
Jean-Pierre Bertin-Maghit & Béatrice Fleury-Vilatte, eds, *Les Institutions de l'image*

Préface de Marc Ferro. Paris, Éditions de l'EHESS, 2001, 252 p., bibl., index (« L'Histoire et ses représentations » 4)

Alain Morel

**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/19622>

DOI : [10.4000/lhomme.19622](https://doi.org/10.4000/lhomme.19622)

ISSN : 1953-8103

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2003

Pagination : 352-355

ISSN : 0439-4216

Référence électronique

Alain Morel, « Jean-Pierre Bertin-Maghit & Béatrice Fleury-Vilatte, eds, *Les Institutions de l'image* », *L'Homme* [En ligne], 167-168 | 2003, mis en ligne le 11 septembre 2008, consulté le 24 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/19622> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lhomme.19622>

Ce document a été généré automatiquement le 24 septembre 2020.

© École des hautes études en sciences sociales

Jean-Pierre Bertin-Maghit & Béatrice Fleury-Vilatte, eds, *Les Institutions de l'image*

Préface de Marc Ferro. Paris, Éditions de l'EHESS, 2001, 252 p., bibl.,
index (« L'Histoire et ses représentations » 4)

Alain Morel

- 1 ACTES D'UN colloque sur le thème « Images et sciences sociales », ce livre prolonge les réflexions initiées par Marc Ferro sur les relations entre société, politique et production cinématographique, au moyen de vingt-trois contributions traversées par plusieurs interrogations. Comment les événements sont-ils traités par les cinéastes, quelles questions se sont-ils posés en les mettant en scène ? Leur propos est-il convenable pour les pouvoirs en place et pour le public ? En réponse à ces questions, les auteurs ont analysé des films, leur construction et leur forme narrative. Ils se sont aussi efforcés d'intégrer à leur analyse, et c'est là l'ambition sociologique de leur projet, l'influence ou le contrôle exercés par l'environnement sociopolitique dans lequel fictions et documentaires ont été conçus et produits. Cet environnement – qui inclut aussi le champ spécifique de la production cinématographique de l'époque¹ – a été principalement abordé à partir des institutions ayant un pouvoir d'intervention sur la production audiovisuelle. Pour décrire ce pouvoir, les auteurs ont mis à contribution les archives propres à cette production : versions du scénario, contrats et budgets, dossiers de commission de censure, dossiers de presse, analyses de la critique, confessions des réalisateurs. On y trouve la trace des multiples contraintes, auxquelles les cinéastes ont eu à faire face, soit en s'y pliant, soit en les anticipant, soit en négociant. Les réalisateurs soviétiques, par exemple, ne parvenaient à faire leur film qu'après avoir surmonté tous les obstacles mis en place par le Goskino², de l'écriture du scénario jusqu'à la distribution, en passant par le contrôle du tournage et du montage, le visa de sortie et les critiques de la presse. Pour être moins prégnante, la censure en Europe de l'Ouest était aussi redoutée, avec la suppression des aides publiques et les limitations de diffusion à une catégorie du public. Rémy Pithon, dans « *La commedia all'italiana* dans la vie politique italienne de la fin des années cinquante au milieu des

années soixante », analyse la politique menée par les conservateurs italiens et par la Centrale catholique du cinéma, visant à supprimer dans les films tout ce qui donnait une mauvaise image de l'Italie et mettait en cause l'immobilisme social ou la morale patriarcale, la tradition catholique, la collusion entre le parti dominant et le Vatican, ainsi que les vestiges du fascisme. Pour aborder des sujets de société qui auraient été censurés, les réalisateurs de la Péninsule ont dû inventer « la comédie à l'italienne ».

- 2 Aujourd'hui, on est passé de la censure à l'autocensure. Elle a moins pour origine la crainte de bousculer les pouvoirs en place, que celle de ne pas plaire au public ou de le heurter. Diffuseurs et producteurs, à l'écoute de la demande de leur public potentiel, sélectionnent et fabriquent des programmes auxquels ce dernier puisse accéder sans effort, en privilégiant les réalisateurs qui partagent « un univers de références communes » avec le spectateur moyen³. À ce dernier, l'événement historique est présenté, non seulement selon les règles du spectacle, mais aussi de préférence sous l'angle des individualités avec leurs dimensions psychologique et sentimentale, qui jouent un rôle prédominant en lieu et place des déterminations collectives⁴. Cette forme d'autocensure diffuse ne favorise pas l'innovation culturelle. Elle a même pour effet « d'ancrer la subjectivité créatrice dans le monde tel qu'il est donné à voir par les forces institutionnelles qui prétendent en diriger et en gérer les transformations »⁵.
- 3 Ce pouvoir hégémonique des diffuseurs s'exerce aussi par le biais de la commande. Celle-ci n'est pas nécessairement une entrave à la création lorsque les réalisateurs gardent la faculté de se l'approprier. Ainsi, Jean-Pierre Esquenazy, dans « Documentaire ou documents ? L'engagement des cinéastes américains dans la Seconde Guerre mondiale », montre, en comparant les films commandés par le War Department à trois réalisateurs américains⁶, que ceux-ci portent avant tout l'empreinte des réalisateurs qui ont choisi de mettre en récit ce qu'il voulait dire de la guerre. La façon dont ils traitent l'événement est donc toute personnelle. Une analyse de la forme narrative choisie par les réalisateurs n'éclaire pas ou peu le statut de document historique de chacun des films.
- 4 À quelles conditions un cinéaste peut-il faire œuvre d'historien ? Que doit-il retenir de l'événement et comment doit-il construire son film ? Plusieurs auteurs espèrent trouver une base de réflexion chez Paul Ricœur, pour lequel, en histoire, l'initiative ne vient pas du document mais de la question posée⁷. Mais, ce n'est qu'une partie du problème, restent les modalités de la traduction cinématographique de l'événement, ce que Pierre Beylot (« Cinéma et représentation de l'événement. À propos de *Veillées d'armes* de Marcel Ophuls ») appelle « la mise en récit » (p. 45)⁸. Pour Michèle Lagny (« Film historique et histoire du film ordinaire à la télévision »), convaincue que la compréhension est le fruit d'une reconstruction des faits, seuls les vrais documentaristes, tel Chris Marker, ont une vision des événements. Ils ne se contentent pas de produire de la mémoire, ils proposent une écriture de l'histoire.
- 5 À défaut de faire de l'histoire, les documentaristes peuvent-ils nourrir le savoir de l'historien ? Quand ils filment un événement⁹, dans quelle mesure l'enregistrement peut-il être considéré comme preuve des faits historiques évoqués ? Malgré la subjectivité du cameraman, l'image est physiquement liée à ce qu'elle représente, comme l'ombre, le reflet dans le miroir, elle lui est consubstantielle sans pourtant en être une imitation. Avec « Le cinéma d'archives, preuve de l'histoire ? », Martine Joly conclut que lorsque les images sont faites avec sincérité, le film d'archives « peut servir la vérité au même titre que le discours historique ou journalistique » (p. 211). Les

images témoignent d'une existence, le sens reste à interpréter ou à construire. En fait, comme le souligne Paul Ricœur, cité cette fois par Martine Joly (p. 207), il n'y a pas de raison de mettre plus particulièrement en doute le statut de preuve de l'image filmique que celui de preuve documentaire classique¹⁰. L'exemple sur lequel elle s'appuie – la commande faite à Bernstein et Hitchcock d'un film sur les camps nazis, destiné à ouvrir les yeux des Allemands après la guerre et, donc, d'un document qui soit, du fait de sa construction, le plus irréfutable possible pour que l'on se rende compte de la véracité de ces horreurs – est très éclairant.

- 6 Ce livre comporte également une réflexion plus spécifique sur la constitution de la mémoire. Parmi les questions abordées, celle que se posaient Bernstein et Hitchcock est centrale : comment convaincre et toucher le spectateur ? On retiendra particulièrement les réflexions relatives au martyr juif. Plusieurs auteurs s'interrogent sur les moyens de rendre présents l'indicible et l'irreprésentable – dans un double sens, parce qu'inconcevable et parce que pratiquement sans trace. Dans « La Shoah : une représentation impossible ? », Pierre Sorlin examine quelle peut être la meilleure façon, compte tenu des pratiques télévisuelles et de la saturation des spectateurs, de traiter de la Shoah, d'en signifier pleinement le caractère inhumain et d'en conserver une mémoire la plus juste possible, non pas celle d'un événement exceptionnel mais au contraire situé dans l'histoire. Avec quel matériel procéder ? Le film de Claude Lanzmann, *Shoah*, a rendu suspect le recours aux archives cinématographiques, au profit de la parole des témoins : « l'expérience et la mémoire sont transmises à travers des récits individuels dont l'entrelacs forme la toile d'araignée d'un protagoniste collectif »¹¹. Pierre Sorlin et Jacques Walter partagent la même conviction : en privilégiant la douleur de la parole de ceux qui ne s'exprimaient pas tout en portant en eux ce qu'ils ont vu et subi, on peut donner à l'Holocauste toute sa dimension d'horreur que n'aurait pas un document anonyme. Avoir une personne devant soi rappelle que les atrocités ont été commises sur des personnes. Mais à son tour la prolifération des témoignages filmés, voire l'industrialisation de l'entreprise¹², ne risquent-elles pas de banaliser cette mémoire¹³ ?
- 7 Cet ouvrage est riche de nombreuses données sur de multiples aspects de l'histoire du cinéma et de la télévision, sur des films et des réalisateurs qui ont compté dans l'histoire du cinéma. L'ensemble constitue une somme plus riche en questionnements qu'en réponses. Est-ce dû à la complexité des sujets que les auteurs se sont donnés ? Rendre compte de la construction d'un film dans un environnement historique déterminé, au-delà du projet artistique du réalisateur, nécessite d'analyser de multiples facteurs, actifs dans des champs différents. Pour ce faire, la science de la communication se voit contrainte d'emprunter aux autres disciplines spécialisées des sciences sociales. Au gré de leurs connaissances, les auteurs transposent des modes explicatifs, qui ont l'intérêt d'enrichir la problématique mais qui semblent insuffisamment ancrés dans la spécificité de leur sujet. Cette impression serait sans doute atténuée si l'ouvrage avait bénéficié d'une introduction présentant un essai de synthèse des différents articles. Il aurait été utile, notamment, de préciser en quoi la notion d'institution, à partir de laquelle est organisée l'ouvrage, a une valeur heuristique pour construire le champ de la réflexion et d'expliquer pourquoi l'événement a été privilégié comme forme de réalité à construire, alors que les films parlent de bien d'autres choses.

NOTES

1. Cf. l'article de Frank Kessler : « Événements et images. Histoire, représentation, fiction ».
2. Cf. l'article de Martine Godet : « Censure et scénario dans le cinéma soviétique (1955-1985) ».
3. Cf. l'avant-propos de Jean-Pierre Bertin-Maghit et Béatrice Fleury-Vilatte.
4. Cf. l'article d'Isabelle Veyrat-Masson : « Les fonctions politiques de l'histoire à la télévision (1953-1981) ».
5. Cf. l'article de Gérard Leblanc : « L'auteur face à la commande » (p. 76).
6. Ces réalisateurs sont John Huston, John Ford et Frank Capra.
7. Paul Ricœur, *Temps et récits*, Paris, Le Seuil, 1983.
8. La source d'inspiration est sur ce point aussi Paul Ricœur.
9. Pourquoi restreindre le champ, comme dans ce livre, à l'événement, et ne pas dire une réalité sociale ou culturelle ?
10. « C'est en réfléchissant sur l'écriture qu'on mesure l'impact de la rhétorique sur les instruments de preuve en histoire » : cf. Paul Ricœur, « Philosophie de l'histoire : recherche, explication, écriture », in Guttorm Fløistad, ed., *Philosophical Problems Today*, Dordrecht-Boston, Kluwer Academic Publishers, 1994: 15.
11. Cf. l'article de Vicente Sánchez-Biosca : « Représenter l'irreprésentable. Des abus de la rhétorique » (p. 177).
12. Cf. l'article de Jacques Walter : « Les archives de l'histoire audiovisuelle des survivants de la Shoah. Entre institution et industrie, une mémoire mosaïque en devenir ». Il s'agit du projet de Steven Spielberg, *Survivors of the Shoah Visual History Foundation*, qui vise, avec des moyens considérables, une constitution de mémoire à grande échelle.
13. Ne devient-il pas alors paradoxal, comme le remarque Vicente Sánchez-Biosca, de continuer à situer les faits narrés dans l'ordre de l'indicible et de l'irreprésentable ?

AUTEUR

ALAIN MOREL

Ministère de la Culture, Mission du patrimoine ethnologique, Paris.