigues de l'après 11 septembre

Les terroristes à l'écran : ce que les personnages de fiction nous disent de l'imaginaire américain

La vague de patriotisme qui s'est développée aux États-Unis après le 11 septembre s'est accompagnée d'une forme de censure, plus ou moins explicite, à l'égard de tout discours tentant de comprendre les mécanismes géopolitiques qui pouvaient expliquer la motivation des terroristes à l'origine des attentats. Les tentatives d'explication plus élaborée furent attaquées. Beaucoup d'intellectuels américains se trouvèrent pris au piège : ceux qui tentèrent de comprendre les motivations politiques des attentats furent accusés de tenter de transformer les « victimes » en « coupables ».

Cette situation eut pour incidence un traitement tout à fait particulier de la personnalité et des motivations des terroristes. Évitant la question du « pourquoi ? », les médias américains se concentrèrent sur la question du « qui ? », et s'attachèrent aux histoires personnelles des terroristes. Il fut par exemple raconté que Mohamed Atta était sujet de moqueries parce qu'il ressemblait à une fille ou encore qu'Oussama Ben Laden avait rompu avec sa famille[19]. Ces « pathologies personnelles » furent ainsi substituées

[19] Frank Rich, « As the War Turns : A New Soap Opera », *The New York Times*, 25 avril 2004.

à toute autre cause pouvant expliquer les attentats, ceux-ci se trouvant ainsi déhistorisés et dépolitisés.

Si ce phénomène nous intéresse, c'est qu'un équivalent de cette démarche va apparaître dans la fiction. En 2002, trois séries mettent en scène des terroristes musulmans menaçant d'attaquer les États-Unis : *24*[20], *New-York Section criminelle (Law & Order Criminal Intent*) (épisode « The Pilgrim »)[21] et *New-York District* (*Law & Order*) (épisode *American Jihad*)[22]. Or dans les trois cas, les terroristes à qui la parole va être donnée pour expliquer leurs actes sont tous des jeunes Américains non-arabes convertis à l'Islam. Leur discours anti-américain est finalement réduit à une sorte de crise d'adolescence, de rébellion contre leur famille : il est significatif de voir comment la fiction révèle, *incarne* le discours ambiant en donnant un visage et une voix à cette idée de « pathologie personnelle ».

L'« ennemi intérieur » : un excellent facteur de suspens

Si les terroristes qui expliquèrent leurs actes dans la fiction n'étaient pas originaires du Moyen-Orient, à partir de 2002, les personnages d'« Arabes » se multiplièrent dans les séries télévisées. Si, par le nombre d'intrigues où des Arabes furent suspectés à tort d'être des terroristes[23], la fiction télévisée hollywoodienne sembla assumer un rôle pédagogique en combattant les clichés qu'avaient pu faire naître les attentats du 11 septembre, force est de constater qu'elle participa insidieusement à alimenter la peur à l'égard des Arabes vivant sur le sol américain.

---

[20] L'intrigue s'étend sur les 24 épisodes de la saison 2 diffusée sur Fox en 2002-2003.

[21] Épisode diffusé le 17 novembre 2002 sur NBC.

[22] Épisode diffusé le 2 octobre 2002 sur NBC.

[23] « Isaac & Ishmael » (*À la Maison Blanche*), tous les premiers épisodes de la saison 2 de *24*, « In extremis » (*FBI : portés disparus*) et « Magnificat » (*New York section criminelle*).

En effet, dans tous les cas où, dans une intrigue, on suspecte à tort un « Arabe » d'être un terroriste, le spectateur n'est pas omniscient : il suit l'intrigue sans savoir si le suspect est réellement un terroriste. Cette manière d'entretenir le doute repose entièrement sur le fait que, l'apparence du suspect l'identifie au *visage* de l'ennemi. Par sa seule présence physique, le personnage « arabe » crée un danger potentiel. Même si l'intrigue contredit cette impression par la suite, elle aura donné tout un temps au personnage la posture de l'« ennemi ». La méfiance spontanée supposée être celle du spectateur à l'égard du personnage présenté comme du « Moyen-Orient » est un ressort de l'intrigue qui repose entièrement sur ce présupposé.

L'Amérique et le monde à l'heure de la menace terroriste : représenter les régimes ennemis ?

La question de la représentation de l'ennemi ne se pose pas seulement pour des individus ou des groupes terroristes : elle concerne aussi des États. George W. Bush avait déclaré lors de son discours au Congrès du 20 septembre 2001 : « À partir de ce jour, toute nation qui continuera à abriter ou à soutenir le terrorisme sera considérée par les États-Unis comme un régime hostile »[24].

En 2002-2003, deux séries, *24* et *À la Maison Blanche*, vont utiliser dans leurs intrigues le thème de ces « régimes hostiles ». Cependant, le problème de la représentation de ces pays se posa. Aucun pays ne reconnaissant soutenir des terroristes, les créateurs de séries se trouvaient privés d'ennemis officiels. Ces séries firent toutes les deux le choix d'utiliser des stratagèmes pour n'avoir à désigner nommément aucun pays.

---

[24] Address to a Joint Session of Congress and the American People, United States Capitol, Washington, DC (20 septembre 2001) : http://www.whitehouse.gov/news/releases/2001/09/20010920-8.html.

Ainsi, dans *24*, le Président des États-Unis apprend qu'une organisation islamiste prépare un attentat contre Los Angeles. La première question que pose le Président lorsqu'on lui parle du groupe terroriste est de savoir si celui-ci est lié à un gouvernement. On lui répond que l'organisation n'est officiellement reconnue par aucun pays du Moyen-Orient, mais on tend au Président un dossier confidentiel qui présente les noms des trois régimes suspectés de soutenir l'organisation. Ces noms ne seront vus que par le Président et ne seront jamais prononcés. La seule indication donnée au spectateur est « Moyen-Orient ». Pendant les 24 épisodes de la saison, alors que les États-Unis sont sur le point de déclarer la guerre à ces pays, on ne donnera jamais d'indications plus précises que « trois nations du Moyen-Orient ». S'il permet d'éviter de désigner précisément un pays, ce flou nuit à la crédibilité de l'intrigue car on imagine mal le président des États-Unis et ses conseillers parler entre eux de pays qu'ils s'apprêtent à attaquer sans jamais les nommer ; mais il crée surtout l'impression que le Moyen-Orient est une entité homogène unanimement hostile aux États-Unis.

Dans *À la Maison Blanche*, un autre stratagème, plus original encore, permet de créer un « régime hostile » sans l'identifier à un pays existant. Les créateurs de la série inventent le « Qumar »[25], un pays fictif. C'est la première fois dans la série *À la Maison Blanche* qu'il est fait mention d'un pays imaginaire. Le Qumar rassemble différents stéréotypes concernant les pays du Moyen-Orient : c'est un pays qui tire ses revenus du pétrole, les femmes y sont opprimées et le régime soutient activement des organisations terroristes qui visent les États-Unis. Ce pays apparaît une fois, en arrière-plan, sur une carte : c'est un petit territoire du Golfe persique situé dans le sud du territoire réel de l'Iran, à peu près en face des Émirats arabes unis. Le nom de Qumar rappelle d'ailleurs celui de Qatar, petit pays arabe de la région rendu célèbre auprès du public américain par sa chaîne de télévision, Al Jazeera. Ne peut-on d'ailleurs pas

[25] Ce pays est nommé pour la première fois dans l'épisode *The Women of Qumar*, diffusé le 28 novembre 2001.

voir dans ce nom « Qumar » une rencontre entre le Qatar et l'Umma, terme récurrent de la rhétorique d'Oussama Ben Laden et de son bras droit Ayman Al-Zawahiri, désignant la communauté des croyants en tant qu'entité dépassant les frontières. On pourrait aussi penser que « Qumar » reprend le nom de la ville de Qum, ville très importante en Iran puisque s'y trouve une grande université islamique. Ainsi, son seul nom fait de Qumar l'archétype du pays hostile aux États-Unis. Ce pays fictif devient la figure du régime ennemi, rassemblant en une seule entité menaces réelles et fantasmées.

Sans que les attentats n'aient jamais été rejoués par la fiction télévisée, le 11 septembre a progressivement envahi les intrigues des séries, sous différentes formes et à travers différents thèmes. Un lien étroit unit les séries au monde réel : il n'est pas étonnant que la fiction télévisée se soit fait le miroir des changements de la société américaine, mais plus encore des questionnements qui ont accompagné ces changements. Parallèlement aux discours politiques et médiatiques, la fiction télévisée a construit, dans un rapport étroit avec le réel, son propre mode de réaction à l'événement. Se nourrissant de la nouvelle réalité américaine pour renouveler ses intrigues, la fiction télévisée n'a toutefois pas seulement « utilisé » l'événement : elle a aussi permis d'*incarner* l'imaginaire d'une société profondément transformée. Le 11 septembre semble avoir modifié profondément le rapport de la fiction au réel. Celle-ci paraît désormais intégrer de manière plus systématique les éléments de l'actualité. En juillet 2005, l'apparition sur la chaîne câblée FX de la série *Over There* illustre ce phénomène : cette série de 13 épisodes, qui retrace l'enfer d'un groupe de militaires américains en Irak et l'angoisse de leur famille, est ainsi la première à traiter d'un conflit en cours.

Terrorisme et terroristes dans les films américains

LORRAINE MICHAUD

Si les attentats du 11 septembre 2001 aux États-Unis ont favorisé la multiplication des ouvrages concernant le phénomène terroriste, la production cinématographique américaine sur le sujet a au contraire été freinée du fait du choc provoqué dans la population américaine par l'attaque. Mais cette interruption ne doit bien sûr pas éclipser les nombreux films bâtis autour d'attaques visant les Américains qui précèdent ou ont suivi tardivement le « 9/11 ». Pour examiner la problématique terroriste dans les films américains, il a fallu déterminer certains critères de sélection des films : des films produits après 1992 traitant d'attaques terroristes contre des Américains ; des *blockbusters* destinés à plaire à un large public et à faire des recettes plutôt qu'à décrire d'une façon exacte la réalité des attaques terroristes ; des films d'action avec des acteurs connus du public comme Denzel Washington, Harrison Ford ou Arnold Schwarzenegger. Il faut cependant noter que le rôle ludique de ces productions est régulièrement remis en cause. En effet, certaines thèses accusent Hollywood de prédire des attaques voire d'inspirer les terroristes dans leurs projets d'attaques contre les Américains.

Il ne s'agit pas ici d'alimenter ce débat mais il est intéressant de noter l'importance du rôle prêté au cinéma dans le contexte des attentats du 11 septembre tout en gardant à l'esprit que les producteurs cherchent à créer un film qui touchera le plus le public dans ses croyances et ses peurs : quel portrait ces films font-ils des terroristes, des attaques terroristes et des États-Unis ? En discernant les différences entre les scénarios des attaques mises en scène avec la réalité du passé terroriste des États-Unis,

on peut ainsi mettre en évidence les craintes les plus répandues chez les Américains au sujet d'une attaque terroriste. Pour comparer les films avec la réalité, il a paru pertinent de s'appuyer sur les données fournies par les rapports annuels du département d'État américain[1]. Pour cela, il faut donc s'intéresser à plusieurs éléments des films : le portrait des terroristes, les victimes des attaques, les réponses et le rôle du gouvernement et enfin diverses problématiques récurrentes dans la plupart des films étudiés.

Les terroristes : un portrait biaisé

S'intéresser à la façon dont sont présentés les auteurs des attaques implique que l'on étudie à la fois qui ils sont, quels modes d'action ils emploient et enfin les motivations de leurs attaques. Rentrent donc en jeu les analyses de leur apparence physique tout comme celles de leurs actions, de leurs origines ou de leurs discours.

En premier lieu, la majorité des films mettent en scène des terroristes peu nombreux mais faisant partie d'une plus grande entité, les exécutants d'une mission précise au service d'un « ennemi » invisible (IRA ou Al-Qaeda), ce qui le rend encore plus menaçant. Des exceptions existent quand les terroristes sont des membres d'une faction extrémiste d'une organisation. Ainsi, dans *Jeux de guerre*[2], les terroristes se sont détachés de l'IRA et ont formé une faction ultra-violente. De même, *True Lies* met en scène un groupe islamique radical s'étant séparé des autres organisations mondiales. Du reste, l'évocation des réseaux terroristes sous-entend qu'éliminer un groupe n'enrayera pas le phénomène.

---

1 US Department of State Bureau of Diplomatic Security Significant Incidents of Political Violence Against Americans [en ligne] US Department of State [référence du 12 avril 2007].
Accès: <http://www.state.gov/documents/organization>

2 *War games*, Directeurs : Mace Neufeld et Robert Rehme, Paramount Pictures, 1992

Le portrait du terroriste typique du Moyen-Orient, stéréotypé et interchangeable semble souvent témoigner d'une réelle méconnaissance de cette population. C'est dans *True Lies* que ce fait est le plus visible : en tenues militaires, portant un foulard et tirant constamment tout en hurlant en arabe (non traduit), ils apparaissent incontrôlables et extrêmement dangereux. Cette image est dénoncée dans le film caricatural *Team America*[3] où quelques morceaux de barbe dispersés et de la peinture marron sur le visage suffisent pour qu'un acteur américain aux yeux bleus puisse s'infiltrer chez les terroristes sans se faire remarquer.

Seul un film cherche réellement à ne pas faire l'amalgame entre arabes et terroristes. Dans *Couvre-feu*, quand une partie de la population s'en prend à des membres de la communauté arabe après des attaques contre la ville, des membres du FBI veulent leur faire prendre conscience qu'ils ne sont pas forcément coupables, et les habitants se révoltent lorsque tous les Arabes sont internés dans un stade pour être interrogés et torturés. En revanche, il n'est jamais fait de distinction entre la population arabe musulmane et non musulmane. Certains films ont même fait l'objet de nombreuses critiques à ce sujet. Ainsi, *Couvre-feu*, malgré la dénonciation de l'internement de la population arabe, a été largement critiqué par l'American-Arab Anti-Discrimination Committee pour le risque d'accroissement des violences contre la communauté arabe[4]. Cependant, certains films font l'effort d'ajouter à l'équipe du héros un membre de la communauté arabe. C'est le cas dans *True Lies* mais surtout dans *Couvre-feu* quand l'agent du FBI libanais voit son fils enfermé dans le stade et qu'il croit assez à la force du pays où il se sent intégré pour faire de la lutte contre les mesures militaires une lutte également personnelle.

---

[3] *Team America*, Directeur : Trey Parker, Paramount Pictures, 2004

[4] The American-Arab Anti-Discrimination Committee The Iraq Prisoner Torture Scandal: Analysis, Background and Recommendations [En ligne] The American-Arab Anti-Discrimination Committee [référence du 9 mai 2007]. Accès:< http://www.adc.org/index.php?id=2231&type=100>

La figure du chef du groupe terroriste est importante dans beaucoup de films. Présenté comme charismatique, dur, irascible, il a tous les pouvoirs sur son groupe qu'il dirige d'une main de fer. C'est lui qui prononce le discours qui revendique et justifie les attaques. Les autorités américaines reçoivent alors un enregistrement ou une vidéo où la voix est trafiquée et où le chef terroriste énonce ses intentions s'il n'obtient pas ce qu'il réclame.

L'usage de la langue est un autre élément de diabolisation des figures terroristes des films. D'une façon subtile, les ordres donnés aux membres ou les discours de ralliement des terroristes ne sont pas toujours compréhensibles pour le public. En effet, les discours agressifs en arabe sont souvent non sous-titrés, ce qui inquiète encore davantage qui ne comprend pas ces langues.

La plus représentée des techniques terroristes est l'attentat à la bombe, puis les prises d'otages. Sur ce point, les films sont en accord avec la réalité. En effet, si on prend comme référence l'année 1995, on sait que sur la totalité des attaques contre les États-Unis, cinquante cinq ont été faites à la bombe, sept ont été des prises d'otages et les autres modes d'actions ont tous été employés moins de cinq fois. Certains films bâtissent cependant leur scénario sur l'anticipation de menaces futures telles le cyber-terrorisme (*Opération Espadon*[5]) ou l'acquisition d'armes de destruction massive par des organisations terroristes originaires du Moyen-Orient (*True Lies*) grâce à des réseaux de ventes d'armes mondiaux. Entrainés et armés, les terroristes utilisent également souvent des intermédiaires dans la population où ils sont infiltrés. Dans *Air Force One*, c'est un membre de l'équipe du Président qui est devenu le traître et dans *Jeux de guerre* c'est le conseiller du membre de la famille royale britannique. Extrêmement vigilants et cruels, ils n'hésitent pas à supprimer un membre devenu inutile ou celui qu'ils soupçonnent d'être devenu un ennemi.

---

5 *Swordfish*, Directeur : Dominic Sena, Warner Brothers, 2001.

La coopération entre des terroristes de pays différents n'est jamais évoquée mais les relations entre des pays soutenant le terrorisme par des ventes d'armes le sont souvent. Que ces armes soient acquises *via* le même trafiquant d'armes de Kadhafi (*Jeux de guerre*) ou que leur fournisseur soit le Kazakhstan, les films mettent l'accent sur un trafic international et sur les États-voyous qui soutiennent le terrorisme.

Les motivations principales des attaques sont souvent énoncées dans un unique discours du chef du groupe terroriste. C'est tout d'abord la politique américaine qui y est dénoncée. La suprématie américaine constitue l'une des plus grandes critiques. Ainsi, dans *Air Force One*, le chef des terroristes russes accuse le président américain de se prendre pour Dieu à la Maison Blanche et d'être l'homme le plus puissant sur terre. À ces accusations s'ajoutent les déclarations anticapitalistes et la dénonciation de l'ingérence des États-Unis dans les affaires d'autres pays. Le chef de la guérilla colombienne organise ainsi des attaques contre des bâtiments du gouvernement pour dénoncer la présence américaine en Colombie. Par ailleurs, de nombreuses valeurs américaines sont régulièrement critiquées dans les discours des terroristes, comme la liberté ou la participation des États-Unis à la guerre en Irak, en 1991. Tous les terroristes sont représentés comme des fanatiques guidés par des croyances extrêmement fortes, sur le plan religieux, patriotique ou par leur simple haine des États-Unis. Les Musulmans sont ainsi clairement identifiés par leurs références constantes à Allah et se présentent souvent comme des martyrs. Ce fait est clairement caricaturé dans *Team America* où les mots « Allah, Mohammed Jihad » tiennent lieu de phrase de dialogue entre les terroristes. Mais l'extrême patriotisme des autres terroristes est également très affirmé. Ainsi, dans *Jeux de guerre*, les terroristes de l'IRA se nomment « Celts » entre eux, alors que dans *Air Force One* les terroristes russes ne cessent de faire référence à leur « Mother Russia ». *Vol 93* est le seul film où la religion n'appartient pas seulement à l'ennemi. On y voit en effet également des passagers prier quand l'avion est sur le point de s'écraser en parallèle avec les terroristes qui prient dans le cockpit.

La question des victimes

Les victimes des attaques terroristes sont l'autre grand groupe participant à la trame du film. Tout en gardant en mémoire les données sur les attaques non fictionnelles contre les États-Unis, il faut examiner ces cibles en se demandant qui elles représentent, où elles se trouvent et enfin quel rôle elles jouent après les attaques.

Tout d'abord tous les films présentent au moins une scène d'attentat terroriste. Ces scènes sont destinées à inquiéter le public et illustrent des attentats qui sont très meurtriers. Que les victimes soient potentielles (deux millions dans *True Lies*[6]) ou réelles, elles sont pour la plupart « innocentes ». Ainsi, même quand ce sont des bâtiments officiels américains qui sont ciblés, les films insistent sur le fait que des victimes extérieures à ces bâtiments sont touchées. Or, cette vision ne correspond pas à la réalité. Car la majorité des attaques anti-américaines dans le monde ne visent pas une population américaine importante. Les attaques les plus répandues n'ont pas pour cible la population civile mais les intérêts économiques américains. De même, les attaques contre les bâtiments du gouvernement américain ne constituent pas une part si importante, comme semblent le montrer certains films comme *Dommage collatéral*[7] où l'on voit un terroriste colombien organiser deux attaques à la bombe contre le consulat colombien à Los Angeles et contre des bureaux du Département d'État. Or le rapport du Département d'État de 1995 sur l'Amérique du Sud

---

6 *True Lies*, Directeur : James Cameron, Lightstorm Entertainment, 1994.

7 *Collateral Damage*, Directeur : Andrew Davis, Warner Bros et Bel Air Pictures, 2003.

indique que soixante et une attaques visaient les intérêts économiques américains alors qu'elles n'étaient que sept à viser le gouvernement[8].

À l'importance des victimes s'ajoute également un effet de dramatisation de la situation quand la famille du héros est tuée ou prise en otage : c'est le cas dans cinq films. Par ailleurs, les films étudiés mettent le plus souvent en scène des attaques sur le sol américain. Seuls *Jeux de guerre* et *Team America* décrivent des attentats contre la famille royale en Angleterre pour le premier, et dans le monde entier pour le deuxième. Or, il s'agit encore d'une représentation inexacte, car dans la réalité très peu d'attaques ont eu lieu sur le sol américain. Si l'on prend à nouveau le rapport de 1995, l'Amérique centrale et l'Amérique du Sud apparaissent comme les lieux les plus dangereux pour les Américains. Sur les soixante seize attaques, aucune n'a eu lieu en Amérique du Nord alors que soixante trois ont eu lieu en Colombie[9]. En outre, il faut ajouter que les cibles des attaques planifiées par les terroristes sont les grandes villes, ce qui ajoute un état de panique générale à l'ampleur des dégâts causés par les attentats. New York et Los Angeles, symboles de la puissance américaine, sont ainsi les cibles favorites. Mais le comble de l'attaque anti-américaine se matérialise dans le détournement de l'avion du président, *Air Force One*, dans le film du même nom. Là, c'est non seulement l'avion mais le président même qui est la victime des terroristes.

Enfin, il est intéressant de considérer le rôle de la population américaine dans ces films. Certains présentent constamment la réaction de la population aux attaques terroristes, notamment par l'intermédiaire des médias. *Couvre-feu*[10] est celui qui montre le plus le rôle de la télévision se faisant l'écho de la peur qui a envahi New York après une série d'attentats à la bombe et de prises d'otages visant la population civile. De nombreuses interviews de citoyens témoignent de l'angoisse permanente et des

---

8 US Department of State Bureau of Diplomatic Security Significant Incidents, *op. cit*. p. 1.

9 *Ibid.*

10 *The Siege*, Directeur : Edward Zwick. 20th Century Fox, 1998.

reportages indiquent également que ces attentats ont un impact très fort sur la criminalité et l'économie de la ville. Dans *Jeux de guerre*, le porte-parole de la communauté irlandaise est là pour souligner que ce sont des extrémistes, et non pas l'IRA, qui ont tenté de prendre en otage un proche de la reine d'Angleterre.

Mais c'est dans les films qui évoquent peu ou pas du tout les réactions de la population américaine que l'on retrouve une des caractéristiques récurrentes de ces films d'actions : le face à face entre les terroristes et le héros.

Gouvernement et contre-terrorisme

À l'exception de *Vol 93* où ce sont les passagers qui tentent en vain de combattre les terroristes et de *Air Force One* où le Président combat presque seul les ennemis, tous les films voient l'intervention d'une ou plusieurs organisations qui ont pour mission d'éradiquer la menace. À ces actions de contre-terrorisme s'ajoute systématiquement l'action d'un héros qui fait ou non partie d'une des organisations.

La CIA et le FBI sont au cœur des actions visant à combattre les terroristes, selon que les attaques ont lieu à l'étranger ou sur le sol américain. Les moyens employés témoignent constamment de la puissance américaine. Il faut noter l'exception que constitue *Vol 93*[11] qui reflète le point de vue de nombreux Américains ayant accusé le gouvernement de ne pas avoir réagi assez vite aux attaques du 11 septembre, et où l'on voit un dispositif militaire bloqué à cause d'une mauvaise transmission des informations. Cependant, tous les autres films montrent les organisations déployer immédiatement des moyens

[11] *United 93*, Directeur : Paul Greengrass, Universal Pictures and Studio Canal, 2006.

extraordinaires pour escorter des avions, détruire des camps d'entraînement ou attaquer des villages de guérilleros. *Team America* en est le reflet caricatural : la « police du monde » dispose de toutes les armes et de tous les véhicules possibles pour tuer les terroristes.

Sur la question de l'efficacité de ces organisations et de leurs réponses aux attaques, certaines affirmations sont à nuancer. En effet, une critique majeure et commune à presque tous les films est la non-coopération entre les agences et les organisations qui ne veulent pas se transmettre les informations, ou encore se querellent pour savoir qui est en droit de mener l'enquête, ce qui renforce le sentiment d'un pays mal préparé à une attaque de grande ampleur. Certains conflits aboutissent même à des situations incroyables comme celle de *Dommage collatéral* où la CIA bombarde (sans l'accord de l'exécutif) le village des guérilleros/terroristes alors qu'un citoyen américain y est en mission.

En outre, toutes les ripostes américaines ne sont pas dépeintes comme justes et nobles. Si plusieurs films insistent pour confirmer le dicton « la fin justifie les moyens », certains sont également une critique de certaines actions jugées largement excessives. Ainsi, l'incarcération et l'utilisation de la torture sur une partie de la population arabe à la suite de l'instauration de la loi martiale à New York dans *Couvre-feu,* est dénoncée par les médias et la population pour qui ces mesures rappellent l'internement des Japonais pendant la Seconde Guerre mondiale. Dans *Team America* l'équipe contre-terroriste n'hésite pas à bombarder la tour Eiffel, le Louvre ou les pyramides d'Égypte pour atteindre une poignée de terroristes ! Il faut cependant noter que la moralité des États-Unis est cependant toujours rétablie par le héros qui est là pour dénoncer ces actions excessives. L'agent du FBI réussit ainsi à arrêter le général qui dirige les opérations pour torture et violation des lois internationales. De même, le bombardement du village colombien et donc l'assassinat des femmes et des enfants sont condamnés par le héros. Il est malgré tout étonnant de voir qu'il existe deux grands absents dans la lutte contre le terrorisme : le Président et les organisations internationales. En dehors de *Air Force One*

où le Président est le principal acteur de la lutte anti-terroriste, les autres films ne font que l'évoquer, préférant mettre en valeur la CIA et le FBI.

Par ailleurs, les films focalisent les événements sur les États-Unis, voire sur une seule ville. Presque aucune coopération internationale n'est évoquée. Les alliés des États-Unis sont évoqués dans *Air Force One* seulement quand il s'agit de dégager l'espace aérien même s'il est vrai que la nouvelle amitié franco-russe est fortement mise en valeur. Cet isolement des États-Unis illustre un autre problème touchant à la protection du pays. Une des thématiques récurrentes dans tous les films est la réaction de surprise des États-Unis qui ne comprennent pas comment de tels terroristes ont pu venir dans le pays. Dans *Jeux de guerre*, c'est la non-collaboration avec la Grande-Bretagne qui est critiquée, car les terroristes du groupe extrémiste de l'IRA ont pu entrer dans le pays alors qu'ils étaient fichés pour d'autres attentats. De même, quand l'avion du Président est détourné dans *Air Force One*[12], les conseillers de la Maison Blanche vont jusqu'à supposer que les terroristes ont été aidés par Moscou car « personne ne peut faire ça aux États-Unis ». L'effet de surprise totale est très bien décrit dans *Vol 93* quand les pilotes apprennent qu'une des tours du World Trade Center est en feu et pensent que c'est le résultat de deux élèves pilotes. La facilité qu'ont les terroristes fichés sur la *Terrorist watch list* à entrer dans le pays, notamment avec des armes, est dénoncée régulièrement et ne fait que renforcer le sentiment de menace constante du public dans ces scénarios catastrophes. Pourtant, la critique épargne la politique étrangère des États-Unis, très rarement évoquée.

---

[12] *Air Force One*, Directeur : Wolfang Petersen, Buena Vista International, 2003.

De la fiction à la réalité

Certaines thématiques récurrentes correspondent enfin à des réalités de la lutte contre-terroriste ou témoignent de la volonté de donner une image orientée des États-Unis.

On peut tout d'abord s'intéresser à la façon dont s'affrontent les deux opposants de ces films, tout en montrant comment cette opposition se matérialise dans le combat entre le héros et le chef terroriste. Cette opposition met en lumière les valeurs américaines systématiquement mentionnées dans les discours présidentiels non fictionnels, et d'abord religieuses comme dans le discours du 20 septembre 2001 au Congrès où le président américain affirme nettement pour qui Dieu prend parti : « La liberté et la peur, la justice et la cruauté ont toujours été en guerre, et on sait que Dieu n'est pas neutre dans cet affrontement[13]. De même, l'opposition entre le « Bien » (Les États-Unis) et le « Mal » (Les terroristes) est clairement énoncée dans les discours présidentiels. Ainsi, dans son discours à la nation le jour même des attentats du 11 septembre 2001, George W. Bush affirme : « Aujourd'hui, notre nation a vu le Diable, le pire de toute nature humaine. Et nous avons répondu avec le meilleur de l'Amérique »[14]. Que ce soit dans les films ou dans la réalité, les mêmes valeurs reviennent systématiquement dans les références car ce sont elles qui correspondent aux croyances de la majorité des Américains.

---

[13] The White House Address to a Joint Session of Congress and the American People [en ligne] The White House [référence du 10 mai 2007]. Accès: <http://www.whitehouse.gov/news/releases/2001/09/20010920-8.html>

[14] "Today, our nation saw evil, the very worst of human nature. And we responded with the best of America" in The White House Statement by the President in His Address to the Nation [en ligne] The White House [référence du 10 mai 2007]. Accès: <http://www.whitehouse.gov/news/releases/2001/09/20010911-16.html>

C'est d'abord par leurs personnalités que les personnages s'opposent systématiquement. Le héros est calme, loyal et intègre. Il n'agit pas et ne décide pas seul et s'intègre le plus souvent dans une organisation d'État. Il ne se laisse jamais dépasser par son tempérament. Le terroriste, lui, est toujours une figure brutale et irascible, ne se souciant d'aucune loi et pensant pouvoir parvenir à ses fins. Touché personnellement comme dans *Jeux de guerre* où le terroriste perd son frère, il est débordé par ses émotions et il peut abandonner son groupe pour se venger. Le héros, lui, est à la fois bon père et bon mari et capable de tout pour sauver sa famille alors que le terroriste peut sacrifier sa famille pour sa cause. Cela se passe ainsi dans *Dommage collatéral* où, dans les bureaux du FBI, la mère se prépare à faire exploser un bâtiment dans lequel se trouve son fils qui n'a pas voulu la suivre.

D'autres éléments sont là en permanence pour faire entrer d'emblée le personnage principal dans la catégorie des héros. Il a tout d'abord fait partie de l'armée et a été récompensé pour sa bravoure ou bien il a un métier considéré comme noble (Arnold Schwarzenegger est pompier dans *Dommage collatéral*). Il a des capacités mentales, physiques et techniques incroyables pour résoudre les situations. Dans *Air Force One*, le personnage incarné par Harrison Ford réussit ainsi à éliminer seul tous les terroristes à bord, à y démasquer le traître, à sauver sa famille et la plupart des passagers, mais aussi la politique internationale des États-Unis sans pour autant faire libérer le leader du Kazakhstan. Le héros est donc l'incarnation de toutes les valeurs américaines, combattant contre un ennemi désigné comme le mal absolu. Certains traits du héros, tels sa foi ou son attachement aux valeurs familiales, sont ainsi largement mis en évidence. Mais ce héros américain, qui apparaît dans les salles de cinéma du monde entier, est également attrayant pour un public international car beaucoup des valeurs qu'il véhicule, comme le courage ou l'intégrité, sont valorisées par le public non américain.

Il est enfin intéressant de noter la généralisation des termes employés pour désigner les deux adversaires dans tous les films. En effet, si les

terroristes condamnent constamment « les Américains », les terroristes sont également toujours appelés « terroristes ». Ce vocabulaire n'est à aucun moment remis en cause ou critiqué. Il s'agit d'un détail important car il montre le point de vue du film est partial. En effet, si les terroristes désignés ne s'appellent évidemment pas de cette façon entre eux, ils ne contestent cependant jamais cette appellation alors qu'il s'agit en réalité d'un vrai combat de mots[15]. L'autre bataille des mots se retrouve dans l'opposition entre guerre et terrorisme. Les terroristes évoquent constamment un état de guerre alors que les États-Unis évoquent des actes de terrorisme. Pourtant, ce ne sont pas des termes interchangeables. Et si l'on suit l'une des définitions du terrorisme selon A. P. Schmid des Nations unies d'après laquelle c'est « l'équivalent en temps de paix des crimes de guerre »[16], on s'aperçoit que l'on ne peut affirmer que les attaques dans les films sont des actes de guerre. En effet, ces actes ne se situent pas dans un contexte d'affrontement entre deux opposants mais constituent une attaque unilatérale visant une population ou un pays.

En fait, un élément vient toujours clairement différencier les terroristes d'autres catégories d'ennemis : la négociation. En effet, on retrouve constamment l'idée qu'il ne faut pas négocier avec les terroristes. Les terroristes ne sont pas dans la rationalité. Ils attaquent sans déclarer la guerre, ils n'expriment leurs revendications que par la force et par la peur, et ainsi se soustraient aux codes des relations internationales. Il est par conséquent impossible de dialoguer et de négocier avec un ennemi qui ne respecte pas les règles même du dialogue. Il s'agit également de justifier l'emploi de moyens extraordinaires pour venir à bout de la menace. Seule une riposte ciblée et forte peut arrêter les attaques. Pourtant cela ne correspond pas toujours à la réalité. Les prises d'otages, nombreuses en

---

15 Voir le tableau de comparaison des termes dans Michel Tjade Eone, *Et si le terrorisme manipulait les médias ?*, Chennevières-sur-Marne, Éditions Dianoä, 2005, p. 69.

16 Office on Drugs and Crime Definitions of Terrorism [en ligne], United Nations [référence du 10 mai 2007].
Accès: <http://www.unodc.org/unodc/terrorism_definitions.html>

Amérique du Sud, font l'objet le plus souvent de négociations entre les terroristes et le gouvernement américain. Le discours officiel, en revanche, est similaire à celui véhiculé dans les films. Dans son intervention au Congrès du 20 septembre 2001, George W. Bush affirme ainsi que les demandes formulées aux Talibans ne donneront lieu ni à des négociations, ni à des discussions[17].

Les formules employées peuvent être parfois très proches dans la réalité et dans les films. Le général chargé par le président de diriger les forces militaires qui s'installent dans la ville dans *Couvre-feu* explique ainsi : « Nous allons chasser l'ennemi, trouver l'ennemi et tuer l'ennemi »[18]. Trois ans plus tard, dans le discours cité précédemment, George W. Bush assure : « Le seul moyen d'éradiquer le terrorisme qui est une menace à notre mode de vie est de l'arrêter, de l'éliminer et de le détruire où il se développe »[19]. La réponse au terrorisme diffère peu dans la réalité et dans les fictions.

En définitive, ces films frappent par leurs similitudes. Des terroristes d'origines différentes, défendant des causes diverses mais représentant tous une menace pour les États-Unis par leur volonté d'attaquer sans discernement la population. Un sentiment d'insécurité exacerbé par l'action du gouvernement et des agences souvent critiquées. Un héros qui seul peut réellement sauver le pays, à travers qui l'on voit les valeurs américaines et une morale se tisser dans tout le film. C'est la raison principale du succès de ces films, même s'ils ne parviennent pas au

---

17 "These demands are not open to negotiation or discussion", The White House Address to a Joint Session, *op. cit*., p. 8.

18 "We will hunt down the enemy, we will find the enemy, and we will kill the enemy", The White House Statement by the President, *op. cit*., p. 9.

19 "But the only way to defeat terrorism as a threat to our way of life is to stop it, eliminate it, and destroy it where it grows", The White House Statement by the President, *ibid.,* p. 9.

sommet du box-office aux États-Unis. On peut noter l'exception de *Vol 93* et de *Dommage collatéral* qui ont réalisé un chiffre d'affaires moins important du fait de leur sortie après le choc du 11 septembre. *Team America* étant un film satirique qui ne rentre pas dans les critères du film d'action habituel est à mettre à part également. Mais des films comme *Air Force One* ou *True Lies* ont été de grands succès[20].

Enfin, s'ils ont pu, selon certains, influencer les terroristes en les inspirant pour des attaques futures, les films s'inspirent eux-mêmes constamment des attaques terroristes pour dresser le portrait type d'une menace constante contre les États-Unis et sa population. Se trouver face à un ennemi parfois invisible, dont les ramifications s'étendent dans le monde entier, soutenu par d'autres pays ennemis, dont on ne comprend pas les motivations et dont le combat se fonde sur la haine des actions et des valeurs américaines, inquiète. C'est ainsi que tout en remplissant leur rôle de divertissement en tant que films d'actions, ils montrent également les angoisses profondes des Américains sur les attaques possibles contre le pays. Ces angoisses, mais aussi la peur parfois inavouée pour un monde arabe souvent méconnu dans sa culture et sa religion par une large partie de la population américaine, semblent se libérer grâce à la représentation dramatique des films, tel un processus de catharsis. L'angoisse apparaît comme l'un des moteurs de l'industrie hollywoodienne. Celle-ci exploite les grandes vagues de peur et les guerres des États-Unis contre des ennemis bien définis. Pendant la « Terreur rouge », dans les années 1950-1960, en pleine Guerre froide, ce sont les communistes qui ont été les victimes de ces portraits biaisés et stéréotypés[21]. Avant cette « quatrième guerre

---

[20] Respectivement 172 956 409 et 146 282 411 dollars de chiffre d'affaires aux États-Unis. Voir : The numbers, box-office data, movie stars, idle speculation. Accès : <http://www.the-numbers.com/movies/>

[21] Une liste de films anti-communistes peut être trouvée sur le site de la bibliothèque de l'université de Washington : Washington Library, The red scare : a filmography [en ligne], University of Washington [référence du 10 mai 2007]. Accès : < Http://Www.Lib.Washington.Edu/Exhibits/Allpowers/>

mondiale »[22] contre le terrorisme, les communistes remplissaient le rôle d'ennemis majeurs dans cette guerre constante entre la liberté et la peur, le juste et l'injuste, le Bien et le Mal.

[22] Expression employée dans Michel Tjade Eone, *op. cit.,* p. 10.

Le coup d'État du Mouvement des Forces Armées du 25 avril 1974 au Portugal à partir des archives de la radio

***C**HRISTELLE **C**ANTO*[1]

Le soulèvement militaire, mené par le Mouvement des Forces Armées le 25 avril 1974, est un événement majeur de l'histoire contemporaine portugaise qui marque la fin des quarante-huit années de dictature salazariste. En effet, le régime dictatorial de *l'Estado Novo* s'effondre en l'espace d'une journée lorsque l'un de ses piliers, en l'occurrence l'armée ou du moins une partie de l'armée, décide de ne plus le soutenir. Le Mouvement des Forces Armées (MFA) est alors principalement composé de jeunes officiers subalternes – majors et capitaines – mus par une même ambition : renverser le pouvoir établi, poser les bases d'un régime démocratique et mettre un terme à la guerre de guérilla menée en Afrique depuis treize années. Les officiers du MFA, qui constituent un ensemble hétérogène et complexe, parviennent à passer d'une logique de revendications corporatistes à une prise de position politique radicale. Le travail de recherche a essentiellement porté sur l'analyse des motivations profondes de ces officiers qui, formés par la dictature, combattant au nom de ce régime et appartenant à un appareil d'État strictement hiérarchisé, s'organisent en mouvement de libération.

---

[1] Cet article est issu du mémoire de master 1 « Le coup d'État du 25 avril 1974 au Portugal : la révolution des officiers du Mouvement des Forces Armées » soutenu à l'Université de Paris I, sous la direction d'Annick Lempérière, le 22 juin 2006.

C'est au fil des recherches et à la lecture des sources – archives du MFA[2], presse portugaise et française, mémoires et entretiens de quelques officiers du MFA – qu'une réflexion sur le rôle de la radio, dans le déroulement même de la révolution, se précisa et s'imposa progressivement. Il convient ainsi de souligner que les archives radiophoniques (de *Rádio Renascença*) peuvent être consultées sans la moindre difficulté ainsi que les archives audiovisuelles de *Rádio Televisão Portuguesa* (RTP) à la Bibliothèque nationale de Lisbonne. De plus en ce qui concerne les images de RTP, ces dernières sont régulièrement diffusées lors des dates anniversaires du soulèvement militaire.

La radio au cœur du déclenchement du coup d'État

Les officiers du MFA organisent, minutieusement et rapidement, le coup d'État grâce à leur solide expérience militaire. Le plan d'opération, qui est intitulé « Viragem histórica » et totalise trente pages, est d'ailleurs entièrement rédigé par le Major Otelo Saraiva de Carvalho. Celui-ci souhaitait que les unités du MFA, réparties dans le pays, se soulèvent simultanément pour mener une action d'envergure en évitant toute dispersion des forces. Mais pour que cette stratégie réussisse, il fallait que toutes les unités reçoivent au même instant l'ordre qui confirme le début des opérations. Or, seule la radio pouvait effectivement répondre à cette attente et diffuser sur l'ensemble du territoire le signal annonçant le début du coup d'État.

[2] Les archives du MFA sont numérisées sur le site internet du Centre de documentation du 25 avril de l'Université de Coimbra.

Dès lors, la radio occupe une place primordiale dans le déclenchement des opérations : « *A rádio era imprescindível para dar início ao movimento de homens e de material bélico* »[3].

En effet, deux stations de radio sont choisies par le MFA : *Emissores Associados de Lisboa* et surtout *Rádio Renascença*. En choisissant d'utiliser ce moyen de communication, le MFA s'expose à deux difficultés. Tout d'abord, les officiers du MFA ne devaient pas éveiller l'attention de la censure qui exerçait un contrôle rigoureux sur l'ensemble des médias. Cette censure imposait des limites aux journalistes quant au traitement de l'information, car ils ne pouvaient critiquer ouvertement la politique gouvernementale. Ainsi, la censure pouvait se manifester par la suppression d'émission de radio ou d'article de presse. En ce qui concerne *Rádio Renascença*, les journalistes étaient exposés à deux types de censure : la censure interne et la censure officielle exercée par un colonel chargé de surveiller, tout particulièrement, les émissions en direct dont l'ensemble de la programmation devait lui être présenté au préalable. De plus, si jusqu'à présent seuls des militaires étaient concernés par la planification du coup d'État, des civils allaient intervenir dans le déroulement de la révolution. Le MFA devait donc prendre de nouvelles précautions, notamment dans le choix des personnes contactées au sein des deux stations de radio. Ce n'est que quelques jours avant le 25 avril 1974 que le MFA établit les liens. Le capitaine José Inácio Costa Martins fut alors chargé de contacter João Paulo Dinis, journaliste qui travaillait aux *Emissores Associados de Lisboa* et à *Rádio Clube Português*. João Paulo Dinis avait été choisi car il était connu de certains officiers du MFA dont le major Otelo Saraiva de Carvalho rencontré en Guinée. De plus, pour *Rádio Renascença*, plusieurs civils étaient intervenus afin de permettre la

[3] « La radio était indispensable pour donner le départ au mouvement d'hommes et de matériel belliqueux » (traduit par l'auteur). Voir Matos Maia, *Aqui emissora da liberdade: Rádio Clube Português*, 2a ed, Lisboa, Caminho, 1999, p. 13.

diffusion du signal dont le journaliste Álvaro Guerra[4] qui assumait un rôle prépondérant. En effet, au cours de la journée du 24 avril 1974, c'est lui qui avait demandé à Carlos Albino, journaliste au quotidien *República* et responsable du programme « Limite » de *Rádio Renascença,* de préparer la diffusion du signal. Pour se faire, ce dernier rencontra Manuel Tomas, journaliste à *Rádio Renascença*, pour régler tous les détails techniques. En outre, Álvaro Guerra, alors rédacteur en chef de *República*, avait fait insérer dans le numéro du 24 avril 1974 à la rubrique spectacle, cette annonce aux paroles très suggestives :

> « *O programa Limite transmitido pela Rádio Renascença diariamente entre a meia-noite e as duas horas melhorou nas últimas semanas. A qualidade das notícias e o rigor da selecção musical fazem de Limite um momento radiofónico de escuta obrigatória* »[5].

C'est en effet au cours du programme « Limite », que le signal confirmant le soulèvement des unités du MFA devait être émis. Ces civils sont donc intervenus dans le déclenchement du soulèvement en accord avec le MFA qui a su s'adresser à des personnalités de confiance connues pour leur opposition au régime.

Par ailleurs, le MFA devait s'assurer de la bonne réception de l'information par les unités. C'est pourquoi, dans le document « *Confirmação do início das operações* »[6], il fut ordonné à l'ensemble des unités de se doter de radio pour recevoir l'ordre d'agir mais aussi pour se tenir à l'écoute et suivre l'évolution du coup d'État tout au long de la journée.

---

4 Álvaro Guerra (1936-2002) a combattu en Guinée de 1961 à 1963. Il est connu pour être un grand opposant au salazarisme et à la guerre coloniale. Entre 1964 et 1969, il s'installe en France où il étudie à l'École des Hautes Études. À son retour au Portugal, il collabore avec le journal d'opposition *República*.

5 « Le programme "Limite" retransmis par *Radio Renaissance* quotidiennement entre minuit et deux heures s'améliore depuis ces dernières semaines. La qualité des informations et la rigueur de la sélection musicale font de "Limite" un moment radiophonique d'écoute obligatoire ».

6 Document polycopié et distribué aux unités par des « Capitaines messagers » dès le 23 avril 1974.

Une « révolution musicale »

Pour éviter d'éveiller les soupçons de la censure, les officiers du MFA décidèrent également d'utiliser deux chansons pour annoncer et confirmer l'opération visant au coup d'État. Les officiers devaient donc choisir des chansons qui n'attireraient en rien l'attention des censeurs chargés de valider la programmation des émissions. Ces chansons étaient exclusivement destinées aux militaires du MFA, elles avaient donc un usage interne. Ainsi, la première d'entre elles, *E Depois do adeus*, avait été présentée lors d'un concours musical quelques temps auparavant et avait remporté un grand succès. Il s'agissait donc d'une chanson populaire sans aucune portée politique ou polémique. Toutefois, au sujet du choix de la seconde chanson, les officiers du MFA avaient rencontré quelques difficultés pour échapper à la censure. Dans un premier temps, les militaires avaient opté pour la chanson *Venham mais Cinco* interprétée par José Afonso[7]. Or, cette dernière était interdite de diffusion par la censure interne de *Rádio Renascença* (bien que tolérée par la censure gouvernementale). C'est le journaliste Carlos Albino qui avait prévenu alors le MFA le 23 avril 1974. Ce même jour, il leur proposa, par l'intermédiaire d'Álvaro Guerra, une liste de chansons dont *Grândola, Vila Morena* qui défendait des valeurs telles que l'égalité et la fraternité. Cette chanson fut finalement choisie par le MFA pour être le second signal marquant le début des opérations militaires. Les deux chansons ainsi définitivement fixées, les militaires mobilisés et engagés dans le soulèvement attendaient la diffusion de ces signes de reconnaissance convenus pour passer à l'action.

---

[7] José Afonso (Aveiro, 1929 – Setúbal, 1987) est un chanteur et compositeur portugais qui critiqua à travers ses œuvres musicales la dictature de l'*Estado Novo*. Surveillé par la police politique PIDE/DGS, il fut arrêté en avril 1973 et emprisonné jusqu'au mois de mai. C'est en prison qu'il écrivit la chanson *Venham mais cinco minutos*.

Le premier signal fut diffusé par *Emissores Associados de Lisboa* le 24 avril 1974 à 22 h 55 : « *Faltam cinco minutos para as 23 horas. O Paulo de Carvalho com o Eurofestival 74: E Depois do adeus* »[8].

Cette phrase-clé, prononcée par le journaliste João Paulo Dinis, est suivie de la chanson *E Depois do adeus* marquant ainsi le début des opérations. Toutefois, ce signal ne concernait qu'une partie des unités du MFA car les *Emissores Associados de Lisboa* disposait d'un réseau de diffusion qui se limitait à la capitale portugaise. Dès lors, seuls les militaires du MFA présents à Lisbonne ont pu recevoir le dit signal et ainsi se préparer à agir. À 0 h 20 le 25 avril 1974, le second signal est retransmis au cours du programme « Limite » de *Rádio Renascença*. Dans un premier temps, l'animateur de l'émission, Leite de Vasconcelos, lit la première strophe de la chanson *Grândola, Vila Morena*[9] :

> « *Grândola Vila Morena*
> *Terra da fraternidade,*
> *O povo é quem mais ordena*
> *Dentro de ti, ó cidade* ! »[10]

Puis, la chanson fut diffusée dans son intégralité. *Grândola, Vila Morena* confirma le début des opérations militaires du MFA, il fut alors impossible de reculer, la révolution était en marche. En effet, *Rádio Renascença* qui disposait d'un réseau national permettait une mobilisation générale de tous les militaires du MFA répartis sur l'ensemble du territoire. Les unités sortirent des casernes et s'acheminèrent vers la capitale. Celles qui étaient présentes à Lisbonne commencèrent à occuper les différents points stratégiques de la ville : l'aéroport, le ministère de l'Armée, l'État-major de

---

8 « Il manque 5 minutes pour les 23 heures ». Paulo Carvalho avec la chanson de l'Eurofestival 74 : *E depois do adeus* (traduction de l'auteur).

9 *Arquivos da Rádio Renascença: programa Limite (0 h 00-1 h 00) do 25 de abril de 1974*.

10 « Grândola, ville brune
Terre de fraternité
C'est le peuple qui commande
Dans ton enceinte, oh ville ! » (traduction de l'auteur).

l'Armée, la Banque nationale et surtout la *Rádio-Televisão Portuguesa* (RTP) ainsi que deux stations de radio (*Emissora Nacional* et *Rádio Clube Português*). C'est donc cette dernière chanson qui apparut comme le détonateur du soulèvement et souligna l'importance de la radio dans la mise en pratique du plan. La radio, souvent occultée, n'est pas qu'un simple moyen de communication mais est un acteur à part entière de cette révolution. Elle en est même une des caractéristiques au même titre que les célèbres œillets.

Contrôler les quatre grandes stations de radio portugaises

Ce sont donc deux stations de radio qui annoncèrent et confirmèrent le soulèvement du MFA : *Emissores Associados de Lisboa* et *Rádio Renascença*. Toutefois, deux autres stations étaient concernées par ce coup d'État, non parce qu'elles participaient à son déclenchement, mais parce qu'elles étaient des objectifs prioritaires pour les militaires. En effet, *Rádio Clube Português* et *Emissora Nacional* étaient considérées comme des points névralgiques qu'il fallait occuper et contrôler. Peu après 2 heures, une colonne sortit du champ de tir de la Serra da Carregueira (au nord de Lisbonne) pour occuper les locaux de *Emissora Nacional*. Puis, à 3 h 12, un groupe mené par le Major José Manuel Costa Neves et composé de sept officiers[11], pénètre dans les locaux de *Rádio Clube Português*. De plus, la RTP, qui constituait un autre objectif fondamental, fut rapidement occupée par un groupe d'une centaine de militaires[12] de l'Ecole Pratique de l'Administration Militaire (située à Lisbonne). Ainsi, le 25 avril 1974 entre 3 h 15 et 3 h 25, trois messages parviennent au poste de

[11] Le lieutenant-colonel Sacramento Gomes, le Major Delfim Moura, les capitaines Santos Ferreira, Correia Pombinho, Santos Silva, Mendonça de Carvalho et Santos Coelho.

[12] Il s'agit de capitaines et de leurs subalternes qui se sont tous portés volontaires pour cette mission.

commandement du MFA[13] confirmant l'occupation de trois lieux stratégiques : « Mónaco », « México » et « Tóquio » étaient entre les mains du MFA. Il s'agissait des noms de code désignant respectivement la RTP (*Rádio-Televisão Portuguesa*), *Rádio Clube Português* et *Emissora Nacional*.

Ce qui se joua dès les premiers instants de la révolution c'est aussi la lutte pour la maîtrise des moyens de communication et d'information. Du fait de leur implication dans le déclenchement du coup d'État, *Emissores Associados de Lisboa* et *Rádio Renascença* avaient déjà basculé dans l'insoumission. Mais le MFA voulait contrôler les deux autres grandes stations de radio du pays : *Emissora Nacional* et *Rádio Clube Português,* ainsi que la RTP pour maîtriser l'information audiovisuelle. L'occupation de *Rádio Clube Português* était fondamentale pour la poursuite du coup d'État car elle devait devenir l'émetteur du poste de commandement du MFA. En effet, *Rádio Clube Português* était la seule à posséder un générateur autonome ce qui constituait un atout déterminant pour le poste de commandement du MFA car cela lui assurait une parfaite autonomie en électricité. De fait le premier communiqué du MFA, lu par le journaliste Joaquim Furtado, fut diffusé par *Rádio Clube Português* le 25 avril 1974 à 4 h 26 :

> « *Aqui posto de comando do Movimento das Forças Armadas. As Forças Armadas portuguesas apelam para todos os habitantes da cidade de Lisboa no sentido de recolherem a suas casas, nas quais se devem conservar com a máxima calma.*
>
> *Esperando sinceramente que a gravidade da hora que vivemos não seja tristemente assinalada por qualquer acidente pessoal, para o que apelamos ao bom senso do comando das forças militares no sentido de serem evitados quaisquer confrontos com as Forças Armadas.*

[13] Le poste de commandement du MFA, à partir duquel le Major Otelo Saraiva de Carvalho dirigeait les opérations, était installé à Pontinha dans la région de Lisbonne.

> *Tal confronto, além de desnecessário, só poderá conduzir a sérios prejuízos individuais, que enlutariam e criariam divisões entre portugueses, o que há que evitar a todo o custo.*
>
> *Não obstante a expressa preocupação de não fazer correr a mínima gota de sangue de qualquer português, apelamos para o espírito cívico e profissional da classe médica, esperando a sua ocorrência aos hospitais, a fim de prestar a sua eventual colaboração, o que se deseja sinceramente desnecessária* »[14].

Le MFA avait besoin de maîtriser les stations de radio, du moins les plus importantes, pour pouvoir contrôler l'information. Dès lors, le MFA dépossèda le régime de tout moyen de communication (radio et télévision) et diffusèrent sur *Rádio Clube Português* des communiqués pour informer la population. La radio n'était plus un simple moyen de communication, sa maîtrise devint un enjeu primordial et décisif pour le MFA.

En occupant les locaux des stations de radio ou en s'assurant la coopération des journalistes ralliés à leur cause, le MFA contrôlait les quatre plus grandes offres radiophoniques du pays : *Rádio Clube Português*, *Emissora Nacional*, *Emissores Associados de Lisboa* et *Rádio Renascença*. Chacune de ces radios possédait ses propres caractéristiques. Mais la disparité des régimes de propriété de ces radios était grande. En effet, *Emissora Nacional* appartenait à l'État portugais, et en l'occupant, le MFA privait donc le régime d'un moyen de communication rapide. *Rádio Renascença* appartenait, quant à elle, à l'Église catholique

---

[14] « Ici le poste de commandement du Mouvement des Forces Armées. Les Forces Armées portugaises appellent tous les habitants de la ville de Lisbonne à retourner dans leurs maisons, y demeurer avec le plus grand calme. En espérant sincèrement que la gravité de l'heure que nous vivons ne soit tristement marquée par un quelconque accident personnel, c'est pourquoi nous faisons appel au bon sens du commandement des forces militaires pour que soit évité tout affrontement avec les Forces Armées. Un tel affrontement, non seulement inutile, ne pourra conduire qu'à de graves préjudices individuels qui endeuilleront et créeront des divisions entre les portugais, ce qu'il faut éviter à tout prix. Malgré la vive préoccupation de ne pas faire couler la moindre goutte de sang de quelque portugais que se soit, nous faisons appel à l'esprit civique et professionnel des médecins, en espérant leur venue dans les hôpitaux, pour apporter leur aide, souhaitant que cela ne soit sincèrement pas nécessaire ».

portugaise et malgré sa vocation conservatrice cela ne l'empêchait pas de porter des attaques contre le régime, surtout au cours des dernières années de la dictature. Ainsi, l'émission « Limite », créée en 1973, proposait un regard nouveau sur la réalité du pays en soulevant des problèmes économiques, politiques et sociaux. L'autre particularité de cette émission résidait dans le fait qu'elle était diffusée en direct. Il n'était donc pas étonnant que les autorités la surveillent de près. En ce qui concerne *Rádio Clube Português*, il s'agissait d'une radio privée qui ne désapprouvait pas le régime et qui voulait surtout préserver ses intérêts financiers. Quant aux *Emissores Associados de Lisboa*, cette dernière diffusait principalement une programmation musicale populaire évitant tout commentaire sur la politique gouvernementale ainsi que sur le régime lui-même.

En contrôlant ces quatre stations de radio, le MFA se plaça en position de force, maîtrisant ainsi un large paysage radiophonique contrairement au gouvernement incapable de s'adresser à la population. La radio disposait donc d'une place de choix dans cette révolution car elle permit, d'une part, le déclenchement du soulèvement en mobilisant simultanément les unités ralliées au MFA, et d'autre part, elle assura au MFA un lien direct, constant avec les militaires ainsi qu'avec les civils portugais.

Le régime renversé, la victoire assurée, les officiers du MFA mirent fin progressivement à l'occupation des stations de radio et des locaux de la RTP. En effet, le MFA ne souhaitait pas s'approprier les moyens de communication et d'information, ces occupations s'inscrivant uniquement dans la logique immédiate de renversement de la dictature. Le 27 avril 1974, le *Programa de Acção Política do MFA*[15] fut présenté à la population. Il prévoyait l'abolition de la censure ainsi que la création d'une commission *ad hoc* pour contrôler la presse, la radio, la télévision, le théâtre et le cinéma. Les médias firent alors lentement l'expérience de la liberté d'expression au cours de la transition démocratique.

---

[15] « Programme d'Action Politique du MFA » (traduction de l'auteur).

La dernière bataille de la Guerre froide sur les ondes : les Soviétiques et l'information radiophonique sur les États-Unis, 1975-1985

***A**NDREÏ **K**OZOVOÏ*[1]

Pour parodier le titre d'un ouvrage de Jacques Sémelin, dans la Guerre froide opposant l'URSS aux États-Unis, la victoire se trouve pendant longtemps « au bout des ondes »[2]. Vouée à être un support de propagande transfrontalière avant l'avènement de la télévision par satellite dans les années 1980, la radio connaît une situation où les deux adversaires ne jouent pas à armes égales. Dès la fin des années 1940, l'Union soviétique, pénalisée par divers facteurs structurels[3], profite du système démocratique américain pour répandre sa « bonne parole » en

---

1 L'auteur a soutenu en décembre 2006 une thèse sur la propagande antiaméricaine en URSS, sous la direction de Marie-Pierre Rey, intitulée « Présences des États-Unis en URSS, 1975-1985 : le grand public soviétique et les pratiques périaméricaines des pouvoirs ».

2 Jacques Sémelin, *La liberté au bout des ondes. Du coup de Prague à la chute du mur de Berlin*, Paris, Belfond, 1997.

3 Voir la note, exceptionnelle par sa longueur, de la propagande destinée aux États-Unis, non datée (1966), dans laquelle on admet qu'une « infime partie de la population américaine écoute les émissions soviétiques », parce qu'elles sont diffusées sur des ondes courtes, les seules qui peuvent atteindre les États-Unis (GARF : 9576/20/1599/68-69 et 74-96, voir ci-après la note 10 pour le détail des archives ; je donne d'abord le nom du fonds, puis le numéro de l'inventaire, celui du dossier, et enfin les folios).

toute légalité[4], tandis que les États-Unis installent des relais nombreux et puissants en Europe[5]. Alors que le nombre de stations américaines de propagande augmente au début des années 1950, les Soviétiques se cantonnent de plus en plus dans une position passive[6].

Le Kremlin conserve cette posture défensive sous une forme à peu près inchangée vingt-cinq années plus tard, lorsque sonne l'heure de « l'apogée de la détente », symbolisée par la conférence d'Helsinki. L'Acte final de la conférence évoque la libre diffusion de l'information radiodiffusée : avant l'arrivée des télévisions transfrontalières, la radio est toujours considérée comme un enjeu essentiel dans la démocratisation des sociétés communistes[7]. Elle le devient plus encore avec l'accroissement des tensions entre les deux superpuissances, dans un contexte de « guerre fraîche » ressentie bien avant l'entrée des Soviétiques en Afghanistan en décembre 1979, et le lancement d'une course aux armements à outrance dans la première moitié des années 1980, lorsque l'antiaméricanisme soviétique revient sur le devant de la scène médiatique. De manière traditionnelle, cette étude s'arrête en mars 1985 avec l'arrivée de

---

4 Un des moyen utilisé par les Soviétiques pour se faire entendre est de passer par le canal de l'ONU (voir le document n° 110 du recueil *Les relations soviéto-américaines, 1949-1952, documents*, Moscou, Materik, 2006, p. 339-344).

5 Il faut noter que cette stratégie découle non seulement d'une volonté d'user de toutes les armes de propagande à disposition, mais également du fait que les représentants américains en URSS ne peuvent, comme leurs homologues soviétiques, parler librement sur les radios russes. Voir le document n° 221 du recueil *Les relations soviéto-américaines, 1945-1948*, Moscou, Materik, 2004, p. 486).

6 Voir dans *Les relations soviéto-américaines, 1949-1952* le rapport politique de l'ambassade soviétique aux États-Unis pour le deuxième semestre de 1952, daté du 5 août (n° 164, p. 586). Dès août 1949, l'ambassadeur américain en URSS Alan Kirk parle du brouillage des radios américaines comme d'un « fait bien connu », qui viole les conventions de Madrid et du Caire, cosignées par les deux gouvernements (*ibid.*, télégramme du 16 août 1949, p. 95).

7 Voir l'ouvrage essentiel de Tristan Mattelart, *Le Cheval de Troie de l'audiovisuel. Le rideau de fer à l'épreuve des radios et télévisions transfrontalières*, Grenoble, PUG, 1995.

Gorbatchev aux commandes, même si l'on sait que l'antiaméricanisme des médias soviétiques ne disparaît qu'à partir de 1988.

Si des ouvrages écrits par des spécialistes ou des témoins ont été consacrés à la propagande des ondes démocratiques en URSS[8], à ma connaissance, aucun travail n'a considéré la concurrence entre les radios soviétiques et occidentales dans le domaine de l'information internationale, concurrence dont l'enjeu n'est autre que l'homme soviétique, devenu de plus en plus méfiant à l'égard de l'idéologie officielle au fil des années[9]. Dans cette perspective, il convient de partir d'un tableau de l'information sur les États-Unis présentée aux Soviétiques par les radios communistes, avant de s'interroger sur leur réception par le public, puis, enfin, sur la concurrence des sources américaines. La question centrale étant naturellement celle des effets des radios soviétiques et américaines sur leur public-cible, et l'image de l'Ennemi qu'il en retire : la Guerre froide *perçue* par le grand public soviétique est au centre de notre interrogation.

La radio officielle : une apparence de liberté

Si l'on se fie aux archives disponibles actuellement, le temps de radio réservé à l'international est loin de dominer[10]. En 1975, seulement 13,2 %

---

8 Outre les travaux de Jacques Sémelin et de Tristan Mattelart, on consultera : Arch Puddington, *Broadcasting Freedom : The Cold War Triumph of Radio Liberty and Radio Free Europe*, 2nd ed., Lexington, University Press of Kentucky, 2003 ; Alan L. Heil Jr., *Voice of America. A History*, New York, Columbia University Press, 2003.

9 Voir le chapitre introductif de l'ouvrage de Matthew Wyman, *Public Opinion in Postcommunist Russia*, New York, St Martin's Press, 1997. Des passages sur le rôle de la radio en URSS se trouvent dans un ouvrage ancien, mais encore utilisable, d'Ellen Mickiewicz, *Media and the Russian Public*, New York, Praeger, 1981.

10 Les analyses qui suivent reposent sur les archives du fonds « Gosteleradio » du GARF (Archives d'État de la Fédération de Russie, Moscou), qui est incomplet – les dossiers s'arrêtant à la fin des années 1970 (fonds 6903). Ont été consultés

des émissions hebdomadaires est consacré aux informations ; 15,5 % des émissions sont politiques, mais aussi économiques, scientifiques, culturelles et sportives[11]. C'est dans ces deux catégories que l'on va retrouver les États-Unis de manière quasi systématique.

En analysant le contenu des émissions dont on connaît le détail[12], on constate une grande similitude entre les thèmes traités par la radio et ceux de la presse. En 1975, la radio célèbre la détente, tout en décrivant la situation économique catastrophique des pays capitalistes[13] : le contexte de détente ne doit pas faire oublier que l'opposition entre communisme et capitalisme reste toujours d'actualité, et les lois de l'Histoire toujours valides – la fin du capitalisme est programmée. Au cours des années qui suivent, l'organisation des thèmes se renouvelle peu : en 1976, l'économie américaine subit « une crise plus grave que celle des années 1930 »[14] ; les révélations sur les « affaires sales » de la CIA illustrent « le caractère corrompu du système américain »[15], etc.

Si les sujets traités par les émissions de radio soviétiques ne font que doubler l'information écrite et télévisuelle, quelle est alors l'utilité et la spécificité de ce média pour le régime totalitaire ? Le propre de la radio, à l'inverse de la presse, est de permettre le dialogue qui sort des sentiers

---

les inventaires 38 (1975-1979 : « rédaction principale de la programmation scientifique »), 42 (1975-1978 : la section du courrier) et 48 (1975-1978 : « centre de la programmation scientifique », qui comprend les textes des émissions).

11 GARF : 9604/2/2814/149-155 (il s'agit du fonds « Goskomizdat »).

12 Il faut mentionner : *Les observateurs de la situation internationale autour d'une table ronde* (MOZKS) ; *La situation internationale : questions et réponses* (MPVO) ; naturellement on trouve des informations sur les États-Unis dans le journal biquotidien qui double les informations télévisées et en garde le ton (PI). D'autres émissions moins fréquentes existent, comme *L'université léniniste des millions*, *Journal international* et *Problèmes actuels de la vie internationale* (APMZ). Toutes ces émissions sont courtes et durent entre 10 et 30 minutes.

13 MOZKS, 5 janvier 1975. GARF : 6903/38/673.

14 MOZKS, 25 janvier 1976. GARF : 818.

15 APMZ, 29 janvier 1976. GARF : 818.

battus de la « langue de bois ». Les auditeurs sont habitués à entendre des journalistes connus, des « observateurs politiques », ou des responsables haut placés. La visite du secrétaire d'État américain Henry Kissinger à Beijing en octobre 1975 est commentée par Leonid Zamiatine, directeur de l'agence TASS, et Anatoli Primakov, directeur adjoint de l'IMEMO[16]. Pour ce dernier, Beijing est le vrai coupable des tensions soviéto-américaines actuelles, à l'inverse de l'opinion de Zamiatine, plus enclin à condamner Washington[17]. Le dialogue, même cadenassé, apparaît sans aucun doute plus « flexible » aux auditeurs que le discours rigide de la presse centrale.

Il va de soi que cette « flexibilité » apparaît toute relative avec l'arrivée de l'administration Carter, et le passage sur le devant de la scène médiatique de la question des Droits de l'homme. Un correspondant connu de la *Pravda*, Boris Strelnikov, témoigne après son long séjour aux États-Unis sur « l'hypocrisie américaine » dans ce domaine, mais il donne au passage quelques détails sur la vie outre-Atlantique qui sortent de l'ordinaire[18].

Le propre de la radio, c'est aussi et surtout la possibilité pour les auditeurs de participer aux émissions ; la plupart du temps, cette participation se limite toutefois à la lecture de questions posées dans le courrier. Concernant les États-Unis, ces questions peuvent porter sur des points précis du régime américain : en octobre 1976, un auditeur demande d'où viennent les images de l'âne et de l'éléphant pour les partis démocrate et républicain ; les questions peuvent être aussi conjoncturelles : en avril, beaucoup de lettres portent sur les relations soviéto-égyptiennes et les relations américano-soviétiques. Mais les réponses données ne s'éloignent jamais des stéréotypes idéologiques[19]. Toute trace de liberté n'est finalement qu'apparente, comme le montre la réception de l'information officielle par le grand public soviétique.

---

16 Institut de l'économie mondiale et des relations internationales, fondé en 1956 à Moscou.

17 MPVO, 24 octobre 1975. GARF : 682.

18 MOZKS, 20 février 1977. GARF : 936.

19 MOZKS, 30 octobre 1976. GARF : 845.

La frustration des auditeurs soviétiques

Nous disposons de plusieurs sources qui permettent de dresser un tableau relativement complet sur la réception des informations internationales officielles. Une étude soviétique de la fin des années 1970 montre que le temps d'écoute moyen, par jour, se situe entre trois et treize minutes[20], et les auditeurs seraient surtout des adultes, voire des retraités. La radio est perçue par les jeunes comme quelque chose de vieillot, ce qui contribue à l'idée qu'elle serait moins efficace que la télévision, qui prend alors son essor[21]. Or, la radio bénéficie en même temps d'une réputation de plus faible contrainte idéologique que la télévision, impression donnée par les nombreuses émissions où interviennent les spécialistes de la situation internationale, et un contrôle moins pointilleux[22].

Mais surtout, la radio profite de la curiosité assez importante des Soviétiques pour l'information internationale, pour l'Occident[23]. Cet intérêt semble confirmé par le courrier des auditeurs, source avec laquelle il faut cependant être prudent : les analyses des lettres, publiées dans des brochures internes de Gosteleradio (organisme officiel qui gère la télévision et la radio d'État) sont très tendancieuses, et ne mentionnent presque jamais les critiques[24]. De plus, on ignore le plus souvent le profil des

---

20 Ellen Mickiewicz, *op. cit.*, p. 17, p. 34, p. 194.

21 GARF : 6903/48/340/1-2.

22 Voir le témoignage du journaliste des *Izvestia* et proche de Brejnev, Aleksandr Bovin, *XX vek kak žizn'* [*Le 20e siècle comme une vie*], Moscou, Zakharov, 2003, p. 317.

23 Voir, par exemple, en 1980, la mention d'une étude par le « Centre de programmation scientifique » de Gosteleradio, de l'opinion de 800 habitants de la région de Voronej (GARF : 6903/48/337/3-4).

24 C'est seulement en septembre 1976 et en février 1980 qu'on sous-entend que les Soviétiques « sont au courant de l'existence des radios libres », mais on ne

correspondants. Toutefois, en considérant l'évolution de la part du courrier envoyé aux émissions portant sur des thèmes internationaux (PMT) dans le total du courrier de la rédaction principale d'informations (GRI), on constate que cet intérêt augmente avec l'actualité.

Le saut quantitatif est particulièrement sensible entre une première période de trois ans, 1975-1977, et la suivante. En 1983-1985, le cap des 55 % du total du courrier est franchi. Ceci reflète parfaitement l'évolution de la situation internationale présentée dans les médias soviétiques comme de plus en plus inquiétante, en particulier en ce qui concerne les relations soviéto-américaines : en 1983-1984, le danger de guerre nucléaire est un thème obsessionnel des médias soviétiques. La présence des États-Unis dans les lettres du courrier en est une parfaite illustration. En 1975-1979, le danger américain, sans être un thème dominant, prend de plus en plus d'envol dans le contexte de la polémique sur les Droits de l'homme, les dissidents, le réarmement américain et européen.

C'est toutefois à partir de 1980 que les relations soviéto-américaines passent au premier plan dans les lettres. En avril est mentionné pour la première fois, sous une forme déguisée (« l'indignation suscitée par la politique de Reagan »), un courrier qui trahit la peur de la guerre. On remarque cependant que l'apogée des tensions entre les deux puissances, à la fin 1983, ne se traduit pas par une augmentation particulièrement sensible du courrier comportant des références aux États-Unis, même si, comme on vient de le voir, le cap des 55 % du total est franchi. La baisse relative en 1984 montre cependant que les affaires de la fin de 1983 (un avion de ligne sud-coréen abattu par les Soviétiques en septembre, le déploiement des Pershing par l'OTAN en décembre) ont réellement inquiété les auditeurs. Il faut attendre le mois de janvier 1985 pour que le courrier témoigne d'un soulagement face à Washington, même si la méfiance envers les États-Unis demeure.

---

sait rien du contenu des questions. Les brochures concernées se trouvent dans le fonds 6903 du GARF, l'inventaire 42 et les dossiers 8 à 77.

Si l'intérêt croissant pour les thèmes internationaux est bien visible, il est plus difficile de se rendre compte de l'impact de cette information sur les auditeurs. En amont, une partie de l'information n'atteint jamais son public en raison de la méconnaissance d'un vocabulaire spécifique[25]. Mais dans tous les cas, la « soif d'informations » est un élément à prendre en compte : par exemple, de nombreuses questions concernent des nouveaux armements américains, détails que les médias officiels ne fournissent jamais. Un sondage effectué en décembre 1983, au pic de la « guerre fraîche », va dans le même sens : d'après cette source, le public réclame surtout « une information inédite » et des « interviews avec des étrangers », autrement dit une information de première main. Le témoignage le plus intéressant de ce sondage est sans doute la demande « de ne pas cultiver une paranoïa nucléaire », de moins exprimer de l'inquiétude face à la menace d'une guerre thermonucléaire, et « plus d'assurance que notre pays saura défendre la paix »[26]. Une partie du public n'adhère donc pas au discours alarmiste officiel.

Une nuance de taille doit être mentionnée pour finir : dans la part du total des lettres reçues par la radio officielle (et pas seulement de la GRI), le poids du courrier aux PMT est extrêmement faible[27]. Cela signifie-t-il que les auditeurs dans leur majorité ne s'intéressent pas aux affaires internationales ? Ou plutôt qu'en ce qui concerne l'information internationale, la radio a définitivement cédé la place à la télévision ? Ou enfin, que les auditeurs les plus curieux préfèrent ne pas perdre leur temps à chercher des réponses du côté des officiels, mais se tournent vers les « sources alternatives » ?

---

25 Plusieurs lettres portant sur des questions de vocabulaire (de base, comme le terme « confrontation ») sont mentionnées dans les analyses de juillet 1979 et novembre 1980.

26 Sondage de MOZKS (GARF : 6903/42/72).

27 Nous disposons de données complètes pour les années 1978 et 1980-1983.

Les radios américaines : la curiosité satisfaite ?

Deux stations sont à considérer ici : *Voice of America* (*VOA*), qui existe depuis 1942, et *Radio Liberty* (*RL*), fondée en 1953. En 1975, elles sont bien connues des Soviétiques et font presque partie du paysage audiovisuel national. Presque, parce que la politique de brouillage est toujours d'actualité[28].

La question première est naturellement de savoir si ce brouillage est dissuasif. Au vu des informations dont on dispose, il semble que non : légalement, ce n'est pas l'écoute de ces radios qui est punie par la loi, mais la diffusion de leurs informations. Techniquement, il suffit de s'éloigner d'une agglomération importante pour capter ces émissions. Dans les villes, si l'auditeur possède une radio permettant de capter les ondes courtes, il lui est tout à fait possible d'entendre des émissions occidentales malgré le brouillage[29]. Sans parler de la possibilité de trouver des fréquences laissées « ouvertes », par les exécutants du Parti qui écoutent eux-mêmes, ou celles que le brouillage n'atteint pas. Mais il reste que Moscou et Leningrad sont des villes où il faut être très motivé pour écouter les « voix »[30]. Ceci explique que le profil de l'auditeur moyen serait celui d'un citadin assez jeune qui a suivi des études supérieures[31].

---

[28] Le brouillage débute en 1948, est levé en 1963, reprend en 1968, est de nouveau levé en septembre 1973, avant de reprendre en août 1980, jusqu'à la mort d'Andropov. Il faut distinguer *VOA*, non brouillée jusqu'en 1980, de *RL*, toujours brouillée.

[29] Michael Volensky, *La nomenklatura. Les privilégiés en URSS*, Paris, Belfond, 1980, p. 339.

[30] Arch Puddington, *op. cit.*, p. 218.

[31] Donald Browne, *International Radio Broadcasting. The Limits of the Limitless Medium* (1982), cité dans Tristan Mattelart, *op. cit.*, p. 81. Ce profil est corroboré par une étude du Komsomol (VLKSM) de 1979 qui montre que l'utilisation des médias étrangers, en particulier de la radio, est surtout le fait des 15-16 ans. Voir les archives d'histoire socio-politique (RGASPI, Moscou), 1m/95/104/ 255-270.

Qu'en est-il alors du succès de ces stations ? Les estimations varient beaucoup, de 14 % à 18 % pour les études américaines les plus pessimistes à 50 % pour les plus optimistes, dont celles des radios elles-mêmes[32]. Du côté soviétique, le constat a toujours été poussé à l'exagération, principalement dans le but de justifier le brouillage[33]. Quelles que soient les estimations et les nuances, dans certaines circonstances, comme l'affaire de l'avion sud-coréen, les radios sont certainement écoutées par au moins 1/5e des Soviétiques, principalement en raison de la rapidité et de la fréquence des informations, ce qui contraste avec les médias officiels qui n'avouent leur implication qu'avec un grand retard[34].

L'information entendue sur les radios étrangères se diffuse-t-elle facilement ? Rien n'est moins sûr. Une majorité de Soviétiques rechigne à parler en public de ce qu'ils ont appris par les radios étrangères, sauf pour les faits bruts[35]. Cependant, il existe des moyens indirects de diffuser l'information des radios libres : le premier, bien connu, est celui du réseau du *magnitizdat*, des enregistrements sur bande des émissions ; autre moyen de diffusion, moins connu, est celui des anecdotes politiques qui contiennent bien des informations véhiculées par les ondes[36].

---

32 50 % des personnes touchées par les radios étrangères – « c'est du domaine du mythe » pour les sociologues russes Lev Gudkov et Boris Dubin (entretien au centre Levada, Moscou, le 19 octobre 2004).

33 Peter Schweizer, *Reagan's War : The Epic Story of his Forty Year Struggle and Final Triumph over Communism*, New York, Doubleday, 2002, p. 191-192 et p. 196.

34 Laurien Alexandre, *The Voice of America. From* Détente *to the Reagan Doctrine*, New York, Ablex Publishing, 1988, p. 116.

35 Vladimir Shlapentokh, *The Public and Private Lives of Soviet Citizens : Changing Values in Post-Stalin Russia,* New York, Oxford University Press, 1989, p. 140-141.

36 Un ensemble d'anecdotes à part entière utilise le protagoniste de la « radio arménienne » pour décrédibiliser les messages officiels, ainsi dans cette histoire très connue : « Une question est posée d'Amérique : combien touche un ingénieur soviétique ? Après un long silence, la radio répond : " Et chez vous, on lynche des Noirs ! " »

Du point de vue qualitatif, le bilan est encore plus difficile à dresser. Globalement, il est évident que l'écoute n'amène pas automatiquement à un changement politique radical, ni à un rejet total des médias officiels, tout comme l'inverse n'est pas vrai non plus – on n'écoute pas les radios libres parce qu'on est un opposant au régime[37]. Le brouillage joue finalement le rôle d'appât, et trouver la fréquence « libre » devient un jeu en soi[38]. Il faut cependant dire que transformer les Soviétiques en partisans de la démocratie américaine n'est pas une tâche primordiale pour les radios libres : il faut avant tout leur fournir une source d'information alternative, afin qu'ils puissent la comparer avec l'officielle. L'effet est semble-t-il atteint, puisque de nombreux témoignages font état de discussions sur les « voix étrangères », pour savoir quelle source désinforme le plus – « la nôtre, ou la leur »[39].

La question de l'influence dépend une fois de plus, comme pour d'autres vecteurs concurrents, de l'état du récepteur. Une bonne partie de la population, même critique envers le régime, voit toujours l'Occident comme un ennemi qui mène une guerre idéologique[40] : on écoute les radios libres parce qu'il faut « connaître son ennemi », mais aussi les « amis de son ennemi », les dissidents[41]. L'écoute régulière et politiquement convaincue de la véracité de la source ne concerne que la partie « libérale » de

---

37 Pierre Lorrain, *L'évangile selon Saint Marx : la pression idéologique dans la vie quotidienne en URSS*, Paris, Belfond, 1982, p. 31-33.

38 Vladimir Pozner, le porte-parole officieux soviétique, admettra en juin 1986 que « le brouillage est contre-productif » car il renforce l'intérêt du public pour quelque chose « qui au fond n'est pas si intéressant », Arch Puddington, *op. cit.*, p. 222.

39 A.V. Šubin, *Ot « Zastoja » k reformam. SSSR v 1917-1985 gg*. [*De la stagnation aux réformes. L'URSS en 1917-1985*], Moscou, Rosspen, 2001, p. 462-463.

40 Hedrick Smith, *Les Russes. La vie de tous les jours en Union soviétique*, Paris, Belfond, 1976, p. 446.

41 Au cours d'une réunion de la rédaction de la *Pravda*, le 23 mars 1977, un intervenant cite la lettre d'un électricien de province qui s'indigne du soutien de Carter à « des enflures du genre Bykhovski (*sic*, Boukovsky) » (archives de la ville de Moscou, CAODM : 3226/1/98/24).

l'intelligentsia (en dehors des exécutants du Parti[42]). En fin de compte, la conclusion que les États-Unis possèdent tout ce qu'un homme peut désirer est sans aucun doute atteinte par une partie de l'audience des radios libres, mais il est clair que le scepticisme ne disparaît jamais : l'information vraie ne peut être totalement convaincante car les gens ne sont pas en mesure de la vérifier par eux-mêmes. Enfin, si la seconde partie de notre période voit certainement l'écoute devenir quantitativement plus importante, ce qui est directement imputable à la stratégie reaganienne[43], on ne sait pas si le caractère beaucoup plus incisif et factuel des « voix libres » acquiert une quelconque influence sur les mentalités politiques. Au vu des sentiments patriotiques qui animent au cours de ces années même les personnes désabusées, on répondrait par la négative. Au vu du réveil de l'opinion publique avec l'avènement de la pérestroïka, il serait prudent de conclure par l'affirmative, notamment pour le jeune public qui échappe à l'héritage idéologique des aînés, ayant connu eux le stalinisme. Les archives encore fermées, notamment celles du KGB, devraient nous en apprendre davantage.

---

42 A.V. Šubin, *op. cit.*, p. 463. Quand les journalistes de TASS arrivent le matin, ils parlent des radios étrangères comme de sources dignes de confiance. Voir David Satter, *Age of Delirium : The Decline and Fall of the Soviet Union*, New York, A.Knopf, 1996, p. 43.

43 Voir Arch Puddington, *op. cit.*, p. 253-254 et Alan L. Heil Jr., *op. cit.*, p. 210.

Pavel Lounguine : vision d'un réalisateur russe à travers les médias français

***K**ATSIARYNA **Z**AKHARAVA*

Depuis ses débuts, la télévision française s'est intéressée au cinéma, et le réalisateur – comme principal créateur de films – a toujours été un personnage important lorsque les journalistes et les critiques parlaient du 7e art sur le petit écran. Il pouvait incarner un nouveau style cinématographique, être un porte-parole de toute une génération, d'une époque.

On peut dire que le cas du réalisateur russe Pavel Lounguine est exceptionnel. Pour la première fois, la télévision française a vu en la personne d'un metteur en scène russe, un messager, venu de l'autre côté du « rideau de fer», quelqu'un qui, en langage cinématographique accessible aux Français, racontait les joies et les malheurs de son pays, décrivait avec beaucoup de justesse les changements se produisant dans la société russe et qui, chose plus importante, s'est montré intéressant pour les médias français.

Quelles sont les raisons qui ont fait de P. Lounguine le personnage du cinéma russe le plus présent à la télévision française ? Comment a-t-il construit son image ? À quel moment a-t-il commencé à intéresser le public français, plutôt en tant que porte-parole de la société russe que comme réalisateur ?

Cannes 1990 : Pavel Lounguine et la reconnaissance du nouveau cinéma russe en Occident

Lorsqu'on analyse la « carrière » médiatique de Pavel Lounguine, c'est surtout son début qui est important. En 1990, son premier film *Taxi Blues* obtient une des plus prestigieuses récompenses cinématographiques – le Prix de la meilleure réalisation au Festival de Cannes. Le fait qu'un jeune débutant se voit décerner un prix aussi important, attire immédiatement les médias vers ce « phénomène russe ». Cependant, avant de réfléchir sur le personnage et l'œuvre de ce metteur en scène, il faut replonger dans l'atmosphère de la 43e édition du Festival de Cannes.

Le moment où Pavel Lounguine apparaît en France est propice au cinéma soviétique. En 1990, les regards des occidentaux sont tournés vers l'Europe de l'Est. La chute du mur de Berlin et la réunification de l'Allemagne, l'apogée des politiques de *perestroïka* et de *glasnost* de Mikhaïl Gorbatchev devenu président de l'URSS ont fait naître, dans la conscience collective, un pressentiment de la fin de l'empire soviétique. Plutôt habitués à l'absence totale des témoignages de « au-delà du mur », les Français découvrent, depuis l'ouverture de l'Union soviétique vers l'extérieur, une nouvelle culture, une société inconnue, avec ses problèmes et ses codes spécifiques.

Le début des années quatre-vingt-dix marque aussi une période où le cinéma français se sent « essoufflé » et éprouve un besoin de « sang neuf ». De nombreux professionnels se tournent vers les cinémas étrangers en quête d'une nouvelle vitalité. C'est le cas de Marin Karmitz, célèbre producteur français, qui permet à *Taxi Blues* de voir le jour. En juin 1990, dans l'émission de radio *Microfilmes*, il confie à Serge Daney :

> « Ce qui m'intéresse, c'est la possibilité de continuer de faire exister un cinéma où on puisse retrouver la parole, et c'est celui-là que j'ai de plus en plus de mal à saisir, c'est pour ça que j'essaie de m'évader de plus en plus loin. J'ai vraiment du mal à le faire en

> France, donc, je vais en Russie, en Pologne, en me disant que peut-être, parce que ces gens sont encore devant une situation complètement nouvelle, des murs qui se sont écrasés, cela laisse le champ libre à de nouvelles possibilités d'improviser, de nouvelles structures de production, du récit. Ils ont encore des choses à dire par rapport à toute cette absence de parole qu'ils ont eue pendant des années »[1].

Ce jeune cinéma de l'Est évoque chez le producteur les allusions à l'époque de la « nouvelle vague » française, dont il est nostalgique :

> « Il est vrai qu'on peut actuellement faire ce qu'on veut, on a beaucoup trop d'argent, mais il n'y a plus aucune réflexion sur la morale de l'argent par rapport au système de production. Il n'y a pas le combat qu'il y a eu au moment de la "nouvelle vague" pour changer un certain ordre de cinéma… C'était un cinéma des pauvres, mais c'était un cinéma des pauvres bourrés d'imagination, qui remplaçaient cet argent par des idées, par des choses à dire, par des cris qu'ils poussaient »[2].

Paradoxalement, en dépit de cette nostalgie, le film de Jean-Luc Godard n'est pas récompensé à Cannes en 1990[3]. Malgré une forte présence française dans le jury (Fanny Ardant, Bertrand Blier et Françoise Giroud), le cinéma de l'hexagone cède sa place au 7e art étranger pour cette 43e édition du festival. Seul, *Cyrano de Bergerac* de Jean-Paul Rappeneau obtient le Grand Prix de la Commission supérieure technique et le Prix d'interprétation masculine[4].Cette année-là, c'est surtout le cinéma américain qui est à l'honneur : la Palme d'or est décernée à David Lynch pour *Sailor et Lula* (*Wild at heart*) qui « lance le cinéma des années quatre-vingt-dix : irrespectueux, révolté, intense »[5]. Le cinéma britannique est présenté par le thriller *Hidden Agenda* de Ken Loach qui obtient le Prix du

---

1 Interview de Serge Daney avec Marin Karmitz, Microfilms du 10/06/1990, Radio France, 39 mn 59 s.

2 *Ibid*.

3 Il s'agit de *La Nouvelle Vague* avec Alain Delon. Le Festival de Cannes 1990 est souvent appelé le moment où les « géants » (Kurosawa, Fellini et Godard) quittent la scène.

4 Décerné à Gérard Depardieu pour le rôle principal du film.

5 www.cannes-fest.com

Jury. Le metteur en scène japonais, Kohei Oguri, obtient, pendant ce festival, un grand succès avec *L'aiguillon de la mort* (Grand Prix et Prix de la Critique internationale).

Mais de tous les cinémas étrangers représentés à Cannes, celui de l'Europe de l'Est est le plus visible et le plus honoré. Ainsi, l'actrice polonaise Krystyna Janda se voit décerner le Prix d'interprétation féminine pour *L'Interrogatoire* de Ryszard Bugajski ; l'adaptation de Maxime Gorki, *La Mère*, rapporte au réalisateur soviétique Gleb Panfilov, le Prix de la meilleure contribution artistique et finalement, un troisième metteur en scène russe, Vitali Kanevski, est remarqué grâce à son film *Meurs pas, bouge et ressuscite* et obtient La Caméra d'or. De plus, le 43e Festival de Cannes rend hommage à Tatiana Samoïlova, icône du cinéma du dégel en France, ayant déjà monté les marches cannoises en 1958 pour *Quand passent les cigognes* de Mikhaïl Kalatozov, où elle interprétait le rôle principal. Enfin, Pavel Lounguine est récompensé par le Prix de la mise en scène pour *Taxi Blues*.

Trois autres réalisateurs soviétiques ont présenté leurs films sur la Croisette en 1990. Il s'agit de Vassily Pitchoul avec *Oh, qu'elles sont noires, les nuits sur la mer Noire !*, Igor Kovalev avec *Sa femme est une poule* et Pavel Koutsky avec *Le Portrait*. Il y avait également une présence russe dans le jury du festival en la personne du metteur en scène Alexeï Guerman.

La cérémonie de clôture de ce 43e festival, animée par Michel Drucker et diffusée sur la deuxième chaîne dans la soirée du 21 mai 1990, est l'aboutissement logique de cet accent mis sur le nouveau cinéma russe. Les Français y ont découvert Vitali Kanevski, jeune réalisateur débutant et excentrique, ayant passé la plus grande partie de sa vie dans les camps, et surtout, Pavel Lounguine. Son apparition sur scène pendant la cérémonie et son discours ont été particulièrement importants ; le réalisateur a su formuler ce qui était ressenti pendant le festival de 1990, c'est-à-dire l'arrivée des grands changements dans le cinématographe soviétique : « Je prends ce prix non seulement pour moi, mais aussi pour tout ce nouveau

cinéma russe, qui pousse aujourd'hui, comme une plante, encore absolument incomprise, sauvage, à Moscou et à Léningrad »[6].

La remise du prix à Lounguine a été, elle aussi, significative. Bernardo Bertolucci, président du jury, a annoncé le gagnant, et Ben Gazzarra lui remit le prix. Ce dernier était lui-même metteur en scène, mais avant tout acteur fétiche de John Cassavetes, représentant en quelque sorte le cinéma américain indépendant, dans lequel Lounguine avait puisé son inspiration pendant le tournage de son film. Le titre même, *Taxi Blues*, fait allusion à une œuvre mythique du cinéma américain, *Taxi Driver* de Martin Scorsese. Touché, le cinéaste soviétique a témoigné son admiration envers ce comédien américain : « Je me souviens très bien que je suis tombé absolument amoureux de *Husbands* après l'avoir vu, un matin de 14 juillet à Paris, et de vous (en s'adressant à Ben Gazzara). Alors, c'est vraiment une coïncidence fantastique »[7].

Cette apparition pendant la cérémonie de clôture du Festival de Cannes a été le moment clé pour le metteur en scène russe. En proclamant la naissance d'un nouveau cinéma russe, il devient aux yeux des cinéphiles occidentaux la figure de proue du 7e art russe des années quatre-vingt-dix. Il fait de même figure de créateur ouvert sur le monde occidental, rompant ainsi avec l'esthétique du « cinéma de prophétie » des films de Konchalovsky ou de Tarkovski. Pavel Lounguine est ainsi apparu, avec son *Taxi Blues*, comme étant pratiquement le seul à pouvoir offrir un témoignage *indépendant* sur la société russe de la *perestroïka*. Marin Karmitz a expliqué ce phénomène: « Pavel Lounguine… n'était ni adossé au mur, comme une partie des intellectuels russes, ni contre, comme une autre partie, il était en marge. Il est témoin d'une nouvelle existence en Union soviétique »[8].

---

6 *Clôture du Festival de Cannes*, France 2, 21/05/90, 48 mn 08 s.

7 *Ibid.*

8 « Test à l'Est », Entretien avec Marin Karmitz, *Cahiers du cinéma*, spécial URSS, 1990, p. 35

L'intérêt accru envers la Russie en mutation, la recherche d'un nouveau souffle au cinéma français, le besoin d'un discours compris par les occidentaux jouent en la faveur de Pavel Lounguine. Avec son entrée triomphale dans le monde du 7e art, il devient le Russe le plus demandé par les médias français, surtout par la télévision, qui aime autant son personnage que ses films. Le fait d'interroger un jeune réalisateur par rapport à son expérience cinématographique, mais ayant une approche philosophique d'homme mûr (en 1990, Lounguine a quarante et un an), plaît aux journalistes de la télévision. Il apparaît pour la première fois à l'écran le 12 mai 1990, dans *Soir 3* et dans *Cannes 1990*[9], ensuite, lors de la remise des prix, le 21 mai[10]. Depuis, Pavel Lounguine devient le commentateur attitré des événements russes sur France 3. Il témoigne du climat politique en URSS en octobre 1990 dans *Soir 3*[11], parle avec une certaine nostalgie de l'époque brejnévienne dans *Le Divan* en 1991[12], réfléchit sur la mafia russe dans le documentaire *France : le syndrome mafieux* en 1994[13], et enfin en 1995, il s'intéresse aux immigrés russes d'ancienne et de la nouvelle générations[14]. Il n'est pas absent des autres chaînes : TF1, France 2, ARTE et Canal + lui manifestent autant d'intérêt.

Il faut maintenant analyser la façon dont le petit écran français a construit l'image de ce réalisateur et la part que Pavel Lounguine a eu dans ce processus médiatique.

---

9 Extrait *Taxi Blues*+ Plateau Henri Chapier et Pavel Lounguine, *Soir 3*, France 3, 12/05/90, 07 mn ; Extrait *Taxi Blues*, *Cannes 1990*, TF1, 12/05/90, 3 mn 05 s.

10 *Cannes 1990 : c'est fini. Tempsions*, France 3, 21/05/90, 1 h 04 mn ; Cérémonie de clôture Cannes 1990, *Soir 3*, France 3, 21/05/90, 01 mn ; Clôture du Festival de Cannes, France 2, 21/05/90, 48 mn 08 s.

11 Plateau Henry Chapier et Pavel Lounguine, *Soir 3*, France 3, 14/10/90, 02 mn.

12 Pavel Lounguine, *Le Divan*, France 3, 24/02/91, 23 mn.

13 *France : le syndrome mafieux*, France 3, 25/10/94, 52 mn 30 s.

14 La ville de Nice vue par différents réalisateurs, *Soir 3 journal*, France 3, 13/09/95, 02 mn.

Construction de l'image médiatique de Pavel Lounguine

L'homme qui a le plus contribué à la « promotion » de Pavel Lounguine à la télévision française fut, sans doute, Henri Chapier. Le « Monsieur Cinéma » de France 3, créateur d'une émission-phare, *Le divan*, remarque *Taxi-blues* et son auteur dès la première projection du film à Cannes. En présentant Lounguine au public, il prédit au cinéaste « un très grand prix » et nomme le style du réalisateur « incroyable par sa force ». Ce grand « confesseur de la télévision française » a été le premier à essayer de mieux comprendre Lounguine en replongeant dans son enfance et sa jeunesse, à tenter de voir les racines de cette « rébellion cinématographique » dans son passé.

Beaucoup d'autres émissions de télévision se sont également intéressées à ce metteur en scène. Voici comment il est décrit.

Un parcours original

Pavel Lounguine est né le 12 juillet 1949 à Moscou, dans une famille de l'intelligentsia soviétique, d'un père scénariste reconnu et d'une mère traductrice. Il grandit « au milieu de livres, de rêves et de ses états d'âme en marge d'un système qui ne l'accepte pas » [15].

Adolescent, il assume déjà sa marginalité, pratique l'oisiveté et la sagesse chinoise. Il fait d'abord des études à l'Université de Moscou, département de mathématiques et de linguistique appliquée, spécialisation qui ne le prédestine pas à une importante carrière. Il est, comme il le dit, « persuadé de l'inutilité de sa personne ». Ensuite, il entre aux Cours supérieurs de scénariste sous la direction de Lvovski. À cette époque, commence pour lui une longue période d'autodestruction par l'alcool qui

[15] Pavel Lounguine, *Le Divan*, France 3, 24/02/91, 23 mn.

stimule cependant son imagination d'écrivain. Il en naît ses débuts de scénariste à l'époque de Brejnev, où il trouve épisodiquement du travail, lorsqu'il n'est harcelé ni par la censure ni par les bureaucrates. De 1974 à 1989, il n'écrit pas plus d'une dizaine de scénarios anodins pour la télévision et le cinéma russe pour enfant.

Jusqu'en 1990, le réalisateur a, en effet, un parcours et un train de vie assez typiques pour un représentant de l'intelligentsia qui n'accepte pas le régime. « Je viens de passer quarante ans sur un divan » dira-t-il même[16].

C'est durant cette année de rupture en URSS que la vie de Lounguine change fondamentalement. Par chance, un de ses amis français montre le texte de *Taxi-Blues* – scénario qui lui tient à cœur – au producteur Marin Karmitz qui s'enthousiasme pour le projet.

> « Quand le téléphone a sonné chez moi et qu'un producteur français m'a annoncé qu'il voulait que je vienne en France, j'ai tout de suite pensé que c'était une blague de mauvaise qualité, et j'ai tout de suite raccroché. Mais finalement, cet appel a changé toute ma vie »[17].

La mise en scène est confiée à Lounguine, et le film est tourné en trois mois, de février à avril 1990, dans un appartement moscovite, hors de l'emprise bureaucratique des studios. Ce tournage donne à Pavel Lounguine l'opportunité, si longtemps attendue, de transmettre ses observations sur les changements de société, accumulées pendant tout un temps de « végétation ». « Tout ce qui était en moi pendant ces longues années d'attente, est sorti d'une manière forte et brutale » a-t-il dit dans sa conversation avec Vigil Tanase[18]. L'effondrement de l'URSS lui fait à la fois peur et le pousse à agir en posant, dans ses films, les questions typiques de sa génération. Le fait d'être nouveau dans le métier rendait sa

---

16 Extrait *Taxi Blues*+ Plateau Henri Chapier et Pavel Lounguine, *Soir 3*, France 3, 12/05/90, 07 mn.

17 *Le français en Russie : Moscou. Espace francophone : Mémoriel, l'actualité du monde francophone*, France 3, 03/02/05.

18 Pavel Lounguine et Virgil Tanase, *Rencontre*, ARTE, 16/02/95, 26 mn.

perception plus fraîche, plus originale, ce qui a beaucoup aidé Lounguine. Avec fierté, il se dit autodidacte :

> « J'ai voulu faire des films avant, mais je n'ai jamais pu passer par la barrière bureaucratique – mélange de censure et d'interdiction, alors dès que j'ai eu ce petit trou, je m'y suis glissé... L'école de cinéma n'était pas obligatoire : si tu as quelque chose à dire, tu peux toujours trouver la façon, le langage à toi. Je n'ai jamais fait d'école, ni de courts métrages »[19].

Pour Pavel Lounguine, le mois de mai 1990 a été une des « plus heureuses périodes de sa vie ». Pour la deuxième fois seulement, il vient en France, où il présente son film *Taxi-blues*, racontant la rencontre d'un saxophoniste efflanqué, alcoolique et marginal et d'un chauffeur de taxi solitaire, « terrifiant d'angoisse et de haine mêlées »[20]. Le saxophone est omniprésent dans le film, ainsi que la ville de Moscou, vue comme jamais dans l'histoire du cinéma. Lounguine ne sait pas à quoi s'attendre.

> « Je me suis senti un peu comme mon chauffeur, comme Chlykov, tout petit et minable devant un monde énorme qui m'a ébloui, m'a paru très intéressant. En même temps, j'ai eu l'impression que c'était trop tard, que ça ne devait jamais m'appartenir. Je pensais que j'étais trop vieux, qu'il fallait naître en France ».

Il tiens ces propos quelques mois plus tard[21]. Mais grâce à son film, devenu d'après tous les critiques « le choc et la révélation de l'année »[22], le jeune réalisateur vit un vrai conte de fées. Selon Pierre Murat, *Taxi-blues* « par son importance sociologique... c'était une palme ou rien. On n'avait jamais vu ça, même dans *La Petite Véra* »[23]. Le style de Lounguine est alors proclamé moderne et novateur. Finalement, le 21 mai, le jury accorde à *Taxi-blues* le Prix de la meilleure mise en scène.

---

19 *Ibid.*

20 Pierre Murat, « Cannes a le blues », *Télérama*, 26 mai-1er juin 1990, p. 24.

21 Pavel Lounguine, *Le Divan*, France 3, 24/02/91, 23 mn.

22 Extrait *Taxi Blues*+ Plateau Henri Chapier et Pavel Lounguine, *Soir 3,* France 3, 12/05/90, 7 mn. Ce fut la première apparition de Pavel Lounguine à la télévision française.

23 Pierre Murat, « Sortie : *Taxi Blues* », *Télérama*, 20-26 octobre 1990, p. 51-54.

Pavel Lounguine, la culture et la société française

Si le réalisateur a su attirer une telle attention, c'est en grande partie parce qu'il est francophone. Parmi les cinéastes venus directement de Russie, Lounguine était pratiquement le seul à pouvoir s'exprimer librement devant le public français et à connaître la culture de l'hexagone. Il n'a jamais eu recours à la traduction sur les plateaux. Dans une émission de 2005 consacrée à la francophonie en Russie, il explique : « Marqué par un grand amour pour la culture et la civilisation françaises, ma mère m'a torturé depuis tout petit pour me faire apprendre cette langue. »[24] Pavel Lounguine a d'ailleurs habité à Paris de dix à quinze ans.

> « C'étaient des années qui m'ont vraiment marqués. Après j'ai tout oublié, je me suis plongé dans une autre vie avec d'autres problèmes, j'ai commencé à écrire des scénarios. Ce n'est qu'en 1990 que je me suis retrouvé de nouveau à Paris, avec cette langue que je pensais avoir oublié. Ce qui m'a étonné, c'est que j'arrivais toujours à m'exprimer. D'autant plus que les Français m'ont apprécié, c'était tout à fait mystique et inexplicable »[25].

L'autre raison pour laquelle Pavel Lounguine est omniprésent à la télévision française, est que c'est un habitué du Festival de Cannes, où, après *Taxi Blues*, son autre film *La Noce* est primé en 2000 pour l'ensemble de son casting. On compte au moins vingt émissions consacrées à ce Festival avec sa participation, avec toujours une mise en scène très précise, qui apparaît nettement dans un sujet de *Midi 2*[26] par exemple : les images de Lounguine lors du tournage de *Luna Park* dans un parc d'attractions à Moscou, alternent avec celles du Festival de Cannes. *Lumière : magazine de cinéma,* reprend la même méthode, en montrant

---

[24] *Le français en Russie : Moscou. Espace francophone : Mémoriel, l'actualité du monde francophone*, France 3, 03/02/05, 27 mn.

[25] *Ibid.*

[26] *Luna Park*, *Midi 2,* France 2, 09/09/92, 02 mn 10 s.

Lounguine d'abord chez lui, à Moscou, quelques heures avant son départ pour Cannes, et ensuite transformé en homme mondain sur la croisette.

Puis le metteur en scène continue d'attirer l'attention des journalistes au cours d'autres festivals. Par exemple, en avril 2003, il présente son film *Un nouveau Russe* au Festival du film policier de Cognac[27] où il apparaît dans une tenue différente, en parka sportive, sur une terrasse.

L'importance médiatique de ce réalisateur se fait également sentir lors de son absence de certains festivals. Ainsi, en 2005, le cinéaste n'est pas présent dans le jury du Festival du film de Montréal :

> « La défection du cinéaste russe Pavel Lounguine... apporte une autre note triste sur une édition ébranlée. Il intéresse les cinéphiles. Pourtant, personne à la direction du festival n'avait daigné avertir les médias et le public de ce lâchage, après avoir claironné sa venue. Lounguine s'est fait porter pâle pour justifier son absence. S'est-il vraiment blessé au genou ? »[28]

La personnalité originale de Pavel Lounguine joue, elle aussi, un rôle très important dans la construction de l'image télévisuelle de ce cinéaste. Tout d'abord, c'est sa dualité qui attire les médias : il est à la fois français et russe, intellectuel raffiné et « barbare conquérant », très social mais solitaire, nostalgique mais regardant toujours l'avenir.

Linguiste de formation, Lounguine sait trouver des expressions très justes, mais il bégaye depuis l'âge de trois ans. Considéré d'habitude comme un défaut pour la télévision, ce bégaiement individualise et distingue ce réalisateur dont le discours est plein de bonne humeur et d'humour. Par exemple, à la question du journaliste de France 3 demandant s'il avait parlé aux gens de la mafia avant de tourner *La ligne*

---

27 Festival du film policier de Cognac, *Le journal du cinéma*, Canal +, 18/04/03, 03 mn.

28 www.ledevoir.com (*cf.* l'article d'Odile Tremblay : « FFM - Le Russe Lounguine est absent du jury »).

de vie, il répond : « On ne doit pas demander au crocodile comment il chasse, sinon on risque d'être mangé »[29].

Le personnage de Pavel Lounguine symbolise aux yeux des médias français une réussite artistique alliée à une barbarie étrange. Mais la plus grande réussite médiatique de ce metteur en scène est, probablement, d'avoir créé une image correspondant tout à fait à la vision française d'un « véritable Russe », plus précisément, d'un nouveau type de Russe, ouvert au monde mais avec « ce petit quelque chose qui échappe et nous énerve », aimant l'introspection et débordant d'énergie.

Témoignages cinématographiques et télévisuels de Pavel Lounguine sur les mutations de la société russe

Dès la sortie de *Taxi-blues* en 1990, la télévision française a su profiter d'une étonnante capacité de Pavel Lounguine à décrire l'évolution de la société russe par l'image. Au début de sa carrière, le réalisateur, qui vit toujours à Moscou, profite de la possibilité d'observer de près les changements dans la société russe, pour après, les illustrer dans ses films et en parler à la télévision.

Au printemps 1991, il visite la prison de Pylim, près de Sverdlovsk dans l'Oural, pour faire son premier documentaire, commandé par France 2 dans le cadre de l'émission *Envoyé spécial* et présente au grand public un sujet qui n'aurait pu être diffusé à la télévision soviétique. Il montre la vie dans les prisons soviétiques sous des angles très variés, depuis la division en « castes » jusqu'à l'homosexualité, et en tire la conclusion que le goulag est la quintessence des problèmes de la société russe, même s'il évoque aussi paradoxalement le thème du bonheur :

---

[29] Ligne de Vie de Pavel Lounguine, *19/20*, France 3, 21/04/96, 01 mn 45 s.

> « J'essayais de montrer, pour contrer cette raison simpliste et manichéenne qui est en quelque sorte la vision occidentale des choses, qu'on peut être heureux dans le goulag et être malheureux après. Il n'y a pas que la dimension matérielle dans la vie. Il y a aussi la fierté, la dignité, la force intérieure. Je les ai trouvées chez ces gens incarcérés, dans des conditions humiliantes »[30].

L'année suivante[31], il propose aux spectateurs français son deuxième film, *Luna Park,* histoire d'un jeune homme nationaliste et antisémite, ayant un jour appris ses origines juives. Ce film – tourné de l'été à l'automne 1991, qui porte en lui l'empreinte des événements du putsch à Moscou et de la décomposition de l'URSS qui en a suivi – est perçu par les critiques français comme brutal et violent.

Puis le réalisateur s'installe définitivement à Paris et se consacre entièrement à la réalisation de documentaires. En 1993, la télévision française diffuse son reportage *Nice : la petite Russie*, toujours commandé par France 2. Il est consacré à plusieurs générations d'immigrés russes, traditionnellement installés à Nice[32]. Immigré depuis un an, la question qu'il se pose est cette fois-ci : « Peut-on rester russe en habitant pendant une longue période à l'étranger ? » Ce documentaire de Pavel Lounguine permet aux téléspectateurs en France de mieux connaître et de comprendre les Russes qui ont quitté leur pays.

En 1996, *Ligne de Vie*, long métrage traitant de l'emprise de la mafia en Russie dans lequel pour la première fois un Français, Vincent Perez, tient le rôle principal, marque une certaine rupture dans la carrière cinématographique de Lounguine en France, car il prend de plus en plus de distance avec la réalité russe contemporaine en se plaçant comme observateur éloigné. Son film suivant, *La noce*, décrivant un mariage dans un village minier près de Moscou, a été vivement critiqué en France malgré son succès lors du Festival de Cannes en 2000 : Lounguine est accusé

---

30 Goulag (extraits*), Envoyé spécial*, France 2, 26/09/91 à 20 h 34.

31 *Ibid*.

32 *Nice : La petite Russie*, France 2, 20/01/93, 42 mn.

d'un « mépris caché pour sa chère mentalité russe »[33], de « faire un film long et répétitif »[34] et de tomber dans l'imagerie »[35]. Cet éloignement du style engagé caractéristique de *Taxi Blues,* explique le fait que Pavel Lounguine – comme chroniqueur de la société russe – soit de plus en plus absent du petit écran français, à partir du début des années 2000. Si le cinéaste parvient à rétablir l'équilibre deux ans plus tard dans *Un Nouveau Russe*, vaste fresque sur la naissance du capitalisme en ex-URSS dont le héros, Platon Makovski est inspiré du célèbre oligarque russe Boris Berezovski, la position de Lounguine en France est assez complexe et source pour le réalisateur d'un certain désenchantement. En effet, treize ans après le succès de *Taxi Blues*, les attentes des spectateurs français ont changé, la Russie a acquis une certaine stabilité tout en revivant, pour beaucoup d'observateurs occidentaux, une nouvelle *stagnation* idéologique : elle cesse de fait d'être fascinante pour les médias français. Pavel Lounguine explique à sa manière cette situation :

> « Si on aime tant le cinéma des Chinois ou des Japonais, c'est parce que ces derniers sont vraiment les autres, les étrangers, tandis que les Russes vous ressemblent, avec un petit quelque chose qui échappe et énerve... Le grand intérêt pour la Russie dans les années quatre-vingt-dix était aussi motivé par la peur des fusées soviétiques... Maintenant qu'on a plus peur de la Russie, on a moins besoin de comprendre la singularité de ce peuple, de percer son mystère. La Russie est devenue un pays en voie de développement comme les autres »[36].

Le réalisateur va même jusqu'à évoquer le projet d'arrêter de faire du cinéma en Russie : « Puisque je vis à Paris, je dois faire mes films ici. Je vais essayer de faire, après *Un nouveau Russe*, un premier film en français ou en anglais, ça m'est égal, mais un film qui ne sera pas lié à la culture et

---

33 *Libération*, 16/05/2000.

34 *Télérama*, 17/05/2000.

35 *Les Cahiers du cinéma*, mai 2000.

36 Louis Murat et Pierre Guichard, « Les Russes deviennent de plus en plus normaux », Entretien avec Pavel Lounguine, *Télérama*, 26 avril-2 mai 2003, p. 38-41.

à la langue russe »[37]. Or le projet ne fut pas réalisé, car depuis 2003, Lounguine a tourné en Russie et avec des acteurs russes, deux longs-métrages (*Les Familles à Vendre*, 2005 et *L'Ile,* 2006), un documentaire (*La maison haute*[38]) et a produit pour la chaîne russe NTV une série, *Les Ames Mortes*, diffusée uniquement en ex-URSS.

Son film suivant, *Les Familles à vendre*, beaucoup plus léger et burlesque (« Pavel Lounguine lorgne du côté de Kusturica à la recherche de sa réussite passée », tranche *Paris Match*[39]) suscite un accueil critique mitigé, mais marque surtout une nouvelle rupture : ce n'est plus de France que lui vient la reconnaissance mais de Russie où le cinéaste n'avait pas été apprécié jusqu'alors. Plus encore, son tout dernier long métrage *l'Ile* – un voyage spirituel sur une île isolée près de l'Arctique, habitée par des moines – confirme sa volonté de rompre avec le film-fresque et l'étude psychologique de la société russe qui caractérisait auparavant son œuvre. Il paraît surtout être plutôt fait *pour* les Russes que *sur* les Russes et permet au metteur en scène de conquérir définitivement les spectateurs et les critiques russes auparavant très méfiants[40]. À l'inverse, pour la première fois depuis 1990 son film n'a pas été retenu lors de la présélection du Festival de Cannes en 2006 : il fait la clôture de la Mostra de Venise, mais « la salle est à moitié vide »[41].

Malgré une certaine rupture de son image médiatique dans les années 2000, Pavel Lounguine reste aujourd'hui le réalisateur russe le plus présent à la télévision française, grâce à la diffusion de ses longs-métrages et

---

37 www.monde-libertaire.info (Heike Hurst, « Un Nouveau Russe. Russie et joie de vivre », Entretien avec Pavel Lounguine, n° 1321, 22-28 mai 2003)

38 *La maison haute*, ARTE, 14/11/05, 01 h 26mn ; TNT, 17/11/05, 01 h 26 mn.

39 *Paris Match*, n° 2958.

40 Il obtint le plus grand nombre d'« Aigle d'or » jamais connu en Russie, prix décernés par l'Académie nationale des arts et sciences de Russie.

41 *Kommersant Daily*, n° 11, 29/01/07

documentaires. Canal + est la chaîne qui s'intéresse le plus à sa création en diffusant sa *Ligne de vie* en 1997, *La Noce* en 2002 et *Un nouveau Russe* en 2004. ARTE propose de voir ses films une ou deux années plus tard que Canal +, avec l'avantage d'une diffusion en *prime-time*. En quinze ans, Pavel Lounguine a donc su conquérir la télévision française : dans toutes les émissions d'entretiens analysées, le réalisateur a réussi à garder son propre style, et ce sont les journalistes de télévision qui doivent s'adapter et organiser leurs émissions « à la Lounguine ». Cependant, on peut s'interroger sur son destin télévisuel car ses témoignages sur la Russie deviennent de plus en plus distanciés, moins engagés et peu orientés vers le téléspectateur français. Néanmoins, Lounguine a accompli une mission apparemment impossible : ayant passé la plus grande partie de sa vie en Russie et sans aucune expérience publique, il a su savamment construire, par ses films et tout simplement par sa présence sur les plateaux, une image médiatique très particulière, ce qu'aucun réalisateur russe, à notre avis, n'est parvenu à faire avant.

La sortie du film *Quand passent les cigognes* en France

Configuration d'un succès cinématographique soviétique en 1958

***F**ÉLIX **C**HARTREUX*

> « Vint l'année 1957. À la fin du mois d'août, le conseil artistique des studios Mosfilm reçut un film au nom étrange, qui ne disait rien à personne. C'est souvent par son premier vers qu'on désigne un poème. Et l'un des premiers plans de ce film était un vol de cigognes au-dessus des héros. Bon gré mal gré, les auteurs reconnaissaient qu'ils avaient créé quelque chose d'inhabituel, qu'eux-mêmes ne pouvaient ni comprendre ni vraiment définir. Et de fait, le film surprit, bouleversa et devint une des principales énigmes et légendes de notre cinéma »[1].

Cet extrait des souvenirs du critique Vitali Troïanovski illustre la force du mythe de *Quand passent les cigognes* en Russie[2] : l'histoire simple et tragique de Boris et Véronika semble rompre avec la grandiloquence du cinéma stalinien et symboliser la renaissance de toute une société après le stalinisme[3]. En France, où il connut un grand retentissement au moment de

---

1 Vitali Troïanovski, *Kinematograf ottepeli [Le cinéma du dégel]*, Moscou, Materik, 1996, p. 41.

2 Pour célébrer le cinquantenaire de sa sortie en Russie, le film fut projeté lors de la séance d'ouverture du festival international de Moscou, le 21 juin 2007, et leurs deux interprètes principaux reçurent une distinction. Voir le site officiel du MMKF, http://www.moscowfilmfestival.ru/29/eng/news/detail/27/.

3 Le film débute avec l'invasion allemande du 22 juin 1941 : Boris, le fiancé de Véronika, s'engage dans l'Armée rouge et est tué devant Smolensk. Sans nouvelles de lui, Véronika cède aux avances de Mark, le cousin de Boris, mais découvre rapidement sa bassesse. Rongée par le remords, elle ne cesse

l'attribution de la Palme d'or à Cannes en 1958, ce film a acquis, toutes proportions gardées, une réputation assez semblable : les histoires générales du cinéma l'analysent encore aujourd'hui comme un des symboles de la période du « dégel » dont la liberté de ton aurait permis de séduire un vaste public[4].

Les renouvellements de l'historiographie du cinéma et en particulier du cinéma soviétique invitent pourtant à nuancer l'image bien ancrée de ce film. Les distinctions tranchées entre « grands films » et « films de propagande » se révèlent insuffisantes pour caractériser des œuvres soumises aux mêmes conditions spécifiques de production, de contrôle et de diffusion : sous cet angle, même les films d'Eisenstein font, en un sens, partie du cinéma « stalinien » avec toute l'ambiguïté que comporte une telle appellation[5]. Surtout, le mythe entourant ce film occulte le caractère tout à fait insolite de cette incursion par la grande porte du cinéma soviétique sur la scène cinématographique française cinq ans seulement après la mort de Staline, alors que le « dégel » intérieur ne s'est pas encore accompagné d'une réelle détente internationale et que les relations entre les deux pays sont peu développées, surtout dans le domaine des échanges culturels.

L'étude de la réception de *Quand passent les cigognes* en France durant le deuxième semestre de l'année 1958 peut contribuer à une meilleure compréhension de ce « film culte » et de sa portée internationale. D'abord développée par la critique littéraire, cette notion de réception suggère que la signification des œuvres artistiques, loin d'être unique et figée, est au contraire multiforme et conditionnée par le rapport établi avec ses divers publics. Il s'agit donc ici d'analyser le processus par lequel les spectateurs

---

d'espérer le retour de son bien-aimé jusqu'à la fin de la guerre, avant de se résoudre à l'évidence le jour de la victoire.

4 Voir, par exemple, la notice qui lui est consacrée *in* Bernard Rapp et Jean-Claude Lamy, *Dictionnaire des films*, Paris, Larousse, 1991, p. 613.

5 Natacha Laurent (éd.), *Le cinéma « stalinien », questions d'histoire*, Paris, Presses Universitaires du Mirail/La cinémathèque de Toulouse, 2003, p. 11-15.

français de 1958 ont pu s'approprier un film singulier pour mettre en valeur les différents enjeux d'un transfert culturel assez unique en son genre.

Les contextes d'un transfert culturel

Le film *Quand passent les cigognes* tourné à partir de la fin de l'année 1956 et sorti en URSS le 12 octobre 1957[6], est un pur produit du « dégel » culturel soviétique amorcé en 1953[7], dans toutes ses ambiguïtés.

Marqué par une plus grande liberté de ton – perceptible dès 1955 dans un film comme *Le quarante et unième* de Grigori Tchoukhraï –, par la consécration d'une nouvelle génération de cinéastes, formés à l'école des « grands anciens » (Eisenstein, Poudovkine, Dovjenko, Dziga Vertov, tous décédés à cette date), et une sensible augmentation du nombre de films[8], le cinéma soviétique continue, après la mort de Staline, de fonctionner dans le cadre mis en place dans les années 1930. Il se caractérise donc toujours par un strict contrôle idéologique (assuré en dernière instance par le département de la Culture du Comité central). Mais aussi par la centralisation de toutes les opérations de production et de distribution dans le Comité d'État au cinéma (Goskino), la permanence d'innombrables dysfonctionnements entraînant d'incessantes réformes structurelles, et par une situation assez complexe des cinéastes, beaucoup moins facilement contrôlables mais aussi beaucoup plus proches du pouvoir qu'on ne l'a longtemps cru, et en particulier étroitement associés au processus de

---

6 Voir l'article « *Quand passent les cigognes* », *in* Jean-Louis Passek (éd.), *Histoire du cinéma russe et soviétique*, Paris, L'Equerre, Centre Georges Pompidou, 1981, p. 229-230.

7 Le terme « dégel » [*ottepel'*] vient du titre d'un roman de l'écrivain Ilia Ehrenbourg, paru en 1954.

8 Marcel Martin, *Le cinéma soviétique de Khrouchtchev à Gorbatchev*, Lausanne, L'âge d'Homme, 1993, p. 15 *sq*.

censure[9]. Le réalisateur du film, Mikhaïl Kalatozov, est lui-même représentatif du cinéma soviétique de l'entre-deux-guerres, avec toutes ses contradictions. Ce Géorgien a commencé sa carrière au début des années 1920 dans le sillage de l'avant-garde, avant d'obtenir à la fin des années 1930 de hautes positions dans le système cinématographique soviétique, en devenant en particulier un des quatre vice-ministres du cinéma dans les années 1940. Il signa aussi durant cette période des films typiquement « jdanoviens » : l'un d'entre eux, Tourbillons ennemis, consacré au fondateur de la Tcheka, fut tourné en 1953 mais ne sortit qu'en 1956[10]. Quand passent les cigognes ne peut donc être considéré comme une expression directe et spontanée d'une société plus libre et il est probable que sa diffusion à l'étranger a conduit naturellement certains responsables à le considérer comme un élément de valorisation de l'image de l'URSS.

Face à un cinéma soviétique étatisé et en état de crise permanente au moins jusqu'au milieu des années 1950, le champ cinématographique français apparaît radicalement différent. Il repose essentiellement sur le secteur privé, même si l'État est loin d'être absent et intervient depuis les années 1930 dans certains domaines, notamment à travers le Centre National de la Cinématographie créé en 1946[11]. Fortement intégré au marché mondial dominé par les États-Unis, il constitue depuis l'entre-deux-guerres un des vecteurs majeurs de la culture de masse induisant à la fois une forte fréquentation des salles et un type particulier de consommation culturelle basée sur le box-office et le star-system. Les films dominant les écrans français dans la deuxième moitié des années 1950 sont, par ailleurs, organisés selon un schéma assez stable depuis la Libération : à côté d'un nombre important de films français, majoritairement inspirés des

---

9 Natacha Laurent, Valérie Pozner, Alexandre Sumpf, « Le cinéma soviétique, une histoire en chantier », *Positif*, juillet-août 2003, p. 152.

10 Françoise Navailh, « *Quand passent les cigognes* : histoire d'un malentendu », in *De Russie et d'ailleurs. Feux croisés sur l'histoire. Mélanges offerts à Marc Ferro*, Paris, Institut d'Etudes Slaves, 1995, p. 64.

11 Pascale Goetschel, Emmanuelle Loyer, *Histoire culturelle et intellectuelle de la France au XX*e *siècle*, Paris, Armand Colin, 1994, p. 68.

principes et des techniques des années 1930 et pourvus pour cette raison d'un label dit de « qualité française », le cinéma américain occupe une place considérable, notamment depuis les accords Blum-Byrnes (mai 1946)[12]. Cependant, ce contexte culturel suggère une analogie avec la situation soviétique : face aux structures sclérosées des années 1930, une nouvelle génération de cinéastes issus de la critique commencent à poser les jalons d'un renouvellement du cinéma français. L'année 1958 est de ce point de vue cruciale puisqu'un des films précurseurs de la Nouvelle Vague, *Le beau Serge* de Claude Chabrol, est projeté à Cannes en marge du festival[13], tandis que François Truffaut commence à réaliser *Les quatre cents coups*.

Par ailleurs, le cinéma soviétique, identifié par tous les acteurs du champ cinématographique au système politique qui le conditionne, est très faiblement représenté en France depuis la Libération et largement confiné au faible réseau de cinémas d'art et d'essais parisiens[14]. De fait, il doit passer au travers d'une double censure (politique et cinématographique) : le cinéma venu du bloc soviétique est largement interdit par les autorités françaises jusqu'au milieu des années 1950 car suspect *a priori* de propagande subversive[15], et dans certains cas, un même film fut touché successivement par les deux censures (comme *Mitchourine* d'Alexandre

---

12 Ces accords remplacèrent le système de quota à l'importation, par un quota à l'écran, réservant un temps déterminé par trimestre pour les films français, le reste étant librement programmé par chaque exploitant (les quotas ont été redressés en faveur des films français en 1948). Lors de la sortie sur les écrans français de *Quand passent les cigognes*, le grand succès était depuis août 1957 *Le Pont de la Rivière Kwaï* qui avait déjà attiré plus de 600 000 spectateurs à Paris.

13 *Les années Cannes, 40 ans de festival*, chroniques de Robert Chazal, Paris, FOMA, 1987, p. 70.

14 « Un an de cinéma soviétique », *in* François Chevasse (dir), *La saison cinématographique (58)*, Paris, Citevox, 1958, p. 298.

15 1958 fut l'année de l'interdiction sur les écrans de l'hexagone des *Sentiers de la gloire* de Stanley Kubrick, en raison de sa tonalité antimilitariste.

Dovjenko[16]). L'audience des rares films soviétiques atteignant les écrans français est, du reste, totalement conditionnée à des facteurs politiques : la presse communiste devient ainsi dès 1947 le principal soutien en France du cinéma soviétique. Notons tout de même que ce dernier dispose à cette époque de certains atouts : un public militant issu du PCF et de ses importantes structures culturelles, le poids dans la profession de Georges Sadoul, principal critique cinématographique communiste[17], le prestige des grands classiques des années 1920-1930, devenus le fleuron des ciné-clubs dont le nombre et l'activité progressent dans les années 1950[18]. Enfin et surtout, la présence de l'URSS dans les compétitions internationales : entre 1946 et 1957, les films soviétiques sont largement représentés dans les sélections officielles du Festival de Cannes, même si le rythme des récompenses suit d'assez près l'évolution de la situation internationale, puisque après une quasi-absence des palmarès de 1947 à 1953, ils obtiennent un prix chaque année de 1954 à 1957[19].

C'est dans ce contexte qu'un film soviétique au nom étrange va modestement bouleverser les situations acquises.

Réalités et limites d'un succès soviétique

En dépit de tous les obstacles, le film *Quand passent les cigognes* obtient dans la France de 1958 un succès réel, même s'il reste limité en valeur absolue.

---

16 Marcel Martin, *op. cit.,* p. 11.

17 Antoine de Baecque, « Georges Sadoul, les *Lettres françaises* et le cinéma stalinien », *op. cit.*, p. 221.

18 Voir Antoine de Baecque*, La cinéphilie : invention d'un regard, histoire d'une culture (1944-1968*), Paris, Fayard, 2003.

19 Site internet officiel du Festival de Cannes : http://www.festival-cannes.com/archives.

Il serait assez vain d'imaginer le destin français de *Quand passent les cigognes,* si le film n'avait pas obtenu la Palme d'or à Cannes – et il a d'autant plus largement bénéficié de l'effet de consécration critique et médiatique de cette distinction qu'il n'était pas du tout assuré de l'obtenir. Tenu pour la première fois en mai 1946, ce Festival est devenu rapidement un événement artistique tout autant que politique et diplomatique : on sait que le projet initial consistait à la fois à renforcer le poids de la France sur le marché cinématographique international et à contrebalancer la Mostra de Venise considérée comme trop proche du fascisme italien. Son importance s'est encore renforcée avec la Guerre froide : la représentativité des films par nationalité dans les sélections, et les palmarès sont un enjeu important dont on trouve un écho dans les nombreux rapports envoyés par des diplomates français au Quai d'Orsay sur les films en compétition, et en particulier sur le contenu des films soviétiques[20]. Or, la configuration du 11e Festival de Cannes, qui s'est tenu du 2 au 18 mai 1958, n'était pas à priori extrêmement favorable à *Quand passent les cigognes*. Il est en compétition avec vingt-cinq autres longs métrages (le nombre de films étant plutôt moins nombreux que les années précédentes), en particulier avec le favori côté français, *Mon oncle* de Jacques Tati. Le jury, présidé selon une tradition alors courante par un écrivain (Marcel Achard), compte comme tous les ans un réalisateur soviétique, Sergueï Youtkevitch. Durant le festival en lui-même, le film semble recevoir un bon accueil sans qu'il ait été pour autant le favori véritable : si sa diffusion au tout début de la compétition produit un effet incontestable[21], le critique de *L'Humanité*, journal pourtant

[20] Tous les films soviétiques en compétition à Cannes depuis 1946 font l'objet d'une dépêche du ministre des Affaires étrangères à l'ambassadeur de France en URSS, lui demandant de transmettre les invitations officielles aux autorités soviétiques. Archives du ministère des Affaires étrangères, Série Relations culturelles, sous-série Échanges culturels, carton 148.

[21] « Quand le film se termina, dans la salle Danielle Darrieux était en larmes. Beaucoup avaient pleuré avec elle en voyant cette ''complainte des amants

très engagé dans sa promotion, n'en parle, quatre jours avant les résultats, que comme « un film avec lequel il faudra compter pour le palmarès »[22]. L'attribution de la Palme d'or le 18 mai 1958 constitue donc une surprise et un succès éclatant non seulement pour le film mais pour l'ensemble du cinéma soviétique de l'après-guerre, l'un et l'autre acquérant de la sorte une visibilité tout à fait inédite. C'est en effet la première et la dernière fois que l'URSS remporte le prix le plus prestigieux d'un grand festival international.

L'un des aspects majeurs du succès de *Quand passent les cigognes* en France est bien un indiscutable succès critique[23]. L'étude d'un corpus représentatif de la presse écrite française en 1958[24] permet d'en identifier les différents aspects. D'une part, une tonalité générale de l'ensemble des articles très nettement positive. Le degré d'appréciation évolue de la bonne critique à la louange appuyée et même les articles les plus mesurés n'hésitent pas à classer *Quand passent les cigognes* dans la catégorie des bons films[25]. D'autre part, le rythme de parution des articles qui lui sont consacrés est assez révélateur puisque la majorité paraît un mois après l'attribution de la Palme d'or, au moment de sa sortie à Paris (*l'Aurore* pour un 2e article le 12 juin, *Le Monde* le 21 juin, *Témoignage chrétien* le 27 juin, *Radio Cinéma Télévision* le 29 juin). Enfin, le film est

séparés'' dont la violence lyrique est toujours déterminée par la plus sincère émotion », Georges Sadoul, *Les Lettres françaises*, 8 mai 1958.

22 *L'Humanité*, 14 mai 1958.

23 C'est même la principale caractéristique du film, selon la notice qui lui est consacrée dans *La saison cinématographique (58),* qui va jusqu'à affirmer : « rarement film fut aussi pleinement accueilli aussi bien par la critique que par le public », *La Saison cinématographique (58)*, p. 338.

24 Dix périodiques recouvrant différentes tendances de la presse d'opinion (*L'Humanité, L'Humanité-dimanche*, *L'Aurore, France Observateur, Le Monde, Témoignage chrétien, France soir)* et des journaux spécialisés dans la culture, la critique ou le cinéma (*Les Lettres françaises, Les Cahiers du Cinéma*, *Radio Cinéma Télévision*).

25 La critique la plus laudative en fait « un chef-d'œuvre d'art cinématographique au service d'un contenu bouleversant d'humanité », *L'Humanité-Dimanche*, 15 juin 1958, article de François Maurin.

l'occasion d'une recomposition des clivages traditionnels de la critique de cinéma : certes, la presse communiste est un des principaux soutiens de *Quand passent les cigognes*, mais elle n'est plus la seule à défendre aussi nettement un film venu d'Union soviétique et les éloges ne sont plus tributaires des clivages politiques. De même, l'avis général sur le film est largement partagé par les *Cahiers du Cinéma*, mensuel spécialisé représentant depuis sa création en 1951 une des principales revues cinéphiles, inspirée en outre par la critique de la Nouvelle Vague : dans le numéro de juillet 1958, c'est Jacques Doniol-Valcroze, rédacteur en chef des *Cahiers* avec André Bazin[26] qui vante « l'éclatement flamboyant du film »[27]. Ce succès critique est rapidement exploité lui aussi par les diffuseurs à des fins publicitaires. La Cocinor (Comptoir cinématographique du Nord) distributeur français du film fait ainsi réaliser dès la deuxième moitié du mois de mai 1958 un grand encart publicitaire intitulé « *Quand passent les cigognes* obtient l'unanimité de toute la presse », selon les méthodes habituelles : de courts extraits particulièrement élogieux des meilleurs critiques avec une sélection particulière des journaux, et comportant de grands noms (François Truffaut qui n'est pas encore très connu comme réalisateur et surtout André Bazin, un des plus célèbres critiques cinématographiques français depuis la Libération)[28].

Mais l'aspect le plus frappant de la réception de *Quand passent les cigognes* en France est sûrement son réel succès auprès du public, évalué selon un indicateur partiel mais tout de même significatif : le taux de fréquentation des grandes salles françaises au moment de sa sortie

---

26 Antoine de Baecque, « Georges Sadoul, *Les Lettres françaises* et le cinéma stalinien », *op. cit.*, p. 221.

27 Jacques Doniol-Valcroze, « Par la grâce du formalisme », *Les Cahiers du Cinéma*, juillet 1958, n° 58, p. 46

28 Encart de la Cocinor dans *Le Film français* du 30 mai 1958.

commerciale d'après les statistiques du *Film français*, principale revue professionnelle[29].

Selon Marcel Martin, *Quand passent les cigognes* est le film soviétique qui connut le plus grand succès en France en attirant plus de cinq millions de spectateurs[30]. Ce chiffre global est en lui-même significatif de l'écart avec le confinement antérieur du cinéma soviétique en France, mais il ne rend guère compte concrètement des étapes d'un engouement assez spectaculaire pour un tel film.

La sortie commerciale de *Quand passent les cigognes* a lieu le 11 juin 1958 à Paris, soit moins d'un mois après sa victoire à Cannes[31]. Le film est d'emblée diffusé dans trois grands cinémas des Champs-Élysées : le Broadway, le Vendôme et le Georges V. Il est difficile de préciser quelle part tint la Palme d'or dans cette stratégie commerciale de la Cocinor, mais on peut imaginer qu'avant la consécration cannoise les diffuseurs n'avaient ni prévu ni préparé une sortie si rapide et ambitieuse : la parution en couverture du *Film français* la dernière semaine de mai d'une annonce de sa prochaine sortie « en grande exclusivité » tendrait à prouver que la Cocinor cherche à rattraper le temps perdu[32]. Quoiqu'il en soit, *Quand passent les cigognes* s'impose pour quelques semaines, de la fin du printemps à la fin de l'été 1958, comme un des poids lourds du box-office français. Dès la première semaine d'exploitation du 11 au 19 juin, il réalise selon *Le Film français* un « excellent résultat » avec près de 30 000 entrées et se situe d'emblée au coude à coude avec un film aussi populaire que *Mon oncle*, cette concurrence entre les deux films allant se poursuivre jusqu'à la fin du mois d'août[33]. Les trois semaines suivantes, le nombre de

---

29 *Répertoire des périodiques de la Bibliothèque du film (BIFI)*, p. 74.

30 Il ne précise malheureusement ni ses sources ni la période pour laquelle ce chiffre est mesuré. Marcel Martin, *op. cit.*, p.29.

31 *La Saison cinématographique (58)*, p. 337.

32 Couverture du *Film français* du 30 mai 1958.

33 29 417 entrées pour *Quand passent les cigognes*, 29 300 pour *Mon oncle*. *Le Film français*, n° 736, semaine du 19 juin 1958, p. 50.

ses spectateurs augmente régulièrement jusqu'à près de 50.000 à la mi-juillet, le cinéma Vendôme arrivant grâce à lui au deuxième rang de fréquentation parmi les cinémas parisiens[34]. À la mi-août 1958, *Quand passent les cigognes* a été vu à Paris par 187 011 spectateurs et obtient la 12e place dans la « côte permanente des premières exclusivités » du *Film français* classant les films sortis depuis un an en fonction de leur fréquentation dans la capitale, alors qu'il est en concurrence avec des films sortis depuis bien plus longtemps[35].

Or, la fin de l'été correspond aussi à une triple évolution. D'une part, *Quand passent les cigognes* commence à être diffusé en province : dès la fin du mois d'août, il est à l'affiche d'un cinéma à Nice, puis quelques semaines plus tard on peut le voir à Bordeaux, Lille, Lyon et Marseille[36]. D'autre part, au début de l'automne, il quitte les grandes salles des Champs-Élysées pour être repris dans six nouveaux cinémas parisiens, plus petits mais aussi plus populaires : Le Triomphe, l'Aubert-Palace, le Gaumont-Théâtre, les Folies, le Lutetia et le Palais-Rochechouart[37]. Enfin, cette extension géographique à Paris s'accompagne de la mise au point d'une version française, le film à sa sortie sur les Champs-Elysées ayant été projeté en version originale[38]. Le film disparaît finalement des écrans le 20 novembre 1958, au bout de 19 semaines d'exploitation.

Quel bilan dresser de cette première phase de la diffusion commerciale de *Quand passent les cigognes* en France ? D'une part, le succès public et probablement commercial est confirmé non seulement par le taux de fréquentation[39], mais aussi par sa diffusion en province. C'est d'autre part

---

34 31 950 puis 49 350 entrées. *Ibid.*, n° 737 du 4 juillet et n° 738 du 11 juillet 1958.

35 *Ibid.*, 22 août 1958.

36 *Ibid.*, n° 751, 24 octobre 1958.

37 *Ibid.*, n° 756, 28 novembre 1958.

38 *Id.*

39 L'IDHEC donne le chiffre de 381 051 entrées pour le film lors de sa diffusion commerciale en 1958. IDHEC, fiche filmographique du 1er janvier 1958 rédigée par Eduardo Coutinho, p. 1.

un succès manifestement inattendu, la mise au point tardive d'une version française permettant de toucher un public plus vaste montrant bien que le film n'était pas conçu au départ comme un film grand public. Ce constat permet du reste de relativiser l'effet de la Palme d'or puisqu'en l'occurrence c'est le succès public attesté dès l'été 1958 qui conduit les distributeurs à élargir sa diffusion.

Les lectures d'un film

L'analyse des causes d'un succès cinématographique comporte toujours une part d'aléatoire impliquant à la fois les goûts individuels et les « mentalités collectives », le caractère proprement artistique du film et son contexte commercial. La couverture par la presse française de la sortie de *Quand passent les cigognes* permet pourtant de dégager plusieurs lectures du film, qui reflètent et conditionnent les critères d'appréhension possible de l'œuvre par le public – les consommateurs culturels étant aussi des « producteurs » de sens et de signification[40].

Le premier enseignement est que la lecture politique de *Quand passent les cigognes* comme un film du « dégel », correspondant aux analyses *a posteriori* des spécialistes d'histoire du cinéma, est loin d'être dominante[41]. Certes, la plupart des critiques notent la portée symbolique du film au regard des évolutions politiques en Union soviétique : l'absence de message idéologique trop visible (les personnages ne sont pas stéréotypés

[40] Michel de Certeau, *L'invention du quotidien,* t. 1 *Arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essai », 1990, p. XXXVIII.

[41] C'est ce présupposé qui conduit Françoise Navailh à conclure que la réception de *Quand passent les cigognes* en France fut fondée sur un malentendu, le public français ayant été incapable de « lire » correctement un film qu'elle s'attache par ailleurs à démystifier. *Cf.* Françoise Navail, article cité, p. 61.

comme dans nombre de films soviétiques antérieurs[42]), la présence d'images « qui eussent été impensables en URSS voici encore peu de temps »[43] (le signe de croix de la grand-mère en forme de bénédiction de Boris avant son départ au front). Certes, les aspects beaucoup plus conventionnels, voire conservateurs du film (la conformité à la nouvelle ligne khrouchtchévienne aboutissant à l'absence anachronique de représentations de Staline, avec peut-être une référence antisémite sous-jacente à travers le personnage négatif de Mark[44]) sont passés sous silence. Pourtant, la plupart des articles abordent la signification du film avant tout sous l'angle d'un témoignage à valeur documentaire, permettant de satisfaire la curiosité du public sur la mystérieuse réalité soviétique[45], et les lectures politiques du film sont parfois brouillées par des considérations plus générales : dans un contexte international tendu (1958 est l'année de l'ultimatum de Khrouchtchev sur Berlin), *Quand passent les cigognes* peut être interprété comme un gage de pacifisme de l'URSS.

En réalité, les jugements de la presse française sont moins liés à des facteurs politiques qu'aux critères traditionnels d'appréciation du cinéma soviétique dans les milieux cinéphiles : la bienveillance des critiques tient en grande partie à leur perception d'une réhabilitation de l'héritage des pères fondateurs des années 1920. En effet, tous les articles notent les références aux principes et expérimentations formelles de l'avant-garde dont Mikhaïl Kalatozov fut très proche à ses débuts : le montage serré, les prises de vue multipliant les angles complexes, les effets d'ombre et de

---

42 « Simple et pathétique, l'histoire des *Cigognes* se déroule à l'écart de tout conformisme psychologique, politique ou social. Les personnages ne sont pas de purs héros sous cellophane marxiste […] » *Le monde*, 21 juin 1958, article de Jean de Baroncelli.

43 *Radio Cinéma Télévision*, 29 juin, article de Jean d'Yvoire.

44 Françoise Navail, article cité, p. 65-66.

45 « Ici nous sommes dans une famille d'universitaires, médecins, ingénieurs et nous voyons comment se déroule leur vie quotidienne. Cette partie est de loin la plus intéressante pour tous ceux, et ils sont nombreux, qui s'interrogent sur la façon de vivre derrière le rideau de fer », *L'Aurore*,12 juin 1958.

lumière – comme dans la scène de la tentative de suicide de Véronika qui s'inspire manifestement des œuvres de Dziga Vertov –, la multiplication de prouesses techniques – à l'image de la scène de la mort de Boris qui fait défiler les images de mariage et se conclut par un tournoiement vertigineux de bouleaux. Le rôle du chef opérateur Sergueï Ouroussevski semble d'ailleurs à ce point déterminant que plusieurs critiques français se demandent à qui attribuer la paternité de l'œuvre[46]. Le prestige du cinéma soviétique au regard de l'histoire générale du cinéma semble également jouer dans l'appréciation du jeu des acteurs : beaucoup d'articles rappellent que Tatiana Samoïlova a été formée à l'École d'art dramatique de Moscou selon les principes du célèbre metteur en scène Stanislavski.

Mais le succès de *Quand passent les cigognes* repose plus encore sur son aspect « grand public », capable de séduire des catégories très diverses de spectateurs, quel que soit leur degré de connaissance ou d'intérêt pour la réalité russe.

D'une part, le scénario repose sur les grands ressorts de la fiction visant l'émotion : l'amour brisé de deux jeunes gens séparés par des forces qui les dépassent. C'est même un des rares aspects du film à susciter des réserves parmi les critiques: non seulement l'histoire est « simple, presque trop simple »[47], mais plusieurs articles regrettent le trop grand nombre d'effets mélodramatiques, tout en admirant qu'un tel scénario ait pu déboucher sur un si bon film[48]. Les principaux effets de caméras, de plans et de montages sont du reste concentrés dans les scènes les plus pathétiques, une des plus abouties étant probablement celle du départ des volontaires où Véronika ne parvient pas à dire un dernier adieu à Boris.

---

46 « Faut-il attribuer les mérites de l'œuvre à une somme collective […]. Il s'agirait donc du travail d'une équipe d'élite sous la baguette de Kalatazov, excellent chef d'orchestre », *France observateur*, 19 mai 1958.

47 *Radio Cinéma Télévision*, 29 juin, article cité.

48 « Ici, tout a été fait pour faire pleurer Margot, qu'elle soit russe ou française », *L'Aurore*, article cité.

Mais le pathétique et l'émotion du film tiennent surtout à la place centrale qu'y occupe un personnage féminin et une actrice, Tatiana Samoïlova. Certes, le cinéma soviétique a produit de grandes vedettes féminines, en particulier dans les comédies musicales staliniennes des années 1930 (Lioubov Orlova dans *Les joyeux garçons* en 1934 ou *Le cirque* en 1936). Cependant, les vedettes soviétiques de cette époque se distinguaient profondément de leurs homologues occidentales en incarnant la plupart des valeurs du régime : figées dans des figures systématiquement positives, toujours représentées sur leur lieu de travail comme ouvrière, kolkhozienne ou danseuse au Bolchoï, elles étaient amenées au cours d'intrigues amoureuses d'où toutes références sexuelles étaient exclues, à gravir tous les échelons de la société soviétique sous l'aide des grands chefs bienveillants[49]. Du reste, l'élément féminin passait largement au second plan dans les films d'après-guerre. *Quand passent les cigognes* est ainsi un des premiers films soviétiques où un personnage féminin très complexe domine l'action : le thème de l'adultère d'une femme de soldat parti au front est d'ailleurs probablement familier pour une partie du public français à qui il peut évoquer *Le diable au corps*, même si la morale du film est, finalement, beaucoup plus conservatrice que dans le roman de Raymond Radiguet.

Mais l'importance du personnage de Véronika pour le succès du film en France tient probablement surtout à la forte médiatisation de son interprète, phénomène tout à fait inédit pour une actrice soviétique. Prolongeant la mention spéciale du jury de Cannes, la presse de 1958 salue unanimement l'interprétation de Tatiana Samoïlova selon des critères réservés aux plus grandes vedettes : sont ainsi mis en avant non seulement ses talents d'actrice, mais aussi sa beauté et sa prestance très personnelle[50]. L'effet

---

[49] Richard Taylor, « La comédie musicale stalinienne », *in* Natacha Laurent (éd.), *Le cinéma « stalinien », op.cit.*, p. 86-89.

[50] « Quant à l'actrice principale : Tatiana Samoïlova, elle ressemble à Gréco et a un merveilleux visage qui sait se teinter de toute l'émotion exigée par les

de consécration de la sélection et de la Palme d'or à Cannes semble le plus déterminant pour le statut de Tatiana Samoïlova : présentée comme « une des vedettes les plus populaires de la jeunesse soviétique » dans *L'Humanité* de la fin 1957[51], elle devient la première « vedette russe de stature internationale », voire la première star soviétique pour *France soir* qui lui consacre de même une interview avec photo[52]. Elle est explicitement comparée à de grandes vedettes féminines consacrées (les héroïnes des films d'Ingmar Bergman, et même les actrices américaines les plus prestigieuses[53]). On observe, de ce point de vue, une évolution significative de la place accordée à son personnage dans les stratégies publicitaires du film, au rythme de la consécration internationale de l'actrice : l'affiche russe de *Quand passent les cigognes* de 1957 montre les deux figures stylisées du couple regardant dans la même direction avec tout de même une légère mise en avant de Boris sur l'image. L'affiche pour la promotion en France en 1958 conserve le couple, mais les deux personnages regardent dans des directions différentes et c'est, cette fois, Véronika qui est clairement en premier plan avec son visage pensif, celui de Boris restant dans un clair-obscur rendant ses traits indistincts.

Le caractère assez exceptionnel de la réception en France du film *Quand passent les cigognes* est donc le résultat d'une configuration internationale et culturelle particulière de la fin des années 1950, et qui ne se reproduira plus à partir de la décennie suivante. Tandis que le cinéma français est renouvelé par la Nouvelle Vague, le cinéma soviétique des années 1960 est marqué par des films beaucoup plus ambitieux et affranchis de

situations bouleversantes qu'elle traverse au cours de cette production », *L'Aurore*, article cité.

51 *L'Humanité,* 4 décembre 1957.

52 *France soir*, article cité.

53 « Elle ressemble à la fois à Audrey Hepburn et à Ava Gardner. Mais avec une qualité en plus : elle n'a pas l'air de savoir qu'elle est belle. », *ibid.*

l'idéologie officielle (symbolisés dès 1962 par *L'Enfance d'Ivan* d'Andreï Tarkovski), mais que le pouvoir tente beaucoup moins d'imposer dans les compétitions internationales alors qu'ils seraient sûrement les plus aptes à renouveler le succès de *Quand passent les cigognes*[54]. De même, à la suite de l'accord bilatéral de 1967 prévoyant une augmentation des achats réciproques de films entre la France et l'URSS, les autorités soviétiques envoyèrent en France, soit des œuvres réputées difficiles (*Andreï Roublev* et *Solaris* de Tarkovski furent achetés par le CNC malgré les réserves soviétiques), soit des films à forte connotation idéologique (*La famille Oulianov*, *Récits sur Lénine*…) peu susceptibles de plaire à un large public[55]. C'est probablement ce nouveau contexte qui explique que le succès de *Quand passent les cigognes* n'ait été qu'éphémère. Malgré sa petite notoriété, le film est aujourd'hui relativement peu connu du grand public en France, et il ne semble pas avoir contribué à transformer durablement la place et l'image du cinéma soviétique – aucun autre film soviétique n'ayant connu par la suite un tel succès, à la fois critique et public[56].

---

[54] Achevé en 1967, *Andreï Roublev*, le chef d'œuvre de Tarkovski ne put – deux années de suite, être envoyé au Festival de Cannes, où il fut pourtant présenté en 1969 mais sans représenter l'URSS.

[55] Marie-Pierre Rey, *La tentation du rapprochement*. *France et URSS à l'heure de la détente (1964-1974)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1991, p. 198-199.

[56] Les films venus d'URSS auraient attiré en moyenne 30 000 à 40 000 spectateurs dans les années 1960-1970, soit moins de 0,2 % des entrées annuelles dans les salles françaises. Marie-Pierre Rey, *op. cit.,* p. 200.

Entretien d'Antoine Marès avec Thomas Schreiber, 27 janvier 2007

Antoine Marès (Question)

— L'histoire des émissions françaises vers l'étranger (EVE) débute en novembre 1944, quand le général de Gaulle confie à Philippe Desjardin le soin de réunir des journalistes susceptibles d'encadrer des sections linguistiques. Vous-même avez été associé à cette aventure dans les années 1950. Pourriez-vous rappeler votre trajectoire ? Comment devient-on journaliste à la radio dans les années 1950 ?

Thomas Schreiber (Réponse)

— Je suis peut-être le plus ancien (mon premier « papier » date de 1951) de la RTF, qui a changé de nom et est devenue l'ORTF, puis il y a eu l'éclatement des émissions vers l'étranger (EVE) devenues un département de Radio France, puis RFI, station indépendante dans le cadre du service public et de Radio France, ce qui est le cas jusqu'à nos jours. Mais il y a toujours eu des discussions pour réorganiser l'action radiophonique vers l'extérieur. Aujourd'hui, il y a la concurrence avec la télévision, avec TV5 et la nouvelle station France 2.

J'ai donc quitté la Hongrie en décembre 1948 pour les États-Unis. J'étais attiré par le journalisme. Une partie de ma famille qui avait émigré avant la Deuxième Guerre mondiale avait préparé le terrain pour m'accueillir en Californie, à la fameuse université de Berkekey, à Los Angeles. Il serait trop long d'expliquer pourquoi je suis finalement resté à Paris, même si alors je ne parlais pas le français.

A. M. — Aviez-vous un statut de réfugié politique ?

T. S. — Oui, je l'ai demandé. Je parlais déjà très bien l'anglais et l'allemand, comme beaucoup d'enfants d'origine bourgeoise en Europe centrale. D'ailleurs, ma famille n'était pas très francophile, à cause d'un certain M. Clemenceau et de nombre de clichés (le traité de Trianon, etc.). Je suis resté en France pour des raisons personnelles, sentimentales, et j'ai commencé à apprendre le français à l'Alliance française, boulevard Raspail, puis je me suis inscrit à Sciences Po, même si j'étais sans le sou. Je jouais du piano dans les bars du Quartier Latin, chantant en anglais. J'ai rédigé mes premiers papiers pour la presse hongroise des États-Unis en 1950-1951 (on me payait 3 ou 5 dollars…). Puis je commençais à me familiariser avec la politique française, avec la vie parisienne. J'ai fait alors la connaissance du célèbre Paul Auer, ministre plénipotentiaire de Hongrie à Paris jusqu'à sa démission en 1947, qui animait dans la capitale un groupe d'intellectuels hongrois ; on y discutait de la Hongrie. Parallèlement, il y avait *Kultura* pour les Polonais et une section tchécoslovaque à la radio. À la radio, une petite émission hongroise avait été créée en 1945 par le professeur Aurélien Sauvageot, grand spécialiste du finno-ougrien, autour d'un dictionnaire franco-hongrois : j'y ai rencontré Laszlo Bolgar, un ancien diplomate, attaché de presse à la légation hongroise en Bulgarie, un homme remarquable qui m'a beaucoup appris et est devenu un ami. Il m'a proposé de faire une chronique hebdomadaire de politique étrangère le mardi, à l'émission de langue hongroise. Cela durait chaque soir trente minutes à 19 h 15, dans des conditions techniques déplorables (on l'a su par la suite), car il y avait peu d'émetteurs français en ondes courtes. Ils dataient pour la plupart de la fin de la Deuxième Guerre mondiale. Ils n'étaient pas modernisés parce que la question budgétaire jouait déjà un rôle. On reviendra tout à l'heure sur les problèmes financiers. Il y a donc eu cette émission et je faisais parallèlement mes études à Sciences Po entre 1952 et 1954 : j'y ai été très aidé par le professeur Marczewski, qui dirigeait le premier département universitaire spécialisé en France sur l'Europe centrale et orientale ; il était spécialiste de l'évolution économique des démocraties populaires et l'auteur en ce domaine d'une « bible » complémentaire de celle de François Fejtö.

En 1954, j'apprends tout à fait par hasard qu'est lancé un nouveau journal intitulé *l'Express* et dont le directeur porte le nom de Servan-Schreiber. Je lui ai envoyé un pneumatique – très onéreux : j'ai eu beaucoup de mal a rédiger ce texte en français. Mais je lui disais que je m'appelais aussi Schreiber en lui demandant de me donner ma chance. Il m'a donné un rendez-vous. *L'Express* était alors dans les locaux des *Échos*, avenue des Champs-Élysées. Je ne savais pas qu'il était à peine plus âgé que moi, je l'ai su bien plus tard. Il m'a dit : « Vous êtes culotté, j'aime les gens culottés ! Quel pseudonyme voulez-vous prendre ? » Je n'ai pas compris pourquoi cette question. Puis est venue une seconde : « Quel est le nom de jeune fille de votre femme ? » Cela m'a servi plus tard pour un article qui m'a lancé et ce nom reste sur ma carte de journalisme (Thomas Jugand). Il n'était pas question de faire du journalisme chez lui, mais il m'a confié la surveillance du télex et la distribution des dépêches. C'est ainsi que j'ai commencé. Cela m'a permis, comme débutant, de prendre contact avec la direction d'un journal où écrivaient François Mitterrand, Albert Camus, François Mauriac, Françoise Giroud (dont le bureau était en face de celui de JJSS alors que celui de son épouse Madeleine Chapsal était dans la pièce d'à côté !). L'atmosphère était extraordinaire, de bonne harmonie : on parlait des heures durant. J'ai ainsi appris sur le tas comment fonctionnait une revue politiquement très engagée, à l'époque de la guerre d'Algérie. *L'Express* s'est transformé pendant quelques mois en quotidien pour renforcer son action. Mais je passe maintenant à 1956.

En été de cette année, j'ai constaté les changements à l'Est. J'ai alors envoyé un nouveau pneumatique à JJSS, au mois d'août ; je lui ai expliqué ce qui se passait et que j'aimerais retourner en Hongrie comme journaliste (j'avais obtenu la nationalité française en 1955 et j'avais même été militaire pendant trente minutes, mais dispensé de service pour dépassement d'âge d'un an comme père de famille). Il a tout de suite approuvé mon projet. Personne n'y avait songé parmi les réfugiés hongrois. J'ai donc couru le risque parce que je n'avais pas de passé en Hongrie. J'avais l'avantage

d'être venu en France juste après mes études secondaires sans avoir fait de politique. « Si vous réussissez à avoir un visa, je vous couvre et je vous envoie en reportage », me dit JJSS. Je suis donc allé au consulat hongrois, rue Saint-Jacques, avec des amis pour obtenir ce visa : une histoire qui vaudrait d'être racontée longuement, mais je résume. J'ai donc appris tout une série de numéros de téléphone par cœur, une chose que les jeunes d'aujourd'hui ne peuvent pas comprendre : il fallait voyager sans carnet d'adresses ; certes, si vous étiez attrapé, vous étiez obligé d'avouer au bout de quelques heures vos contacts, mais il ne fallait pas faciliter le travail au départ ! En revanche, j'avais un agenda bidon où je notais les noms des officiels que je souhaitais rencontrer (porte-parole, fonctionnaires, etc.). Je suis passé par Amsterdam et Prague. J'avais peur. Ma mère était à l'aéroport en larmes quand je suis arrivé le 13 septembre. J'ai été fouillé et je n'oublierai jamais qu'ils m'ont demandé si j'avais des numéros de *Playboy* ! Il n'était bien sûr pas question d'habiter chez ma mère : l'ambassade m'avait réservé une chambre à l'hôtel. Je m'attendais à ce qu'on vienne m'arrêter dès le lendemain matin et je n'avais pas dormi. Mais rien de tel, et j'ai été impressionné par ce que je constatais : tout le monde parlait ouvertement. J'ai commencé par le porte-parole du ministère des Affaires étrangères, un apparatchik, pensais-je. Au contraire, je suis tombé sur l'auteur d'un dictionnaire franco-hongrois qui avait fait une partie de ses études en France et qui m'a dit : « Enfin quelqu'un qui vient de France voir ce qui se passe ici ! ». Et il a commencé un discours anticommuniste, antistalinien, anti-moscovite. J'ai cru que c'était une provocation, mais tous ceux qui ont suivi m'ont tenu le même langage. Le troisième jour, le soir, grâce à des amis communs, j'ai été reçu par Pál Justus, numéro quatre de l'ancien parti social-démocrate, l'un des accusés du procès Rajk, francophile et francophone : pendant toute la nuit, dans son appartement budapestois de la place Kossuth, il m'a raconté le procès, son arrestation, les tortures, l'isolement pendant deux ans (il récitait des poèmes français par cœur pour ne pas devenir fou). Et d'autres qui sortaient de prison m'ont raconté leurs expériences, comme si nous étions en Occident. Le ministre de France Paul-Boncour et son conseiller culturel

Guy Turbet-Deloff – le seul des diplomates français à parler hongrois car il avait fait une partie de ses études au Collège Eötvös – ont trouvé très intéressant ce que je leur rapportais et m'ont proposé d'organiser une réception en mon honneur, à l'intention uniquement des intellectuels francophones. Ce cocktail insolite a eu lieu la veille du Congrès des Écrivains au cours duquel l'ancienne direction a été limogée. Mais personne n'imaginait un seul instant que cela se transforme en révolution, en insurrection. On pensait plutôt alors à une évolution. Au cours de la réception étaient présents plusieurs chefs de service du *Szabad Nep*, le journal du parti. Ils m'ont demandé mes impressions et je leur ai donné quelques exemples : à l'hôtel où j'étais descendu, choisi par « eux », il y avait une inscription « Fermer le robinet c'est aussi un moyen de défendre la paix ». Sur la place Móricz de Buda, il était indiqué : « À chaque minute, on s'approche du communisme ». « Quand on va changer d'heure et arrêter l'horloge pendant une heure, ça va être une catastrophe nationale ! », leur dis-je. Tout cela ajouté aux quatre fautes d'orthographe de mon visa… Ils m'ont demandé de leur écrire un papier en ce sens. Méfiant, je l'ai écrit dans la nuit sous une forme métaphorique et anecdotique (« le train démocratie populaire entré dans un tunnel dont il n'est pas encore sorti »…). Et le dimanche matin, le 30 septembre, l'article paraissait en page 5 de l'organe du parti sous le titre « Mes impressions de Budapest » ! Huit jours plus tard avaient lieu les obsèques de Rajk, un événement inoubliable. Rentré à Paris, j'ai fait quatre pages dans le numéro du 13 octobre de *l'Express* : c'est ce qui m'a lancé parce que j'annonçais des événements autrement importants si l'on ne changeait pas la direction du parti. *Le Monde* a publié le 20 octobre deux articles de moi, en pleine crise polonaise, mais plus sous mon pseudonyme, à la demande d'André Fontaine. Le 27, *Le Monde* était le seul journal à titrer sur la Hongrie. Vingt-quatre heures plus tard, j'étais envoyé spécial du *Monde* et de *l'Express* en Hongrie…

Je travaillais aussi pour la radio, pour le journal parlé « Paris vous parle » de Pierre Desgraupes. Pendant les événements de Budapest, la radio a

augmenté le volume de ses émissions en hongrois du matin et du soir. Mais le problème était technique avec les insuffisances des émetteurs par rapport à ceux de Free Europe, la Voix de l'Amérique et la BBC. Cela étant dit, on a aujourd'hui la preuve que pendant toute la durée du régime Kádár, il y avait des écoutes du côté communiste et que la radio française, malgré son rôle très modeste, était épluchée et considérée comme la voix officielle de la France. J'ai essayé d'expliquer aux diplomates hongrois pendant les années 1960-1970 que nos émissions en langue hongroise n'étaient pas dictées par le Quai d'Orsay, mais sans succès. Pas plus que l'*Annuaire de l'Europe centrale* édité par la Documentation française et dont je m'occupais. À part les émissions en hongrois, il y avait à la RTF des émissions en polonais, en roumain, en serbo-croate et en russe.

A. M. — Les historiens des émissions vers l'étranger ont souligné le manque d'ambition des autorités françaises : la première étape en 1946-1947, avec la « commission de la hache » menée par Jacques Manachem (les effectifs sont réduits de près de la moitié et nombre de sections disparaissent ; slovène, serbo-croate, roumain, bulgare, suédois, norvégien, danois, plus ou moins durablement), puis l'étape de réduction de 1963. À ce propos, j'ai été surpris de constater que les premières émissions en russe ont été introduites seulement en 1960. Et enfin il y a eu un effort tardif de réflexion avec la « Rose des vents ». Dans un tel contexte, quel a été votre parcours ?

T. S. — Après mes « exploits » de Hongrie, où j'ai été envoyé par la presse écrite et non par la radio (qui ne voulait pas m'assurer parce que je n'étais pas encore permanent…), j'ai été intégré comme simple journaliste le 1er janvier 1960 ; au début, je travaillais surtout pour les émissions hongroises, puis on a créé une rédaction centrale pour l'Europe qui alimentait les différentes sections de langue. J'y suis passé comme commentateur en continuant – rarement – à faire des papiers pour les émissions de langue hongroise, supprimées en 1975 au moment de la liquidation de l'ORTF. Il y a eu alors un « département de l'étranger de Radio France ». J'y ai été commentateur jusqu'en 1977, date à laquelle a

été créée la chaîne Est dont j'ai été le chef adjoint. Par la suite, j'ai été éditorialiste de Radio France Internationale jusqu'en 1994. Depuis mon départ, j'ai fait régulièrement des émissions pour France Culture (les Enjeux internationaux) et pour TV5 Monde.

A. M. — Les directeurs généraux successifs Wladimir Porché, Wladimir d'Ormesson (jusqu'en 1957), Gabriel Delaunay, Christian Chavenat, R. Jeannot, B. Bordave… étaient-ils conscients de l'importance de ces émissions ?

T. S. — En fait, au cours de ma longue carrière à Radio France et RFI, j'ai rencontré une seule personne qui s'est vraiment intéressée aux émissions vers l'étranger, c'est Hervé Bourges. Il était le seul à descendre de son bureau éditorial pour nous engueuler ou nous féliciter. Les autres étaient très polis, venaient saluer les rédactions, ils étaient très paternalistes, pas du tout comme les patrons que j'ai rencontrés ultérieurement à la BBC. Les émissions vers l'étranger étaient marginales, elles coûtaient cher. Cela pose d'ailleurs un problème : en France, la politique étrangère n'intéresse personne. En 1973, j'étais délégué du personnel et coauteur d'un livre blanc du Syndicat des Journalistes « Défense des voix de la France ». Cela a fait énormément de bruit parce qu'on a démontré, avec quelques nuances, que tout le monde s'en moquait et que pour le Quai d'Orsay nous coûtions seulement de l'argent. Il n'y avait donc pas de volonté politique du côté de la France. Les personnes intéressées – les sous-directeurs – étaient à un niveau intermédiaire et n'avaient pas de pouvoir de décision. Le manque d'argent était le leitmotiv. C'est ce qui a provoqué la « commission de la hache ». Par exemple, la radio française n'avait pas de service d'écoute : le seul était militaire au Mont Valérien, qui fonctionnait grâce aux appelés parlant telle ou telle langue rare. Nous avons donc été dépendants très longtemps des Américains et des Britanniques. De même que dans les ambassades de France, à l'époque, il était exceptionnel de trouver des diplomates parlant les langues des pays, d'où des dossiers de presse tributaires des

ambassades des États-Unis ou de Grande-Bretagne. Tout cela a bien sûr changé.

A. M. — Revenons à l'opération « Rose des vents » dont les résultats ont été très intéressants…

T. S. — Nous avons reçu 45 000 lettres et je dispose du rapport final. Cette opération concernait l'ensemble des émissions vers l'étranger. Nous avions un nombre surprenant d'auditeurs à l'Est, que je ne pourrais pas mieux comparer qu'à l'auditorat de France-Culture par rapport aux autres stations : des auditeurs mordus, qui réagissent, sont exigeants, se donnent beaucoup de mal pour nous capter. Nous avions au maximum trois émetteurs en ondes courtes alors que nos concurrents en avaient dix ou plus, et beaucoup plus puissants. Le succès des Anglo-Américains tenait à ce que, même s'il y avait plusieurs longueurs d'ondes brouillées, il y en avait toujours une qui ne l'était pas : il s'agissait de celle qu'utilisaient les services d'écoutes de l'Est pour savoir ce que les « impérialistes » racontaient. De plus, ils émettaient beaucoup plus que nous. Nous n'avions pas de tels moyens. Ces auditeurs étaient donc essentiellement des intellectuels – de même que pour l'essentiel de l'auditorat de la BBC – francophiles ou francophones. Pour les Polonais, existait un élément supplémentaire avec l'émetteur de Lille sur ondes moyennes[1], qui était officiellement destiné aux Polonais de France et aux Français d'origine polonaise, mais qui pouvait être capté en Pologne. Tout comme les émissions en allemand de Strasbourg pouvaient être écoutées jusqu'en RDA, en fonction des conditions météo. Ces émissions parlaient aussi de la situation intérieure des pays en question.

A. M. — Que pouvez-vous dire de la rupture de 1974 ? S'est-il agi d'une décision financière ou idéologique ? Pourquoi cet arrêt des émissions sous Valéry Giscard d'Estaing ?

---

1 *Cf.* Gabriel Garçon, *La radio française parle le polonais, Histoire des émissions en langue polonaise de la radiodiffusion française (1932-1974)*, Publication du Rayonnement culturel polonais, Lille, Faculté libre des Lettres, 60 bd Vauban, BP 109, 59016 Lille Cedex, 1991.

T. S. — Je ne vais pas refaire un procès que j'ai déjà fait dans mon livre *Les Absences de Marianne* (L'Harmattan, 2000). Mais je ne pourrai jamais oublier ce qui s'est passé au cours de l'automne 1974. Les premières nouvelles alarmantes de suppression des émissions vers l'Est ont eu lieu début octobre. Le lobbying des syndicats a commencé, également auprès des partis politiques, surtout de gauche (auprès des socialistes), pour expliquer que cette suppression était une idiotie. Or l'argument invoqué à l'Élysée par le président lui-même, c'était que la Guerre froide était terminée et qu'il était temps de mettre un terme à des émissions qui étaient le fruit de cette Guerre froide. Ce qui résultait évidemment d'une méconnaissance incroyable des rapports Est-Ouest et surtout de l'idéologie soviétique qui a toujours distingué la politique entre les États et la lutte idéologique dans laquelle les radios jouent un rôle de premier plan. On a donc décidé la suppression de l'ensemble des émissions vers l'Est en dehors du russe et de l'allemand (ces dernières faisaient partie de l'accord franco-allemand de 1963). Quant aux émissions en polonais, on peut voir la force du lobby polonais, notamment avec le ministre de l'Intérieur de l'époque Michel Poniatowski, ami personnel de Giscard[2] : elles ont été sauvées partiellement à la dernière minute, à la différence du hongrois, du slovaque, du tchèque…, grâce à l'émetteur de Lille qui a permis une certaine continuité des émissions en langue polonaise. C'était donc une question idéologique et pas financière, et présentée comme telle. Il y a eu des protestations dans la presse, à l'exception de *l'Humanité* qui s'est bien entendu félicitée de cet abandon imposé aux émigrés, contre-révolutionnaires, etc. Il y a eu plus de quatre-vingt-dix licenciements, et plusieurs suicides. C'était dramatique sur le plan humain. Et six mois plus tard, l'ensemble des fréquences utilisées par les radios françaises était récupéré par les Américains ou les Soviétiques ! À l'époque, il n'y avait pas

[2] Tout au long des années 1960, les autorités chercheront à supprimer les émissions polonaises de Lille ; mais à chaque fois la pression des amis de la Pologne (par exemple les Palewski, mais aussi les élus locaux du Nord de la France) fera céder le gouvernement.

encore de modulation de fréquences et celle-ci est dépendante de relais qui n'auraient pu se trouver que dans les pays concernés. Nous avons donc perdu nos fréquences et quand la chaîne Est a enfin démarré en 1977, nous avons eu beaucoup de mal avec des émetteurs ultramodernes : pour faire connaître une émission, il faut un minimum de six mois à un an ; nous avions très peu de courrier.

A. M. — N'y a-t-il pas eu une relance des émissions en 1981-1982 ? Cela a-t-il eu un impact durable ?

T. S. — Franchement non, car il y avait désormais d'autres moyens de communication avec la télévision (aujourd'hui TV5). Les habitudes changeaient. À partir de 1984 au moins, sur le plan intérieur, l'accès à des sources extérieures était plus large à l'Est. Le besoin d'ondes courtes était moindre que pendant la Guerre froide. Bien entendu, il y a eu des exceptions comme l'extraordinaire popularité des émissions en polonais après l'état de guerre proclamé le 13 décembre 1981, et pendant deux ou trois ans. Cela avait été développé en 48 heures grâce à Hervé Bourges et Michèle Cotta, le volume des émissions ayant été considérablement augmenté. C'est Kazimierz Piekarec qui pourrait vous en parler bien mieux que moi : il a été jusqu'à une date récente à la tête de ces émissions. C'est la grande « success story » de la radiodiffusion française vers l'étranger. On a battu tout le monde parce que les hommes politiques ont joué en faveur de la Pologne avec un intérêt réel et un engagement gouvernemental. C'est là qu'on a découvert, par exemple, l'impact des émissions de nuit qui étaient captées dans la partie occidentale de la Pologne.

A. M. — A-t-on pu mesurer le brouillage des émissions?[3]

T. S. — Oui. On sait aujourd'hui que le brouillage, du côté soviétique, coûtait plus cher que les émissions elles-mêmes. Mais comme je vous l'ai dit, il y avait toujours une des fréquences annoncées qui était libre pour les

[3] Le brouillage systématique des émissions, par exemple en Pologne, semble avoir commencé début 1952.

services d'écoute. Mais on ne le savait pas à l'époque et nous n'avions que deux fréquences pour la Hongrie !

A. M. — Abordons le fonctionnement interne des émissions. Y a-t-il eu une évolution des structures ? Comment se sont développées les sections de langues ?

T. S. — Au début, la philosophie était que chaque section avait à sa tête un responsable français, sans exception. Bien évidemment, ces Français devaient connaître le pays en question. Pour les Hongrois, il y a eu Aurélien Sauvageot, pour les Tchèques Michel-Léon Hirsch, traducteur, qui est devenu ensuite mon patron comme rédacteur en chef des rédactions centrales, pour les Polonais André Moosmann, qui avait succédé au père Florent, pour les Grecs André Mirambel … Au-dessus, il y avait des sous-directeurs qui changeaient fréquemment, avec des responsables pour l'Afrique, l'Europe, l'Amérique latine, et au niveau supérieur un directeur de l'information[4]. Les appellations et l'organigramme étaient mouvants. Par la suite, les responsables des sections n'étaient plus nécessairement des Français de souche : pour la section hongroise, il y a eu Jacques Benet, ancien du parti de l'UDSR et ancien résistant, pour la section tchèque Vladimir Peska, pour la section slovaque Tibor Sabo, pour la section polonaise l'ancien ambassadeur Morawski puis Edouard Borowski et enfin Kazimierz Piekarec. Je me souviens comment nous avons travaillé ensemble avec ce dernier en 1981 avec la relance des émissions par Hervé Bourges et Michèle Cotta, à la suite de la proposition que leur avait faite Leszek Talko.

A. M. — Quelles étaient les sections linguistiques ?

---

[4] Les responsables des EVE, directeurs ou sous-directeurs, ont été Philippe Dejardin, Philippe Soupault, Jacques Manachem, Léon Rollin (1948-1954), René Thibault jusqu'en 1956 (puis de nouveau en 1958), Jean Besombes, André Gérard (mais les EVE ne sont plus qu'une sous-direction au sein de la nouvelle RTF), Jean Delannoy, Jacques Flaud, Pierre Deraigne, Raymond Poussard, Georges Pointeau, Claude Boissière, Albert Aycard, Claude Contamine

T. S. — Rien pour les pays baltes ; donc la Pologne, la Tchécoslovaquie avec une section tchèque et une section slovaque, la Yougoslavie avec le serbo-croate, le slovène et le macédonien, la Bulgarie (dont la responsable était une dame qui était auparavant à l'AFP). Il y avait aussi la Grèce, ces dernières émissions jouant un rôle politique important sous le régime des colonels. L'histoire de ces émissions grecques peut être comparée à ce qui s'est passé pour la Pologne, à partir de 1981. Les émissions étaient diffusées dans l'après-midi, et peu après les rédacteurs recevaient des coups de fil d'Athènes, à partir de l'automatique ! C'était Richard Someritis qui en était le patron ; après 1974 il est devenu chef de service à Antenne 2 (pour la préparation du *20 heures*), puis il est revenu au journalisme à Athènes à 65 ans, dans la presse écrite. En revanche, en 1968, nous n'avons pas réédité l'exploit pour la Tchécoslovaquie. On a simplement trouvé le moyen de capter en permanence, grâce au minitel, de nombreuses stations tchécoslovaques : nous avions ainsi des sources fraîches. Sans oublier les émissions en allemand dont une partie était diffusée du secteur français de Berlin, mais qui n'avait rien à voir avec la rédaction en chef vers l'Est. Et puis l'émission russe, la seule à être suivie avec attention par le Quai d'Orsay, sinon contrôlée. Il y avait même un agent de liaison qui venait assister tous les jours aux préparatifs de l'émission. Nous avions dénoncé le procédé dans le Livre blanc : l'agent de liaison demandait le sens des titres, des sous-titres, de certains commentaires dont il ne voulait pas qu'ils passent. Ce qui ne satisfaisait pas mes confrères qui devaient introduire des modifications.

A. M. — Nous en venons aux contenus. De mes conversations avec Vladimir Peska, j'ai eu le sentiment que les instructions – il y avait deux parties, informatives et culturelles – étaient de respecter une certaine neutralité, une grande prudence.

T. S. — Oui, je le confirme. Je me vengeais dans les commentaires. Le grand slogan des émissions vers l'étranger, c'était « pas d'histoires ! ». Ils avaient tellement peur que les gouvernements du bloc soviétique envoient des notes de protestation ! Elles arrivaient au cabinet du PDG de Radio

France et ça redescendait. Des émissions ont été supprimées ou suspendues à la suite de remarques faites pas les pays en question, contrairement aux pratiques de la BBC, par exemple. C'était notamment le cas avec l'URSS, surtout avant les voyages des ministres français. Il fallait être très prudent. Mais en même temps, il n'y avait pas de politique radiophonique de la France ; il s'agissait d'actions ponctuelles. Il n'y avait même pas de réflexion globale sur l'Est, y compris sur les questions énergétiques. Pour ma part, je voulais simplement que l'on dise ce dont on était au courant… Quand on ne pouvait pas le faire, on contournait la difficulté : par exemple, j'avais fait un long article dans *Le Monde* sur un sujet délicat, et le lendemain, nous avons entièrement diffusé cet article dans la revue de presse… sans un mot de commentaire !

A. M. — Comment les choses se passaient-elles en termes de contrôle ? Se passait-il en amont ?

T. S. — Non, en aval. Quand l'ambassadeur de France dans un pays X, au bout d'une ou deux semaines, ou plus, avait été convoqué au ministère des Affaires étrangères et transmettait une note de protestation : j'ai été ainsi appelé plusieurs fois par le sous-directeur des émissions vers l'Est. Mais il faut noter que, paradoxalement, la radio française était beaucoup plus libre que la BBC, où trois parties différentes cohabitaient : une première, imposée, qui provenait du *Central news desk*, une deuxième, choisie parmi les commentaires proposés, et une troisième, culturelle, entièrement libre, où on pouvait aborder les relations bilatérales. Chez nous, rien de tel ; il y avait plus d'autocensure que de censure. Parfois survenaient des événements cocasses : une ambassade – que je ne nommerai pas par charité chrétienne – a adressé une note au Quai d'Orsay en réclamant que les émissions en question soient déplacées sur modulation de fréquences… qui n'existait pas dans cette direction ! Tous cela revient à dire qu'il n'y avait ni politique ni volonté radiophoniques. Cela renvoie aussi au problème d'une absence de coordination en matière d'action radiophonique et télévisée à l'extérieur, contrairement à la pratique de la Grande-Bretagne avec la BBC.

A. M. — En consultant les archives tchécoslovaques, j'ai été très frappé par l'importance que les autorités de ce pays accordaient dans les années 1950-1960 à ces activités. Les protestations sont fréquentes, pas tant concrètes que sur le fait que ce sont des ennemis de la Tchécoslovaquie socialiste qui font les émissions, et même si les contenus étaient relativement anodins sur le plan politique, plus informatifs que déstabilisateurs. Rien à voir avec ce que faisait les Américains avec Radio Free Europe. On voit très bien la contradiction : au fond, ce qui importait aux autorités françaises en maintenant ces sections, n'était-ce pas au fond la francophonie plus qu'une action politique directe ?

T. S. — Vous avez en partie raison, ce qui explique qu'au moment de l'éclatement de l'ORTF en 1975 (sous prétexte que la Guerre froide était terminée), on a développé au début les chaînes du Sud vers l'Afrique. Par rapport à la situation actuelle, la francophonie allait mieux. Entre temps, nous étions quelques-uns à expliquer à un certain nombre de personnalités que si on voulait toucher les populations à l'Est, il fallait émettre dans leur langue et pas en français. Vers les Balkans, notamment, les émissions en français avaient un très faible auditorat de haut niveau.

A. M. — Peut-on mesurer dans la durée, par exemple, pour la section hongroise qui a duré de 1945 à 1975, l'impact des émissions[5] ? Avait-on le souci des indices d'écoute ?

T. S. — C'était très difficile à faire, en dehors de 1956. J'ai vu à Budapest les écoutes des radios à cette époque ; nos émissions étaient très régulièrement écoutées par l'Agence MTI comme le montrent les bulletins d'information confidentiels, sans commentaires. Nous n'avons pas travaillé pour rien. Radio Rome avait un quart d'heure d'émission par jour ; Radio Vatican était plus écoutée.

---

[5] Grâce à l'étude de Gabriel Garçon qui a bénéficié des archives d'André Moosmann, on dispose de la comptabilisation de cette audience à travers le courrier, les sommets étant enregistrés entre 1957 et 1961, puis un déclin, un rebonds en 1967, suivi d'une nouvelle baisse, puis d'une sensible remontée en 1973 et 1974 (*op. cit.*).

A. M. — A-t-on une idée, pour la Hongrie, du nombre approximatif moyen d'auditeurs ?

T. S. — Non. Nous avons le courrier dans les archives. C'est modeste en raison de la surveillance et de la censure. Disons quelques dizaines de lettres par mois. En revanche – je n'ai pas le chiffre pour la Hongrie – nous avons eu un nombre considérable de lettres dans le cadre de l'opération « Rose des Vents ». Comme je vous le disais tout à l'heure, la seule comparaison honnête et valable que nous puissions faire est qualitative : nos émissions étaient très exigeantes, très culturelles ; nous diffusions des extraits du Nouveau Roman en hongrois ; on faisait des comptes rendus qui précisaient les contenus des livres qui paraissaient, des films qui sortaient. Ce n'étaient pas des critiques classiques, mais surtout informatives, faites par une équipe d'une dizaine de personnes pour les petites sections.

A. M. — Où étiez-vous installés ?

T. S. — Au début, tout a commencé au 116 des Champs-Élysées, les studios étant rue François 1er, actuels studios de France 3. Puis nous sommes passés à la Maison de la Radio en 1964[6]. Au commencement, c'était rudimentaire ; on naviguait à pied ou en voiture entre les deux sites et les émissions ayant lieu à 19 h, on ne pouvait pas couvrir ce qui s'était passé depuis 18 h 30. L'installation d'un télex qui nous envoyait les nouvelles reçues aux Champs-Élysées a été un énorme changement ! Ce serait inimaginable de travailler aujourd'hui comme cela ! C'était une époque héroïque…

A. M. — Quel type d'informations couvriez-vous ? La France et l'international ? Transmettiez-vous des informations concernant les pays cibles ?

---

6 Pour certaines sections, comme la polonaise, ce déménagement a dégradé les conditions de travail.

T. S. — C'était la lutte quotidienne parce que, « en haut lieu » – on ne savait pas de qui il s'agissait, c'était diffus –, on ne souhaitait pas qu'on parle de ces pays, disant que ce n'était pas notre rôle. Or, nous savons désormais qu'en nous écoutant, les auditeurs s'intéressaient non seulement à ce qui se passait chez eux, mais aussi à ce qui se passait chez leurs voisins. C'était impossible à expliquer à nos supérieurs. Nous étions censés ne pas être payés pour cela. Nous devions « vendre » la France, la culture française… De ce point de vue, ce que nous avons fait a été partiellement un échec, même s'il nous est arrivé de contourner les interdits par la voie des revues de presse.

A. M. — Les accrochages[7] étaient-ils fréquents avec la hiérarchie ?

T. S. — Oui, autour d'une tasse de café. Mais comme ils ne connaissaient pas les langues, tant qu'il n'y avait pas de *feed-back* diplomatique, nous avions une énorme marge de manœuvre.

A. M. — Étiez-vous écoutés en France ? Avec quelles réactions ?

T. S. — Oui, par certains émigrés. Ils réagissaient de manière critique ; nous étions trop à gauche ou trop à droite. Certains écoutaient les émissions religieuses. Une partie d'entre eux n'a pas compris, par exemple, que nous ayons fait un compte rendu d'un livre sur les communistes. Mais c'était secondaire. Nous n'avions pas de ligne éditoriale ; nous faisions au mieux… La radio française était la plus pagailleuse et par conséquent la plus libre des radios occidentales. Je m'en suis rendu compte en visitant tardivement la BBC et j'ai compris que nous l'avions échappé belle…

A. M. — François Fejtö est-il intervenu dans ces émissions ?

T. S. — Nous avons utilisé ses dépêches de l'AFP. Nous étions en contact et il me prévenait de ce qu'il préparait.

---

[7] Il semble que les problèmes aient été variables selon les sections. Du côté polonais, on est allé jusqu'à licencier un certain nombre de collaborateurs de la section à la suite de leurs prises de position, car ayant déplu soit à Varsovie, soit au Quai d'Orsay.

A. M. — Quelle était votre information sur la Hongrie ? Aviez-vous des relations avec vos confrères de Radio Free Europe ?

T. S. — Personnellement oui, professionnellement non. J'avoue que j'écoutais Radio Free Europe comme tout le monde à Paris parce que nous n'avions pas de service d'écoute. Deux fois par mois, nous recevions par le courrier diplomatique français une énorme enveloppe de journaux de Budapest et de province, que je dépouillais. Cela m'a permis de me spécialiser. J'écoutais aussi la BBC. Les dépêches d'agence étaient peu nombreuses puisqu'il n'y avait pas de correspondant à Budapest et qu'on n'avait pas accès aux dépêches diplomatiques, qui étaient confidentielles. Et puis nous avons commencé, comme les Polonais, à avoir des visiteurs dans les années 1960, comme par exemple la première délégation du *Pen-Club* hongrois, ce qui a permis de très longues discussions.

À propos d'interview, me revient à l'esprit une anecdote : en 1970, j'ai reçu un visa pour aller en RDA, officiellement pour couvrir la foire de Leipzig où la France était représentée. Pendant ce voyage où tout s'est bien passé, j'ai réussi à obtenir une interview du Premier ministre Willi Stoph, le numéro deux du régime, dans des conditions dignes de Kafka. Les questions avaient été posées avant, les réponses étaient déjà rédigées. Pour moi, cela valait une minute d'antenne. France-Inter était très intéressée, mais quand j'ai présenté mes 17 minutes, j'ai dit à mes collègues qu'il fallait en laisser tomber 16. Dans l'après-midi, après la diffusion du journal de 13 heures, deux coups de fil, le premier du porte-parole, indigné, du Quai d'Orsay : « Comment avez-vous pu aller en RDA alors que la France n'a pas de relations diplomatiques avec la RDA. C'est très grave ! » Convocation, etc. Puis une deuxième protestation, cette fois de la représentation commerciale de la RDA de la rue Marbeuf (siège déguisé des barbouzes de la Stasi, car il n'y avait pas d'ambassade) : « Notre Premier ministre vous a accordé une interview et vous n'utilisez que trois ou quatre phrases ! C'est scandaleux ! » en ajoutant que le matin même (le 10 juin 1970) le *Neues Deutschland* avait publié l'entretien en première page avec ma photo, et que c'était une première ! Donc, une

double incompréhension. Du côté est-allemand, on était scandalisé du fait que l'interview n'ait pas été diffusée intégralement ; du côté français, on se moquait éperdument du contenu ou de la façon dont le contact avait été noué… J'aurais raconté ce qui s'était passé, et qui était intéressant pour les relations franco-allemandes. Non ! Ce qui importait, c'était l'autorisation...

A. M. — Vous évoquez ici les réactions des représentants de la RDA à Paris. Y avait-il une surveillance des services de renseignement de l'Est sur les employés des émissions vers l'étranger. Connaîtriez-vous des faits de l'époque qui prouveraient un intérêt spécial de ces services ?

T. S. — Certainement, mais il n'y a jamais eu d'incidents ouverts. Jaroslav Vrzala, du côté tchèque par exemple, les Roumains évidemment, les Bulgares aussi ont certainement eu maille à partir avec eux. Dans mon propre cas, après 1956, je n'ai pas eu de visa pendant cinq ans pour la Hongrie et je n'ai pas mis les pieds à l'ambassade tant que je ne l'ai pas obtenu. Mais je rencontrais des officiels lors de cocktails. J'ai finalement obtenu un visa en 1961 pour le rapatriement des cendres du comte Mihaly Karolyi en Hongrie : les responsables hongrois voulaient que ce soit raconté par quelqu'un qui connaissait leur pays. Ils ont pris contact avec André Fontaine au *Monde* qui leur a dit que si je n'obtenais pas le visa, personne du service politique ne couvrirait l'événement (les événements sportifs étaient couverts). Je n'ai jamais été autant surveillé de ma vie que lors de ce séjour, même en Roumanie et en Albanie ! C'était comique. Je n'ai jamais eu la curiosité de voir les dossiers de police qui me concernent, mais un de mes confrères, Paul Lendvaï, qui avait quitté la Hongrie en 1956 pour s'installer à Vienne, l'a fait sur son cas. Évidemment, tous les Occidentaux d'origine hongroise ont été l'objet d'une très étroite surveillance.

À Paris, les originaires de l'Est n'étaient pas surveillés mais approchés, et j'imagine que des tentatives de chantage ont été exercées sur tel ou tel. C'est une histoire qui reste à écrire. Pour le personnel de la radio, je ne peux rien dire.

Pour les Grecs, c'était différent. Avec Caramanlis, Paris était le centre de l'émigration et la radio française en grec était considérée comme Radio-Caramanlis. Il y a des histoires croustillantes autour de cela. Au moment de l'écroulement du régime des colonels, Valéry Giscard d'Estaing a joué un rôle extraordinaire ; c'est lui qui a ramené Caramanlis dans son avion en 1981 et il s'est engagé pour que les Grecs entrent dans le Marché commun. Rappelons que dans les années soixante-dix, ces émissions ont été supprimées deux fois sur ordre du Quai d'Orsay…

A. M. — Que s'est-il passé après la disparition de l'ORTF en 1975 ?

T. S. — Sur l'ensemble du personnel, seule est restée une dizaine de personnes, mais le processus de réduction avait déjà commencé avant (Bulgares, Finlandais, Hollandais..). Le paradoxe c'est que, juste avant la signature du traité d'Helsinki, on m'a expliqué mille fois qu'on ne faisait plus la guerre radiophonique.

A. M. — Savez-vous précisément dans l'esprit de qui est née cette décision ?

T. S. — Je ne sais pas. Au Quai d'Orsay, il y avait des gens qui trouvaient ces émissions inutiles. Et ils invoquaient un très bon argument : nous ne faisions pas techniquement le poids ; ou l'on injectait beaucoup d'argent dans les émetteurs ou cela ne valait pas la peine.

A. M. — Ne peut-on pas aussi analyser cette décision d'un point de vue géopolitique : le poids du Sud par rapport à l'Est européen qu'on a vu à nouveau en 1989 ?

T. S. — C'est un problème à la fois ancien et actuel. On le voit avec la relance en 2007 de la coopération euro-méditerranéenne que j'approuve, mais pas au détriment de l'Est. L'Allemagne qui s'intéresse à l'Est comme la France au Sud, cela existait déjà dans les années 1970. Désormais, il faudrait travailler ensemble dans un cadre européen pour développer l'action radiophonique et télévisuelle. Mais c'est une autre histoire. En résumé, je suis fier d'avoir été parmi les pionniers de ces émissions vers l'Est pendant la Guerre froide, même si trop souvent, on fonçait – bon gré,

mal gré – dans le brouillard, alors que personne ne m'a jamais obligé de dire ou de ne pas dire telle ou telle chose…

Les sources de la radio et de la télévision pour l'historien du temps présent

***C**LAUDE **M**USSOU*

L'intérêt de l'historien pour l'actualité, le temps présent, l'immédiateté de l'événement et sa transformation en fait historique est depuis Thucydide et son *Histoire de la guerre du Péloponnèse* constitutif des pratiques du métier. Historien chroniqueur, historien magistrat, historien acteur et témoin de son temps, historien expert … la posture a évolué au fil des siècles et de leurs mutations, toujours au service d'une intelligibilité de l'histoire, qui, un temps science du passé s'est progressivement attachée à comprendre la période très contemporaine.

Des sources audiovisuelles pour l'historien

La naissance et l'essor des médias de masse ont contribué à donner à l'actualité, notion par définition volatile et éphémère, une existence propre. Ils participent de fait à la construction d'un présent historique, à la fois dilaté et insaisissable, dont on a parfois le sentiment que le traitement narratif des médias peut le figer pour mieux restituer « la chaleur », voire accentuer la brûlure de l'événement et concentrer « l'air du temps ».

Depuis plus d'un demi-siècle, les médias audiovisuels, radio et télévision, rendent compte d'une actualité politique, culturelle et sociale tant sur le plan national qu'international. L'intérêt scientifique pour ces sources,

notamment dans l'analyse des relations internationales, est aujourd'hui avéré, même si la discipline historique a mis du temps à dépasser les réticences face aux médias eux-mêmes, puis à adapter ses pratiques et définir des outils et une méthodologie spécifiques pour leur prise en compte dans des corpus d'étude et de recherche.

La démarche s'inscrit pour une part dans la tradition de l'étude des représentations, fondamentale pour la compréhension des relations entre les nations. Que montrent les programmes d'information télévisée de ces relations ? Comment cette représentation a-t-elle évoluée dans les différents formats de l'actualité – presse filmée, journaux télévisés, magazines de reportage ?

Il est certes difficile de mesurer l'impact des médias dans les relations internationales, de déterminer le poids du traitement médiatique dans les relations économiques, culturelles, diplomatiques entre les nations. Toutefois, il est certain que la propagation des images, la mise en scène des relations diplomatiques (poignées de main, visites officielles ou conférences au sommet), les images de guerre et de conflits, participent de la construction et de l'élaboration de ces représentations collectives. En ce sens, la tendance a atteint un sommet avec la diffusion en boucle, sur toutes les chaînes de télévision, des images des attentats du 11 septembre 2001. Sans doute ces attaques terroristes doivent-elles en grande partie leur statut d'événement, dans l'élaboration comme dans les effets, à leur traitement médiatique.

Dès la fin des années soixante-dix, les historiens du politique ont été pionniers dans la prise en compte des sources de la radio et de la télévision. La démarche était innovante et les travaux portaient essentiellement sur l'information télévisée – journaux télévisés, magazines de reportages, débats télévisés et campagnes électorales. Elle fut menée à l'initiative de Jean-Noël Jeanneney pour les étudiants d'un séminaire de

l'IEP avec la collaboration exceptionnelle du département de la recherche de l'Institut national de l'audiovisuel[1].

L'Institut national de l'audiovisuel : conservatoire de la radio et de la télévision

L'INA, fruit du démantèlement de l'ORTF en sept sociétés publiques autonomes, est en charge depuis sa création en 1975 de la conservation et de l'exploitation des programmes de la radio et de la télévision. Cette dimension d'archivage essentielle, au même titre que les autres missions fondatrices de l'institut (formation, production et recherche), a témoigné d'une volonté politique attendue de créer les conditions de conservation d'un patrimoine nouveau, elle constitue un gage de reconnaissance par les pouvoirs publics de la nécessité de préserver les programmes diffusés à la télévision.

D'emblée, la portée du dispositif est toutefois essentiellement utilitaire et vise surtout à permettre dans un contexte de monopole public de radio et télédiffusion, la réutilisation, par les professionnels, de tout ou partie des programmes archivés. Leur accès à des fins d'étude et de recherche n'est pas pour lors pas envisagé et il faut attendre le vote de la loi du 20 juin 1992, qui étend le dépôt légal aux programmes de la radio et de la télévision, pour que la valeur patrimoniale de ces sources soit réellement reconnue.

La réforme de la loi sur le dépôt légal naît en effet dans un contexte de disparition récente du monopole public et de concurrence nouvelle et exacerbée entre secteur privé et secteur public de l'audiovisuel.

---

[1] Les résultats de ces travaux ont fait l'objet d'une publication : Jean-Noël Jeanneney et Monique Sauvage (dir.), *Télévision, nouvelle mémoire Les magazines de grand reportage*, Seuil-INA, Paris, 1982.

La conservation des programmes diffusés par les jeunes chaînes privées échappe alors à l'INA. C'est ainsi qu'émerge la nécessité de mettre en œuvre, au même titre que pour les documents écrits, un dispositif légal de collecte, de conservation et de mise à disposition des programmes de la radio et de la télévision, de façon à permettre la constitution de collections patrimoniales mais aussi à fournir des sources pour l'analyse et la compréhension de l'histoire immédiate.

C'est logiquement à l'INA, riche d'une expérience inégalée en matière de conservation de documents audiovisuels, qu'échoit selon les termes de la loi, cette obligation de conservation patrimoniale et communication des œuvres et documents de la radio et de la télévision françaises à des fins de recherche [2].

Mise en œuvre du dépôt légal de la radio et de la télévision par l'Inathèque

L'Inathèque est le nouveau département de l'institut créé pour mener à bien cette mission. Le décret d'application du 31 décembre 1993 précise le périmètre de la loi, les diffuseurs et les documents concernés et les modalités de versement.

À compter de la prise d'effet de la loi, le 1er janvier 1995, sont déposés les premiers documents concernés par le dépôt légal. Selon le décret d'application, le dispositif concerne au départ 7 chaînes hertziennes et les 5 stations de Radio France. Des phases successives d'extension permettent d'offrir aujourd'hui à l'analyse des chercheurs 52 chaînes de télévision et 17 stations de radio. Depuis septembre 2006, pour mieux répondre aux besoins des usagers qui mènent des travaux comparatistes, l'INA a pris l'initiative de « capter », en dehors du périmètre du dépôt légal,

[2] Loi n° 92-546 du 20 juin 1992 relative au dépôt légal.

trois chaînes internationales d'information continue CNN, BBC World et Al Jaezeera.

Dans le deuxième contrat d'objectifs et de moyens conclu entre l'État et l'INA, à l'horizon 2009, 100 chaînes de télévision et 20 stations de radio seront concernées par le dépôt légal.

La révolution numérique a eu raison du versement de supports enregistrés par les diffuseurs, et dès 2001 l'évolution des techniques a permis de mettre en place un dispositif de captation numérique des programmes diffusés 24 heures sur 24, sept jours sur sept. Ainsi, l'intégralité des flux diffusés est accessible au chercheur qui n'est plus contraint par les termes du décret de restreindre son champ d'étude aux seuls programmes de production ou co-production française soumis aux critères du dépôt légal.

En terme de volume, l'accroissement annuel est de 350 000 heures pour la télévision, 180 000 heures pour la radio.

Ces flux temporels qui ne vivent que le temps de leur diffusion constituent aujourd'hui, grâce à la volonté politique, à la conviction scientifique, à l'évolution des techniques d'enregistrement et de conservation, la mémoire de ce que les médias ont transmis de l'actualité. Celle-ci s'enrichit au fur et à mesure de la diffusion des programmes et est accessible pour les historiens du temps présent au centre de consultation de l'Inathèque.

Depuis 1998, ce centre de consultation est installé en bibliothèque de recherche sur le site de la Bibliothèque François-Mitterrand à Paris. Il accueille sur accréditation les usagers qui justifient d'un objet de recherche.

Ces usagers ont à leur disposition des stations de lecture audiovisuelles (SLAV), postes multimédias qui permettent à la fois la recherche dans les bases de données documentaires de l'INA, la gestion de corpus de recherche par des outils informatiques, le visionnage ou l'écoute des

programmes, ainsi que leur segmentation et annotation. Une assistance documentaire et technique complète ce dispositif.

C'est le travail documentaire qui constitue la valeur ajoutée de ces sources et permet des recherches fines dans des volumes si importants. Chaque programme est décrit dans une notice découpée en champs documentaires dont les requêtes renseignent tant sur le contenu du programme que sur son générique, ses dates ou chaîne de diffusion, le genre ou la collection à laquelle ils sont rattachés… La documentation dite « d'accompagnement » (bulletins de presse, rapport de chef de chaîne…), et les outils de contextualisation nécessaires (conducteurs d'actualité, journaux de programme, grilles de programmes…) sont également disponibles pour une meilleure exploitation des sources.

Les sources antérieures au dépôt légal

Pour définir les bornes temporelles de son sujet de recherche, le chercheur ne peut toutefois se satisfaire, pour l'accès aux sources, de la date de début de la collecte, au titre du dépôt légal, fixée au 1er janvier 1995. L'actualité de la période antérieure regorge d'événements dont le traitement médiatique est riche d'intérêt (construction européenne, guerre d'Indochine, d'Algérie, Guerre froide, dissolution de l'URSS, chute du mur de Berlin…). C'est pourquoi, grâce aux efforts déployés par l'INA, dans le cadre d'un plan de sauvegarde et de numérisation de ses collections, l'accès aux fonds antérieurs au dépôt légal est désormais rendu possible.

Ce plan, démarré en 1999, vise à préserver et sauvegarder les contenus conservés sur des supports menacés de dégradation physique ou chimique, en assurant leur migration sous forme de fichiers numériques. À l'horizon 2015, l'intégralité des fonds menacés, à savoir 830 000 heures, devrait être numérisée, près de la moitié de la tâche est d'ores et déjà achevée.

Cette démarche de dématérialisation des supports facilite aujourd'hui pour les usagers de l'Inathèque l'accès aux programmes de la radio et de la télévision publiques précédant la mise en place du dépôt légal. Les documents sont accessibles par les bases de données qui recensent les fonds conservés par les archives de l'INA depuis sa création. Ils proviennent soit des fonds de la presse filmée (Les Actualités françaises) diffusés dans les salles de cinéma entre 1940 et 1969, soit des archives professionnelles dépositaires des programmes produits ou co-produits par la RTF (1949-1964), l'ORTF (1964-1974) puis les chaînes publiques nées après l'éclatement de l'office en 1975.

Genèse des formats de l'Actualité

Le fonds de la presse filmée, dit des Actualités françaises, est constitué des reportages d'actualités diffusés dans les salles de cinéma par une société cinématographique alors concurrente de Pathé et Gaumont et dont l'activité, commencée en 1940 prit fin en 1969, au moment où les sociétés de la presse filmée perdaient, au profit de la télévision, la faveur des spectateurs français pour ce qui concerne l'information en images.

Les Actualités mondiales créées en juillet 1940 prennent le nom de France Actualités en août 1942, puis de France Libre Actualités en 1944 avant de se désigner sous le nom d'Actualités françaises de 1945 à 1969. Ce fonds, riche notamment des images des années de guerre et d'occupation, fut acquis par l'ORTF en 1969, l'INA en hérita à sa création. Selon l'époque, les moyens techniques disponibles ou encore le contexte international, il est intéressant d'analyser ce qui a été montré aux spectateurs français en matière d'informations internationales : La première réunion de l'Onu en 1946, le discours fondateur de Winston Churchill au Congrès de l'Europe en 1948, la guerre en Palestine en 1948, la mort de Staline en 1950… L'INA conserve aussi des documentaires et reportages

produits par l'Office français d'informations cinématographiques (OFIC). Le fonds compte 160 reportages issus du magazine d'actualité *Ici la France* consacré aux forces françaises libres et des tournages réalisés par les Alliés à Londres, en Afrique, au Moyen-Orient, en Corse et en Afrique du Nord, entre 1940 et 1944. Les films documentaires recensent notamment 34 films sur l'Algérie, 10 sur le Maroc et 15 sur la Tunisie, parmi ceux-ci une quinzaine sont en couleur.

Les débuts de la télévision sont marqués par l'apparition du journal en 1949, à une époque où l'information télévisée est, de fait, monopolisée par les actualités cinématographiques qui fournissent l'essentiel des sujets au nouveau média. Le schéma narratif du journal suit alors le modèle existant dans lequel les sujets sont organisés selon un ensemble cohérent découpé en rubriques (politique, mondanités, catastrophes et sport).

Le présentateur n'a pas encore fait son apparition sur le petit écran et les sujets s'articulent et se succèdent selon un schéma pré-établi, soumis à la forme et aux lois du genre. Les sujets internationaux proviennent d'échanges, passés avec des sociétés de production étrangères, qui circulent d'un pays à l'autre. C'est cette nécessité de satisfaire un public universel, défini en dehors de son appartenance nationale qui explique leur formatage et leur uniformité (*Le président Harry Truman se repose* 21 janvier 1950, *Chapeaux de printemps aux USA* – 4 mars 1950, *La terre glisse près d'Oslo* – 14 octobre 1953 …).

La conscience aiguë des potentialités du média, l'évolution de l'équipement des ménages, l'apparition de matériels plus légers et le perfectionnement des techniques de diffusion transformeront peu à peu les modes de traitement de l'information. Ainsi, très vite, les nouveaux formats de caméra généralisent l'emploi du film 16 mm, rapidement développé et les reportages en direct créent les conditions du spectacle et de l'ouverture sur le monde.

En 1959, c'est l'apparition de *Cinq colonnes à la Une*, premier magazine de grand reportage qui donnera à l'information télévisée ses lettres de noblesse et contribuera à modifier la formule du journal télévisé sous la pression de cette nouvelle concurrence. À l'époque où apparaît le magazine, la guerre d'Algérie ébranle le pouvoir français. C'est un sujet d'information complexe et polémique. Le sujet est pourtant largement abordé dans *Cinq Colonnes*, et fonde en partie sa réputation.

Marc Ferro l'a souligné, « ce sont évidemment les magazines d'actualités qui ont incarné la fonction novatrice de la télévision en ouvrant une fenêtre sur le monde à une époque où, durant les années soixante, l'histoire s'accomplissait au Congo, à Cuba, au Vietnam – loin de l'hexagone »[3].

Quelques éléments de l'histoire des supports d'archivage

L'histoire de l'archivage et de la conservation des documents audiovisuels est étroitement liée à l'évolution des techniques d'enregistrement. La variété des supports et leur conservation – du film aux fichiers numériques en passant par les différents formats de bande magnétiques et le Kinescope – conditionne la consultation des sources.

Les documents de la presse filmée conservés à l'INA réunissent un ensemble de plus de 40 000 reportages et représentent 4 millions de mètres de pellicules. Jusqu'en 1953 les tournages étaient effectués en 35 mm sur pellicule nitrate fragile et facilement inflammable. Ces pellicules ont très tôt été transférées sur support de secours acétate afin d'éviter l'irréparable. L'ensemble du fonds a fait l'objet d'une restauration

---

[3] Marc Ferro, « L'empire de l'image » *in* Marc Ferro et Jean Planchais (dir.), *Les Médias et l'histoire. Le poids du passé dans le chaos de l'actualité,* Paris, CFPJ éditions, 1997.

systématique et d'une migration successive sur support vidéo puis fichier numérique.

Le journal télévisé est l'émission emblématique du « Direct ». C'est pourquoi l'archivage d'un JT dans sa continuité, avec alternance de plateaux, de lancements, de commentaires en direct, de duplex et de reportages, dépend de l'existence préalable de moyens d'enregistrement et de la conservation des supports de ces enregistrements.

Avant l'apparition du Kinescope en 1956, procédé technique qui permet de filmer un écran de télévision afin d'enregistrer en simultané la réalité de la diffusion, il n'existe pas de procédé d'enregistrement. Les reportages diffusés dans le journal sont conservés sur des supports films, la partie qui se déroule en studio, les commentaires ou les entretiens réalisés en direct, sont définitivement perdus. C'est pourquoi les sources écrites qui permettent de rétablir la chronologie et la hiérarchie du programme sont précieux. Le conducteur, en l'absence de « parallèle antenne » permet en effet de reconstruire le sommaire et le générique du journal.

Les kinescopes sont enregistrés sur des supports films entre 1956 et 1974. Tous n'ont pas été conservés et tous ne sont pas intacts, beaucoup ont subi les coups de ciseaux ravageurs de professionnels en quête d'images réutilisables. Des premières années, il reste 3 kinescopes intacts en 1956 au moment de l'affaire de la nationalisation du canal de Suez, et 3 en mai 1958, à l'époque des premiers événements d'Algérie.

C'est vers 1960 que débutent véritablement les enregistrements magnétiques. Les bandes 2 pouces ne servent alors qu'à l'enregistrement des reportages issus des échanges internationaux, régionaux et des retransmissions d'événements politiques ou sportifs. Les supports, très onéreux, sont presque systématiquement recyclés, effacés pour réutilisation. Près de 10 000 supports sont archivés et ont été sauvegardés. Ils ne constituent pas un support d'archivage du JT mais des retransmissions en direct, d'événements, de débats …

Les enregistrements magnétiques de l'intégralité des journaux télévisés, appelés « parallèles antenne », n'apparaissent dans les rédactions qu'en 1976. Après cette date, les diffuseurs déposent systématiquement à l'INA les enregistrements magnétiques de toutes les éditions du journal.

Ce que montrent les journaux télévisés, ou les magazines d'information, de l'actualité internationale est, à compter de cette période, plus facilement accessible au chercheur.

Désormais, dans un contexte de surabondance d'images et de sons, l'actualité, parfois créée pour et par le média à l'échelle planétaire, continue de se diffuser essentiellement au travers des programmes d'information de la radio et de la télévision. L'INA offre aujourd'hui à des publics variés un accès possible à ces sources qui peu à peu se sédimentent – de l'actualité la plus brûlante à une actualité plus ancienne et dépassionnée – et au chercheur la possibilité d'une distance lucide et critique face à l'événement et à son traitement médiatique.

Les archives françaises du film à Bois d'Arcy

***S**ÉBASTIEN **L**E **P**AJOLEC*

Après avoir échoué à mettre la main sur la cinémathèque française (« l'Affaire Langlois » en février 1968), l'État, en la personne d'André Malraux, crée en 1969 le « Service des archives du film ». Placé sous la tutelle de la direction du patrimoine du Centre National de la Cinématographie (CNC), ce service doit pallier aux insuffisances de la cinémathèque dans l'inventaire et la conservation des films. Il apparaît dans le même temps comme un moyen pour les pouvoirs publics de reprendre en main la protection et la diffusion du patrimoine cinématographique ; ces missions avaient jusqu'alors été assumées par la cinémathèque française, un organisme privé et indépendant créé en 1936. La naissance de cette nouvelle structure témoigne donc à la fois d'un esprit de revanche contre la cinémathèque (au même moment l'État diminue de manière drastique ses subventions) et d'une inquiétude sincère concernant le sort des films sur support nitrate (inflammable) entreposés dans le fort de Bois d'Arcy (Yvelines). Le « Service des archives du film » a pour objectifs d'optimiser les conditions de conservation des films, par la construction de bâtiments répondant à des normes strictes, et dans le même temps de collecter, inventorier, sauvegarder, restaurer et cataloguer les documents conservés.

En près de quarante ans, sa collection de films (courts et longs métrages ; actualités, documentaires, fictions et publicités) s'est considérablement enrichie, en partie grâce à des dépôts volontaires, des dons et des acquisitions. Mais, cette croissance exponentielle résulte principalement de l'instauration, en 1977, du dépôt légal des films dont le

« Service des archives du film » a la charge. S'appliquant à l'origine aux seules œuvres hexagonales, le dépôt légal, élargi par la loi du 20 juin 1992 et le décret du 31 décembre 1993, concerne aujourd'hui les producteurs de films français, les distributeurs de films étrangers diffusés en salles (courts et longs métrages) et les commanditaires de films publicitaires ou institutionnels[1]. Rebaptisée « Archives françaises du film », l'institution a accompli un énorme travail de conservation (participation à des programmes de recherche nationaux et internationaux, veille technologique quotidienne sur l'état des copies) et de restauration (lancement en 1991, par le ministère de la Culture, d'un plan de sauvegarde et de restauration des films anciens qui a permis de sauver plus de 15 000 œuvres en 15 ans).

Elle a également cherché à organiser une meilleure connaissance de sa collection en établissant une base de données qui regroupe un ensemble structuré d'informations pour la description de chaque film répertorié. La description du contenu est constituée d'un résumé et de mots-clés correspondant aux sujets traités. Le genre du film apporte des précisions quant à la forme de la narration, aux techniques utilisées pour le tournage, au style ou au mode de production. Le film est également identifié en fonction d'une liste de thèmes et de sous-thèmes commune à l'ensemble des collections des Archives françaises du film. Cette indexation était un préalable indispensable afin que les chercheurs puissent accéder aux films collectés. Mais, pendant longtemps, les conditions de consultation (nombre de postes, horaires, emplacement géographique…) des près de 100 000 films archivés (couvrant toutes les périodes du pré-cinéma jusqu'à nos jours et répartis moitié-moitié entre fictions et documentaires) à Bois d'Arcy ont limité l'exploitation scientifique de ce trésor.

---

[1] Pour les courts métrages, le dépôt consiste en une copie positive de qualité parfaite. Pour les longs métrages doivent être déposés un élément intermédiaire de tirage ou une copie positive neuve, un film-annonce ainsi que le matériel publicitaire (affiche, affichette, photos d'exploitation, dossiers de presse). Les films étrangers ou institutionnels diffusés en France à moins de six copies sont exemptés de l'obligation de dépôt.

Le processus de numérisation des collections pour consultation, enclenché par les Archives françaises du film en 2006 et censé se poursuivre de façon continue dans les prochaines années, a changé la donne. Depuis novembre 2006, en effet, deux centres de consultation sont à la disposition des chercheurs : un centre à Bois d'Arcy même ainsi qu'un centre parisien au rez-de-jardin de la BNF, en salle P (salle « Audiovisuel » partagée avec la BNF et l'INA). La consultation des films est accessible aux chercheurs, aux professionnels ou aux particuliers justifiant de critères ouvrant droit à accréditation (thèses, recherche spécifique, programmation, etc.). Les accréditations et les réservations peuvent être obtenues en ligne, *via* le site internet http://www.cnc-aff.fr. À Bois d'Arcy**,** les films sont consultables par les chercheurs et autres consultants accrédités, sur pellicule ou support numérique, tandis qu'à la BNF les films numérisés (près de 5 000 pour l'instant) sont consultables sur des consoles individuelles. Un programme ambitieux de numérisation est d'ores et déjà développé par le CNC afin qu'à terme l'essentiel des collections devienne consultable sur le site de la BNF.

Les Archives françaises du film entrent donc dans une nouvelle phase de développement centrée sur la valorisation des collections désormais inventoriées, ce dont témoigne la mise en ligne sur leur site internet de 20 000 (chiffre de 2006, il a donc déjà été largement dépassé) fiches documentaires (dont 17 000 concernent les longs et courts métrages de fiction, principalement français), issues de la base de données des Archives Françaises du Film, concernant des documents tournés de 1883 à nos jours. Au fil des mois, la base de données en ligne s'enrichit au fur et à mesure de l'évolution des indexations. On peut explorer les fiches à travers une recherche simple : par titre, année de production, personnalité. La recherche avancée permet d'interroger la base à partir de critères supplémentaires tels que le genre, le générique, les lieux de tournage, le résumé ; le 10 octobre 2007, ces critères fonctionnaient pour 27 972 films (dont 5 379 de « non-fiction »).

Enfin, une recherche thématique est également possible, bien qu'elle ne concerne encore qu'une petite partie de la collection. Elle porte, en effet,

sur 3 000 notices documentaires couvrant la période 1898-1950, là encore, l'enrichissement du catalogue est annoncé. Cet outil sera à terme (quand les plus de 100 000 titres seront thématisés) très précieux pour les chercheurs. Actuellement les thèmes proposés sont les suivants : armée, arts et spectacles, découverte de la France, découverte du monde, économie, histoire et politique, industrie et artisanat, nature, santé, sciences et technologies, société, sports et loisirs. Chaque thème est organisé en sous-thèmes, par exemple le thème « histoire et politique » se décompose en quatorze entrées : actualités cinématographiques, colonisation et colonies, idéologie, luttes sociales et syndicales, mouvements et organisations, portraits et événements officiels, histoire de France, Première Guerre mondiale, après-guerre (1918-1925), Front populaire (1936-1939), Guerre d'Espagne (1936-1939), Seconde guerre mondiale, régime de Vichy (1940-1944), après-guerre (1946-1955).

Qu'il s'agisse de la mise en ligne de ressources documentaires ou de l'amélioration de l'accessibilité aux documents, la recherche sur les archives cinématographiques vit donc un tournant grâce à la politique impulsée par les CNC, une action rendue possible par les nouvelles technologies et des investissements financiers. Si on peut s'étonner que la consultation des Archives du film français ait lieu à la BNF plutôt que dans les bâtiments de la cinémathèque française[2], il faut reconnaître qu'avec le temps la coopération entre les deux structures s'est nettement améliorée. Aujourd'hui, elles sont même symboliquement reliées par la passerelle Simone de Beauvoir, ce qui facilite concrètement la pratique des chercheurs. Ultime signe d'une collaboration au service de la recherche, les Archives françaises du film ont récemment déposé à la Cinémathèque française 12 000 découpages, scénarii et continuités dialoguées datant des années 1930-1960, ces documents seront prochainement accessibles à la BIFI.

---

[2] On retrouve ici le dédoublement déjà présent à la création de l'institution en 1969.

Référence : la revue *1895* a consacré son n° 41 (octobre 2003) à la question des archives cinématographiques

Archives françaises du film, à Bois d'Arcy

Coordonnées
Archives françaises du film
7 bis, rue Alexandre-Turpault
78395 Bois d'Arcy

Horaires
Lundi au jeudi : 9h - 12h30 – 13h30 - 17h
Vendredi : 9h - 12h30 – 13h30 - 16h

Renseignements
Tél : 01 30 14 80 86
courriel : consultation@cnc.fr
Site : http://www.cnc-aff.fr

BNF

Lieu de consultation
Salle P – Audiovisuel, au rez-de-jardin

Horaires
Lundi 14h30 - 19h
Mardi au vendredi : 9h30 - 13h – 14h - 19h

Renseignements
Tél : 01 45 86 74 11

La Bibliothèque du film

***S**ÉBASTIEN **L**E **P**AJOLEC*

L'avènement de la Bibliothèque du film (BIFI) s'inscrit dans le profond bouleversement qui a marqué la réflexion sur l'organisation du patrimoine cinématographique lors des deux dernières décennies. À travers l'évolution de la BIFI, dans ses lieux et dans ses statuts, apparaissent les atermoiements des différents partenaires (principalement les pouvoirs publics et la Cinémathèque française, qui est une association de type loi 1901 largement subventionnée par l'État). L'institution BIFI a vu le jour en décembre 1992. Cette naissance s'insérait alors dans un projet intitulé « Palais du cinéma », lequel fut abandonné définitivement après avoir été modifié à plusieurs reprises. Alors que ce projet était encore dans les cartons du ministère de la Culture, la BIFI a été ouverte en décembre 1996 dans un site temporaire, au numéro 100 de la rue du Faubourg Saint-Antoine. Elle y est restée pendant neuf ans avant de s'installer dans le nouvel emplacement de la Cinémathèque française au 51, rue de Bercy.

La création de la BIFI a comblé un manque, bien que d'autres institutions l'aient précédée comme la bibliothèque publique « André Malraux » à Paris (consacrée au cinéma, elle a quitté le boulevard Raspail pour rejoindre le Forum des Images aux Halles), la Cinémathèque de Toulouse (bibliothèque et fonds documentaires) et l'Institut-Lumière (bibliothèque) à Lyon. Mais, la BIFI a représenté une innovation décisive par l'importance des fonds et des moyens de les traiter dont elle disposait par rapport à ces

structures antérieures[1]. Qu'il s'agisse d'ouvrages, de périodiques ou d'archives, la BIFI a centralisé, à partir de 1994, les fonds documentaires accumulés tout au long de leur existence par d'autres institutions : livres, revues, scénarios et revues de presse issus de la Fémis (ex-Institut Des hautes études cinématographiques) ; ouvrages, dessins, photographies et fonds d'archives provenant de la cinémathèque française ; affiches transférées depuis le Service des archives du film du Centre national de la cinématographie. Par ailleurs, depuis sa création, la BIFI a constitué une collection de 2 400 DVD et 2 700 VHS, regroupant des films des cinq continents, des grands classiques du patrimoine aux sorties les plus récentes.

La BIFI doit donc être considérée comme la première des institutions françaises consacrées au cinéma à avoir proposé une vision cohérente en termes de fonds documentaires. Sa principale ambition consiste à concilier deux missions fondamentales : le devoir de conservation et le service de consultation. Dès 1996, les fonds récupérés ont ainsi été mis à la disposition du public dans des conditions très satisfaisantes : catalogue informatisé des fonds et numérisation de nombreux documents. Au fil des années, la BIFI n'a cessé d'enrichir ses ressources documentaires, grâce à l'acquisition et au dépôt de nouveaux fonds, pour satisfaire un public compose de professionnels, d'étudiants et de chercheurs. Outre une bibliographie de 21 000 ouvrages (en plusieurs langues) dédiée au cinéma (de l'autobiographie d'acteurs et de réalisateurs aux essais historiques, sociologiques, juridiques, économiques et esthétiques sur le Septième art), la BIFI offre au chercheur une documentation précieuse sur les processus de fabrication (écriture, production, tournage) et de réception des œuvres cinématographiques. Ce lieu de consultation est complété par un site internet (http://www.bifi.fr) très riche.

Les fonds contiennent une vaste collection iconographique regroupant

---

1 Voir Marc Vernet, « La BIFI 1992-2001. Patrimoine et management », *Bulletin des bibliothèques de France*, 2001, n° 5, p. 62-72.

plus de 20 000 affiches françaises et internationales, près de 12 000 dessins (de la maquette de décor au story-board) et 500 000 documents photographiques (promotion, tournage, personnalités). 30 000 photos et l'intégralité des affiches et des dessins ont été numérisées et sont consultables sur ordinateurs, en libre accès, dans la médiathèque de la BIFI ; les documents non numérisés sont consultables sur rendez-vous à l'iconothèque de la BIFI. Une telle collection met en évidence les connexions établies entre le cinéma et les autres arts : architecture et décors, arts graphiques et photographie. La réception des films constitue un autre domaine très bien couvert par la BIFI à travers un important ensemble de périodiques spécialisés, plus de 400 titres (français, européens, canadiens et américains) ainsi qu'une centaine de revues et magazines toujours en activité. Le tout est proposé en libre accès, à l'exception des supports anciens et précieux consultables à l'espace chercheurs. S'y ajoute presque 20 000 revues de presse consacrées à des longs métrages, français ou étrangers, sortis dans l'hexagone depuis 1945. Ces documents ont été intégralement numérisés et sont consultables avec une navigation très simple sur des écrans d'ordinateur. Les dossiers, classés par films, permettent de retrouver les discours tenus sur les œuvres lors de leur sortie (et parfois de leur reprise) dans les quotidiens et les hebdomadaires nationaux. On redécouvre ainsi les polémiques provoquées par l'immoralité de *Et Dieu créa la femme* (Roger Vadim, 1956) ou par la censure de *La Religieuse* (Jacques Rivette, 1966). Surtout, cette formidable masse d'informations met en lumière l'évolution du statut social accordé au cinéma et la place qu'il occupe dans les débats de société sur des thèmes tels que l'émergence de la jeunesse, l'émancipation des femmes, l'évolution du regard porté sur les homosexuels et les transformations du discours sur les grands ensembles. Il faut noter que cette documentation s'accroît de manière constante puisque la BIFI la tient à jour au fur et à mesure des nouvelles sorties et des rééditions en salles.

Enfin, la BIFI procure aux chercheurs, en accès réservé, la possibilité de consulter des fonds d'archives, provenant pour une part de la

Cinémathèque française et pour le reste de dons et dépôts, reçus par la BIFI de la part de personnes physiques (réalisateurs, scénaristes, scriptes, chefs opérateurs, acteurs...) ou morales (maisons de production ou de distribution...). Il est notable que ces dons et dépôts ont été largement suscités par la qualité du travail effectué par l'institution. Cet enrichissement constant des fonds traduit la confiance que les dépositaires accordent à la BIFI pour valoriser les archives déposées[2]. Outre la rigueur de leur traitement, c'est surtout la simplicité de la mise à disposition des documents et la compétence du personnel qui fait de la BIFI un lieu indispensable pour qui travaille en historien sur le cinéma. Dans un espace doté de 8 tables de consultation, cette collection propose actuellement 15 000 dossiers d'archives répertoriés dans 73 fonds. Ces dossiers comportent différents types de documents : archives scénaristiques, de tournage, de production et de distribution ; dossiers juridiques ; correspondances ; coupures de presse… Le chercheur peut ainsi s'intéresser aussi bien à des problématiques économiques (le Fonds du Crédit national qui avançait de l'argent aux producteurs jusqu'à la fin des années cinquante), qu'à l'histoire d'événements institutionnels (le Fonds du Festival de Cannes) ; mais aussi aux sociétés de production (des documents d'autant plus précieux que l'on sait que de nombreuses structures ont disparu sans laisser de traces) et aux réalisateurs français (François Truffaut, Louis Feuillade, Costa-Gavras ou Louis Malle) et étrangers (Fritz Lang, Friedrich Murnau, etc.).

---

[2] Rappelons néanmoins le terrible incendie qui a touché en février 2002 un entrepôt de Roye (Somme), dans lequel des archives de la BIFI étaient stockées.

Coordonnées
Médiathèque – BIFI
51 rue de Bercy
75012 Paris

Ouvert du lundi au vendredi, sauf jours fériés
Bibliothèque et Vidéothèque : 10h - 19h
Iconothèque et Espace chercheurs : 13h - 18h

Tél : 01 71 19 32 32
Télécopie : 01 71 19 32 31
Courriel : cid@bifi.fr

La Bibliothèque de documentation internationale contemporaine : un fonds documentaire audiovisuel pour l'étude des relations internationales

***R**OSA **O**LMOS*[1]

La BDIC fut créée en 1917 sous le nom de Bibliothèque et Musée de la guerre grâce à l'initiative du couple Henri Leblanc et Louise Charlier qui ont constitué dès 1914 un fonds exceptionnel, documentaire, muséographique, iconographique et graphique. Un regard sur les archives photographiques dans l'appartement des fondateurs nous permet de découvrir les différents espaces qui accueillaient l'immense collection d'affiches, d'estampes, de dessins, de peintures, de photographies, de documents divers et d'objets de tous ordres mais aussi de provenance diverse, réunis avec la volonté de servir à l'étude de la Première Guerre mondiale.

Dès sa conception, la BDIC a été considérée comme « un laboratoire d'Histoire » et à travers le temps, elle perpétua sa mission de rassembler et d'exploiter des documents de toute nature pouvant apporter des informations aux historiens. Aussi, quelques années plus tard, les premiers responsables, Camille Bloch et Pierre Renouvin, ont orienté cette collecte considérable vers d'autres axes de recherche. La BDIC devint alors une bibliothèque spécialisée dans l'étude des relations internationales du XXe siècle en y regroupant toutes les thématiques adjacentes.

En 1949, elle reçoit le premier gros apport documentaire sonore : la direction des Domaines de la Seine agissant comme centralisateur des

---

[1] Responsable du secteur audiovisuel à la BDIC.

opérations de la « Confiscation Pétain », lui fait don de 800 disques et textes écrits des discours et audiences du maréchal Pétain de 1917 à 1944. Progressivement d'autres dons et quelques acquisitions de documents en support sonore et image animée viennent enrichir et compléter ses collections.

À la fin des années 1970, l'apparition de nouvelles techniques d'enregistrements sonores plus accessibles – ainsi qu'un nouveau support de film pour un large public, le vidéogramme – vont permettre au milieu universitaire, vite conquis, d'utiliser ces images pour étudier les faits historiques. Le séminaire de Marc Ferro « Cinéma et Histoire » à l'EHESS donnera un véritable élan de reconnaissance à ce support documentaire.

Le projet de création du secteur audiovisuel de la BDIC prendra ainsi forme au début des années 1990 à la demande pressante des chercheurs souhaitant accéder à ce type de source et, pour une bonne partie du milieu universitaire et des bibliothèques, avec une réelle prise de conscience de son apport à la connaissance historique. En 1993, un espace sera spécialement aménagé à l'intérieur de la bibliothèque sur le site de Nanterre, pour réunir tous les documents audiovisuels existants dans l'établissement, donnant lieu à l'installation de postes de consultation et d'une infrastructure technique pour le fonctionnement du nouveau service.

La constitution d'un fonds audiovisuel

La constitution et l'enrichissement de ce fonds veille à respecter trois axes privilégiés de recherche :

– L'histoire des relations internationales et des guerres, les thématiques socio-économiques transnationales surgies de certains conflits, les émigrations politiques.

– La décolonisation et les luttes de libération nationale, le pacifisme, le féminisme et l'évolution des Droits de l'homme.

– L'observation critique de l'évolution interne des aires géopolitiques et de leurs nombreux paramètres régionaux, ethniques, religieux et sociaux.

Notre service[2] a concrètement la mission d'enrichir les fonds audiovisuels grâce à trois activités essentielles : l'achat de documents sonores, et principalement de films documentaires et de fiction auprès des distributeurs institutionnels et de producteurs divers ; la réception de dons d'archives sonores et audiovisuelles ou de documents audiovisuels provenant d'associations, de chercheurs ou d'autres producteurs ; et enfin le dépôt de rushes (originaux ou copies), de films documentaires. Le service audiovisuel réalise la production d'archives et de documents audiovisuels dans le cadre de ses activités scientifiques et pédagogiques.

Ces trois voies – d'approvisionnement de production et de diffusion – permettent de rassembler un éventail de documents audiovisuels très diversifié dans sa forme et complémentaire dans son contenu. Cataloguées depuis 1993, les notices du fonds audiovisuel sont consultables à distance par le SUDOC (Système universitaire de documentation, www.sudoc.abes.fr) ou à travers notre catalogue en ligne en caractère latin sur le site web de la BDIC (www.bdic.fr).

Les « collections audiovisuelles » BDIC

La BDIC produit trois collections principales.

« Mémoires vivantes ». Créée en 1995, cette collection inaugure la production d'archives audiovisuelles à la BDIC avec l'enregistrement audiovisuel ou sonore de témoignages d'acteurs de l'Histoire. Plusieurs séries d'entretiens sont en cours de réalisation. Quelques témoignages

sont réalisés dans le cadre des expositions du Musée d'histoire contemporaine[3].

« Lundis de la BDIC ». Ce sont les enregistrements audiovisuels de nos activités scientifiques. Ils sont une source d'information importante pour de nombreux historiens et spécialistes qui y participent en abordant des thèmes de recherches et des sujets d'actualités sur l'Histoire contemporaine[4].

« Écritures du passé ». Ce séminaire est organisé depuis 2006 par le service audiovisuel et pédagogique de la BDIC en collaboration avec le département des Arts du spectacle de l'université de Paris X - Nanterre qui invite des documentaristes, des chercheurs et des spécialistes de l'image à parler des traces et des formes d'écritures de l'histoire[5].

Un survol thématique du catalogue audiovisuel permet d'établir une cartographie du fonds et d'apprécier l'éventail de sujets que nous traitons régulièrement. Son objectif reste de compléter les collections existantes en produisant de nouvelles sources, et en effectuant une recherche systématique de documents audiovisuels sur certains sujets de prédilection, afin d'offrir un ensemble de qualité à nos lecteurs. On peut espérer que le service audiovisuel de la BDIC représente une petite agora pour le monde de la recherche en histoire contemporaine. Le contact privilégié avec des chercheurs et des historiens lors des rencontres scientifiques et pédagogiques, et la valorisation de nos fonds nous aident à percer de nouveaux axes d'étude en découvrant de nouvelles sources, et en collaborant à de nouveaux projets.

Telle apparaît la spécificité du travail de notre institution.

Actuellement, notre fonds comporte un nombre d'environ 5 000 documents, dont une part de films documentaire et de fiction. Le fonds audiovisuel que nous présentons dans cet article – sans prétendre à

---

[3] Mot-clé : Mémoires vivantes.
[4] Mot-clé : Lundis de la BDIC.
[5] Mot-clé : Écritures du passé.

l'exhaustivité – peut être considéré comme totalement propre à la BDIC et ayant été produit ou collecté les dix dernières années. Il s'agit donc d'un fonds original, complémentaire de ceux d'autres organismes.

Première Guerre mondiale[6]

– *Attaque à la baïonnette à Bois Leprêtre* (1914). Images d'archives en cours de restauration au CNC.
– Rushes du film *Poilus d'ailleurs* : Entretiens d'anciens combattants des troupes coloniales antillaises et africaines (1998). Auteur : Mehdi Lallaoui.
– Nombreux documents sonores et documentaires.

Guerre d'Espagne[7]

– Fonds FACEEF (Federación de asociaciones y centros de españoles emigrantes en Francia). Nombreux témoignages de républicains espagnols, conférences et colloques sur l'exil républicain espagnol (1995-1997).
– Rushes du film *Brigadistes*. À l'occasion du cinquantième anniversaire des Brigades internationales à Madrid en 1986, les anciens d'Espagne témoignent. Fonds Mémoire grise de l'Est.
– Rushes du film *Guerrilleros*. Entretiens des membres de la guérilla antifranquiste de Léon-Galice. Auteurs : Herta Alvarez et Odette Martínez.
– Rushes du film *Le Val d'Aran* (2000). Auteur : Jorge Amat.

---

6 Mot-clé : Guerre mondiale (1914-1918).

7 Mots-clés : Espagne – 1936-1939 – (Guerre civile) – Participation étrangère – Réfugiés espagnols – France – XXe siècle – Guérilla – Brigades Internationales.

– Rushes du film *Camarades, c'est tout ce que nous pouvons faire pour vous*. Entretien de Roger Codou, ancien brigadiste. Auteur : Ismael Cobo.

– Rushes du film *Siempre sera Pastora*. Entretiens de résistants antifranquistes (2004). Auteur : Ismael Cobo.

– Rushes du film *Dernier voyage à Madrid, le temps des brigadistes.* Cérémonies de commémoration des Brigades internationales à Madrid en novembre 1996. Auteur : Fernando Malverde.

– Rushes du film *Desmemoria.* Tournage de la « Caravana de la memoria ». Nombreux entretiens des résistants antifranquistes (2002). Auteurs : Isabelle Brémond-Salesse et Odette Martínez.

– Rushes du film *L'Album de Juliette.* Entretien de Juliette Tenine, volontaire de la guerre d'Espagne (2004). Auteurs : Odette Martínez et Jean-Claude Mouton.

– Dans la collection « Mémoires Vivantes ». Nombreux témoignages sonores et filmés des personnes ayants participé à la Guerre d'Espagne et à la résistance antifranquiste en Espagne. Auteurs divers.

– Dans la collection « Lundis de la BDIC ». Nombreuses séances consacrées au sujet.

– Cet ensemble comporte aussi des productions documentaires de la télévision catalane, de nombreux documents sonores et audiovisuels de colloques et séminaires organisés par la BDIC, l'UFR d'études ibériques de l'Université de Paris X - Nanterre et d'autres institutions impliquées dans l'étude de la Guerre d'Espagne.

Deuxième Guerre mondiale[8]

– Rushes du film *L'été de la liberté.* Entretien sur la Libération de Paris. Témoignages de résistants, des hommes politiques, représentants de la société civile, combattants connus ou anonymes. Auteur : Fernando Malverde.

– Rushes du film *Ils habitaient notre quartier*. Entretiens des enfants déportés du quartier de Belleville à Paris. Auteur : Fernando Malverde.

– Rushes de plusieurs entretiens filmés avec d'anciens déportés. Réalisation de Fernando Malverde.

– Rushes du film *Sisters in Resistance.* Entretiens de Geneviève de Gaulle Anthonioz, Anise Postel-Vinay, Jacqueline Péry et Germaine Tillion (1993-1999). Auteur : Maia Wechsler.

– Rushes des films *Croire ?, Trahir ?, Agir ? Mentir ?* de la série « Choix des hommes » (2000-2001). Témoignages de Georges Soubirous, Paul Nothomb, Gilbert Brustlein et Jacques Bureau. Auteur : Georges Mourier.

– Rushes du film *Déserteur de la Wehrmacht*. Entretien de Ludwig Bauman (2000). Auteur : Guillaume Dreyfus.

– Entretien sonore de Charles Michalak pour les besoins du film *Ni travail, ni famille ni patrie : Journal d'une brigade FTP-MOI* (Francs-tireurs partisans français Main d'œuvre immigrée). Auteur : Mosco.

– Dans la collection « Mémoires vivantes » : série d'entretiens avec d'anciens déportés réalisés entre 1996 et 2006 (Georges Soubirous, André Rogerie, André Sellier, Serge Foiret, Lucien Fayman, Jean Mialet, Sophie Rolbant, Guy Barbier de Courteix). Auteurs divers.

– Série d'entretiens avec d'anciens résistants. Auteurs divers.

---

8 Mots-clés : Guerre mondiale (1939-1945) – Résistance ; Déportation – France – Récits personnels.

– Série d'entretiens avec des membres de l'ADIR (Association des anciennes déportées et internées de la Résistance) et du réseau FTP-MOI (2005) : Jacob Smuliewicz, Etienne Raczymow. Auteurs divers.

– Dans la collection « Lundis de la BDIC » : nombreuses séances consacrées à la Deuxième Guerre mondiale.

– Dans la collection « Ecritures du passé » : intervention du documentariste Daniel Cling sur le thème de la transmission de la mémoire de la déportation dans le cadre familial.

Communisme en Europe[9]

– Fonds du groupe de recherche Mémoire grise à l'Est. La mémoire du communisme à l'Est.

Documents sonores collectés entre 1985 et 1992 sur l'Albanie, la Hongrie, la Bulgarie, la Pologne, la RDA, l'ex-RDA, la Tchécoslovaquie, la Yougoslavie, l'URSS, la Russie, la Lituanie. Et enquête sur « la perception du socialisme réel » dans six pays de l'Europe centrale et orientale, rassemblés à l'occasion de missions sur le terrain par les membres et collaborateurs de l'équipe de recherche : 380 cassettes audio, soit près de 250 interviews, dont une part importante a été effectuée avant la chute des régimes communistes.

– Rushes du film *Mémoire d'ex. Histoire du PCF de 1920 à nos jours*. (1990). Auteur : Mosco.

– Rushes du film *Tricher ?* Entretien avec Jacques Rossi. Auteur : Georges Mourier.

– Entretiens sonores du fonds établis maoïstes. Auteur : Marnix Dressen.

---

9 Mots-clés : Communisme – Histoire – XXe siècle ; Europe de l'Est – Politique et gouvernement – 1945-1989 ; Communisme – France – XXe siècle.

Guerre d'Algérie[10]

– Rushes du film *Le Silence du fleuve : 17 octobre 1961* (1995). Auteur : Medhi Lallaoui.

– Rushes du film *Le Massacre du Setif : un certain 8 mai 1945* (1995). Auteur : Medhi Lallaoui.

– Rushes du film *Combattre ?* Entretien avec Abdelkader Rahmani. Rushes du film *Servir ?* Entretien de Hélie de Saint Marc. Auteur : Georges Mourier. Enregistrement sonore du débat après la projection du film avec les historiens Jacques Delarue et Gilles Manceron.

– Fonds Front de libération nationale. Entretiens sonores d'une trentaine de membres du FLN en Algérie, réalisés par l'historien Daho Djerbal entre 1989 - 1995 (don en attente).

Mai 68[11]

– Rushes du film *Un Pavé dans l'écran* (1998). Entretiens des journalistes d'ORTF. Auteur : Fernando Malverde.

Guerre d'ex-Yougoslavie[12]

– Rushes du film *Mourir à Dubrovnik* (1991). Auteur : Philippe Lobjois.

---

[10] Mots-clés : Algérie 1954-1962 – (Guerre d'Algérie) ; France – Histoire – 1954-1962 (Guerre d'Algérie) ; Front de libération nationale.

[11] Mots-clés : France – 1968 (journées de mai).

[12] Mot-clé : Guerre dans l'ex-Yougoslavie (1991-1996).

Exil et Immigration[13]

– Rushes des films *Un siècle d'immigration en France* (1999), *Du bidonville aux HLM* (1992), *Et la lumière fut* (1999). Auteur : Mehdi Lallaoui.

– Rushes du film *Blessures chiliennes*. Auteur : Fernando Malverde.

– Rushes de sept films de notre atelier « Archives audiovisuelles » sur le bidonville de Nanterre, réalisés par les étudiants du département Arts du Spectacle UPX - Nanterre (2005) et sur le thème de l'immigration (2007, en cours de réalisation).

Dans la collection « Mémoires vivantes » :

– Entretiens réalisés pour l'exposition *Toute la France, histoire de l'immigration au XX*e *siècle* du Musée d'Histoire contemporaine - BDIC en 1998.

– Série d'entretiens avec des exilés argentins, en cours de réalisation depuis 2006 par l'historien Bruno Groppo.

– Fonds Exil argentin. Entretiens sur l'exil argentin réalisés par les étudiants de l'Institut d'études politiques dans le cadre du trentième anniversaire du coup d'État en Argentine avec l'appui de la mission des Droits de l'homme du ministère des Affaires étrangères (don en attente).

Droits de l'Homme[14]

– Rushes du film Parcours de militants (France, 2004). Auteur : Gilles Manceron.

---

[13] Mots-clés : France – Émigration et immigration – XXe siècle ; Chiliens – France – XXe siècle ; Argentins – France – XXe siècle.

[14] Mots-clés : Défense des droits de l'homme - XXe siècle ; Terrorisme d'Etat – Argentine ; Liberté de presse – Cuba – 1945.

– Enregistrement du colloque dans le cadre de l'exposition *Droits de l'homme, combats du siècle* du Musée d'Histoire contemporaine – BDIC.

– Fonds *Memoria Abierta*. Cédérom. *Otras voces de la historia : exhibition virtual*. Archives orales (2002).

– Rushes du film *À parti unique, journal unique* : la presse cubaine de la république. Entretien des personnalités de la presse à Cuba (2003). Auteur : Jorge Masetti.

À ce survol thématique, nous devons ajouter les documents audiovisuels de CESAME (Centre pour la sauvegarde de la mémoire populaire) sur le syndicalisme en Bolivie et au Pérou, les enregistrements sonores du fonds André Camp de l'ORTF, de nombreux témoignages de la collection « Mémoires vivantes » sur divers thèmes, et les rushes de plusieurs tournages de Mehdi Lallaoui. Ces archives ne sont consultables que sur rendez-vous.

BDIC
6 allée de l'Université
92001 Nanterre cedex

Service audiovisuel BDIC (horaires d'ouverture) :
Lundi : 11h - 18h
mardi – vendredi : 9h30 - 18h
samedi : ouverture sur rendez-vous
Informations
rosa.olmos@bdic.fr - tél : 01 40 97 79 63
jean-jacques.compain@bdic.fr - tél. 01 40 97 79 19