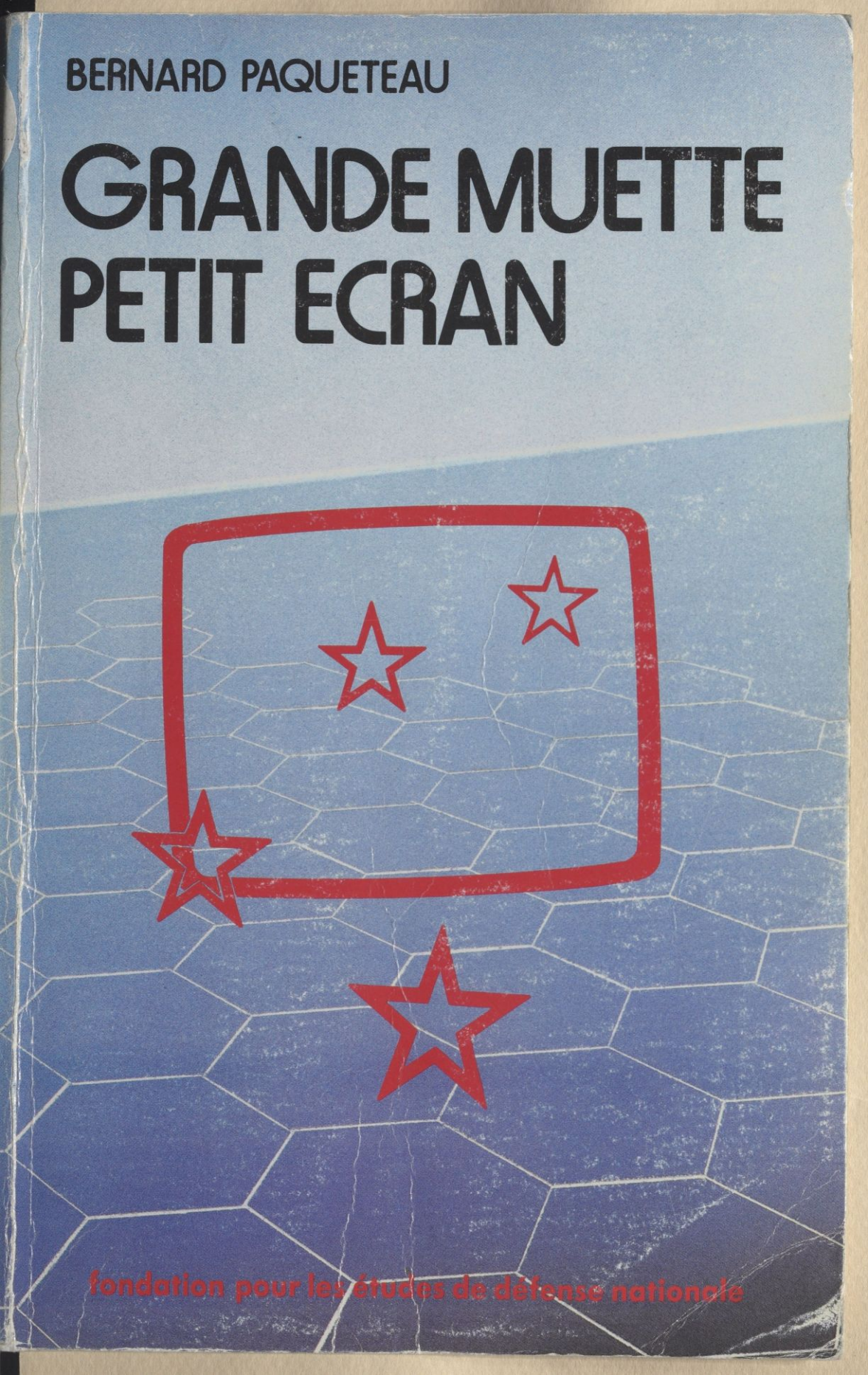
BERNARD PAQUETEAU

GRANDE MUETTE PETIT ECRAN



fondation pour les études de défense nationale

GRANDE MUETTE
PETIT ÉCRAN

Bernard PAQUETEAU

GRANDE MUETTE PETIT ÉCRAN

présence et représentations du militaire dans les magazines de reportage : 1962-1981

Avant-propos de Georges Fricaud-Chagnaud et de Hubert Jean-Pierre Thomas

ISSN 0769-0347

Fondation pour les Études de Défense Nationale

AVANT-PROPOS

L'image des armées que véhiculent les media nous apparaît essentielle, à nous qui savons qu'une démocratie ne peut survivre sans que son peuple le veuille, sans qu'il participe à sa propre défense.

Comment se constitue cette image ? Comment est-elle produite, au-delà des héritages historiques, par la télévision, dont la puissance sur le modelage des représentations collectives n'est plus à démontrer ?

A la demande de la Fondation pour les Études de Défense Nationale, Bernard PAQUETEAU s'est attaché au démontage du discours télévisé sur l'armée. Je suis très heureux que cette étude ait été l'occasion d'une collaboration suivie avec le Centre de Sociologie de la Défense Nationale que dirige Hubert Jean-Pierre THOMAS.

Je souhaite que cette publication aide le milieu militaire d'une part, celui des media de l'autre, à saisir le rôle essentiel qu'ils jouent, chacun à sa place, dans la perception qu'ont les Français de leurs systèmes de défense.

Georges FRICAUD-CHAGNAUD,
Président de la F.E.D.N.

AVANT-PROPOS

Le système militaire n'est pas un système clos. Il entretient avec son environnement un courant continu d'échanges : échanges des hommes, des techniques et des idées. Mais comment pourrait-on parler d'échanges sans parler d'images ? Dans sa tentative d'analyse de la chose militaire, le sociologue se place à deux niveaux d'observations : celui de l'acteur social, et celui du système qui est l'objet même de son étude. Tout au long de son histoire de vie, l'acteur va développer une stratégie de carrière, c'est-à-dire faire des choix. Il sera présent au moins deux fois sur le marché du travail : en amont, au moment d'entrer dans la vie active et de choisir le métier des armes, en aval, au moment de choisir cette seconde carrière civile qui sera nécessaire dans la presque totalité des cas.

S'agissant du métier des armes, peut-être le terme de marché n'a-t-il que valeur de métaphore ; sans doute l'acteur ne va-t-il pas se borner à un simple calcul économique, et va-t-il attendre du système des gratifications symboliques. Comment, devant le projet de carrière le plus réaliste et l'apprentissage des machines les plus sophistiquées, faire abstraction de la mission et de l'enjeu : la vie et la mort — la mort du soldat, du groupe, de l'adversaire ? Rationalité froide d'un système technicien et organisé ; images irrationnelles et surgissement de représentations venues du fond des âges ; images triviales de la vie collective, et images revêtues du caractère essentiel du sacré... Pour le sociologue, analyste paisible du lien social, la société miiitaire offre un champ où la force et l'ambivalence de l'imaginaire contraignent toujours à remettre l'ouvrage sur le métier.

On ne sera pas surpris d'observer que, de tous les grands ministères, celui de la défense est celui qui a fait le plus grand effort de communication. Jadis muette, l'armée est aujourd'hui producteur d'images, et singulièrement sur le petit écran. Il faut être reconnaissant à Bernard Paqueteau de nous proposer « *les termes de la problématique majeure qui anime l'ensemble des représentations de l'armée : celle des rapports qu'entretiennent les*

militaires avec la société environnante, et un constat, celui de l'aboutissement de la stratégie d'information conduite par le ministère de la défense ». Pour l'historien et le sociologue, c'est une contribution essentielle à la connaissance du système militaire d'aujourd'hui ; pour le spécialiste de l'audiovisuel, c'est une analyse nouvelle et exemplaire de la production du message télévisé.

Hubert Jean-Pierre THOMAS,
Directeur du Centre de Sociologie
de la Défense Nationale
(Fondation Nationale des Sciences
Politiques).

REMERCIEMENTS

Précieux ont été l'attention et le concours accordés par les personnes rencontrées au cours de nos travaux. Nous ne saurions les nommer toutes sans prendre le malheureux risque d'en oublier. Aussi bien les remercions-nous au travers des organismes et des institutions dans le cadre desquels nous les avons rencontrées :

- *le séminaire d'Histoire de l'Audiovisuel, commun à l'Institut National de l'Audiovisuel et au Cycle Supérieur d'Histoire du XXe siècle de l'Institut d'Études Politiques ;*
- *le Service d'Information et de Relations Publiques des Armées ;*
- *l'École Supérieure de Guerre ;*
- *les analystes-documentalistes des services actualités de l'INA Cognacq-Jay et de FR 3 ;*
- *le service de la documentation de* Télérama ;

ainsi que les journalistes et producteurs de magazines d'actualité de l'ex-ORTF, de TF1, d'Antenne 2 et de FR 3 qui ont bien voulu répondre à nos questions.

« L'homme le plus "réaliste" vit d'images. »
Mircea Eliade,
Images et Symboles.

INTRODUCTION

« Partir de l'image, des images, ne pas chercher en elles, illustrations, confirmations ou démentis à un autre savoir : celui de la tradition écrite. Considérer les images telles quelles, quitte ensuite à faire appel à d'autres savoirs pour mieux les saisir. » Il semblerait que cette proposition de Marc Ferro vaille surtout pour les historiens du cinéma...

L'étude du cinéma s'est développée, de considérations esthétiques en considérations idéologiques et autres, sur le prestige enfin établi d'un art — le septième. Aussi bien l'historien du cinéma dispose-t-il aujourd'hui de nombreuses monographies et de cinémathèques. L'historien de la télévision, de son côté, peut recourir à une vaste documentation et à de nombreux témoignages ; mais, à la différence du cinéma, ces ressources concernent plus souvent l'institution productrice, les circonstances de réalisation des productions et leurs retombées que les productions en elles-mêmes. L'étude du cinéma s'est constituée à partir de l'analyse de films sur l'écran, l'étude de la télévision, à l'inverse, s'élabore autour ou au sujet du petit écran : la télévision s'est avant tout imposée comme médium.

Faut-il faire figurer parmi les conséquences de cette approche particulière la grande difficulté d'accès aux archives de la télévision ? Mais comment ne pas voir que considérer les émissions en elles-mêmes — au lieu,

comme c'est l'usage, de les envisager comme les résultantes de processus divers — conduit à rectifier bien des jugements portés à l'endroit des émissions de télévision ? A découvrir dans chacune d'elles, à l'instar d'une production cinématographique, une dynamique propre, des saveurs particulières et une cohérence porteuse de multiples significations — leur véritable richesse ? Sans doute la proposition de Marc Ferro vaut-elle aussi pour les historiens de la télévision.

OBJET ET CHAMP DE RECHERCHE

Vaste mémoire dont l'exploration n'a qu'à peine été entamée, les archives télévisuelles se prêtent singulièrement à l'analyse de l'histoire immédiate de notre société et de ses institutions. Cette étude propose l'examen des documents d'actualité qui, de 1962 à 1981, ont traité de l'armée.

Afin de conserver à notre examen un caractère de cohérence nous avons choisi d'examiner, de manière exclusive mais systématique, les émissions de reportage, celles-ci — à la différence d'autres documents d'actualité (1) — ayant été intégralement conservées par l'Institut National de l'Audiovisuel.

En choisissant ce type de document, nous nous sommes inscrits dans le prolongement des travaux du séminaire d'Histoire de l'Audiovisuel (2) qui, en s'attachant à l'examen des magazines d'actualité des années soixante, nous a permis d'esquisser la problématique de la présente étude (3).

Dans *Télévision, nouvelle mémoire,* Jean-Noël Jeanneney dessine le plan d'une histoire globale de la télévi-

sion encore à venir et qui devrait tenir compte de l'ensemble des aspects techniques, politiques, sociologiques et culturels de la télévision et de sa production (4). Nous nous sommes postés à un carrefour de ce projet, là où les divers processus conduisant à la production des images se nouent en acte de diffusion. Notre analyse sera avant tous une *analyse de contenu;* c'est dans l'épaisseur du document audiovisuel que nous plongerons.

Les émissions de reportage transmettent aux téléspectateurs des événements d'actualité par le biais de techniques cinématographiques et journalistiques. Ce qu'il faut entendre par événement d'actualité diffère selon les époques, les politiques d'information, les magazines et parfois selon les reportages ; parallèlement, les styles varient, les formules d'exposition sont sans cesse remaniées. Aussi bien la définition du reportage qui paraît la plus satisfaisante est-elle celle que Pierre Lazareff proposait pour *Cinq Colonnes à la Une :* « Des idées au travers des faits ; des faits au travers des hommes. » Désignant les trois niveaux de la réalité que les journalistes se proposent de décrire, cette définition est à la fois suffisamment vaste et précise pour englober et caractériser l'ensemble des émissions auxquelles nous avons affaire.

Les émissions de reportage portant sur l'armée peuvent être groupées en deux constellations : celle traitant des militaires et celle traitant des problèmes de défense. Ces ensembles sont équivalents en durées globales de diffusion : une trentaine d'heures de 1962 à 1981 pour chacun d'eux. L'image de l'armée se dégageant plus nettement des reportages axés sur les personnels militaires et leurs activités que de ceux centrés sur l'exposé de la doctrine française de défense, nous avons choisi d'aborder les émissions qui interrogent les militaires de tous grades et de toutes les armes (5) sur leur personnalité et leur rôle. Elles répondent chacune à leur manière à la question : « Qu'est-ce qu'un militaire aujourd'hui ? à quoi sert-il ? » Il est clair que les aspects doctrinaux et technologiques de la politique de défense retentissent sur la présentation des militaires ; nous avons tenu compte de l'ensemble des perspectives dès lors qu'elles se combinaient. La présence de plus en plus marquée à partir des années soixante-dix de considérations doctrinales et technologiques constitue d'ailleurs un indice majeur de l'évolution de la présentation de l'armée.

Quelle est l'image des militaires dans les émissions de reportage ? C'est aux documents de répondre. Il reste cependant à les interroger correctement.

APPROCHES

- *Attitude à l'égard des documents*

Tout document audiovisuel joue sur un registre de signes innombrables. Revêtu d'un caractère d'évidence, le document observé de près paraît tissé d'une matière fluide, insaisissable. Dès l'abord se dresse un double écueil. Il faut veiller à ne pas se laisser aller à une simple lecture impressionniste des images, sans pour autant succomber au vertige polysémique que le document audiovisuel décomposé suscite — et qui peut amener à la dissolution de l'analyse en notations plus ou moins pertinentes. Cependant, si l'on s'accorde à reconnaître aux documents de reportage un caractère d'homogénéité, on pose l'hypothèse que chacun d'eux forme une totalité organique a priori autonome et porteuse d'un sens, organisée en discours.

Les membres d'une équipe de reportage ne se contentent pas d'enregistrer des sons et des paroles, des signes et des images puis de les transmettre — ils les mettent en forme. Et l'on peut, pour prendre un point de départ, appréhender le reportage par le biais des activités techniques présidant à sa construction. La chaîne des opérations techniques qui s'ouvre, parfois, par un repérage et s'achève au montage, en passant par la prise de son, le recueil d'interviews, l'adjonction de commentaires et d'accompagnements sonores, confère aux équipes de réalisation une large maîtrise. De sorte que nous pouvons dire, en première approximation, que les documents s'élaborent non seulement en fonction des réalités des événements d'actualité mais aussi en fonction des regards de ceux qui participent à la fabrication de l'image.

L'attitude de ceux que nous appellerons les « fabricants » s'imprime dans les documents, et oriente leur perception (6). Cette donnée préalable est toutefois à nuancer aussitôt. Si les « fabricants », de par les instruments dont ils disposent, se trouvent en position dominante, leurs interlocuteurs : les personnes interviewées

ou filmées, jouent à leur tour un rôle actif ou opposent une force d'inertie.

● « *Fabricants* » *et interlocuteurs*

Par « fabricants » nous entendons l'ensemble des individus qui interviennent dans la *réalisation* d'un reportage, depuis l'équipe de réalisation proprement dite jusqu'à ceux qui possèdent l'initiative de la production, contrôlent la réalisation et opèrent les choix de diffusion. Comme toute entreprise journalistique, le reportage rend compte d'un événement dans l'optique d'une politique d'information ; il est l'aboutissement d'une chaîne décisionnelle et technique. La longueur, l'organisation de cette chaîne est variable. Elle dépend, dans une large mesure, des structures télévisuelles en matière d'information, et du relatif degré d'autonomie de ces structures dans l'organigramme général de l'ORTF ou des sociétés de programmes. Aussi bien doit-on considérer que la chaîne des « fabricants » dans les années soixante s'ancre au niveau des producteurs des magazines — pour *Cinq Colonnes* et *Zoom* — ; au début des années soixante-dix, il faut remonter jusqu'aux directeurs des services autonomes d'information ; plus tard, jusqu'aux présidents directeurs généraux des sociétés de programmes quand ils disposent auprès d'eux d'un organisme chargé de la coordination des productions des reportages — cas de Jean-Louis Guillaud sur TF1.

Affaire de structures, c'est aussi affaire d'individus, partant d'appréciation au cas par cas. Parfois, certains des maillons intermédiaires de la chaîne des « fabricants » jouent un rôle prééminent ; pour autant, ce ne sont pas toujours ceux sur lesquels les reportages tendent à attirer notre attention. C'est ainsi qu'il faut veiller à ne pas surestimer le rôle du journaliste lorsque, très présent à l'écran, il paraît organiser le discours du reportage, et ne constitue souvent, en fait, que le repère d'une mise en scène, l'ingrédient-interprète d'une formulation (les reporters de *Cinq Colonnes* ou du *Spécial L'Événement*) ; inversement, il convient de ne pas sous-estimer le rôle du journaliste lorsque dans d'autres formulations il s'efface (ainsi les journalistes « off » de *Plein Cadre* ou du *Magazine 52*). De même encore faut-il mesurer diversement l'influence des réalisateurs (7) : ils peuvent tout aussi bien agir en simples professionnels de l'image qu'être des auteurs au sens plein du terme. Nous verrons à deux

reprises — dans « La section Anderson » (8) et dans « La sentinelle du matin » (9) — que Pierre Schoendoerffer, tout en respectant en apparence nombre de conventions en cours, les renouvelle, voire les subvertit. En particulier, le cinéaste décrira de manière si personnelle les activités de l'armée de l'Air dans « La sentinelle du matin » que ce reportage paraîtra détonnant et paradoxal au regard d'émissions portant sur le même thème, relevant du même registre de production et d'une même politique d'information.

Et l'on pourrait égrener les niveaux d'appréciation puis les combiner et enfin multiplier les exemples.

Travail collectif, pratique de techniques variées, s'inscrivant dans des structures, des politiques et des formulations de l'information changeantes, le reportage demeure à tous les échelons affaire d'individus et de savoir-faire (nous relèverons des tonalités, des usages de mise en scène ou de montage qui portent la marque de tel producteur, de tel journaliste ou de tel réalisateur), parfois même, de talent et de style. Le terme de « fabricants » est un terme générique.

Le terme d'interlocuteurs offre les mêmes avantages et difficultés que celui de « fabricants » auquel il fait pendant. Idéalement, il faudrait dès l'abord distinguer divers types d'interlocuteurs : selon le grade de la personne interviewée et filmée, selon son corps ou son arme d'appartenance..., lorsqu'ils sont plusieurs : selon leurs fonctions respectives, etc. Et l'on voit aussitôt que les personnes envisagées dans le champ de notre étude (pour l'essentiel des militaires) se fondent en une personne morale et collective : l'armée. Au vrai, les reportages, théâtres de multiples métamorphoses et abordant l'armée sous ses aspects les plus variés — de façon hétéroclite — ne se prêtent pas à une typologisation préalable trop précise — à laquelle pourtant une institution hiérarchisée comme l'armée semblerait se prêter tout particulièrement. Une telle pratique, pour éclairante qu'elle puisse paraître à première vue, s'avère à l'usage abrupte et appauvrissante. Du moins ne convient-elle pas à notre entreprise : celle-ci nous conduit à une étude des variations thématiques plutôt qu'à l'établissement de classifications.

L'idée générale est que tout interlocuteur exposé à une caméra catalyse des considérations de divers ordres ;

ce réseau de sens qui se croisent en une personne concrète, il faut, dans un premier temps, le dénouer et non le trancher. C'est ainsi que, pour présenter deux cas frappants, le général Bigeard (dans « Bigeard le para » (10), et le capitaine Chatillon (dans « Capitaine : métier des armes » (11) sont de ces personnalités dont on dit qu'« elles crèvent l'écran » : elles ont une allure, une manière d'être, de se présenter, de répondre aux questions, et jusqu'à une élocution originale ; ces traits divers sont non seulement enregistrés mais soulignés par le micro et la caméra — il faut en tenir compte. En outre, ces personnages — tous deux officiers — ont parcouru des itinéraires particuliers : l'un, sans passer par aucune filière classique, a fait carrière au travers de la Seconde Guerre mondiale puis durant l'après-guerre, l'autre a été formé à Saint-Cyr et n'a participé à aucun conflit ; l'un est parachutiste, l'autre est cavalier... Mais ces individualités singulières (et toutes le sont même si elles n'ont pas toutes la même présence) se trouvent être aussi et toujours des personnages symboliques porteurs d'une certaine image de l'armée : ce sont des *personae.* Cela tient à la pratique des « fabricants » des reportages qui envisagent, répétons-le, « des idées au travers des faits, des faits au travers des hommes ».

Nous venons de parler d'un cavalier et d'un parachutiste, c'est l'occasion pour nous de remarquer que ce que nous énonçons pour les individus vaut aussi pour les armées et pour les corps divers qui les composent (sous-ensembles de l'armée, personnes morales intermédiaires, unités fonctionnelles : la Marine, l'armée de Terre, la Chasse, la Sous-marinade, la Légion et ainsi de suite...). Ces ensembles caractérisés sont envisagés dans les reportages pour eux-mêmes, cependant ils renvoient toujours, eux aussi, à une perception globale (ou partielle mais globalisante) de l'armée. Par interlocuteurs donc — et tout en tenant compte des cas et des approches les plus divers — il faut entendre en dernière instance *le militaire* ou *l'armée.*

De sorte que nous pouvons dire, en seconde approximation, que les documents étudiés s'élaborent non seulement en fonction des événements d'actualité et du regard des « fabricants », mais encore en fonction de l'attitude des interlocuteurs. Plus précisément, le discours du reportage : le sens explicite ou suggéré communiqué à l'événement, est tout à la fois le fruit et l'enjeu des rapports qu'entretiennent les parties prenantes. Le reportage

est un événement qui se superpose à l'événement abordé (12).

● *La dynamique des rôles*

Le reportage est un espace où se mêlent des regards, où s'échangent des propos, où s'emboîtent des mises en scène ; s'échangent, s'emboîtent, ou bien... se croisent, s'affrontent, s'esquivent, se contrebattent. On peut en effet concevoir les documents soit comme des champs clos à l'intérieur desquels se livrent des duels, soit comme des scènes sur lesquelles s'interprètent des duos — des duos discrets et des duels à pointes mouchetées car les connivences comme les antipathies sont rarement affichées (13). D'où une série de cas de figures selon ce que les parties prenantes tentent de faire apparaître (ou de cacher), en fonction de la manière dont chacune d'entre elles envisage l'autre : des *heurts d'intentionnalités,* des *mariages* et des *convergences d'intentionnalités ;* voire encore, des *fusions d'intentionnalités* lorsque les « fabricants » s'identifient largement à leurs interlocuteurs ou quand les interlocuteurs deviennent les « co-fabricants » de leur propre image. Ce dernier cas se réalisera à partir de 1975 lorsque le ministère de la défense commanditera la production de sujets de reportage par le biais du Service d'Information et de Relations Publiques des Armées (SIRPA) et de la politique de clientélisation des responsables de l'information des sociétés de programmes (14). Même en cette occurrence, la distinction « fabricants »/ interlocuteurs garde de sa pertinence dialectique.

Dans ces rapports feutrés, médiatisés — à ce jeu de rôle — chacun dispose de ses propres atouts. Les « fabricants » jouissent de l'initiative du débat, ils peuvent organiser de différentes façons les techniques filmiques (effets de prises de vues, effets de montage, effets sonores) et les techniques journalistiques (selon la manière dont ils conduisent les interviews, selon le ton et la forme qu'ils donnent aux commentaires) ; ces techniques lorsqu'elles orientent la perception du film, sont décelables à l'analyse — nous reviendrons plus loin sur ce fait crucial. Les interlocuteurs, eux, disposent de l'intelligence de l'enjeu du débat, qui se double d'une manière franche de l'aborder (du moins jusqu'en 1975 : rudesse ou fausse naïveté ?) ainsi que de l'aspect globalement « télégénique », évocateur ou spectaculaire de l'environnement militaire : les uniformes, les couleurs, la patine de

l'histoire, la mer pour les marins, l'aventure pour la Légion, l'exploit technique et sportif pour les pilotes de chasse, etc. Ils usent diversement et tour à tour d'une attitude, d'un légendaire et d'images de marque.

Les atouts des interlocuteurs et les procédés des « fabricants » ne sont pas, on le voit, de même nature ; ils ne peuvent être opposés symétriquement comme les figures blanches et noires d'un jeu d'échecs. Mais les atouts des uns comme les procédés des autres sont tous à double tranchant ; ils peuvent jouer pleinement comme se retourner contre ceux qui les utilisent. Dans leurs combinaisons, atouts et procédés peuvent, selon les cas de figures, s'épauler ou se confondre (mariages, convergences, fusions d'intentionnalités) ou se neutraliser (heurts d'intentionnalités).

Pour asseoir notre propos, citons deux exemples particulièrement nets, tirés de deux émissions du magazine *Zoom.* Les « fabricants » de ce magazine n'aiment pas l'armée (15). Ils ne le cachent pas ; ils ne le chantent pas non plus sur les antennes. Aussi usent-ils à l'égard de leurs interlocuteurs militaires de toute une gamme de procédés dévalorisants : ils manient l'arme du ridicule, agitent des spectres... et utilisent des techniques dures d'entretien. Ainsi verra-t-on, dans « US Marines » (16), un officier soumis à une interview serrée, craquer et « passer aux aveux » en tenant des propos de nature à choquer les téléspectateurs. *Zoom* utilisera la même gamme de procédés à l'égard du général Bigeard dans « Bigeard le para », cependant nous verrons que la passe d'armes sera là beaucoup plus indécise : Bigeard n'entrera qu'imparfaitement dans le jeu des « fabricants », il esquivera les questions gênantes et, l'air de rien, contre-attaquera à l'aide d'une argumentation déconcertante : sur lui, la technique d'interview-interrogatoire n'opèrera pas.

Dans « US Marines », l'image de l'armée est démolie, dans « Bigeard le para », interlocuteurs et « fabricants » sont renvoyés dos à dos. Il s'agit là d'un double cas de heurts d'intentionnalités que des interlocuteurs, placés dans des situations comparables (dans la perspective du discours *Zoom* sur l'armée), résolvent différemment. Ce qui tend à montrer que les « fabricants » bien qu'ils soient en position dominante, et qu'ils aient en tout état de cause le dernier mot, ne peuvent entièrement contrôler les discours explicites ou suggérés du film — si tant est qu'ils le désirent et dès lors que les interlocuteurs saisis-

sent leurs intentions critiques et se prémunissent contre elles.

La définition de la dynamique des rôles ne constitue pas l'ultime étape de l'approche des documents. Il s'agit ensuite, d'une part, de replacer les diverses parties prenantes dans le contexte de leurs institutions respectives : l'institution militaire et l'institution télévisuelle. (Et, de proche en proche, on sera amené à traiter des rapports qu'entretiennent l'armée et la télévision avec le gouvernement). Il s'agit, d'autre part, d'entrer plus avant dans la substance du document afin de faire apparaître les schémas de représentation, c'est-à-dire les cadres référentiels historiques, mythiques, idéologiques, esthétiques qui culturellement motivent les discours se donnant à entendre dans les documents : ce, de façon tacite, parallèlement aux discours les plus directement perceptibles — parfois même, à leur encontre. C'est alors seulement que l'on éprouve la nature spécifiquement audiovisuelle des documents, que l'on explore leur réalité propre.

● *Langage fluide, langage ritualisé*

Dans son journal, Mircea Eliade rapporte une anecdote hautement significative : des conseillers agricoles européens après avoir projeté dans un village africain un film exposant des méthodes de lutte contre les moustiques, s'aperçurent que les villageois n'avaient retenu de la projection que le passage — tout à fait accidentel — de poulets dans un plan. (La réaction est d'autant plus frappante qu'il n'est pas question d'un film de fiction mais d'un documentaire didactique) (17). Cette expérience qui pour l'historien des religions illustre l'hétérogénéité des modes de représentation (18), montre que la signification du film n'est pas directe, ni même maîtrisée médiatement par ceux qui l'ont conçue, mais est perçue au travers d'un réseau de références culturelles et de conventions qui en fin de compte l'organisent, lui donnent sens. Il faut donc se défier de cette tendance qui porte à dire de certaines images qu'« elles parlent d'elles-mêmes » (19) et conduit à ne pas s'interroger sur la manière dont elles parlent effectivement.

Éprouver le langage des images cinétiquement organisées c'est nécessairement pénétrer dans un domaine où réalité et imaginaire se chargent de guillemets et interfèrent parfois au point de se fondre. Les catégories classi-

ques : fictions, reportage, documentaire didactique n'ont de valeur qu'au plan de l'analyse formalisante ; elles n'offrent, pour ce qui est précisément l'analyse du contenu des reportages, aucun point de repère fiable. De fait, nous trouverons une émission (« Orange est vert » (20)) où s'entrecroisent harmonieusement des procédures didactiques et fictionnelles dans le fil d'un même discours, sans que cela n'apparaisse à première vue.

Le *principe de vérité,* qui est censé caractériser le reportage, à savoir le climat de subjectivité, la communication d'impressions et d'émotions délivrées dans l'immédiateté de la diffusion, n'est pas susceptible de le distinguer des documents de fiction. Certes, dans ces derniers, il y a mise en scène ; mais dans les reportages aussi... Non seulement les mises en situations, mais aussi les émotions sont traitées comme sources d'effets ; *dramatiquement ;* et l'on assistera, depuis le début de notre étude jusqu'à son terme — de *Cinq Colonnes* à *Spécial l'Événement* — à l'usage systématique de procédés d'*identification* et de techniques de *dramatisation-dédramatisation* (21). Mais encore, on relève dans les reportages l'emploi de toute la gamme des artifices de diégèses cinématographiques — dans une volonté affirmée de « reconstruire le réel », de « mieux le rendre perceptible » (22). C'est ainsi que dans « Orange est vert » des personnels militaires et des journalistes jouent leur propre rôle ; dans un autre reportage un acteur a été engagé afin de reconstituer une scène (23). A l'autre extrémité, on peut citer des reportages tournés sur le terrain se développant sur un registre de valorisations esthétiques qui paraissent le propre des films de fiction (de ceux du moins qui ne cherchent pas à « faire réaliste »). Tel sera le cas de « La sentinelle du matin » de Pierre Schoendoerffer traité de manière elliptique ; dans « Bigeard, le para », un meuglement sera prêté à une vache voyant passer l'officier général — ce ne sont là que des échantillons.

Quant au caractère didactique des reportages, il ne constitue qu'une modalité de traitement parmi d'autres, et c'est à vrai dire ce type de document qui se passe le mieux de mots et de propos logiquement organisés — sur ce point, les films de Pierre Schoendoerffer, une fois de plus, seront particulièrement éclairants.

Le reportage opère par enchaînements et glissements imperceptibles, par mise en relations analogiques et multilinéaires des éléments visuels et sonores recueillis

durant le tournage et liés en cours de montage. Dès lors, tout propos se fond dans une texture cinématographique.

S'en tenant aux principes de vérité et de réalité de manière souvent approximative, usant d'un langage extrêmement souple et supportant des significations d'ordres variés, le reportage semble se prêter à tous les emplois et servir de véhicule à n'importe quel discours. Toutefois, après avoir croisé de nombreuses formulations (reportage d'enquête, reportage dossier, reportage scénarisé, reportage documentaire, documentaire dramatique d'actualité) nous nous rendrons compte qu'au-delà de variations conjoncturelles, ce type de document ne cesse de jouer sur des modalités de traitement qui ont été intégralement constituées dans les années soixante. Par la suite, en effet, aucune d'entre elles ne surgit neuve, et, lorsqu'elles s'effacent au profit d'autres, elles ne disparaissent jamais complètement. Il n'y a pas sur ce plan d'évolution à proprement parler, mais de successifs réaménagements et redécouvertes. De même, au plan de la teneur des reportages, les « fabricants » — et, accessoirement, les interlocuteurs — ne cessent de jouer, ainsi que nous l'avons indiqué, sur une série de stéréotypes de valeurs et de comportements, sur des signes et des symboles, sur des mises en situations dramatiques, prosaïques ou ironiques — emblématiques, conventionnelles ou caricaturales — sur des images d'Épinal ou de marque. C'est assez dire que les reportages qui s'attachent à décrire les réalités les plus diverses sous de multiples angles n'échappent à aucun niveau — de la forme au fond — aux conventions.

- *De l'explicite à l'implicite*

Les significations du reportage ne sont pas saisissables directement mais indirectement dans le système de conventions qu'ils organisent. Deux dynamiques nous aident à les cerner phénoménologiquement : la dynamique cinématographique, la dynamique des procédés à l'œuvre dans les documents. Ce sont elles en effet qui confèrent un sens, une orientation aux reportages : elles révèlent leur *intentionnalité.*

Les images immobilisées rayonnent, tandis que les images cinétiquement organisées s'enchaînent. Il s'ensuit qu'à la différence des photographies ou de tout autre document iconographique statique, les images du repor-

tage sont imparfaitement isolables. Tel plan peut revêtir d'innombrables significations (24), cependant sa pleine valeur n'apparaît que dans le flux du reportage. Aussi bien n'est-ce pas toute la polysémie de l'image qu'il faut envisager mais, pour l'essentiel, les signes qui la lient aux images qui l'encadrent. Ce qui vaut pour les plans vaut pour l'analyse des séquences : leurs significations sont réduites par leur situation dans l'économie générale du film. Cela se vérifie *a contrario* lorsqu'une séquence enregistrée dans une émission est reprise dans un autre document, elle revêt alors une tonalité différente et induit une nouvelle perception des faits présentés. C'est ainsi qu'un extrait de « Bigeard, le para », dans lequel l'officier parachutiste est filmé au milieu des libérables d'un régiment, perdra toute sa qualité d'« ironie » *Zoom* lorsqu'il sera repris dans « Aujourd'hui : les militaires » du général Méry (25). (Soulignons qu'il n'y a en l'occurrence ni rajout ni retrait visuel ou sonore, ces deux séquences sont intrinsèquement les mêmes, pourtant elles sont aussi différentes l'une de l'autre que deux représentations de la cathédrale de Rouen par Monet). « En réalité, comme le note Pierre Francastel, ce qui signifie dans un système (figuratif) ce ne sont jamais les éléments isolés, c'est le montage (26). »

L'autre dynamique : celle des procédés à l'œuvre dans les documents prolonge et précise la dynamique des rôles que nous avons définie plus haut ainsi que la dynamique cinématographique que nous venons d'envisager. De fait, ce sont plus particulièrement les procédures de mises en situation et de montage employées par les « fabricants » qui permettent de découvrir les significations non directes des documents.

A l'aide des techniques et des intruments dont ils disposent — et en fonction de leur relation avec les interlocuteurs —, les « fabricants » focalisent le propos du film sur une série de faits directement perceptibles, tout en esquissant discrètement ou en recueillant de façon non délibérée (avec la collaboration volontaire ou involontaire des interlocuteurs) des notations parallèles, qui transforment les individualités et les situations cadrées en personnages symboliques et en situations emblématiques, les parant d'une sorte de halo. Au niveau du discours, toute image, tout propos du reportage renvoie de manière sous-jacente à d'autres images, fait écho.

En d'autres termes, la signification explicite du reportage se double d'une signification tacite (le reportage pouvant fort bien se passer d'énoncés explicites, sa signification qui peut n'être que suggérée s'ancre alors plus directement dans l'implicite) : le reportage met en scène du réel dans du sous-entendu. A ce stade, on doit emprunter une clef herméneutique aux ethnologues, historiens des religions et sociologues de l'imaginaire (27) : « S'il est vrai que les symboles révèlent en cachant, ce qui est définition peut se muer en règle de méthode. Le mélange en effet du caché et du révélé nous offre une voie pour atteindre le sens caché par ce qui est tout de même révélé (28). »

Par les procédés qu'ils déploient, les « fabricants » mettent en perspective les significations du reportage — ce faisant, nous l'avons dit, ils orientent la perception de la réalité envisagée — *eo ipso ils trahissent les conventions ou les schémas de représentations sur lesquels ces procédés jouent.* Aussi bien, la seconde étape de l'analyse des documents consiste-t-elle en une reconnaissance et une qualification de ces procédés. Ce sont eux qui, à la manière de portes à ouvrir, permettent de passer à l'analyse de l'explicite, du suggéré à l'analyse de l'implicite.

● *Intentionnalité des documents ; intentions des parties prenantes*

La dynamique audiovisuelle permet d'envisager le développement organique du langage du reportage. A ce niveau, découvrir son intention au sens phénoménologique du terme ne pose pas de difficultés particulières.

Dans son introduction à *L'homme et ses symboles,* Jung, pour illustrer ce type d'envisagement, parle de l'intention de l'arbre (29). Au travers de cette image, il désigne par intention les structures dynamiques qui prédisposent aux développements de phénomènes de tous ordres : leur orientation latente. Notre arbre, le reportage, ne se suffit pas à lui-même, il est planté dans un sol : l'actualité, l'événement, l'armée, la télévision, le pouvoir politique, la société civile... D'où, parallèlement à l'analyse interne des documents, la nécessité d'exposer les documents diachroniquement et de les situer dans leurs contextes institutionnels, politiques et doctrinaux. Par ailleurs, cet « arbre » n'est pas sauvage, il est taillé — nous avons notamment parlé de *mises* en scène. Et c'est au niveau de

l'analyse des procédés que la lecture de l'intentionnalité des discours et des représentations se donnant à entendre et à voir dans les documents risque de verser dans des malentendus. Il nous faut tenter de les prévenir.

La recherche des significations des documents passe par l'examen des procédés mis en œuvre par les parties prenantes et, plus particulièrement, par les « fabricants ». Pour autant, il ne sera pas question pour nous de distinguer nécessairement ce qui conduit telle partie prenante à employer tel procédé ou à jouer de tel atout, il s'agira moins encore de juger les intentions subjectives des « fabricants » ou des interlocuteurs. Tout d'abord parce que les intentions qui semblent relever de desseins fermes et prémédités ne sont pas ostensiblement affichées dans les documents, et, lorsqu'elles sont exprimées (le plus souvent dans des déclarations à la presse ou en cours d'entretiens accordés à l'auteur), si elles aident à comprendre des aspects des reportages, elles ne recouvrent jamais complètement ce que l'analyse des documents permet de dégager. (Si l'on ne peut s'en tenir aux déclarations d'intention, doit-on en venir aux procès d'intention ?) Ensuite, parce qu'elles relèvent d'ordres de considération divers qui peuvent être délibérément idéologiques (30), ou « neutres » : techniques, esthétiques, ou autres. De natures diverses, les intentions sont aussi mêlées, il est la plupart du temps impossible d'en faire la part (31). La complexité des mobiles intrinsèques nous conduit à avancer une troisième raison, celle-là fondamentale : il ne fait pas de doute que les « fabricants » soient porteurs de discours et qu'ils manient nécessairement des procédés qui les reflètent, cependant ces discours et leurs implications ne sont pas obligatoirement présents à leur esprit — il en va de même pour les interlocuteurs. Enfin, et de toute manière, lorsqu'il y a préméditation — et, notamment, volonté manipulatrice de la part des « fabricants » — seule une part du discours du film est maîtrisée. (Réduire la part significative des documents de reportage à l'analyse des intentions intrinsèques des parties prenantes conduirait à clore la perspective d'étude sur un inventaire des manipulations (32).)

Résumons-nous. Lors même qu'il est possible de pressentir, de recouper et de qualifier les intentions subjectives des parties prenantes — de telles qualifications apparaîtront dans l'étude des procédés intentionnels à hauteur d'analyse des documents —, il plane sur elles des incertitudes : sont-elles conscientes ou non ? En tout ou

partie ? Quelle est leur véritable nature ? Or, ce qui importe, ce n'est pas tant ce qu'elles sont que le fait qu'elles soient et nous permettent de passer de l'examen du discours explicite à l'examen des discours implicites. Les attitudes subjectives ne nous intéressent au bout du compte que parce qu'elles sont liées à des significations diffuses. Celles-ci ne ressortissent ni au domaine de l'objectivité idéale ni à celui de la subjectivité pure mais au domaine de l'*intersubjectivité* (Merleau-Ponty). D'où l'ambiguïté constitutive de ce type de document. Caractère du reportage qui en fait le charme — le danger — la difficulté et la valeur : *sa* vérité. Et, en dernière instance, c'est en tant que document reflétant des mentalités collectives — des mythes et des rituels historiques — qu'il faut l'envisager.

De sorte que nous disons, en dernière approche, que les documents réfèrent (manifestement) à la réalité de *l'événement, qu'ils trahissent ou reflètent les valorisations (préméditées ou/et non préméditées) des parties prenantes, et qu'ils renvoient (tacitement) à d'autres représentations.*

Cela nous permet de formuler un mode de lecture des documents à plusieurs détentes et à plusieurs temps, intégrant divers niveaux de lecture ; ce sera l'*analyse des discours intentionnels.*

MÉTHODE

• *Lecture des documents*

Afin de garder ouvert l'éventail des significations des reportages, il faut procéder en même temps qu'à une mise en perspective historique des documents à une « mise en abyme » des niveaux de lecture qu'ils proposent. Pour ce faire, nous nous livrerons à une analyse des documents dans leur mouvement propre avant de les mettre en relation à l'intérieur de problématiques thématiques et chronologiques.

L'examen des discours intentionnels et des procédés qui les servant les trahissent (ou y renvoient) est mené

tout d'abord à l'intérieur des documents envisagés comme des ensembles homogènes.

Chaque film de reportage est l'aboutissement d'une série d'actes cohérents, depuis le choix du sujet jusqu'aux coupes de montage ; il est un produit construit plan par plan. Des plans qui s'additionnent en séquences. Les séquences délivrent la structure immédiate du film : sa *structure narrative*. Mais c'est essentiellement l'analyse de la construction des séquences à l'intérieur d'une émission — la mise en situation des divers intervenants, les effets du montage, l'usage des commentaires et des techniques d'interviews — qui permet de caractériser les procédés employés. L'agencement de ces procédés forme le *traitement* du film.

Au cours de cette phase, il convient d'accorder dans un jeu de renvoi autant d'importance aux détails qu'à l'ensemble, à la structure qu'aux éléments. Cette mise en *circulation interprétative* (33) des composantes du reportage livre son système de références explicites ou suggérées et permet de faire affleurer le discours implicite qui le motive. A ce stade cependant, la lecture du discours implicite ne saurait être complète. Ce discours — à la manière des plans et des séquences imparfaitement isolables de la structure narrative d'un reportage — ne peut être saisi clairement dans un document retiré de la problématique historique et de la politique d'information dans lesquelles il s'insère.

Dans un second temps, la circulation interprétative est élargie à des ensembles de reportages. Ceux-ci sont regroupés par périodes et par thèmes ; parallèlement, les reportages sont examinés en tant que productions d'un magazine ou d'une équipe de responsables de l'information.

La mise en perspective des émissions, par le jeu des contrastes et des analogies qu'elles présentent, permet de dégager les problématiques qui génèrent les ensembles d'émissions, de retracer les « climats » des périodes abordées, de mieux voir, par un effet de répétition, la nature des techniques de mise en scène, le style et les tendances idéologiques des divers magazines, de mieux lire les discours implicites, et enfin, de faire affleurer les schémas de représentations et les conventions culturelles organisant ces discours.

Dans un dernier temps, la circulation interprétative est élargie au niveau du corpus entier des reportages. L'unité est recherchée dans la diversité, la problématique lourde est restituée dans ses lents mouvements et l'on en définit les pôles, les môles et les dérives.

C'est à cette hauteur, en effet, que des significations implicites des reportages prennent relief, que l'intentionnalité profonde des discours se dégage. Les significations pour la plupart diffuses recueillies au cours des premiers stades de l'analyse s'organisent en lignes de force qui traversent l'ensemble des documents.

Disons tout de suite, succinctement, et en manière de parenthèses, que du côté des « fabricants » apparaîtront deux orientations divergentes quoique complémentaires : *le discours dominant* qui exalte la modernité et organise sa relation de la réalité en fonction d'une représentation globalement rassurante de la société ; à côté, le *contre-discours dominant* propose une vision critique de la société. En face, du côté des interlocuteurs, deux discours se croisent ou divergent : *le discours de valeurs* qui met l'accent sur les aspects éthiques du comportement militaire ; *le discours de l'efficacité* qui souligne les motifs d'insertion de la société militaire dans la société globale (selon une représentation de la société globale fort proche de celle qu'en donne le discours dominant).

- *Fonction critique, fonction heuristique*

Remarquons que cette démarche convient à la critique interne des documents qui, à la différence de la critique externe, doit être adaptée à sa nature spécifique. Elle permet en effet de situer diverses sources d'interférences qui troublent la perception directe de la réalité captée par le document. Il faut aussitôt préciser que dans le cadre de notre analyse, cette opération méthodologique, pour utile qu'elle soit en tout état de cause, ne peut être qu'accessoire. Appliquée dans le cadre d'études comparatives de documents provenant de sources diverses — à la manière de Marc Ferro, par exemple — elle trouverait son plein emploi. Il s'agit ici, non de ramener les documents à leur part de réalité brute — ce qui, à nos yeux, serait de les réduire à la portion congrue — mais de rendre compte de leur *réalité spécifique,* la réalité des regards qu'ils transmettent, des représentations teintées d'imaginaire du réel qu'ils révèlent et qui sont pleinement constitutives

de ce réel — une « réalité » que des facteurs aussi divers que sociologiques, politiques, techniques et idéologiques tissent ou trament, mais qu'aucun n'épuise. Rien, au demeurant, ne nous autorise à croire que l'on puisse jamais épuiser le sens des représentations audiovisuelles, en relever chaque rayonnement ou combiner l'ensemble des relations de causes à effets qui interviennent, ne serait-ce que parce que les images des émissions, les discours explicites ou suggérés puis implicites..., à l'image de certains trains, peuvent toujours en cacher d'autres.

La démarche adoptée nous conduit à donner des analyses descriptives des reportages (34), tout en les regroupant afin de les comparer. S'il est clair que des séquences s'organisent les unes aux autres à l'intérieur d'une émission, il est moins évident que des émissions éparpillées sur une vingtaine d'années s'enchaînent aussi efficacement que le travail d'organisation thématique qui prétend en rendre compte. Sans doute s'agit-il là d'un lot échu à l'historien qui, à son corps défendant ou à son grand plaisir, élabore des perspectives qui se voulant suggestives n'en contiennent pas moins, à l'instar des émissions étudiées, des éléments de mise en scène. Mais plus encore (nous ne voudrions pas paraître justifier un éventuel arbitraire en le déclarant inévitable), il s'agit de considérer la matière dans divers rapports, de multiplier les niveaux d'appréciation, afin de retracer les courants qui la traversent, afin de rendre compte de son *épaisseur* et de sa *dynamique.* Aussi bien, en ce qui concerne les reportages de chacune des périodes distinguées, les aborderons-nous sous un nouvel angle d'appréciation au cours de conclusions partielles. Il en ira de même des considérations développées sur l'ensemble des périodes à la hauteur du bilan général dressé en fin d'étude. En ce dernier moment, le contenu des émissions sera envisagé au travers des politiques d'information mises en place par des responsables de la télévision et du ministère de la Défense.

Malgré ce que la conjugaison des phases d'analyse entraîne de répétitions (un certain nombre de redites sont inévitables lorsque l'on considère sous de nouveaux angles des éléments déjà présentés), ce mode d'exposition se prête à la restitution de divers étagements de significations — depuis les premiers plans jusqu'aux arrière-fonds.

PRÉSENTATION D'ENSEMBLE

L'évolution de la présentation de l'armée de 1962 à 1981 se résume aux pérégrinations de l'image du militaire dans le champ des forces quadripolarisées que nous avons esquissées plus haut (discours dominant, contre-discours dominant, discours de valeurs, discours de l'efficacité), et aux rapports qu'entretiennent ces forces selon qu'elles s'attirent ou se repoussent. Nous allons retracer cet itinéraire et ces mouvements au travers de l'examen de reportages groupés en trois périodes.

La première période (1962-1970) couvre la grande époque des magazines marquée singulièrement par *Cinq Colonnes à la Une.* Dans les reportages, ce prestige n'est en rien communiqué à l'armée qui, repliée sur la métropole après la guerre d'Algérie, entre dans une phase de « recueillement ». Les sujets portant sur les militaires sont rares et abordés dans un climat difficile — par *Zoom* et *Panorama,* quasi exclusivement. Le nombre restreint de documents et leur courte durée nous permettront d'exposer largement certaines émissions. En sorte que l'habitude ayant été prise nous pourrons par la suite nous dispenser de plus en plus souvent d'entrer dans les détails. Et nous en viendrons rapidement aux traitements et aux formulations.

De fait, dès le début des années soixante-dix, le nombre de sujets consacrés à l'armée — ainsi que leur durée — s'accroît. L'armée cherche sa place dans la société française, traverse une période de malaise et de contestation (années 1970-1975, seconde partie de l'étude), et devient par là même sujet privilégié d'actualité. L'accroissement de l'intérêt qui lui est porté par les média en général s'accompagne, au plan télévisuel, d'un changement d'attitude à son égard — cependant que les formulations évoluent. Les unités de productions des émissions de reportage se regroupent au sein des directions de l'information ; après l'éclatement de l'ORTF en 1975, elles seront centralisées auprès des directions des sociétés de programmes — la chaîne des « fabricants » ne cesse de s'allonger vers l'amont.

Les émissions qui figurent dans la troisième partie de l'étude (années 1975-1981) signalent l'aboutissement de la stratégie d'information du ministère de la Défense mise en œuvre par le SIRPA dès le début des années soixante-

dix. Une stratégie qui s'inscrit de manière privilégiée dans la politique générale d'information de TF1.

Les émissions consacrées à l'armée sont en cette dernière période nombreuses et régulières ; elles sont programmées, orchestrées, et cela se ressent au niveau de l'exposé de leurs motifs interchangeables au sein de formulations multiples. L'armée adapte son propos et sa présentation aux objectifs essentiels d'une stratégie : assurer la crédibilité du système français de défense, montrer l'efficacité des hommes et du matériel. Pour mieux ce faire, elle se conforme aux usages du médium télévisuel.

Participant intimement à la mutation technologique, la télévision est devenue un lieu essentiel du monde contemporain. Un lieu par rapport auquel et dans lequel les attitudes se déterminent et les discours s'adaptent. Dire cela, bien après d'autres, c'est énoncer une série de lieux devenus communs. Sans doute. Mais toutes les conséquences de ces évidences sont loin d'avoir été tirées et concrètement envisagées. Ce n'est, somme toute, que récemment que des chercheurs de disciplines des sciences humaines ont élargi leurs préoccupations aux domaines des images véhiculées par la télévision. Outre un certain nombre de préjugés « bibliocentristes » à l'endroit de la production télévisuelle, on se heurte, il faut le souligner, à de grandes difficultés d'accès aux documents (35). Pourtant, leur analyse s'avère indispensable. Bientôt le phénomène militaire, notamment, ne pourra plus être cerné complètement sans avoir été saisi dans ses présentations à la fois réfractées et modelées par la télévision.

La télévision — accompagnant les mutations sociologiques, techniques et doctrinales de l'institution militaire — a joué le rôle d'un sas ; elle a aidé le militaire à s'inscrire dans le paysage du monde contemporain. Ce processus d'« adaptation » (36) apparaîtra si bien conduit à partir de 1975, la mutation de l'image de l'armée si complète par rapport à ses présentations antérieures que l'on pourra se demander si aujourd'hui — puisqu'aussi bien notre étude débouche sur des considérations actuelles — la télévision permet à l'armée de mieux assurer sa présence dans la société ou de mieux s'y camoufler. A cet égard, nous croiserons la problématique développée par les sociologues de la chose militaire qui formulent, à propos des rapports qu'entretiennent le système militaire et

la société globale, des hypothèses de divergence ou de convergence (37) — et les images présentées incitent à pencher pour la seconde hypothèse. Toutefois, nous serons amenés, en fin de parcours, à formuler une question : cette armée, qui, après avoir traversé des zones d'ombres et de turbulences, semble — au travers de ses présentations télévisuelles — s'être insérée dans la société globale, est-elle vraiment encore ce qu'elle est toujours censée être : l'expression de la volonté de défense de la nation ? Autrement dit, peut-on parler de la réinsertion de l'armée française sans remarquer que sa fonction s'est renouvelée et sans en mesurer toutes les conséquences ?

« L'invisible est le relief et la profondeur du visible. » Comment ne pas citer la remarque de Merleau-Ponty avant que d'entrer dans la matière ? — Le malheur, pourrait commenter, une nouvelle fois, Dominique Pelassy, c'est que cette profondeur risque de laisser place à bien des ambiguïtés ! (38) Et l'on conçoit fort bien les réticences qui se manifestent à l'approche de ces zones mal balisées où parole et image se mêlent et empruntent aux tournures floues et fuyantes du langage symbolique (39). Mais peut-on reconnaître un problème sans s'efforcer de le résoudre au moins partiellement ?

Pénétrer dans l'univers des images, c'est traverser un domaine où, parmi le buissonnement de signes innombrables, fleurissent des équivoques. Nous voilà prévenus ; la démarche doit être prudente, c'est affaire d'appréciation. Mais l'on peut toujours tomber dans les pièges que les images tendent.

NOTES

(1) ... A la différence des journaux télévisés qui n'ont été conservés intégralement que depuis 1975. Nous n'envisagerons pas, pour des raisons analogues, les magazines utilisant la formule du débat.

(2) Séminaire commun à l'Institut d'Études Politiques et à l'Institut National de l'Audiovisuel.

(3) Cf. Paqueteau (Bernard). — *Image de l'armée et de la Défense au travers des magazines de grand reportage des années soixante.* — Paris : IEP, Cycle supérieur d'Histoire du XXe siècle, 1980 (mémoire de DEA).

(4) Nous faisons référence à l'introduction de *Télévision, nouvelle mémoire :* pp. 7-25. Cet ouvrage dirigé par Jean-Noël Jeanneney et Monique Sauvage constitue la première approche à la fois globale et concrète de la production télévisuelle menée par des historiens : une étude en même temps qu'un manifeste. Ce livre, par ailleurs, recense, en un large état bibliographique, les approches les plus diverses de la matière audiovisuelle et les sources de documentation ayant trait à l'histoire de l'institution télévisuelle. Pour l'essentiel, l'examen des documents audiovisuels a porté jusqu'à présent sur des films et des documentaires de production cinématographique. Ces documents sont justiciables d'innombrables traitements méthodologiques transposables dans le domaine des productions télévisuelles : analyses dites sociologiques de Pierre Sorlin, sémiologiques de Christian Metz, structurales de Siegfried Kracauer, ou utilisation des documents audiovisuels à des fins comparatives de Marc Ferro.

Jeanneney (Jean-Noël) et Sauvage (Monique). — *Télévision, nouvelle mémoire.* — Paris : Seuil-Institut National de l'Audiovisuel, 1982.

Sorlin Pierre. — *Sociologie du cinéma.* — Paris : Aubier, 1977.

Metz (Christian). — *Langages et cinéma.* — Paris : Albatros, 1977.

Kracauer (Siegfried). — « Siegfried Kracauer parle de Feldzug in Polen et Combat à l'Ouest », pp. 345-352 : in *Le cinéma nazi*/Pierre Cadars et Francis Courtade. — Paris : Ed. Losfeld, 1972.

Ferro (Marc). — *Cinéma et histoire.* — Paris : Gonthier, 1977. *Analyse de films, analyse de société.* — Paris : Hachette, 1976.

Signalons — non pour la méthodologie mais pour sa thématique — la thèse de Joseph Daniel : *Guerre et cinéma : 1895-1971.* — Paris : Armand Colin, 1977. On y trouvera un aperçu très général du traitement de sujets militaires par la production cinématographique française.

(5) A l'exclusion de la gendarmerie qui, bien que constituée de militaires, est vouée pour l'essentiel à des tâches de sécurité publique.

(6) « Le langage audiovisuel tend à concentrer l'élaboration totale des images dans les cerveaux d'une minorité de spécialistes qui apportent aux individus une matière totalement figurée », note Leroi-Gourhan. Et l'anthropologue parle de *processus de « prédigestion »*.

Leroi-Gourhan (André). — *Le geste et la Parole.* — Paris : Albin Michel, 1964. — T. II, pp. 294-297.

(7) Par ailleurs la situation respective des journalistes et des réalisateurs au sein des structures de production n'est pas figée. Voir à ce sujet, et à propos du magazine phare des années soixante, Hélène Bousser-Eck et Monique Sauvage : « Le règne de Cinq Colonnes », pp. 66-67, in : *Télévision, nouvelle mémoire, op. cit.*

(8) « La section Anderson », *Cinq Colonnes,* février 1967.

(9) « La sentinelle du matin », *Spécial TF1,* juin 1976.

(10) « Bigeard, le para », *Zoom,* septembre 1967.

(11) « Capitaine : métier des armes », *Plein Cadre,* octobre 1973.

(12) Aussi est-il parfois question de *Scoop.*

(13) La télévision, espace public, est soumise à de nombreuses pressions qui épointent les débats. Ce qui ne signifie pas que les discours et les images qui s'y donnent à entendre et à voir soient neutres ; ils peuvent paraître tels, c'est sous ces apparences qu'il nous faut aller.

(14) Une politique d'information conjointe qui, nous le verrons, est impliquée par le choix politico-stratégique du système français de dissuasion.

(15) L'armée du « Système ». Envers d'autres soldats — les « guerilleros » du Front National de Libération du Sud-Vietnam, par exemple — leur attitude est toute autre. Cf. « Le Vietnam », *Zoom,* juin 1967.

(16) « US Marines », *Zoom,* décembre 1965.

(17) ... d'un documentaire didactique participant de cette rationalité qui est censée être la chose du monde la mieux partagée.

Précisons à l'occasion de cette remarque que nous n'analyserons pas la « réception » des images — nous resterons en amont de cette problématique. Pour traiter de la « réception » des images d'actualités, il faudrait disposer de documents relatant les réactions des téléspectateurs *au moment où les reportages ont été diffusés.* De telles traces n'ont pas été recueillies. Il reste qu'à partir de 1975 on dispose d'une synthèse de relevés socio-métriques. Aussi, lorsque nous envisagerons les conséquences et les effets pervers éventuels de la politique d'information mise en place depuis 1975, pourrons-nous relater ces indices lourds au niveau du bilan général dressé en fin d'étude.

(18) Cf. Eliade (Mircea). — *Fragments d'un journal.* — Paris : Gallimard, 1965. — T. 1, p. 452.

(19) Un réflexe qui provient de ce que l'on interprète les images présentées comme de fidèles décalques de la réalité ou de ce que l'on

partage la vision subjective de celui qui nous les présente — ces deux attitudes, du reste, se superposent souvent.

(20) « Orange est vert », *Spécial TF1,* octobre 1980.

(21) Cette technique qui débouche sur un *didactisme émotionnel* est particulièrement nette dans les productions de *Cinq Colonnes.* Elle ne cessera d'être reprise par divers magazines.

Cf. notamment, « En cas de malheur », *Cinq Colonnes,* octobre 1960, résumé en annexe I de la présente étude.

(22) La thèse d'Hervé Brusini et Francis James est émaillée de telles déclarations. C'est d'ailleurs en grande partie en se fondant sur ce type de déclarations d'intention que s'organise la perspective de leur analyse.

Brusini (Hervé) et James (Francis). — *Voir la vérité.* — Paris : Presses Universitaires de France, 1982.

(23) Cf. « Des hommes sans noms », *Spécial TF1,* décembre 1979.

(24) Lors même qu'il est valorisé par des effets de caméras (contre-plongée, ralenti...) ou des effets sonores (musique, bruitage).

(25) Cf. « Aujourd'hui : les militaires », *Rue des archives,* août 1981 ; cette émission est analysée en annexe II de la présente étude.

(26) Cité par Hervé Brusini et Francis James, *op. cit.,* p. 20.

(27) Nous faisons référence à Marcel Griaule, Mircea Eliade, ainsi qu'à Gilbert Durand dont les *structures anthropologiques de l'imaginaire* constituent une excellente introduction à l'examen des imaginaires à l'œuvre dans les récits, les représentations et les comportements.

Durand (Gilbert). — *Des structures anthropologiques de l'imaginaire.* — Paris : Bordas, 1969.

(28) Bastide (Roger). — *Les religions africaines au Brésil.* — Paris : Presses Universitaires de France, 1960. — p. 13.

(29) Jung (Carl Gustav). — *L'Homme et ses symboles.* — Paris : Robert Laffont, 1964. — p. 64.

(30) Il apparaîtra clairement que les producteurs de *Zoom* ont été influencés par les lectures de Barthes ainsi que par les techniques de relation filmique de Godard.

(31) Au cours de l'examen du « Temps du service » *(L'Album de famille des Français,* février 1973) nous aurons l'occasion de relever que des considérations esthétiques sont venues interférer dans une démarche historique — par exemple. Le producteur de cette émission nous a par ailleurs déclaré que s'il avait disposé d'une plus grande marge budgétaire son film aurait eu une autre allure : doit-on, de surcroît, se demander ce qui se serait passé *si...* ?

(32) Ce qui serait adopter une attitude réductrice et diabolisante. Une approche du document qui serait dans le fond tout aussi inadéquate, sinon aussi naïve, que l'attitude inverse consistant à prendre les récits de la réalité relatés par la télévision pour argent comptant.

(33) Nous nous inspirerons de ce procédé d'analyse herméneutique qui consiste à mettre en relation, au sein d'une problématique d'ensemble et par approches successives, les éléments entretenant des rapports d'analogie afin d'en découvrir les significations profondes.

Cf. Ricœur (Paul). — *Le Conflit des interprétations.* — Paris : Seuil, 1969 ; Marino (Adrian). — *L'Herméneutique de Mircea Eliade.* — Paris : Gallimard, 1981. — pp. 103-205.

(34) Ces analyses descriptives sont composées de résumés d'émissions plus ou moins détaillés selon la richesse ou l'originalité des documents et en fonction de notre problématique d'ensemble — il ne sera pas question de relater le passage inopiné d'un volatile dans le champ de la caméra. Nous nous proposons de relever les *faits saillants* qui entrent dans la perspective de notre étude.

Afin de distinguer les résumés des commentaires nous avons adopté les conventions typographiques en usage pour les citations.

(35) Ceux-ci, conservés à l'Institut National de l'Audiovisuel, sont fragiles et exigent pour leur examen la manipulation d'un appareillage lourd et coûteux. L'accès aux fichiers analytiques, aux documents et aux appareils de visionnage est réservé le plus généralement aux professionnels de la télévision. En l'état actuel des choses aucune disposition générale n'a été prise afin d'ouvrir le fonds documentaire aux chercheurs. Cette situation devrait évoluer.

(36) Processus d'adaptation au médium télévisuel, mais aussi, concurremment, à l'évolution technologique de la société et des instruments de la dissuasion.

(37) Ce, dans la mesure où de telles hypothèses formulées à partir d'enquêtes sociologiques sont transposables dans le domaine de l'examen des documents audiovisuels. L'hypothèse de convergence désigne la dynamique inéluctable de banalisation de toute institution militaire plongée dans une société techniquement développée et dominée par des impératifs de rentabilité (thèse soutenue par Morris Janowitz). L'hypothèse de divergence désigne l'écart irréductible des valeurs et des styles de vie des civils et des militaires (thèse développée en France par le juriste Pierre Dabezies dans son cours à l'Institut d'Études Politiques : « *L'armée dans la société moderne : la spécificité militaire.* »). Pour Hubert Jean-Pierre Thomas ces deux phénomènes, loin d'être contradictoires, doivent être envisagés dans une perspective d'ensemble comme deux sous-systèmes complémentaires coexistant nécessairement, chacun étant source de contraintes pour l'autre : le *sous-système opérationnel,* fondé sur la finalité du combat et le *sous-système organisationnel* où les impératifs de recrutement et de technologisation conduisent l'armée à adopter les usages et les comportements en vigueur dans la société environnante.

Les reportages ne donnent pas une vision aussi circonstanciée de la problématique armée-société civile ; ils s'en tiennent, le plus souvent, à des choix tranchés. Nous aurons en effet l'occasion de voir que seuls les reportages des années 70-73 proposent une vision complexe du militaire dans la société française ; les reportages des années soixante soulignent l'altérité du militaire, ceux des années 75-81, passant à l'autre extrême, insistent sur l'identification des comportements civils et militaires.

Cf. Janowitz (Morris). — *The Military in the political development of new nations.* — Chicago, London : The University of Chicago Press, 1964.

Thomas (Hubert Jean-Pierre). — « Fonction militaire et système d'hommes », pp. 19-41 in : *Les Hommes de la Défense.* — Les Cahiers de la Fondation pour les Études de Défense Nationale, N° 21, 4e trim. 1981.

Voir aussi : Martin (Michel L.). — « Le déclin de l'armée de masse en France. » *Revue française de sociologie,* janvier-mars 1981 : pp. 87-115.

(38) Cf. Pelassy (Dominique). — *Le Signe nazi.* — Paris : Fayard, 1983. — p. 302.

(39) Des réticences ou... des condamnations : Cf. Ellul (Jacques). — *La Parole humiliée.* — Paris : Seuil, 1981.

« Un cavalier réformé faisait piètre figure dans ces villes où plus un cheval ne hennissait. »

Ernst Jünger,
Abeilles de Verre.

PREMIÈRE PARTIE

L'UNIFORME SE PORTE MAL (1962-1970)

Aucune victoire n'est venue couronner les campagnes de l'armée française qui dans les années soixante se replie sur la métropole. Hier encore objet de débats passionnés (1), l'armée semble se fondre dans l'ombre de l'oubli. Loin des regards, loin des grands mouvements qui entraînent le pays dans la course à la modernité, l'armée française discrètement campe ; elle entre en convalescence, se réorganise dans le cadre étroit de l'Hexagone et dans celui étrange de la nouvelle doctrine de dissuasion élaborée sous l'égide du général de Gaulle.

Aussi, et relativement aux années qui entourent cette période, voit-on peu de reportages portant sur les militaires français. Le grand magazine *Cinq Colonnes à la Une* s'intéresse aux incidents suscités par le retrait de la France du système militaire intégré de l'OTAN, mais au seul plan des réactions diplomatiques et de celles de l'opinion publique. Les militaires dans cette perspective n'apparaissent que de manière tout à fait accessoire comme de pâles figurants (2). Peu d'événements d'actualité viennent rappeler aux responsables des magazines que l'armée française existe. L'armée n'a pas de présence télévisuelle car elle n'a pas de présent : elle appartient à un passé problématique. Et quand les journalistes viennent interroger les militaires c'est au sujet des conflits de décolonisation. Un passé proche et lancinant qui voile la réorganisation de l'armée et que, de plus, la nouvelle

guerre du Vietnam vient remémorer. Des réalisateurs de *Zoom* et de *Panorama* tentent de dessiner les rapports qu'entretiennent ces conflits. Des rapports mythiques, peut-être, mais profondément significatifs puisqu'ils relèvent de cet imaginaire reliant des éléments hétérogènes retenus par la mémoire collective.

Cette faible présence des militaires français dans les magazines de reportage et la revivification des cicatrices de la guerre d'Algérie par la seconde guerre du Vietnam nous ont amenés à intégrer à l'étude quelques émissions concernant le conflit du Sud-Est asiatique. Une légère excursion qui nous permettra par ailleurs de mieux qualifier le style, les discours et les procédés des magazines phares des années soixante.

Un triptyque se dégage des émissions recensées : elles dessinent le portrait du service militaire, celui de généraux français, et celui de troupes d'élite. Ces émissions où se lisent les discours tenus sur les militaires par les « fabricants » des magazines, ainsi que par les militaires eux-mêmes, prennent le plus souvent la forme d'un débat feutré.

Ce sont les termes de ce débat, significatif du malaise qui plane autour du militaire en cette décennie, que nous allons tenter de dégager.

CHAPITRE I

LES « PETITS GARS » DU CONTINGENT

A partir de 1962, l'essentiel de l'armée française stationne dans les garnisons de l'Hexagone ou d'Allemagne. Elle s'y livre aux diverses activités de temps de paix. Par trois fois, *Panorama* et *Sept jours du monde* se penchent sur le contingent (3).

I. « DES AMIS SUR LE RHIN », *PANORAMA*, 10 NOVEMBRE 1967 (14')

Le propos essentiel de ce reportage concerne l'état des relations franco-allemandes. Il nous montre aussi, au cours d'une longue séquence, des appelés en garnison outre-Rhin qui se livrent à des exercices d'entraînement-commando et passent leur permis de conduire poids-lourds. Cette séquence a été introduite par des images du général Massu inspectant un régiment de cavalerie et rabrouant un sous-officier incapable d'indiquer quelle est la profession de ses hommes dans le civil. Ici, les militaires de carrière semblent conjuguer les fonctions d'assistantes sociales, de moniteurs de sport et d'agents de