

## **Médias et société, entre réalités et fictions**

**université Paris Diderot, 16 octobre 2010**

**Organisatrices : Anne-Marie Bernon-Gerth, Liliane Crips, Nicole Gabriel,  
Françoise Richer, Penny Starfield (Paris 7, UFR EILA)**

**Marie-Soledad Rodriguez**

Ce colloque interdisciplinaire, s'inscrivant dans l'axe de recherche du laboratoire ICT (Identités, Cultures, Territoires) de Paris 7, se proposait d'interroger les relations entre médias et pouvoir, dans des productions censées refléter le réel comme les actualités, les documentaires ou les « docudrames » mais aussi dans des œuvres où prime la représentation comme les fictions télévisées ou cinématographiques.

Divisé en quatre parties (La télévision / La voix / La photographie, Le cinéma, Le documentaire / Le « docudrame »), le colloque s'est achevé par une table ronde animée par Jacqueline Nacache (Paris 7). Les questionnements de cette partie conclusive peuvent apparaître comme le fil conducteur de la journée d'étude :

- quel est le statut de la culture de masse, quelles réactions suscite-t-elle ? En effet, la culture de masse se voit soumise à un discours de contrôle concernant ses contenus et ses formes car qui a le droit de dire le « vrai » sur le monde ? Sont-ce uniquement les historiens ou les intellectuels, éventuellement les témoins ? Les artistes, avec leur subjectivité, voient-ils aussi leur création reconnue et acceptée en tant que discours « vrai » ?

- la culture de masse cherchant à séduire ses « consommateurs », à leur procurer un certain plaisir, n'est-elle pas forcément considérée comme une production « impure » et peu fiable ? Pouvons-nous regarder ses objets passivement, alors même que certaines productions se livrent à des falsifications ou détournements de l'Histoire ?

Les deux premières interventions sur la télévision ont interrogé, d'un côté, le service public, de l'autre, la réception de certaines productions. Evelyne Cohen (Lyon 2), dans sa communication intitulée « La télévision française face aux autres modèles de télévision (1949-1974) », a rappelé dans quelles conditions la télévision française avait été conçue comme un moyen « d'information, d'éducation et de divertissement », prenant ainsi pour modèle de référence la télévision anglaise. Tout en n'étant pas un médium de propagande (modèle soviétique), la télévision française a pu faire l'objet, à certains moments, d'une appropriation politique (en particulier, dans le domaine de l'information et des mœurs) ; elle a aussi fini par s'américaniser (notamment, en diffusant des séries américaines, en adoptant des styles d'émission...). Une de ses vocations premières a été de traduire « l'esprit de la nation » et de se faire le miroir de la société française grâce à une série de programmes s'attachant à montrer la vie au quotidien de Français de divers horizons géographiques et sociaux.

Catherine Bertho-Lavenir (Paris 3) s'est intéressée à la réception de deux séries animées, *Goldorak* (achetée en 1978 par Antenne 2) et *DragonballZ* (diffusée à partir de 1990 sur TF1), et, en particulier, aux réactions négatives qu'elles suscitaient

(« L'inquiétude devant les fictions étrangères. "Animés" japonais : pourquoi tant de haine ? »). Très vite attaquées, ces productions japonaises déclenchent une polémique sur « la place de la télévision dans l'éducation » et « le caractère incitatif à la violence des représentations » ; on leur reproche aussi leur mauvaise qualité esthétique. L'ouvrage de Liliane Lurçat (*À cinq ans, seul avec Goldorak. L'enfant et la télévision*, 1981) met en avant les peurs que suscite *Goldorak* chez de jeunes enfants, celui de Ségolène Royal (*Le ras-le-bol des bébés zappeurs*, 1989) condamne la diffusion de ces séries animées japonaises qui offriraient aux enfants – surtout ceux qui n'ont guère que la télévision comme moyen d'évasion – uniquement violence, laideur et méchanceté. Pourtant, ces séries présentent comme héros des personnages « positifs » qui défendent la Terre, même si leurs ennemis peuvent être, éventuellement, accusés de « crimes contre l'humanité ». Qu'est-ce qui provoque donc des réactions si négatives face à ces séries ? Sans doute une certaine méconnaissance de la culture populaire dont elles sont issues et surtout la volonté de protéger des publics jugés fragiles (les enfants qui ne comprendraient pas bien certains aspects du récit et ne seraient sensibles qu'à la violence). Cette volonté émane aussi de la loi de 1949 sur la protection de l'enfance : les crimes mis en scène sont nombreux et souvent gratuits, la violence n'est pas toujours justifiée ou nécessaire, la force est valorisée. Finalement, c'est un certain point de vue « classique » sur la culture de masse qui s'impose en déniautant aux spectateurs (même enfants) la capacité de déchiffrer ce qu'ils voient, en privilégiant un unique élément du récit (la violence), en dénigrant une production étrangère pour des raisons qui peuvent être concurrentielles ou esthétiques (dévalorisation des codes utilisés).

Les deux communications suivantes ont pris pour objet la photographie et la voix. Dans une communication intitulée « *Spoken like a woman? From prejudice to androgyny in the public voice* », Anne Karpf (London Metropolitan University) a présenté l'évolution des voix à la radio et dans des programmes télévisés. De même que Simone de Beauvoir a pu énoncer « on ne naît pas femme, on le devient », la voix semble être une construction culturelle. Alors que, avant la puberté, les organes phoniques des garçons et des filles ne sont pas encore modifiés, il est possible de distinguer par la voix le sexe des enfants du fait que ceux-ci ont déjà intériorisé certains modèles culturels. La voix féminine (environ 225 Hz), plus haute que la voix masculine (environ 120 Hz), a souvent été dénigrée durant les années 1920-1940, aux États-Unis et en Angleterre, si bien que les femmes se voyaient exclues de la radiodiffusion sous prétexte qu'elles auraient eu un débit monotone, une voix aiguë, voire sexy. En revanche, dans les années 1990, alors que les présentatrices de journal télévisé ou certaines femmes politiques (comme Margaret Thatcher) semblaient avoir désormais une voix plus grave que les femmes des époques antérieures, la société semblait exiger des hommes (présentateurs ou politiques) qu'ils manifestent une plus grande expressivité. Le discours de Tony Blair, annonçant la mort de la princesse Diana, est à cet égard révélateur de l'évolution qu'a connue la voix masculine : sa voix traduisait à la fois une certaine maîtrise (virile ?) et une émotion (féminine ?). Finalement, si hommes et femmes doivent toujours afficher leur identité sexuelle à travers la voix, les exigences concernant les rôles sexués sont devenues plus complexes.

Dans son intervention, « Les icônes des Brigades rouges. Photographie et terrorisme en Italie », Christian Uva (université Studi Roma Tre) a analysé la fonction de plusieurs photographies, en particulier celles réalisées par les Brigades rouges (BR).

Il a mis en avant l'usage « publicitaire » des photographies d'Aldo Moro, visant à témoigner de la survie du prisonnier, mais surtout à construire une image antithétique du puissant homme politique. Quant à l'instantané présentant le corps de Roberti Peci (« la mort au travail »), il semble mettre en scène la comparaison classique entre appareil photographique et arme à feu, développée par Susan Sontag, comme si le polaroid utilisé par les terroristes devenait un « œil qui tue » (Giovanni Fiorentino), s'inscrivant ainsi dans une métaphore du regard où se mêlent voyeurisme, pulsion nécrophile et scopophilie. Finalement, la photographie du reporter Gianni Giansanti, montrant le coffre de la Renault 4 dans laquelle se trouve le cadavre de Moro, apparaît comme représentative de la mémoire et de l'imaginaire des années de plomb : poursuivant le mécanisme de « dégradation » de l'homme politique des photographies des BR, l'image du corps misérable ressemblant à celui d'un clochard rappelle que la victime a été abandonnée à son sort par sa « famille politique ». La stratégie médiatique des BR s'appuie sur une dialectique mêlant images de violence et violence des images où la violence faite à la victime se perpétue dans sa représentation.

Les communications de l'après-midi ont abordé le cinéma, le documentaire et le « docudrame ». Melvyn Stokes (University College London), dans son intervention « *How the French appropriated Charlie Chaplin* », a rappelé comment le personnage interprété par Charlie Chaplin et rebaptisé « Charlot » par le distributeur Jacques Haïk a aussitôt été adopté par les Français, qui pouvaient presque croire qu'il était l'un d'entre eux. En effet, non seulement les films avec Charlot se voyaient ajouter un grand nombre de sous-titres, mais ceux-ci comportaient, de surcroît, des plaisanteries et des calembours qui semblaient issus de la culture française. Très populaire en France, dans toutes les classes sociales, Chaplin a été considéré comme un génie ayant transformé le mime pour l'adapter au cinéma, mais aussi comme un artiste permettant de mieux différencier théâtre et cinéma. Dans les années 1910-1920, Charlot semblait incarner l'homme moderne et ce personnage était particulièrement apprécié des ouvriers français qui avaient les mêmes divertissements que ceux apparaissant dans les films « Keystone » : bals, courses, ring, lanterne magique, café concert...

Marie-Soledad Rodriguez (Paris 3), dans sa communication intitulée « Quand le cinéma espagnol revisite le passé : quelles images de la guerre civile ? », s'est intéressée au nouveau discours sur la guerre civile construit par un film, *Soldats de Salamine* (David Trueba, 2003). Alors que la société espagnole, depuis le début des années 2000, commence à remettre en question le pacte de silence sur le passé de l'Espagne et cherche à revendiquer la mémoire des morts républicains et des victimes du franquisme, ce film, qui est l'adaptation du roman à succès de Javier Cercas (publié en 2001), propose une image très négative du camp républicain et semble revendiquer la mémoire des vainqueurs, à travers la figure du phalangiste Sánchez Mazas. Comment un film allant à contre-courant du discours dominant sur le passé a-t-il pu séduire un assez large public et ne susciter aucune polémique ? C'est, tout d'abord, parce que le film mêle images documentaires et images de fiction, manipule très habilement actualités et témoignages de survivants, semblant ainsi s'ériger en reconstitution « vraie » ; de plus, le récit inclut aussi une vive critique contre l'oubli dans lequel ont été laissés les anciens combattants, en particulier les républicains vivant à l'étranger, si bien que son discours explicite a pu contrebalancer son discours implicite. Enfin, même si les revendications mémorielles concernant les victimes de

la répression nationaliste puis franquiste semblent dominer l'espace public, il se pourrait aussi que la société espagnole soit peu encline à condamner la dictature ou à juger avec une certaine impartialité la période de la guerre civile (du fait des quarante années de propagande sur le sujet) si bien que *Soldats de Salamine* a pu apparaître comme un récit consensuel où la mémoire des vainqueurs et celle des vaincus se voient également légitimées.

Guilhelm Zumbaum-Tomasi (OFAJ, Berlin), dans une intervention intitulée « Représentation d'un tabou ; l'exemple du documentaire : *La SNCF et l'Holocauste* (Arte, 2006) », a rappelé quelle place pouvait occuper le documentaire dans la connaissance du passé. Grâce aux films de Marcel Ophuls (*Le Chagrin et la Pitié*) ou de Claude Lanzmann (*Shoah*), le documentaire apparaît comme un outil de transmission du savoir sur des thèmes comme le national-socialisme, le génocide, les bourreaux... Les chaînes allemandes (ARD, ZDF, Phoenix) ou franco-allemandes (Arte) vont développer un axe de production documentaire cherchant à faire de ce médium un moyen particulier de connaissance de l'histoire allemande. Cependant, peut se poser la question du traitement des événements, de la simplification de faits complexes : ainsi, le réalisateur Guido Knopp, travaillant pour ZDF, a pu apparaître comme un producteur de « docufictions » peu exigeant. Les documentaires américains diffusés sur ARD ont fait découvrir aux Allemands une autre image de leur histoire et les ont incités à se confronter au passé de l'Allemagne nazie. Un autre réalisateur, Wolfgang Schoen, ayant créé sa propre société de production, cherche la collaboration d'historiens pour construire ses documentaires comme ce fut le cas pour *Europas Bhanen und der Holocaust*.

Matthias Steinle (Paris 3) a interrogé la construction et la fonction des « docudrames » allemands dans sa communication : « La (re)construction de l'histoire à travers le docufiction / "Dokudrama" allemand : entre intérêts mémorico-culturels, politique de l'histoire et évolution technologique ». Le « dokudrama », forme hybride entre documentaire et fiction, est à l'heure actuelle une forme médiatique très populaire en Allemagne. Dès 1981, s'intéressant aux docufictions américaines, Serge Daney soulignait l'attractivité de ces productions, à travers lesquelles « le grand public pouvait s'intéresser à de grands sujets » et la vocation de ces récits à devenir « la version » des faits. Les « dokudrama » allemands se caractérisent par certaines spécificités : ils reprennent des éléments visuels ou narratifs liés à la représentation de l'Holocauste en les appliquant à la population civile allemande ; les Allemands se trouvent ainsi inclus dans un discours victimaire ; ils proposent une construction linéaire qui tend à se donner comme « historiciste » ; enfin, ils opèrent une saturation de l'image par une « esthétique du plein ». La question qui se pose, face à l'énorme succès de certaines productions comme *Dresden* (*Dresde*, 2005), vue par douze millions de spectateurs, est bien celle de la réécriture de l'Histoire.