

L'histoire à la télévision : Quels supports ?
Quelles écritures ? Quels dispositifs ?

Jean-Noël Jeanneney, Marc Ferro,
Isabelle Veyrat-Masson, Dominique Missika

L'histoire à la télévision : Quels supports ? Quelles écritures ? Quels dispositifs ?

Jean-Noël Jeanneney : Si nous abordons ici la question de l'histoire à la télévision ce n'est pas par désir de céder à la tentation narcissique de regarder les historiens se regarder eux-mêmes dans le petit écran, mais parce que c'est un ressort essentiel pour ceux qui, comme nous, s'intéressent à ces questions depuis longtemps. Naturellement, c'est à Isabelle Veyrat-Masson qu'il revient de lancer le débat, puisqu'elle vient de publier un livre considérable qu'elle a publié à partir de sa thèse et en la développant. Puis Marc Ferro interviendra : notre gratitude envers lui est grande parce qu'il a ouvert ce champ par son travail sur la relation entre le film et l'histoire d'une part et parce que du côté de l'histoire à la télévision, Marc n'a cessé de jouer un rôle pionnier depuis *Trente ans d'histoire* jusqu'à aujourd'hui avec *Histoire Parallèle*. Son œuvre a constitué à la fois un encouragement et d'une certaine façon une incitation pour nous tous à aller dans cette direction. Nous avons demandé à Dominique Missika de se joindre à nous non pas comme historienne, mais comme praticienne de l'histoire à la télévision puisqu'elle est l'une des responsables de *Histoire*, la chaîne dont vous savez la place qu'elle a prise désormais dans notre curiosité.

Isabelle Veyrat-Masson : Je voudrais faire un bref panorama de la manière dont la télévision a traité de la question de l'histoire depuis le début de son existence jusqu'à maintenant'. Je pense que Marc Ferro et Dominique Missika donneront ensuite un peu de "chair" à cette rapide présentation.

Alors que la réflexion sur l'histoire télévisée était dans les années 1970-1980, axée sur la dimension politique de toute émission – compte tenu du statut du média comme "appareil idéologique d'État" –, elle s'est profondément transformée dans les années 1990 où, dorénavant, "tout est devenu culturel".

La question qui me préoccupait alors concernant l'influence des émissions historiques s'est déplacée, j'ai davantage recherché les traces laissées par ce type de programmes et parmi ces traces, s'est dégagé un téléspectateur actif, émergeant à intervalles réguliers dans l'espace public. Même les questions touchant à l'historiographie, (quel type d'histoire diffuse la télévision?) perdent de leur acuité si on prend en considération le média avant son contenu. Celui-ci ne se laisse pas saisir par des questions qui ont prouvé leur pertinence sur d'autres objets (les revues, les manuels d'histoire par exemple) qui sont fondamentalement d'une autre nature. Les questions de mémoire collective et d'identité – le rôle de la télévision comme "barde" (John Fiske²), ou comme média-médium annonçant un certain nombre de changements sociétaux –, se sont révélées plus pertinentes que la seule question politique ou idéologique. Cela ne signifiait pas que celles-ci disparaissaient dans les poubelles de l'histoire. Bien au contraire.

Le contrôle politique de la télévision, dans les années 1950-1960 et 1970 joue un rôle important dans l'histoire des programmes historiques et les hypothèses, majoritaires, parmi les premiers travaux sur la télévision, semblent légitimes qui relevaient de la théorie du complot et s'appuyaient sur l'idée d'aliénation. Ainsi, l'interdiction en 1965 de la série historique *La Caméra explore le temps* s'explique-t-elle, en grande partie, à la fois par une vision de l'histoire dominante dans cette série qui ne plaît pas à la tête de l'État, mais également par la lutte menée par la nouvelle direction de la télévision contre les réalisateurs supposés communistes, incarnés en la personne de Stelio Lorenzi, le "meneur" de ladite série.

Décision brutale, qui semble accrédi-ter les explications les plus "primaires" sur une télévision d'État "aux ordres". Mais alors, comment expliquer la décision de confier presque immédiatement à ce même homme, un gros budget pour réaliser le film qu'il désire ? Ce sera *Jacquou le Croquant*.

En définitive, ce qui est marquant dans l'histoire de *La Caméra explore le temps* et demeure au-delà de l'épiphénomène de son interdiction, c'est le caractère pré-mo-nitoire de certaines émissions. Ainsi, *L'Affaire Calas* ou *Le drame Cathare* annoncent des phénomènes culturels

Jean-Noël Jeanneney, Marc Ferro,
Isabelle Veyrat-Masson, Dominique Missika

L'histoire à la télévision : Quels supports ?
Quelles écritures ? Quels dispositifs ?

puissants : la prévalence absolue, dans notre société, de la question des droits de l'homme (et la perte d'influence de ceux qui s'en méfient), le régionalisme, et l'essoufflement de ce que Ricoeur appelle le "roman national". A partir du milieu des années 60, les réalisateurs perdent une grande partie de l'influence qu'ils détiennent sur les programmes et se voient détrônés par les journalistes. Ceux-ci s'emparent alors de l'histoire télévisée. Ils la mettent en débats, en documentaires, en dossiers et, enfin, dans une télévision plus autonome, ils soulèvent les lourds couvercles posés sur les marmites renfermant certains épisodes honteux de notre passé. Leur vision de l'histoire, très politique, démystificatrice et simplificatrice, confiante dans le document d'actualité et le témoignage, mais surtout centrée sur une histoire de plus en plus proche dans le temps, s'impose.

Parallèlement, l'histoire des historiens triomphe dans notre société. Là aussi, vers le milieu des années 70, la télévision en témoigne puisqu'elle confie à Fernand Braudel et à Georges Duby des moyens importants pour mettre en images, et à la disposition d'un public de plusieurs millions de personnes, le résultat de leurs travaux universitaires.

Pourtant, cette victoire de l'histoire savante, rigoureuse, qui se prolonge de nos jours par la diffusion de documentaires approfondis et l'apparition de chaînes historiques sur le câble – *Histoire* que représente ici Dominique Missika mais également *La Chaîne de l'histoire* produite par AB-productions et The History Channel – s'est accompagnée de la diminution de l'audience : diminution due, en grande partie, au déplacement de la diffusion des documentaires à des horaires tardifs et sur des chaînes plus confidentielles jointe à la quasi-disparition des films et feuilletons historiques. Cette diminution n'est nullement masquée pas la diffusion-événement de quelques films en costumes.

Dès lors, on peut se demander si nous n'assistons pas à un divorce entre une "histoire-science" qui se porte bien mais qui reste cantonnée dans les universités, les centres de recherche et les chaînes culturelles, et une "histoire-culture", celle que l'on a appelé "petite" mais qui avait réussi à ancrer l'amour du passé dans les esprits et les cœurs, avec des récits plus mythiques que scientifiques,

tout en étant portée par la littérature historique et la fiction télévisuelle ?

René Rémond en faisait récemment le constat : dorénavant, le ciment de la société française repose moins sur l'idée d'un passé partagé que sur un certain nombre de points communs : "une certaine conception de l'existence, une idée du bonheur, une tradition familiale, un mode de vie, un usage de l'argent et du temps³"...

Depuis plus de vingt ans, la place de l'histoire s'est, en effet, profondément modifiée dans les médias comme dans la société. La télévision en a témoigné ; ce qui reste à vérifier, au-delà des hypothèses, est plutôt une question macluhanienne ou médiologique : dans quelle mesure la télévision a-t-elle joué elle-même un rôle actif dans ce changement ?

Jean-Noël Jeanneney : Je voudrais demander maintenant à Marc Ferro de faire de l'"ego histoire", autrement dit de situer son expérience personnelle, l'histoire de ses relations avec la télévision, à l'intérieur du tableau d'ensemble qu'Isabelle vient de nous brosser.

Marc Ferro : J'aimerais retourner en quelque sorte la problématique et tenter de montrer quels sont les progrès que j'ai pu réaliser dans ce travail et ce qui j'ai moi-même découvert. Si je me permets de commencer ainsi, c'est parce que je sais que parmi mes étudiants et mes élèves, beaucoup découvrent aujourd'hui ce que j'ai eu l'occasion de trouver naguère sans avoir eu le même parcours. Quand j'étais professeur, vers 1960, je donnais des cours au lycée Rodin. J'avais, comme tous les professeurs, un certain nombre de petites recettes. Ainsi, quand j'étais professeur à Orange, je lisais deux ou trois extraits du petit livre merveilleux de Louis Vellard sur les Indiens Guayakis et c'était un succès assuré. Arrivé à Paris, au lycée Rodin, ayant une cinquième, ma recette en poche, je lis donc ce petit texte évoquant les mangeurs de miel d'Amérique du sud, mais j'observe très vite une inattention qui me trouble. Ce n'était guère croyable ! Un si beau texte, si bien "exécuté" ! Alors à la sortie, je leur demande pourquoi cela ne les avait pas intéressés. "Ah Monsieur, me répondent-ils, tout ça, on l'a vu à la TV". À la TV ? Qu'est-ce que c'était que la TV ? C'était la télé,

L'histoire à la télévision : Quels supports ?
Quelles écritures ? Quels dispositifs ?

Jean-Noël Jeanneney, Marc Ferro,
Isabelle Veyrat-Masson, Dominique Missika

qui ne portait pas encore ce nom populaire. Aucun de mes collègues n'avait la télé, moi-même, je ne savais pas ce que c'était, en 1961-1962, et quand j'en ai parlé à droite et à gauche dans l'Université, on me regardait avec une condescendance un peu miséricordieuse. C'est ce jour-là que j'ai compris qu'il se passait quelque chose d'important, j'ai découvert cette "école parallèle" dont parlera Georges Friedmann plus tard dans un très bel article que nous connaissons tous⁴.

Et voilà que fortuitement, Pierre Renouvin⁵, mon directeur de thèse me dit : "Ferro, vous travaillez sur la révolution russe, or, le comité des deux guerres mondiales prépare quelque chose sur la guerre de 14, ils me demandent

d'être conseiller historique d'une émission de télévision, est-ce que vous ne voulez pas prendre ma place?"

Il me demandait d'être conseiller historique d'un film sur la guerre de 14, que je connaissais un peu, grâce à lui d'ailleurs. J'ai forcément accepté. J'ai rencontré à la production, un certain nombre de per-

sonnes dont Frédéric Rossif, l'auteur du film qui m'a tout de suite prévenu, que mon rôle consisterait à détecter les erreurs : la forme des casques en 1915 ou en 1916, le type des bottes etc.

J'ai tout de suite compris que mon rôle intellectuel se réduirait à cette identification des soldats de 1914, de 1915, de 1916, de 1917, de 1918. Mais, même cela n'était pas évident pour moi. Je n'avais jamais vu une seule archive cinématographique. J'avais vu un seul film que Jacques Anjubault, qui dirigeait alors les documentaires, nous avait montré comme un film très mauvais, exemple de ce qu'il ne fallait surtout pas faire. Il s'agissait d'un film signé par Raoul Girardet⁶, que vous connaissez bien, et réalisé par le cinéaste Jean Aurel⁷. Or moi, devant ce document sur la guerre de 14, j'avais pleuré à chaudes larmes, j'avais été bouleversé. Cela n'avait rien à voir avec ce que j'avais lu dans les livres admirables de Pierre

Renouvin. Et maintenant on me demandait d'être le collaborateur d'un certain Frédéric Rossif dont j'avais vu *Mourir à Madrid*⁸, qui m'avait aussi arraché des larmes ! Je me suis mis au travail, mais entre-temps Rossif avait disparu. Il s'était disputé avec je ne sais pas qui dans la chaîne -je ne savais même pas ce que c'était que la chaîne -. Je me suis mis alors à la recherche des documents. J'ai pris mon Renouvin et j'ai cherché les documents qui correspondaient au texte. Puis je les ai mis dans l'ordre. J'avais trouvé de nombreux documents anglais, français, allemands. Mais ce que m'a montré la remarquable monteuse qu'était Denise Baby, c'est que la mise bout à bout des plans, dans l'ordre chronologique, donnait

quelque chose d'absurde, d'incongru et même de ridicule. Le traité de Brest-Litovsk que je connaissais par cœur et sur lequel j'avais trouvé huit ou dix documents en est un bon exemple : je savais que Kamenev et Trotsky s'étaient rendus six fois ou sept fois à Brest-Litovsk, qu'ils étaient repartis à

Leningrad, qu'ils étaient revenus puis repartis, etc. J'avais demandé à Denise Baby de montrer cela. Je voulais qu'on les voie descendre du train, remonter puis redescendre... elle m'avait monté ça, comme je le lui avais demandé, le résultat était absurde, ridicule, c'étaient les Marx Brothers, cela n'avait rien à voir avec ce que je voulais montrer : la durée. Elle m'a alors fait comprendre que pour montrer la durée, il fallait faire alterner les plans longs avec les plans courts. Et j'ai compris que le récit, au cinéma, comme avec des documents montés ne fonctionnait pas comme l'écrit. Ce fut ma première leçon.

J'ai découvert ensuite que les documents qui se trouvaient aux archives françaises, anglaises, américaines et autres, ne correspondaient pas du tout à ce que j'imaginai. Évidemment, à Verdun, les soldats que l'on voyait étaient bien des soldats de Verdun, qui s'entretuaient. Mais les images devaient être décodées. La monteuse m'a ap-



Marc Ferro à *Histoire Parallèle*

© DR

Jean-Noël Jeanneney, Marc Ferro,
Isabelle Veyrat-Masson, Dominique Missika

L'histoire à la télévision : Quels supports ?
Quelles écritures ? Quels dispositifs ?

pris un certain nombre de trucs : regarder la végétation et classer les documents par saison. Cela ne m'était jamais venu à l'esprit. Donc, j'apprenais toutes sortes de choses et en particulier que ces films que je prenais pour des documents merveilleux, qui m'avaient fait pleurer, étaient des faux. Par exemple, j'ai appris qu'une attaque vue de face avec des soldats qui chargent à la baïonnette n'est pas authentique, elle ne peut être vue que de dos, ou alors, l'attaque a été filmée par des caméras ennemies. Mais les caméras ennemies elles-mêmes ne peuvent montrer les choses que d'une certaine façon, etc. Donc j'ai enregistré tout doucement cette leçon d'observation, mais j'ai surtout appris que les documents montraient autre chose que ma première attente. Deux documents m'ont beaucoup frappé. Le premier, concerne la déclaration de guerre des États-Unis, en 1917. J'avais lu les archives, les documents publiés, en particulier les télégrammes d'insultes que s'envoyaient l'ambassadeur d'Allemagne, le président des États-Unis, l'ambassadeur des États-Unis et Guillaume II. Le ton avait monté pendant l'époque de la guerre sous-marine. Or, j'ai trouvé aux archives américaines une semaine de documents sur les dernières relations entre les Américains et les Allemands, avant que les diplomates allemands ne quittent les États-Unis. Des documents muets montraient leur départ, on y voyait des gens extraordinairement gracieux et élégants qui se disaient au revoir comme s'ils avaient participé à une soirée mondaine. Je n'ai pas compris ce qu'ils disaient, mais mon esprit malveillant m'a laissé supposer qu'ils se disaient, "j'espère qu'on se reverra à Copenhague pour terminer cette partie qui était si agréable". Bref, ces documents n'ont rigoureusement rien à voir avec le ton des écrits que ces personnages s'adressaient et c'est là que m'est venue une idée que j'ai développée dans mon petit livre sur la Grande guerre : que l'histoire des diplomates n'est pas l'histoire des soldats et que l'histoire des soldats n'est pas l'histoire des..., etc. Chaque communauté, chaque groupe analyse ou ressent un événement de manière différente. Les images ra-contaient une autre guerre que celles que les textes indiquaient. Pas sur tout, bien entendu, mais sur beaucoup de points. Évoquons également la joie des Allemands le 11 novembre 1918, heureux comme s'ils

avaient gagné la guerre. Ce qui rend compte de pas mal d'événements ultérieurs...

Ma première leçon m'est donc venue de choses extrêmement minuscules qui m'ont amené à penser que l'image nous propose ce que j'ai appelé une contre-histoire par rapport aux archives écrites. C'est la confrontation entre ce que les images disent et les textes écrits qui doit nous permettre d'écrire l'histoire. Jusque-là, pour moi, la confrontation de documents, c'était l'histoire de gauche et l'histoire de droite. Ou, pour la période de guerre à cette époque, les pacifistes et les bellicistes. Je découvrais ainsi que les réactions de la société n'étaient pas celles que j'avais lues ou plutôt que je n'avais rien lu sur les réactions de la société et que les images m'apprenaient quelque chose.

J'ai appris quelque chose d'important à partir d'un document français de 1916-1917. On y voit une gare, des permissionnaires qui descendent du train et qui sortent de la gare. Il y a une sorte de foire au jambon, des gens se baladent. Voilà qu'arrivent ces permissionnaires qui cherchent qui peut les attendre, et, brutalement, leur visage se fige avec douleur et haine en voyant ou bien que personne ne les attend, ou que les gens s'amusent contrairement à ce qu'on leur avait dit. Cette opposition entre le front et l'arrière, c'est ce jour-là que je l'ai découvert. Le "grand" Renouvin n'avait jamais pensé à ce type de problèmes. Il faut toutefois reconnaître que Jean-Noël Jeanneney l'avait montré dans son mémoire de diplôme sur les lettres de soldats...

La lecture des images m'a beaucoup fait réfléchir sur le statut de l'écriture historique. Je me suis aperçu que celle-ci ne montrait qu'un pan de l'analyse des phénomènes et qu'il y en avait d'autres. C'est à l'occasion de mon film sur la Grande Guerre, émission qui correspondait très exactement à ce qu'on appelle de l'histoire événementielle et qui durait 2 heures 40 en trois épisodes que j'ai découvert l'importance de la musique. La musique donnait l'idéologie du film davantage que le commentaire. Celui-ci avait d'ailleurs été signé par deux journalistes de la télévision et je crois que depuis quarante ans, j'ai gardé une petite dent contre eux, car bien que ce soit moi qui ai écrit le commentaire, ce sont eux qui en ont été considérés comme les auteurs – et avaient touché les droits afférents

L'histoire à la télévision : Quels supports ?
Quelles écritures ? Quels dispositifs ?

Jean-Noël Jeanneney, Marc Ferro,
Isabelle Veyrat-Masson, Dominique Missika

– tout simplement parce que je n'avais pas su calibrer le texte que j'avais écrit. Pour écrire mon commentaire j'avais en effet fait une "soupe" comme les historiens savent le faire et je n'avais pas lié la durée des images à celle de mon texte, tandis que les journalistes avaient su le faire et c'est ce qui explique qu'ils avaient signé le commentaire.

À cette occasion, j'ai découvert vraiment la musique de film. Je savais à quel moment, il faudrait jouer la Marseillaise, ou l'Internationale ou l'hymne polonais, mais c'était tout... Je ne savais pas ce que c'était que la musique. Et quand Jean Wiener m'a demandé quelle musique je désirais, j'ai été pétrifié, je ne savais pas quoi lui répondre. Je lui ai alors parlé de la première séquence puis de la deuxième séquence... En fait la question était : quel type de musique ? Le lendemain, je propose des thèmes : "l'enthousiasme", le "désenchantement"... il est tout à fait satisfait et demande encore huit ou dix thèmes comme ceux-là. Il a



Générique d'*Histoire Parallèle*

ensuite fait des musiques qu'on a placées aux bons endroits. Plus que le montage, plus que le commentaire, c'est la musique qui a donné à ce film son humanité, son sens. En 1966, j'ai vu un film d'Henri de Turenne⁹ sur Verdun. Pour ce qui concerne les documents, rien ne m'a pas frappé. Mais j'ai compris avec ce film que le genre montage de documents avec musique et commentaire, c'est-à-dire la formule de Frédéric Rossif pour *Mourir à Madrid*, était dépassée. Henri de Turenne et Daniel Costelle injectaient dans le film des témoins, des anciens combattants, français et allemands. Turenne avait eu l'idée de les faire venir cinquante ans après la bataille, à Verdun pour les filmer et sans leur dire. Ils avaient été dans les mêmes tranchées. Ils se repéraient, se rapprochaient, s'embrassaient. Il est évident qu'une scène comme celle-ci change tout. Que peut un montage-images à côté d'une scène pareille ? C'était bouleversant ! Et puis ça fait réfléchir ! Est-

ce qu'on pourrait faire la même scène avec les Juifs du ghetto de Varsovie et les SS aujourd'hui ? 50 ans après ? Non. Donc, cela fait réfléchir aussi sur la nature des conflits, sur la manière dont on fait la guerre, sur la façon dont on envisage l'adversaire.

Cette scène m'a convaincu que les films de montage, c'était fini, mais que l'on pouvait faire autrement, et là, j'étais en désaccord avec René Rémond lorsqu'il a critiqué – à propos du film *Le Chagrin et la Pitié*¹⁰ – la présence des témoins. Pour lui le choix des témoins est arbitraire et retire une certaine objectivité à la combinaison de la musique, des commentaires et des images qui, elle, est maîtrisable. C'est peut-être vrai. Mais si cette objectivité disparaît devant une

émotion incontrôlée ou incontrôlable, quel progrès ! L'absence de commentaires caractéristique du *Chagrin et la Pitié* nous permet de plonger dans une vérité du passé que le commentaire détruit en partie parce qu'il se situe à un autre moment de l'histoire que les images qu'on

voit ou que les témoins qu'on entend. D'où cette impression de voir un chef d'œuvre. On pouvait certes accuser les auteurs de partialité dans le choix des témoins comme l'a fait René Rémond à juste titre, mais c'était un autre problème. Tous ces auteurs avaient réussi, par ces nouvelles formules de film, à se rapprocher de la vérité historique. Après coup, le film est de 1973 et nous sommes en 2001, il n'y a pas de doute que *Le Chagrin et la Pitié* a révélé ses défauts. Surtout grâce au film suivant d'André Harris et Alain de Sédouy Français, si vous saviez, sans Marcel Ophüls. Dans *Français, si vous saviez*¹¹ on voyait clairement que le choix des intervenants falsifiait complètement l'histoire. Alors, falsifier complètement l'histoire pour un supplément de vérité ! Je me trouvais "bête" : je ne voulais plus faire de films de montage parce que je trouvais que c'était démodé, je ne voulais plus faire de films avec témoins parce que ça ne pouvait pas marcher

Jean-Noël Jeanneney, Marc Ferro,
Isabelle Veyrat-Masson, Dominique Missika

L'histoire à la télévision : Quels supports ?
Quelles écritures ? Quels dispositifs ?

pour les raisons que j'ai dites, je ne voulais pas faire, etc., etc., j'étais paralysé.

Jean-Noël Jeanneney : La critique de René Rémond sur l'utilisation des témoins dans *Français, si vous saviez* était nourrie effectivement du fait qu'ils avaient été utilisés de façon assez perverse dans ce montage ; mais du coup il a été emporté au-delà du raisonnable en condamnant le principe même. Une voie restait pourtant ouverte qui consistait à faire parler les témoins au service d'une démonstration plus équilibrée, plus juste.

Marc Ferro : Oui, mais c'est difficile. Même en ce qui concerne Ophüls : les deux paysans qu'il choisit pour évoquer la Résistance sont des gens simples dont les propos portent moins que ce "magnifique" collabo à la démonstration péremptoire, filmé dans un château et pas dans un champ mal labouré. Tout cela donnait plus de portée à ses propos, même si on est prévenu, même si on y fait attention. Bien sûr, c'est notre métier de repérer ces choses-là et de voir où se trouve le vice de forme, où se trouve le vice du réalisateur.

Quant à *Histoire parallèle* c'est une idée de Louise Neil. Il s'agissait de confronter les actualités de deux pays différents, la France et l'Allemagne pendant la guerre de 1940 afin d'étudier la mécanique de la propagande chez les Français et chez les Allemands. C'était son idée. L'idée complémentaire et inverse, c'était qu'il y ait deux historiens, un Français et un Allemand qui feraient la critique de leurs actualités. Donc, c'était un jeu croisé de regards sur le document. Il n'y avait donc plus de film. *Histoire parallèle* n'est pas une œuvre, c'est le contraire d'une œuvre, en ce sens qu'on n'essaye pas d'être élégant ou harmonieux, que le montage soit nerveux ou rapide. C'est uniquement de la critique historique.

Au début, c'est un petit peu hésitant et facile ; pourtant, tout de suite, cette formule a eu beaucoup de succès. En effet, les gens n'avaient jamais vu complètement les actualités de 39 surtout pas comparées aux actualités allemandes. Il n'y a pas de doute qu'en regardant ces actualités, on voyait très bien comment les Français entraient en

guerre, ce qu'ils disaient, ce qu'ils ne disaient pas. C'était un jeu de billard. Vraiment c'était passionnant à réaliser. Je devais travailler au début avec Eberhard Jaeckel¹² que j'avais choisi parce que c'était le meilleur analyste de l'époque de la guerre, il avait écrit *La France au regard de l'Allemagne* chez Fayard en 1967, avant Robert Paxton¹³. Mais, il n'a pas pu venir. Le plus apte à mon avis, le plus compétent parmi ceux que j'avais lus, était Rudolf von Thaden¹⁴, dont je vous recommande les écrits, rares mais toujours pertinents, d'une intelligence assez extraordinaire et toujours créatrice. Puis, n'ayant pu avoir ni Eberhard Jaeckel, ni Rudolf von Thaden, nous avons choisi un jeune Allemand qui n'avait pas été mon élève et qui faisait de la radio à Berlin, Klaus Wenger. Notre couple a bien marché parce que nous n'étions pas de la même génération. Son âge permettait un recul de plus et je devenais en quelque sorte un témoin... Toutefois, cette émission aurait dû s'arrêter le 17 mai et même peut-être avant, car une armée ne se filme jamais dans sa déroute – elle ne se filme que lorsqu'elle avance, pas quand elle recule – et, à partir du 17 mai, les Français ont reculé tellement vite qu'ils n'ont plus rien filmé. À partir du 15 mai – je ne sais plus exactement quand –, il n'y a plus d'Actualités françaises. Malgré ce manque, il fallait faire les émissions parce qu'à la télévision, on ne plaisante pas avec la programmation. Alors j'ai montré les actualités allemandes qui, elles, continuaient. Et j'ai expliqué : "la guerre est finie pour nous, il n'y a plus d'actualités". C'était assez tragique – mais j'étais tragique sans effort puisque j'ai vécu l'exode moi-même –. J'ai alors eu l'idée de diffuser des actualités anglaises, parce que, eux, ils continuaient la guerre. On a montré les Anglais qui jouaient au football, qui "rigolaient" ; c'était extraordinaire comme effet improvisé. Et à partir de ce moment-là, nous avons diffusé les actualités anglaises et allemandes, puis les actualités russes, italiennes, etc. Nous avons continué comme cela jusqu'à la fin de la guerre, ce qui nous a amené jusqu'en 1995.

Qu'y avait-il d'original dans ce type d'émission ? Pour chaque émission, je cherchais l'historien ou le témoin le mieux placé pour répondre. Le choix des témoins devenait quelque chose de central. D'ailleurs, j'ai remarqué que depuis une dizaine d'années, quand les gens m'interrogent

L'histoire à la télévision : Quels supports ?
Quelles écritures ? Quels dispositifs ?

Jean-Noël Jeanneney, Marc Ferro,
Isabelle Veyrat-Masson, Dominique Missika

sur *Histoire parallèle*, ils me demandent qui je vais inviter, qui était celui-ci ou celui-là ? Le témoin a pris le pas sur le document. Il y avait certes le choix des témoins, mais il y avait aussi quelque chose que l'on ne soupçonnait pas : le suspens. Les gens voulaient savoir ce qui allait se passer la semaine suivante. Le suspens pour des événements qui s'étaient produits cinquante ans auparavant ! "Après Dieppe, qu'est-ce qui va se passer ?", me demandait quelqu'un. Et ce suspens au fond révélait quelque chose d'étonnant c'est que les gens jeunes apprenaient l'histoire à la vitesse de l'histoire. L'histoire avançait à sa vitesse réelle, en temps réel. D'habitude, la guerre de 1914 se déroulait en deux heures et demie, la guerre du Pacifique en 52 minutes... Mais quand on fait une guerre du Pacifique, en 52 minutes ou en une heure et demie, l'événement n'a plus de chair, il

ne correspond plus à ce que les gens ont vécu, alors qu'avec *Histoire parallèle* – ce n'était pas l'idée de l'émission au départ – les gens suivaient la guerre comme un feuilleton. Les

téléspectateurs m'écrivaient souvent – j'ai reçu des centaines de lettres dans ce sens – que ce rythme, correspondant à la vitesse du temps réel, permettait de comprendre ce que les contemporains avaient vécu. Or, cela n'avait jamais été fait. Ce fut l'effet d'*Histoire parallèle* : les gens avaient le temps de voir les phases de Stalingrad, une à une, semaine par semaine, de se demander ce qui allait se passer s'ils l'avaient oublié, ou de le revivre et de comprendre.

Je m'étais donné pour règle de ne montrer aucun document que les gens n'avaient pas vu à l'époque. Je voulais qu'ils se retrouvent dans la situation de l'époque, il ne fallait pas leur montrer des documents qu'on a retrouvés depuis et qui donnent des clés, parce qu'alors on rompait la communication exceptionnelle qu'était cette manière de revivre l'histoire. Si, par exemple, au moment du ghetto de Varsovie, j'avais montré le ghetto, j'aurais triché. La semaine du ghetto de Varsovie j'ai présenté des actualités américaines qui, comme par hasard, évoquaient des na-

zis qui envahissaient un village tchèque, des actualités d'un autre pays, qui, comme par hasard, laissaient supposer qu'il se passait quelque chose en Pologne, mais aucune actualité de l'époque, ni allemande, ni anglaise, ni américaine ne parlait du ghetto de Varsovie. Lorsqu'on a évoqué le ghetto de Varsovie c'est en expliquant pourquoi on n'en parlait pas. Nous n'avons pas montré des images parce qu'elles ne furent connues que deux ans plus tard. Cette règle a changé à partir de 1995 puisque, une fois arrivé à la fin de la guerre, il n'y avait plus de suspens et que la série cherchait dorénavant à examiner différents problèmes qui apparaissaient à l'époque considérée.

Jean-Noël Jeanneney : J'aimerais maintenant interroger Dominique Missika avec qui Marc Ferro a travaillé

depuis l'origine, de façon très intime dans l'aventure d'*Histoire*, la chaîne dont elle est rédactrice en chef. C'est à ce titre principalement qu'elle intervient ici, mais il faut rappeler que Dominique Missika est

aussi une historienne, son dernier livre paru chez Grasset s'intitulant *La guerre sépare ceux qui s'aiment*. Comment a débuté cette aventure d'*Histoire* ?

Dominique Missika : Le 14 juillet 1997 marque la naissance de la chaîne *Histoire*, qui propose aux téléspectateurs, du câble et de TPS, douze heures de programmes par jour avec deux heures de programmes " frais ", produits par la chaîne, par jour. Le budget s'élève à 37 millions de Francs. Le président en est Gérard Worms, le directeur général Philippe Chazal et le directeur du Conseil d'orientation des programmes Jean-Noël Jeanneney, ici présent. Ce Conseil, qui veille à l'orientation éditoriale des programmes, est composé en majeure partie d'historiens : Jean Favier, Marc Ferro, Alain Decaux, Dominique Borne, Inspecteur général de l'Éducation nationale, des politologues : Alfred Grosser, Jean-Luc Domenach, Jean Lacouture, René Rémond, Yves Jégu au titre des représentants de Radio-France et de FR3, Henry Rousso, etc.



Générique d'*Histoire*

Jean-Noël Jeanneney, Marc Ferro,
Isabelle Veyrat-Masson, Dominique Missika

L'histoire à la télévision : Quels supports ?
Quelles écritures ? Quels dispositifs ?

Arte, INA, France-télévision, Lyonnaise Communications, Wanadoo et, depuis le printemps 2001, Pathé, sont les actionnaires de la chaîne.

Isabelle Veyrat-Masson : Quels étaient, à l'origine, les objectifs de cette chaîne ?

Dominique Missika : Proposer au public un programme complet d'émissions historiques, sous toutes les formes aussi bien documentaires, que films de fiction, téléfilms, séries, reportages, tout ce qui est lié à l'histoire, la plus lointaine comme la plus immédiate. L'idée directrice étant que l'histoire est accessible à tous, sur la base des œuvres proposées, quelle que soit la forme de l'œuvre et quelle que soit la période traitée puisque nous allons de l'Antiquité au XXe siècle. Depuis une date récente un accès internet accompagne la diffusion des programmes sur l'antenne. Notre objectif est que toutes les villes câblées puissent recevoir la chaîne *Histoire*. L'audience de la chaîne a beaucoup progressé au cours des années 1990-2000, avec des abonnés de plus en plus réguliers, un public plutôt âgé, plutôt masculin, appartenant à des catégories socioprofessionnelles supérieures ou en tout cas un peu supérieures à la moyenne, ce que nous connaissons par les indications fournies par le réseau câblé. À l'origine d'*Histoire*, il y a, dans les années 95, une volonté d'Arte et des pouvoirs publics de développer des chaînes thématiques. C'est à cette époque que sont nées *Mezzo*, la chaîne *Régions* et *Festival*. La déclinaison de ces chaînes thématiques destinées à un public le plus large possible, visait à proposer une offre complète. *Histoire* a été proposée et immédiatement acceptée par les actionnaires du service public et des autres chaînes ; une autre chaîne qui n'a toujours pas vu le jour devait, sur le même modèle, être consacrée aux sciences.

D'emblée, nous avons visé le public des professeurs d'histoire, des étudiants voire des élèves. En particulier, ce qui a été un véritable succès, nous avons produit une série de 13 fois 20 minutes qui permettait aux élèves, futurs bacheliers de réviser leurs cours. Cette série, qui s'appelait *Cap Bac Histoire*, avait été conçue et réalisée par Guillaume Prévost, lui-même normalien et professeur au lycée de La

Celle Saint-Cloud. Cette série proposait aux élèves de Terminale de réviser le baccalauréat grâce à des plans qui les guidaient. L'année suivante nous avons réalisé la même opération avec les professeurs de géographie. Au total, ce fut un véritable succès, tout ceci en relation étroite avec le ministère de l'Éducation nationale, avec l'idée clairement affirmée qu'il ne s'agissait pas de se substituer aux professeurs d'histoire mais d'aider les élèves à réviser l'épreuve d'histoire du baccalauréat. Par ailleurs nous proposons une brochure qui établissait une correspondance avec la période étudiée dans les programmes scolaires.

D'autres chaînes proposent également des émissions sur l'histoire, mais nous ne sommes pas véritablement en concurrence avec La Cinquième, étant donné que la dominante de nos programmes est strictement historique et que le nombre d'heures proposées en matière d'histoire n'a rien à voir avec l'émission hebdomadaire que La Cinquième ou Arte peuvent présenter. D'autant plus que l'idée de départ d'*Histoire*, idée qui a été abandonnée, était d'encadrer la diffusion des programmes par une présentation assurée par de jeunes professeurs d'histoire. Cette présentation permettait aux téléspectateurs de comprendre et d'avoir les clés du documentaire ou du film qu'ils allaient voir. Sous forme d'une courte présentation, les historiens expliquaient le sens de ce programme ou de ce documentaire, sa place, ce qu'il disait de vrai ou de faux sur la période, et aussi ce qu'il omettait de dire. À la fin du programme, on avait un débat sur l'émission avec les professeurs d'histoire interviewant un spécialiste de la période, celui-ci apportant toutes les précisions nécessaires. Cette présentation était extrêmement ambitieuse et coûteuse sur le plan de la production puisqu'elle prévoyait de réaliser l'introduction et la conclusion pour sept documentaires. Néanmoins, je pense que c'était un cadre très utile et très fructueux et je regrette, pour ma part, qu'il ait été abandonné pour des raisons de coût alors que c'était une réalisation tout à fait pédagogique qui n'existe sur aucune autre chaîne. On peut, pour l'évaluer, comparer avec ce qui se fait sur Planète qui passe uniquement des documentaires sans référence, sans précision, sans accompagnement d'aucune sorte et sans mise en garde, alors

L'histoire à la télévision : Quels supports ?
Quelles écritures ? Quels dispositifs ?

Jean-Noël Jeanneney, Marc Ferro,
Isabelle Veyrat-Masson, Dominique Missika

que parfois certains documentaires sont de parti pris. Même s'ils sont intéressants pour cette raison même, encore faudrait-il faire savoir qu'ils sont de parti pris et qu'ils sont datés. Il faut aider le spectateur dans son regard critique. Je crois que la chaîne n'aurait pas dû abandonner ce projet.

Depuis la création d'*Histoire*, il y a eu d'autres modifications. En dehors de ce principe de présentation qui a été abandonné, d'autres programmes ont été arrêtés en particulier la série présentée par Marc Ferro en partenariat avec *Le Monde : De l'actualité à l'histoire*. Il s'agissait d'une mise en perspective des événements qui se produisaient sous nos yeux, par des historiens qui se projetaient dans le passé pour essayer de mieux comprendre et analyser ce qui se déroule dans l'actualité quotidienne politique, économique, sociale ou religieuse. C'était une émission très originale parce que nulle part ailleurs on ne demande aux historiens de creuser, de manière aussi claire, aussi accessible pour le grand public, des événements qui ne sont pas toujours lisibles et intelligibles. Cette émission a, elle aussi, été malheureusement abandonnée parce que, d'après les études qui ont été menées par un organisme spécialisé, on a pensé qu'il était préférable que l'actualité de l'histoire soit incarnée par un rendez-vous quotidien présenté par un animateur connu qui permettrait de mieux fidéliser le public. Ce programme a donc été remplacé par une émission de plateau animée et présentée par Patricia Martin en collaboration avec le magazine *L'Histoire*. Elle abordait l'actualité de l'histoire dans le domaine des livres, des expositions, des colloques et des rencontres. Tout cela a également été abandonné un peu hâtivement au profit d'une émission qui se signalait par la notoriété de son animateur, Guillaume Durand. Pendant deux ans, entre 1999 et 2000, Guillaume Durand a animé un rendez-vous quotidien qui s'appelait *Le Journal de l'histoire*, sorte de journal télévisé sur tout ce qui faisait l'actualité de l'histoire. Cette émission a obtenu une grande audience, c'était 45 minutes quotidiennes, mais rediffusée, comme tous les programmes de la chaîne, à sept reprises pendant la semaine, et le lendemain matin sur *La Cinquième*. Sans aucun doute ce rythme plus bref, avec un contenu plus

condensé que le reste de nos programmes, a donné envie à plus de monde de regarder la chaîne. Notre choix de Guillaume Durand s'explique d'une part par sa notoriété – c'est une star de la télévision – qui devait nous apporter une plus large audience, mais aussi parce qu'il a une certaine légitimité dans notre discipline. Il a fait des études supérieures d'histoire, il a même été, pendant quelque temps professeur d'histoire. Guillaume Durand, par ses questions naïves, n'a pas manqué de communiquer avec beaucoup de simplicité le savoir. Les invités étaient des historiens qui venaient soit pour parler de leurs propres travaux, soit pour faire la promotion de leurs publications, soit pour commenter l'actualité. Je crois que les historiens ont joué le jeu, tout en sachant qu'il y a toujours une certaine frustration lorsqu'on n'a pas le temps d'expliquer, d'entrer dans les détails ou de nuancer un propos. En même temps je pense qu'ils ont compris que c'était un éclairage rapide, instantané comme une invitation à aller plus loin. Nous avons d'ailleurs toujours eu le souci de donner le maximum de références de livres, de revues auxquels se reporter pour aller plus loin et approfondir.

Nous avons toujours souhaité rester au plus près de l'actualité de l'histoire. Étant bien entendu – c'est un reproche qui nous a été fait – que le XXe siècle a toujours eu la part la plus belle. On peut le regretter mais la production en matière de travaux historiques, et, sans aucun doute, les demandes extrêmement fortes sur cette période expliquent ce biais. Nous avons pourtant essayé, en faisant des reportages sur les expositions, sur des musées moins connus, de faire une plus large place aux périodes plus anciennes. Pour ces périodes, les Archives nationales nous ont beaucoup aidé. Elles nous apportaient chaque semaine un objet, un document sortis de leurs armoires ou de leurs vitrines : les lunettes de Landru, la tunique de Damien, le carnet de notes de Robespierre, toutes occasions de parler d'autres périodes que le XXe siècle. Et éviter de revenir à nouveau sur le nazisme, le communisme, la guerre d'Algérie, etc. Mais il est vrai que la production d'images, centrée sur les périodes les plus récentes de notre histoire, nous entraînait aussi dans ce sens. En outre, Guillaume Durand, en tant que journaliste est également plus sensible à l'histoire immédiate qu'à l'histoire des

Jean-Noël Jeanneney, Marc Ferro,
Isabelle Veyrat-Masson, Dominique Missika

L'histoire à la télévision : Quels supports ?
Quelles écritures ? Quels dispositifs ?

Mérovingiens. Néanmoins nous avons pu, grâce à la magnifique exposition du musée Pompidou, consacrer 45 minutes du journal aux découvertes les plus récentes ...

J'aimerais évoquer également des réussites de la chaîne *Histoire* en particulier deux programmes phares. La diffusion du procès Barbie à l'automne dernier a été un événement considérable avec un retentissement important dans le public. Le choix a été de prendre le maximum de temps et de ne pas en faire un condensé. Au contraire : il y a eu trente-sept jours de procès et trente-six jours de diffusion à raison de deux heures quotidiennes, non montées, présentées par Anne Sinclair, commentées par un historien, Henry Rousso, et un magistrat, Jean-Olivier Viout.

Ce double éclairage a été permanent et a permis au public de comprendre ce procès diffusé pour la première fois sur une chaîne de télévision.

En dehors du procès Barbie qui a été un moment décisif pour la notoriété de la chaîne, nous avons une deuxième opération très ambitieuse qui vise à consti-

tuer une mémoire audiovisuelle du XXe siècle. Il s'agit de produire, sous la houlette de l'INA, des entretiens avec des personnalités qui ont marqué l'histoire du siècle. Certains entretiens avaient été réalisés antérieurement, dans la série de Jean-José Marchand dans les années 60-70 : *Archives du XXe siècle*. Nous avons commencé par diffuser cette série, puis d'autres entretiens qui concernaient la télévision française, *Mémoire vivante* avec Michel Rocard, Giscard d'Estaing, etc., et une autre série *Histoire d'historiens*, qui comprend Emmanuel Le Roy-Ladurie, René Rémond, etc.

En dehors des programmes que la chaîne achète, il arrive qu'elle produise elle-même un certain nombre de documents ; récemment cela a donné lieu à un débat très intéressant. Pierre-André Boutang, qui travaille pour Arte, avait réalisé un entretien avec le général Aussaresses dont des extraits avaient été diffusés dans *Métropolis*.

Histoire a décidé d'en diffuser la quasi-intégralité. Mais, au sein de la chaîne, des voix se sont élevées pour s'étonner de la diffusion des paroles d'un "salaud", en tout cas d'un bourreau. Pour ma part, je pense que si on diffuse ce genre de document il faut aller jusqu'au bout et sans prendre des précautions assez peu convaincantes pour mettre en garde des téléspectateurs ou pour éviter des procès en diffamation. C'était un document brut, et libre aux téléspectateurs d'en tirer les conséquences. En revanche, il aurait été nécessaire, pour la chaîne, de travailler avec des historiens pour ouvrir un vrai débat. Diffuser un tel document n'est pas choquant, à condition qu'*Histoire* donne les clés du débat. Laisser la parole sans la couper,

sans l'aménager, constitue un document pour les historiens, mais, pour les téléspectateurs, il fallait donner un certain nombre de précisions et rappeler que le général Aussaresses choque aujourd'hui, alors que dès les premières affaires de torture des voix s'étaient élevées pour les dénoncer. Ne pas oublier



Le procès Barbie sur *Histoire*

que l'on n'a pas attendu le général Aussaresses pour parler de la torture. En revanche il faut tenter de comprendre pourquoi ses déclarations ont un tel retentissement dans la France aujourd'hui.

Or, l'équipe de la rédaction du journal a préféré donner la parole aux victimes plutôt qu'aux historiens. Ce genre d'opération demande une préparation et une solide politique éditoriale. Donc on peut regretter que, dans la précipitation, on n'ait pas mieux accordé nos violons. Cependant, il ne faut jamais oublier que l'on fait de la télévision, que ça va extrêmement vite, et que, parfois, ça déclenche des polémiques. Cette prise sur l'actualité, avec ses polémiques, est tout à fait dans la mission d'*Histoire*. Mais en même temps on attend d'*Histoire* autre chose, on attend de la chaîne qu'elle donne la parole aux historiens, et à ceux qui peuvent nous expliquer et nous éclairer. Or, je crois que l'urgence en histoire

L'histoire à la télévision : Quels supports ?
Quelles écritures ? Quels dispositifs ?

Jean-Noël Jeanneney, Marc Ferro,
Isabelle Veyrat-Masson, Dominique Missika

n'existe pas. La réaction à chaud n'est pas la bonne solution, d'autant que les moyens dont nous disposons à *Histoire* sont extrêmement restreints.

Isabelle Veyrat-Masson : Quel est le chiffre du budget de production ?

Dominique Missika : Le budget de production est de l'ordre de 10 millions à peu près pour l'année. C'est assez dérisoire et ne laisse pas de place pour des émissions spéciales. Car cette somme est surtout affectée au *Journal de l'histoire*. Lorsque se produit un événement qui a un tel retentissement dans un large public, et si *Histoire* veut faire sa place dans le débat politique, il serait nécessaire de disposer d'un budget spécial consacré à des opérations exceptionnelles. On ne peut pas traiter le cas du général Aussaresses rapidement et superficiellement. Nous avons le projet d'ouvrir un forum Internet pour permettre de répondre à des



Le procès Barbie sur *Histoire*

questions, d'aller plus loin, d'accompagner la diffusion de ce programme... C'est une réflexion que la chaîne doit mener en cas d'événement et de polémiques. Il faudrait disposer d'un budget qui permettrait d'enquêter, de faire comme *L'Express* ou *Le Monde* : des enquêtes ou des investigations historiques. Je crois qu'*Histoire* trouverait là un public supplémentaire, étant entendu qu'il faut s'entourer de toutes les garanties nécessaires.

Isabelle Veyrat-Masson : Que penser des résultats de la dernière enquête Médiacabsat¹⁹ ?

Dominique Missika : Ils montrent que l'audience de la chaîne n'a pas vraiment décollé. C'est un peu délicat, parce que ça fait mal... Il faut mener une réflexion sur la place d'une chaîne dédiée entièrement à l'histoire, sur les moyens de conquérir un plus large public, comment le re-

tenir alors que la concurrence est extrêmement vive. Est-ce que le public dispose de suffisamment de temps pour la regarder, est-ce qu'elle n'entre pas en concurrence avec d'autres modes d'information tout simplement ?

Cela va obliger les chaînes thématiques à réfléchir et peut-être à se regrouper. Le rapprochement avec *La Chaîne Histoire* est dans l'air depuis deux ou trois ans, il n'a jamais véritablement abouti, faute de volonté de part et d'autre de trouver un moyen de s'entendre. C'est peut-être devenu une nécessité. Pour l'instant, la volonté des actionnaires de donner de plus larges moyens pour conquérir un plus large public est maintenu.

Nous avons d'abord un problème de diffusion, le fait

d'être diffusé uniquement sur TPS et pas sur Canal-satellite, divise déjà par deux le nombre possible de télé spectateurs. Il est évident qu'une chaîne consacrée à l'histoire ne pourra jamais être aussi attractive qu'une chaîne consacrée aux voyages, au cinéma, au sport. Il serait illusoire d'espérer atteindre un pu-

blic immense. En outre, le public n'est-il pas à ce point segmenté qu'il n'est pas possible d'en capter un plus grand ? Autre hypothèse : quand on s'intéresse à l'histoire peut-être ne s'intéresse-t-on pas à toute l'histoire ? Est-ce qu'on ne s'intéresse pas davantage à une période, à un personnage : celui qui s'intéresse à Napoléon ne s'intéresse pas à Louis XI, ceux qui s'intéressent à l'Égypte sont des égyptomaniaques mais sûrement pas attirés par la Grande Guerre. Est-ce que le public passionné d'histoire est passionné d'histoire en général, ou passionné par certains moments de son histoire nationale ? Est-ce que le public français s'intéresse à l'histoire des autres pays ? Est-ce que l'offre de programme en histoire correspond à l'attente du public ? Est-ce que les programmes dont nous disposons sont assez riches et variés pour intéresser un public large ? En même temps, les grands moments des *Dossiers de l'écran* et d'*Alain Decaux raconte*, restent gravés dans nos mé-

Jean-Noël Jeanneney, Marc Ferro,
Isabelle Veyrat-Masson, Dominique Missika

L'histoire à la télévision : Quels supports ?
Quelles écritures ? Quels dispositifs ?

moires. Est-ce qu'on peut retrouver cette magie et cette passion ? Est-ce que les débats en histoire donnent lieu à moins d'affrontements parce qu'il y aurait moins d'enjeux ? On voit bien que seules les affaires les plus récentes déclenchent les polémiques : une fois de plus la Deuxième guerre mondiale, l'Occupation et la Guerre d'Algérie. C'est extrêmement complexe, mais ça mérite une réflexion. En même temps le goût pour l'histoire ne faiblit pas en France. J'en suis persuadée. Mais il faut saisir et proposer au public ce qu'il attend... peut-être le surprendre aussi. Ce qui demande de l'imagination.

Jean-Noël Jeanneney : Merci Dominique, vous êtes bien placée pour avoir montré que la télévision, plus que tout autre, a organisé le dialogue entre le passé et le présent et c'est, bien sûr, autour de cette idée que Marc Ferro avait fait une émission dont vous avez parlé à Histoire. Je serais intéressé de savoir s'il y a une spécificité particulière dans ce jeu d'aller-retour qui peut être simplement le passé vu d'aujourd'hui ou qui peut être éventuellement plus systématisé sous forme de concordance des temps.

Marc Ferro : Ce qui a été vraiment nouveau pour moi c'est le courrier que j'ai reçu pour *Histoire Parallèle*, c'était la première fois que j'étais en contact avec les gens qui avaient vu les émissions. Quand j'ai fait des films sur la Grande Guerre ou sur autre chose, je ne recevais pas de lettres, je ne savais pas du tout comment les téléspectateurs réagissaient, je n'avais pas du tout ce moyen de contrôle, alors que là, j'ai pu mettre le doigt sur la façon dont les gens regardaient que ce soit le film, le document, les témoins ou moi-même.

Je voudrais également aborder la question du dispositif télévisuel. Je suis assez partagé. De temps en temps à *Histoire Parallèle*, je suis furieux contre ce dispositif figé,

où je suis pris en photomaton, où je ne peux pas bouger : "Marc remet bien tes lunettes, ta manchette qui dépasse, tiens-toi bien, attention, tu t'es penché, recule un peu s'il te plaît..." , alors que, lorsque je suis interviewé dans d'autres contextes, dans mon bureau, un type arrive, met sa caméra et en quinze minutes c'est terminé pour le même résultat. J'ai la vanité de croire, que quand on regarde une émission sur la bataille de Stalingrad, on se moque de la manchette qui dépasse. Pourtant, il faut reconnaître que les spectateurs remarquent ces détails, et c'est parfois désespérant. Donc, tout cela compte beaucoup plus que je ne le croyais. Si nos émissions sont trop "cheap", qu'on est autour d'une table en plastique achetée au bazar avec une



Histoire Parallèle

simple rose un peu fanée, une théière en bakélite et deux bouchées à la reine, elles manquent de crédibilité. Je ne demande rien d'extraordinaire, seulement un décor véritable avec des caméras qui bougent mais pas trop. Il ne faut pas que la technique soit trop perfectionnée

parce dans ce cas c'est le cinéaste qui fait son film et on n'écoute plus ce que vous dites.

Toutefois dans les films auxquels j'ai participé jusque-là, le vrai problème était : "Est-ce que j'aurai assez de documents ?" Il y a dix ans, vingt ans, pour un film d'une heure on avait droit à une première sélection de sept heures de documents, dans lesquelles on retenait une heure ; on avait donc le choix : on pouvait faire différents montages. Un film de montage se fait avec des documents qui existent et s'il y a des événements importants pour lesquels il n'y a pas de documents, il faut se débrouiller ; alors on met des photos - ce qui casse le rythme - ou on utilise le commentaire.

La musique posait également un problème. La musique peut être soit originale, soit déjà enregistrée. Certaines musiques enregistrées ne s'adaptent pas au rythme des images, la musique originale s'impose alors, mais souvent

L'histoire à la télévision : Quels supports ?
Quelles écritures ? Quels dispositifs ?

Jean-Noël Jeanneney, Marc Ferro,
Isabelle Veyrat-Masson, Dominique Missika

le budget ne le permet pas. C'était un vrai problème. Le problème du réalisateur est d'un autre ordre : il lui fallait deux secrétaires, un bureau et trois téléphones. Au départ cela me surprenait : j'avais écrit le texte, les commentaires, choisi les images, pourquoi avait-il besoin de bureau ? Il en avait besoin pour installer un système de considération. Il s'agit d'un dispositif qui n'existe pas dans d'autres disciplines. Dans le cinéma il faut en tenir compte de cela parce que le public réagit par rapport à cela. Ce n'est pas toujours aussi ridicule et sans problématique qu'on le croit, parce que les effets pervers sont nombreux. Je n'ai pas fait que de l'histoire événementielle en matière de production audiovisuelle. J'ai réalisé une fois quelque chose de non événementiel, une *Histoire de la médecine*. Je vais en parler afin de bien faire comprendre ce qu'était l'école des Annales parce que c'est la seule production à laquelle j'ai participé qui réponde vraiment à l'esprit de l'école des Annales.

Un jour Pathé me téléphone, Monsieur Thiescé toujours, et me dit : "Ferro, vous êtes à l'Ecole des Hautes Etudes, nous voulons faire une série sur l'histoire de la médecine, est-ce que vous connaissez quelqu'un qui soit capable de maîtriser ce sujet ? On a présenté une histoire des grands médecins, ce n'est pas bon, on a présenté une histoire des maladies, ça ennuiera tout le monde, est-ce que vous connaissez quelqu'un qui pourrait faire ça ?" J'ai pensé à deux personnes, Jean-Pierre Peter et Jean-Paul Aron. Je n'ai pas joint le premier, mais j'ai trouvé Jean-Paul Aron à qui j'ai exposé une ou deux idées. On prenait les phénomènes de la médecine, de la maladie dans l'ordre historique où ils étaient intervenus et on traitait ces problèmes des origines jusqu'à aujourd'hui, mais par thème. Premier problème, les épidémies depuis l'Antiquité jusqu'à maintenant. Ensuite, l'histoire des hôpitaux depuis le Nazareth arabe jusqu'aux hôpitaux allemands multiformes d'aujourd'hui. Troisième phénomène : l'histoire du corps et de la chirurgie, avec les interdits, et l'attitude de l'Eglise, etc. jusqu'au commerce du sang et aux problèmes de vente d'organes. Ensuite, c'est l'histoire des médecins, puis l'histoire des malades, et enfin les différents types de médecines. La construction était donc à la fois chronologique et problématique. Et même si c'est une œuvre qui doit

beaucoup à trois réalisateurs, Jean-Louis Fournier, Pierre Gauge et Claude de Givray, on peut cependant dire que Jean-Paul Aron et moi avons inventé cette forme d'histoire au cinéma. Et ce fut une réussite.

Jean-Noël Jeanneney : A cet égard, on peut se demander quelle est la spécificité de la télévision ? De toute façon, l'histoire est nourrie de réflexions sur les événements, les faits sont toujours sélectionnés pour servir ensuite à illustrer une réflexion. Ce que décrit Marc Ferro, à vrai dire me paraît tout simplement constituer le travail d'un historien contemporain. On voit mal en effet comment il serait possible de réfléchir autrement qu'en posant des problèmes. En revanche, ce qu'il y a de proprement spécifique à la télévision, c'est qu'on a plus besoin encore qu'à l'écrit, de passer par des visages, par des moments, par des événements. Les événements ne sont intéressants qu'au service d'une démonstration. Les images d'épidémies ou d'hôpitaux servent à illustrer une réflexion problématique, ceci est tout simplement de l'histoire. Ce qui est plus difficile probablement à la télévision c'est de s'évader vers les généralités. Mais je crois que cette obligation-là, cette exigence, peut être féconde, comme dans l'art, la contrainte.

Je voudrais faire une dernière observation. Il est très frappant de constater du point de vue du fonctionnement général des relations entre l'appareil audiovisuel, le régime des décisions et les historiens qui ont le goût, la volonté et bientôt le désir éventuellement de faire de la télévision, que rares sont les projets émanant des historiens eux-mêmes qui voient le jour. Pratiquement tout ce qu'on a pu ou eu l'occasion de faire pour la télévision, souvent avec bonheur et satisfaction, ont été des commandes. J'ai écrit plusieurs documentaires pour la télévision et il me semble que jamais une idée qui m'était venue, seul dans mon cabinet, ne s'est réalisée. Alors, on accepte ou pas la commande mais quoi qu'il en soit, ce fait est intéressant du point de vue du processus de décision. N'est-ce pas Marc ?

Marc Ferro : Ce fut pareil pour moi. Tout ce que j'ai fait c'est parce que qu'on me l'a demandé, depuis la guerre de 14 jusqu'à la médecine. *Histoire Parallèle* doit s'arrê-

Patrick Champagne, François de Closets,
Jean-Marc Sylvestre

Comment traiter l'économie
à la télévision?

ter bientôt et, par politesse, on m'a demandé si j'avais des projets, j'ai donc envoyé quelques feuilles sans me faire aucune illusion sur leur avenir. Et effectivement, elles sont allées directement à la poubelle. Et cette chaîne qui depuis douze ans diffuse *Histoire parallèle* ne m'a même pas dit : "Nous avons bien reçu vos projets. Merci". Et ça, c'est la télévision. Il se peut néanmoins qu'un jour, cette même chaîne m'appelle en urgence, et me demande de faire ceci ou cela. Pas un seul de mes projets n'est passé et pourtant je n'ai pas arrêté de faire de la télévision pendant une dizaine d'années au moins.

Jean-Noël Jeanneney : Le grand avantage de ne pas dépendre de la télévision, c'est que nous ne sommes pas obligés d'attendre que le téléphone sonne.

Isabelle Veyrat-Masson : C'est peut-être aussi une faiblesse. Les historiens ne cherchent peut-être pas suffisamment à imposer leur discipline alors qu'ils sont sans doute les mieux placés, d'une part pour évoquer une histoire vivante qui ne répète pas constamment les sujets les plus rebattus et, d'autre part, leur présence insistante permettrait peut-être de lutter contre cette maladie infantile de notre époque : le jeunisme.

Notes :

1. Pour une analyse plus détaillée : Isabelle VEYRAT-MASSON, *Quand la télévision explore le temps. L'histoire au petit écran. 1953-2000*, Fayard, Paris, 2000.
2. John Fiske, chercheur anglais en sociologie de la communication. Cf. John Fiske, *Television, Culture*, Routledge, Londres, 1987. (ndlr)
3. René RÉMOND, "Le progrès du consensus", *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°5, Presses de la FNSP, n°5, janvier-mars 1985, p. 126.
4. Georges Friedmann, "xx", *Communications...*
5. Pierre Renouvin (1893-1974), historien français spécialiste des relations internationales. Cf. en particulier : *La crise européenne et la première guerre mondiale*, PUF, Paris, 1948 et *Histoire des relations internationales*, 3 vol., Hachette, Paris, 1994. (ndlr)
6. Raoul Girardet, historien français spécialiste de l'histoire du XXe siècle. (ndlr)
7. Jean Aurel, cinéaste français, après quelques documentaires, réalise en 1962 son premier film de montage : *14-18*, dont le scénariste est Jacques Laurent. (ndlr)
8. *Mourir à Madrid*, 1963, film de montage français de Frédéric Rossif, sur un scénario de Madeleine Chapsal. La monteuse est Suzanne Baron. (ndlr)
9. Henri de Turenne a réalisé avec Daniel Costelle, dans les années 60 la série *Les Grandes Batailles du passé*. (ndlr)
10. *Le Chagrin et la Pitié*, 1969, film français de Marcel Ophüls, scénario de Alain de Sédouy et André Harris. (ndlr)
11. *Français si vous saviez*, 1973, film français, scénario et réalisation : Alain de Sésouy et André Harris. (ndlr)
12. Eberhard Jaeckel, historien allemand spécialiste du nazisme. (ndlr)
13. Robert Paxton, historien américain spécialiste de la France de Vichy. Cf. en particulier : Robert Paxton, *La France de Vichy : 1940-1944*, Seuil, Paris 1973, traduction de *Vichy France, old guard and new order 1940-1944*, A.A. Knopf, New-York 1972. (ndlr)
14. Rudolf von Thaden, historien allemand spécialiste de la deuxième guerre mondiale. (ndlr)
15. Cette question a été posée en septembre 2001 et ajoutée au débat enregistrée auparavant (avril 2001).